

452°F

452°F	Original	Year	01 - 2024
	Issue	Año	
	Versión	Any	
	original	16	
	Versió		
	original		

#30

orgnl-

Direction Direcció Direcció
María Teresa Vera-Rojas

Monographic coordination
Coordinació del monogràfic
Coordinació
del monogràfic
Tomás Bartoletti
ETH Zürich
Adriana López-Labourdette
Universität Zürich

Editorial board Consejo de redacción
Consell de redacció
José Cano Martínez, Víctor
Escudero, Marta Font Espriu,
Violeta Garrido, Max Hidalgo
Nácher, María Isern Ordeig,
Albert Jornet Somoza, María
Pape, Ester Pino Estivill, Marta
Puxan-Oliva, Dolores Resano,
Andrea Ruthven, David Torrella
Hoyos, María Teresa Vera-
Rojas, Yasmina Yousfi López.

International Advisory Board
Comité científico Comité
científico
Tomás Albaladejo Mayordomo,
Iñaki Aldekoa Beitia,
Francesco Ardolino, Ana
Luisa Baquero Escudero, Luis
Beltrán Almería, Josu Bijuesca
Basterrechea, Túa Blesa
Lalinde, Miguel Cabanas, Vera
Castigline, Francisco Chico
Rico, Isabel Clúa, Perfecto
Cuadrado Fernández, Javier
Guerrero, Germán Gullón
Palacio, Adriana López-
Labourdette, Antoni Martí
Monterde, Alfonso Martín
Jiménez, Manuel Martínez
Arnaldos, Mara Negrón
Marrero †, Annalisa Mirizio,
Rafael Núñez Ramos, Manel
Ollé Rodríguez, Xavier
Ortells-Nicolau, Bernat Padró
Nieto, Katarzyna Paszkiewicz,
José Antonio Pérez Bowie,
Jaume Peris, Genara Mujer
PulidoTirado, David Roas
Deus, Rosa Romojaro
Montero, Hugo Salcedo, María
Eugenia Steinberg, Enric Sullà
Álvarez, Meri Torras, Pablo
Valdivia, Darío Villanueva.

Layout Maquetación Maquetació
Sergio Martín Herreros

Publishers Entidad editora
Entitat editora
Asociación Cultural 452° F
Universitat de Barcelona

Email address Direcció
electrónica Correu electrònic
revista@452f.com

Postal address Direcció
postal Direcció postal
Universitat de Barcelona
Facultad de Filología
Gran Via de les Corts
Catalanes, 585 08007
Barcelona

ISSN
2013-3294

Legal Legala
Licencia Atribución-No Comercial-Sin
Derivadas 4.0 Internacional de Creative
Commons



CONVIVIALIDAD MULTIESPECIE EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE. APUNTES SOBRE ENTOMOLOGÍAS SITUADAS Y ESTÉTICAS INVERTEBRADAS



Tomás Bartoletti

ETH Zürich

<https://orcid.org/0000-0003-0959-328X>

tomas.bartoletti@gmw.gess.ethz.ch

Editorial || Invitado | Publicado: 01/2024

DOI 10.1344/452f.2024.30.1

Adriana López-Labourdette

Universität Zürich

<https://orcid.org/0000-0002-6881-0136>

adriana.lopez-labourdette@uzh.ch

Ilustración || © Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (Códice Florentino), libro undécimo «Bosque, jardín, vergel de lengua mexicana», 1577, World Digital Library. Imagen incluida en el editorial por los autores.

Texto || © Tomás Bartoletti y Adriana López-Labourdette – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



EDITORIAL es-

Convivialidad multiespecie en América Latina y el Caribe. Apuntes sobre entomologías situadas y estéticas invertebradas

Tomás Bartoletti
ETH Zürich

Adriana López-Labourdette
Universität Zürich

*Tengo cita afuera: un insecto me espera.
Me da alegría su grueso ojo de facetas,
anguloso e imprevisto como la fruta del ciprés
(Elogios de Saint-John Perse, 1908).*

0. Reflexiones entomológicas

Los insectos forman parte de la existencia humana, sea como polinizadores que permiten la agricultura o la belleza ornamental de las flores, sea como amenaza a los cultivos o como transmisores de enfermedades. Esa dualidad ha sido objeto de estudio científico, de placer estético y de imaginación discursiva. Estos temas, generalmente omitidos en los estudios culturales sobre América Latina y el Caribe, constituyen el punto de partida del dossier que aquí presentamos. Arañas, luciérnagas, langostas y mosquitos permiten reflexionar sobre los márgenes de lo humano a partir de imaginarios entomológicos diversos. El mundo invertebrado abre sentidos que son potencialidades para irrumpir los patrones antropocéntricos de la tradición occidental. Sea a través del análisis de obras literarias, visuales o de estudios antropológicos, este dossier ofrece una amplia gama de contribuciones en el campo emergente en torno a estas criaturas ínfimas en diálogo con los estudios de animales, feministas y poscoloniales. Si bien dichos estudios parten de una perspectiva contemporánea, la conexión entre gestión artística y el mundo invertebrado se remonta a las capacidades humanas de admirar ese otro ínfimo, reflejando una convivencia multiespecie milenaria.

Existe una larga tradición de origen europeo que se ha dedicado a la observación minuciosa y a la representación de gusanos, hormigas y mariposas. Esta tradición fue fundante de las ciencias

modernas. Conocida como teología natural o físico-teología, fue una corriente en el pensamiento cristiano de la modernidad temprana que puso la adoración de todas las creaciones divinas como el medio propulsor para una mirada antisupersticiosa y pía de observar el mundo natural (Ogilvie, 2020). Invertebrados de todo tipo, especialmente los insectos, fueron objetos de esta nueva forma cristiana, de fuerte impronta protestante, de mirar y brindarle tributo a la creación divina. Este es el origen no solo de una nueva racionalidad que diera lugar a las ciencias naturales modernas, sino de la entomología misma, la ciencia que estudia la vida de los insectos (Hünninger, 2017). Un ejemplo paradigmático de dicha tradición de la teología natural en el continente americano es el viaje de la primera naturalista europea: Maria Sibylla Merian (Trepp, 2009). Entre 1699 y 1701 la naturalista e ilustradora realiza un viaje a Surinam, por entonces bajo dominio colonial neerlandés. Allí explora vegetaciones tropicales, donde entrevista a indígenas y personas esclavizadas sobre el nombre y origen de las plantas. Por ejemplo, Londa Schiebinger (2004) ha estudiado a través de la obra de Merian cómo las mujeres africanas esclavizadas migraron semillas de la especie ponciana enana para utilizarla como medio abortivo. Su uso era una forma de resistir a la subyugación del dominio colonial esclavizador. A través de sus representaciones del mundo natural surinamés, la obra de Merian evoca los complejos entramados científicos, religiosos y socioeconómicos del mundo colonial americano. Las mariposas, los gusanos y los escarabajos de su obra *Metamorphosis Insectorum Surinamensium* (1702) son unas de las primeras evidencias de cómo los insectos americanos construyen sentidos políticos y estéticos que sirvieron para reproducir la mirada colonial. Los insectos, más que meros artefactos estéticos, fueron objetos y medios para formar una narrativa sobre el orden social colonial.



Figura 1: Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (Códice Florentino), libro undécimo «Bosque, jardín, vergel de lengua mexicana», 1577, World Digital Library.



Figura 2: Maria Sibylla Merian, 1702/03: *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*. Amsterdam.

Esta imagen [Figura 2], declaradamente europea, de Merian puede ser contrastada con otras representaciones [Figura 1] y, particularmente, con las representaciones indígenas del mundo invertebrado en América Latina. Vasijas del periodo Inca [Figura 3], por ejemplo, revelan un profuso entendimiento de los insectos, sea como plagas, sea como objetos de adoración (Vargas-Musquipa, 1995). Los artefactos de este tipo, bien registrados en colecciones arqueológicas peruanas, permiten identificar un entendimiento de las actividades humanas y el entorno biótico, de la dinámica ecológica de los insectos y las sociedades humanas americanas (Suclli, 2019). Muchas de las vasijas refieren a la producción agrícola, otras representan la belleza estética de mariposas y libélulas, asociadas a seres benefactores. Tanto la obra de Merian y otros naturalistas europeos como la pictografía inca, que también puede rastrearse en otras tradiciones americanas, encuentran coincidencias en los modos de entender el otro ínfimo, invertebrado, y su rol en una ecocosmología. Las diferencias en técnicas y formas hablan de un saber situado y de los contextos culturales propios de esas interacciones multiespecie y sus representaciones.



Figura 3: Cerámica modelada, aplicada y pintada. Museo Larco, Lima.
Fotografía: Tomás Bartoletti.

Este dossier monográfico establece un puente entre la entomología europea y la americana, o también podría decirse entre múltiples etnoentomologías. El artículo pionero de Charles Hogue, «**Entomología cultural**», publicado originalmente en 1987 en el *Annual Review of Entomology*, cuya traducción al castellano publicamos aquí, alude a la entomología cultural como el estudio de los insectos en su calidad de objetos estéticos, literarios y artísticos. Ciertamente, su contribución como entomólogo enfocado en clasificación y estudios ecológicos fue la de echar luz sobre el extenso y variado legado que el mundo de los insectos ofrece a las culturas humanas, algo que había sido ignorado por los propios científicos. Si bien consideramos para este dossier su valioso aporte inaugural, es importante destacar que Hogue está inmerso en la ola de los

estudios culturales de esa década y, por ello, muchas de sus asunciones han caducado y, tanto más, el carácter eurocéntrico de lo que Hogue considera cultura. Más allá de cierta ceguera, propia de su tiempo, su aporte abre un extenso campo para reflexionar en torno a la cuestión de cómo se construyen nuevos sentidos no eurocéntricos y formas de convivialidad multiespecie en América Latina. En esta dirección, no solo se trataría de una entomología cultural latinoamericana, cabría sugerir entonces la posibilidad de pensar a través de los ensayos aquí reunidos sobre «etnoentomologías situadas», en las que la europea sería una más. Existe una hibridez cultural como existe una hibridez multiespecie, en la que los insectos y los humanos conforman nichos de mutua crianza. Es al conocimiento sobre esas formas específicas de coexistencia y crianza mutua que llamamos etnoentomología situada.

1. El Antropoceno y el insecto

En el cortometraje *Los grillos del sueño*, de Félix Blume (2019)¹, la voz en *off* de una niña cuenta la siguiente historia.

Érase una vez un pueblo que, por falta de agua, se había quedado sin animales y sin insectos. En el silencio de las noches, sin el canto de los grillos, nadie podía dormir. Hasta que unas científicas crearon los grillos parlantes para reemplazar los insectos desaparecidos.

Es así como [todos] pudieron volver a dormir e inclusive soñar... en cualquier lugar. Fueron tantos los sueños que los grillos parlantes también quisieron soñar... y soñaron con la libertad.

Los niños y niñas cumplieron los sueños de los parlantes... y se volvieron grillos.

Ahora que son libres, cantan en las noches, pensando en sus amigos que durmiendo escuchan sus dulces cantos, acompañando sus sueños.

El «érase una vez» del comienzo retoma el modelo de cuento para niños, en que tras una breve introducción aparece una crisis, que habrá de ser resuelta a lo largo del relato. La crisis es especificada aquí como crisis del agua, cuyo efecto ha tenido, según el relato, la desaparición de los grillos. En el orden de la ficción, podríamos pensar que poco importa si existe o no una crisis del agua en la zona (Cecrea Ligua, Valparaíso, Chile). Sin embargo, para los sentidos de la obra, y sobre todo para el proyecto que está detrás, sí es central. Valparaíso es una de las regiones afectadas por la creciente escasez de agua debido a las políticas neoliberales de las últimas décadas², cuyas consecuencias han tenido efectos desastrosos para la población de insectos en la región.



Figura 4: Dibujos de grillos, realizados por los niños y parlantes (Cortesía de Félix Blume)

El filme es el resultado de un trabajo con niños del pueblo Cecrea La Ligua donde maestros, activistas, niños y el artista sonoro Félix Blume, emprenden un trabajo conjunto y situado sobre la vida de los grillos [Figura 4]. La historia cobra un valor especial, dado el hecho de que esos niños serán, en el futuro, los afectados directos por la crisis ecológica. Cada niño cría una pareja de grillos, les da nombre y aprende a disfrutar el coro de grillos y reconocer a los diferentes especímenes dentro de ese coro. Félix Blume, quien ha desarrollado también otras instalaciones

usando la técnica de la grabación de los insectos³, y la producción de bocinas diminutas, creará los grillos parlantes, una graciosa figura de micrófonos con patas. Los niños aprenden con él la producción de los pequeños artefactos y aprenden también la técnica de grabación. Se trata de un *assemblage*, esa forma elusiva y a la vez estructurada entre el insecto y el dispositivo técnico (Marcus y Saka, 2006). El poder de simulación de la técnica cifra aquí una materialidad que lo produce y que es producido por ella. En última instancia, el dispositivo metálico deviene biomimético, a través del montaje entre imagen y sonido. La relación entre vida y técnica resulta interesante aquí, pues se separa del relato neoliberal según el cual la salida de la crisis medioambiental está en el perfeccionamiento técnico, que podrá suplir todo lo que la crisis haga desaparecer. Lo que el proyecto de Blume y los niños de Cecrea La Ligua proponen no es la salvación por medio de la técnica, tampoco su negación. Es la alianza entre saberes y prácticas entomológicas situadas y el perfeccionamiento técnico lo que podría conducir a un replanteamiento de nuestro estar en el mundo y una salida a la crisis ambiental.

La imagen en el cortometraje es usada básicamente como ilustración del relato, que se ambienta con el canto de los grillos. Sin embargo, en el momento de transformación de los parlantes (dispositivo de reproducción de sonido) en animales vivos y cantores, la imagen gana en potencia. El parlante se mueve sobre la tierra y un niño pasa la mano sobre él: desaparece el parlante para que aparezca el grillo. Como en una suerte de acto mágico, los niños —en tanto actores— llevan adelante un proceso de metamorfosis que resuelve la crisis de un mundo sin animales e insectos, devolviéndoles la libertad y el sueño con los que los grillos y los niños sueñan.

Si traemos a colación el proyecto en torno a los grillos se debe a que en él se condensan muchos de los interrogantes que atraviesan nuestras reflexiones. Por un lado, el agenciamiento entre tecnología y vida, la necesidad de reciprocidad de un mundo multiespecie y la agencialidad de lo viviente. Por otro, el estado de escucha frente a lo menor⁴, la educación entomológica y la conciencia ecológica.

Acercarse a lo invertebrado, como hemos adelantado en nuestras observaciones sobre el proyecto de Félix Blume, las ilustraciones de Maria Sybilla Merian y los insectos en la iconografía inca, supone intrincarse en un espacio denso de perspectivas e interrogantes en el que se entrecruzan sentidos de lo político y lo técnico, lo biológico y lo ecológico, lo estético y lo científico. Cuestiones relativas a la vida y su representación, a la relación entre lo menor y el valor, entre lo diminuto y su visibilidad, entre sonido y mostración, entre técnica y zoé, entre lo humano y lo animal, hacen pensar en los invertebrados, y particularmente en los insectos, como «buenos para pensar».

Rosi Braidotti, teórica del feminismo poshumano, afirma con Scott Bukatman que «insects are only the most evident metaphorical process conflating a number of irreconcilable terms such as life/non life, biology/technology, human/machines» (citado en Braidotti, 2022: 152). A estas duplas, que Braidotti piensa como dialécticas, podríamos agregar algunas zonas de indagación que atraviesan nuestras reflexiones conjuntas: la eticidad, la productividad y la visibilidad.

En 2022, Joaquín Sánchez, artista paraguayo residente en Bolivia, presentó la bioinstalación «Sí, quería» (2001), en la exposición colectiva «Aó: Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay», en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). La pieza consistía en una caja de vidrio de dimensiones cercanas a un ser humano medio, en donde se exponían un vestido de novia blanco e impoluto (al parecer de la madre del artista) con un corazón carmesí hecho por bordadoras con la técnica tradicional paraguaya del ñandutí. Al pie del vestido fueron puestas algunas fotos en blanco y negro de bodas y 30 arañas originarias de la Reserva Ecológica Costanera Sur. A medida que las arañas trabajan y crean, se establece un contraste entre el peso del vestido, su tela de producción industrial, por un lado, y la ligereza del ñandutí y la tela de araña, producidos con «el cuerpo» vivo. Tanto la referencia a la boda y lo que eso implica para las mujeres, así como al tiempo pasado del título «Sí, quería» hace pensar en los

hilos del destino, sobre todo en aquellos tejidos por las hiladoras (Moiras) de la mitología griega (Hesíodo). Algunos comentaristas, aludiendo a la cuestión de la técnica insisten en su origen mixto de técnicas guaraníes y tradición de bordados españoles. En todo caso, la presencia de los arácnidos remite directamente a su significado en guaraní: técnica de tejido y tela de la araña. El doble sentido del vocablo pone de relieve la contigüidad entre las invisibilizadas tejedoras y las igualmente invisibilizadas arañas. La pieza politiza el *vivarium*, y politiza también lo decorativo, las artes menores y la creación artística.

Sin entrar en profundidad en las capas de sentidos políticos, de género y de sociabilidad de la pieza, valga apuntar cómo entra aquí la cuestión de la productividad (de arañas y bordadoras) y de la eticidad: tener a las arañas encerradas en una caja de cristal, en un museo con luz mayoritariamente artificial, y en condiciones climáticas no necesariamente aptas para dichos invertebrados. Hasta tal punto llegó la problemática de la productividad y la eticidad que, tras numerosas acusaciones de «explotación animal» en las redes, el MALBA se vio obligado a retirar las arañas de la instalación⁵. El arte visibiliza, y la propuesta visibiliza también, pero en este caso lo que se pone en el punto de mira no es solo el lugar marginal del invertebrado, sino al mismo tiempo, los límites éticos de la producción artística contemporánea.

La protesta frente a la instalación llama la atención además por el hecho de que son pocas las voces que defienden la vida invertebrada. De entre las muchas noticias sobre la creciente desaparición de las especies, la extinción de los invertebrados —notablemente más numerosos— parecería tener poco impacto⁶. Muchas de las campañas destinadas a concientizarnos acerca de la crisis climática y sus efectos en el universo animal centran dicha urgencia en los animales vertebrados. Este es el caso del poster de Naciones Unidas⁷, donde la atención, e incluso la alarma que debería conducir a un cambio, se hace sentir principalmente desde la desaparición de un mamífero. Mientras más conocido el animal y más «simpática» su figuración sea, mayor será el impacto en las conciencias occidentales. La gran mayoría de los invertebrados —exceptuando los idealizados por las ficciones culturales más populares— no parecen digno de atención. Pero más allá de la falta de interés general, algunos artefactos culturales en torno a los insectos en América Latina empiezan a despertar cierto interés⁸.

2. The empire fights back

Charles Hogue, quien acuñó el concepto de entomología cultural, fue igualmente el autor del amplio volumen *Latin American Insects and Entomology* (1993). El entomólogo y autor abre este libro publicado póstumamente con una interesante fábula especulativa:

Se podría especular que las luces vistas en las costas de La Española, aquella noche del 11 de octubre de 1492, no eran fogatas de los nativos sino escarabajos *Pyrophorus* incandescentes y, por tanto, que un insecto fue lo primero que se avistó en América: «Después de que el Admiral hubo hablado vio la luz una o dos veces y era como una vela de cera que subía y bajaba» (j. Primer Viaje) (Hogue, 1993: 4; la traducción es nuestra).

La conjetura resulta efectiva no tanto por su veracidad como por su reescritura imaginativa del pasado natural latinoamericano. En dicha conjetura se cifra una relación entre el imaginario europeo de los siglos XIV y XV en torno a las tierras remotas por conquistar.

Como sabemos, la «invención de América» (O’Gorman, 2010) impuso sobre América Latina y el Caribe una serie de ficciones culturales en torno a la naturaleza, en tanto base del proyecto económico, religioso e ideológico de la colonización. En ese proyecto, la naturaleza era el objeto —modélico y al mismo tiempo aterrador— de la mirada colonial y del poder-saber. En el espectáculo del Nuevo Mundo, el paisaje y el animal coincidían con el otro colonizado, en una suerte de «construcción del afuera» (Nouzeilles, 2002). Sin embargo, la naturaleza irrumpía una y otra vez como estorbo, interviniendo en el orden colonial para deshacerlo o desquiciarlo.

El proyecto de conquista, como lo describe Núñez Cabeza de Vaca en *Los naufragios* (1542), chocaba directamente con la potencia de lo natural en un territorio desconocido⁹.

En un pasaje poco estudiado de su *Historia de las Indias* (1875) Fray Bartolomé de las Casas relata un evento, sucedido en La Española, en el que una plaga de hormigas invade la isla y destruye plantaciones y asentamientos. Las hormigas, según el relato del dominico español, llegan como castigo divino al sistema de explotación colonial, «como si del cielo hubiesen caído llamas a quemarlas». Llega también como interrupción del enriquecimiento acelerado de conquistadores y colonos, y la extinción de la población indígena del Caribe¹⁰. Las Casas, como testigo ocular, desglosa la destrucción de las plantaciones y las cosechas, «Era, cierto, gran lástima ver tantas heredades, tan ricas, de tal plaga sin remedio aniquiladas» (26). Todo intento por parte de religiosos y colonos por detener el crecimiento incontrolable de la plaga fracasa. Una solución parecía funcionar: una piedra de Solimán. Las hormigas llegaban por montones a la piedra de salvación (de la plantación) y caían inmediatamente muertas. En paralelo, las hormigas en colectivo iban rebajando la piedra hasta casi hacerla desaparecer. No hay control posible, el insecto impone su orden, su ley, y los dominicos solo pueden asombrarse: ante la fuerza que lo natural ofrece a «criaturas sensibles y no sensibles» y ante el hecho de que un «animalito tan menudo y chequito (como estas hormigas, que eran muy menudicas) tuviese tanta fuerza para morder del solimán, y, finalmente, para disminuillo y acaballo» (26). «The empire fights back», dirían los pensadores de la poscolonialidad. Aquí, más específicamente, «The (colonized) insect fights back».

La plaga del relato lascasiano ha sido documentada por otros cronistas. Las Casas la aprovecha para introducir un elemento de ficción (la piedra de Solimán) que le permite hablar indirectamente de la población indígena, su relación con la naturaleza y su resistencia ante el poder colonial. El relato de la plaga de hormigas funciona como alegoría de lo otro, como alegato a favor de sus alianzas y de sus resistencias, lo que, conociendo la famosa *Breve Relación*, le sirve a Las Casas de argumento para su defensa del indígena.

A más de 530 años de la llegada de los europeos a tierras americanas, la fascinación por su naturaleza sigue intacta. Y sigue intacto también el cruce de lo animal con las comunidades indígenas, cuyos integrantes son considerados también en «peligro de extinción» (Nouzeilles, 2002). Prensa, documentales, campañas a favor de los animales, publicidad, etc., vuelve una y otra vez a este relato en torno a un universo sorprendente, que funciona como modelo de conciencia ecológica y, por ende, como salvación de nuestro ecosistema supuestamente compartido por igual. En el relato del Antropoceno, sin embargo, América Latina funciona como imagen del desastre, como constatación de una muerte: la muerte de lo natural.

3. Entomología e imaginarios científicos: coleccionar y exterminar

La entomología occidental, el estudio sobre la vida de los insectos, ha sido constitutiva de la forma de comprender el mundo invertebrado hasta nuestros días. Ciertamente, los insectos provocan la necesidad en los humanos de conocerlos, ya sea para adorarlos, ya sea para combatirlos. Fue en el siglo XIX cuando esta disciplina científica comenzó a tomar la forma que conocemos hoy. Con la institucionalización de la historia natural, hormigas, termitas, mariposas, y tantísimas criaturas más fueron coleccionadas y exhibidas en museos. Coleccionar insectos fue parte de la labor científica y también sirvió para popularizar la ciencia entre los jóvenes (Scheiddegger, 2017). Hubo un factor pedagógico en las colecciones entomológicas porque las colecciones también son ejemplares para entender procesos de globalización y colonialismo. Mariposas y escarabajos del Este asiático o de la Amazonía eran bienes preciados que con el tiempo constituyeron un propio comercio de especies exóticas (Pannhorst, 2016). Pequeños emprendimientos en Alemania, por ejemplo, la compañía de Otto Staudinger, fueron creando un mercado de

insectos. Tantos coleccionistas privados existían que naturalistas de poca monta se dedicaban a viajar por el mundo enviando especies de todo tipo, muchas veces falsificaban especies para despertar el apetito de algunos coleccionistas fetichistas del mundo invertebrado. Tal es el caso de Otto Michael, un entomólogo alemán que trabajaba para esta empresa y se dedicó a hacer colecciones de mariposas en la Amazonía peruana (Greeff, 2018). Vendía no solo las especies, sino también las ilustraciones que los coleccionistas guardaban juntos a los especímenes [Figura 5]. A partir de sus viajes, Michael también publicó un libro de aventuras llamado *El Cazador de Mariposas del Amazonas: 33 años de aventuras en la selva nativa sudamericana* (1923, en alemán *Der Schmetterlingsjäger vom Amazonenstrom- 33 Jahre abenteuerlicher Erlebnisse in den Urwäldern Südamerikas*. [Figura 6]). Reditando el clásico género decimonónico de los viajeros por el continente americano, Michael reproduce en el siglo XX la aventura de exploración científica a través de los insectos y sus colecciones.

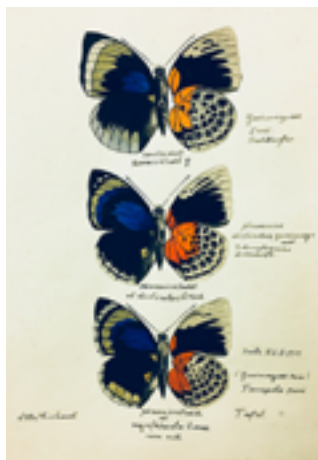


Figura 5: *Archiv der Entomologischen Sammlung der ETH Zürich, Biedermann 1.*



Figura 6: Cubierta de Otto Michael (1931) alemán *Der Schmetterlingsjäger vom Amazonenstrom- 33 Jahre abenteuerlicher Erlebnisse in den Urwäldern Südamerikas*, Dresden.

La vertiente sistemática de la entomología, es decir la taxonómica ocupada en la colección, descripción y clasificación de especies de insectos, fue la que dominó el campo científico en el siglo XIX y principios del XX. Con la expansión del capitalismo y la transformación del medio ambiente con plantaciones de algodón y caña de azúcar, entre otras, la entomología comenzó a desarrollar una nueva rama de estudios dedicada a la lucha de plagas (Palladino, 1996). Dicha rama rápidamente lideró todos los estudios sobre insectos en una nueva dirección. Fue en Estados Unidos en 1893 que se creó la primera oficina de Entomología Económica dedicada exclusivamente al control de pestes de los cultivos productivos (Howard, 1930). A inicios del siglo XX, instituciones similares fueron creadas en el imperio británico, las colonias neerlandesas y también en América Latina como parte de una ola modernizadora de la producción agrícola (Phillips & Kingsland, 2015). Los insectos en lugar de ser adorados y comerciados como bienes preciosos debían ser exterminados. Este cambio radical en la mirada y el entendimiento del mundo invertebrado produjo las condiciones que llevaron a tantas especies a la extensión y al uso de agroquímicos para su lucha. Asimismo, creó una serie de nuevos discursos sobre destrucción, peste y exterminio que influyeron el campo discursivo político y estético global (Jansen, 2003; Russell, 2001). Si bien los avances científicos fueron predominantemente producidos en el Norte global, América Latina y el Caribe adoptaron las mismas tecnologías y discursos

de la entomología económica. Como se puede apreciar en una revista peruana sobre ciencias agrícolas, insecticidas eran publicitados con imágenes que responden a imaginarios de poder, género y toxicidad. Para llamar la atención de los hacendados algodoneros, el producto mejor exportado en la primera mitad del siglo XX peruano, se refieren al arseniato «Matador» [Figura 7] y la imagen de una cuchilla, instrumento propio del aniquilamiento de un animal vertebrado. Entre la colección y el exterminio, la ciencia entomológica en sus diversas ramificaciones ha influenciado en las condiciones ecológicas e imaginarios sobre la convivialidad multiespecie entre humanos e insectos en los últimos dos siglos. Vida que debe entender no solo en su sentido vital individual, sino como la transformación del medio ambiente a través de procesos complejos y globales guiados por los intereses capitalistas.



Figura 7: Publicidad, *La Vida Agrícola*, 1926: 214.

4. El lugar del invertebrado

En estos tiempos de reivindicación de derechos animales, en los que la cuestión animal ha sido puesta en un lugar preferencial en los debates culturales, se impone pensar también en lo que puede ser considerado como «los márgenes de lo animal». Como sabemos, la cuestión animal se enmarca en un horizonte más amplio de cuestionamiento de las nociones más arraigadas del sujeto moderno, desde el cual se había organizado una buena parte de nuestra relación con otras especies. El animal es repensado desde aquí no solo como resultante de un largo proceso de conformación de lo humano —la máquina antropocéntrica (Agamben, 2018)—, sino igualmente como generador de un complejo aparato de prácticas y discursos biopolíticos que ordenan nuestra relación con el mundo. Los debates en torno a los derechos animales y su puja por el reacomodamiento del animal en las gramáticas de la cultura y las agendas políticas han sido acompañados por un amplio aparato crítico que revisa, a la luz de antiguos y nuevos sistemas legales y filosóficos, nuestro estar con y junto al animal (Bacarlett y Pérez Bernal, 2012; Maciel y Ferreira Sá, 2011; Cragnolini, 2011, 2016; Lámbarry, 2015; Yelin, 2015). En esta discusión, sin duda vital para el futuro de nuestro planeta, los invertebrados parecerían haber sido relegados al trasfondo de la historia. Salvo aquellos que son valorados por su laboriosidad y disciplina (por ejemplo, las hormigas y las abejas) o aquellos que se salvan por su belleza (como las mariposas o las luciérnagas), el insecto genera repulsión y rechazo. Esas dos pulsiones de placer y de rechazo, presentes en la idea de lo abyecto, han sido acompañadas por numerosas narrativas que las afianzan, las cuestionan o las diversifican. La **pulsión entomológica**, inherente a la vida del insecto, es desordenada e incontrolable, representa un otro radical, idealizado y amenazador al mismo tiempo. Su figuración, en fábulas, bestiarios o cuentos infantiles, suele llevar adelante un proceso de humanización del insecto, de desentomologización, convirtiéndolos en paradigmas de actitudes humanas.

- Cucarachita Martina, ¡qué linda estás! ¿Te quieres casar conmigo?
- A ver, ¿qué haces de noche?¹¹

Este cuento caribeño ha sido contado y recontado hasta el vaciamiento de su abyección; pero aun siendo cuento pone en primer plano la perspicacia de uno de los insectos que más rechazo produce: la cucaracha. «A ver, ¿qué haces de noche?».

La ecuación se invierte, la bella Martina, en su inteligencia social y su poder emocional, inquiere, selecciona, decide, actúa, y, finalmente, se casa con el ratoncito Pérez. Esta moraleja prefigura, de un modo ingenuo, el **invertido como promesa**, al tiempo que elimina justo aquello que nos aterra. Es una promesa contra la hambruna que viene, contra la clausura del pensamiento, contra el orden patriarcal. Eso es también el cuento de «La cucarachita Martínez».

En otro orden de cosas, a partir de los años 80 la sustitución de la proteína de vertebrados por la proteína de insectos parecía marcar un horizonte utópico en que la crisis alimentaria. Resultante del acelerado crecimiento de la población humana mundial, podría ser paliada por la producción en masa de insectos. De hecho, la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación lanzó ya en 2003 una propuesta para incluir en la dieta global —¿occidental?— la ingesta de proteína entomológica¹². Sin embargo, como argumentan algunos especialistas, esto no se debe tanto a sus faltas nutritivas, sino al hecho de que, en las figuraciones del insecto, ellos siguen siendo asociados a enfermedades y a la insalubridad. A finales del siglo XIX y principios del XX, en efecto, los avances científicos demostraron la relación entre los insectos y los patógenos que transmitían. Con ello se suspende la idea de las enfermedades como castigos de Dios, tal y como la Iglesia lo aseguraba y lo divulgaba, tal y como veíamos en el fragmento de Bartolomé de las Casas. Ahora, la figuración del universo, en su base científica, es otra. El control —incluyendo el castigo implícito en las guerras ecocidas— sobre la vida, humana y no humana, incluye otros valores y también otros actores: insecticidas-control entomológico-extermio de especies (con la biogenética), entre otros. Empero, en el complejo sistema ecológico, los insectos no solo son centrales en la eliminación de ciertas sustancias causantes de otras enfermedades, sino que su ingestión no es nada nuevo para la humanidad. Si miramos la diversa gastronomía latinoamericana, encontraremos que la entomofagia ha acompañado a varias culturas ancestrales (Cabrera, 2021). Por ejemplo, en la Amazonia o en la tradición maya, algunos pueblos indígenas poseen una larga tradición entomofágica (Catay, 2018). Resulta revelador el hecho de que la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación, preocupada por el alza de la población y la subsecuente crisis alimentaria, invita a retomar formas alternativas de alimentación, en cuyo marco las culturas ancestrales y sus tradiciones son revaloradas.

Retomando la idea del insecto como promesa, en la filosofía y el pensamiento cultural, la presencia entomológica se manifiesta como metáfora de la otredad radical, cifrando la relación del poder con aquello que lo define y que se le escapa. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* Gilles Deleuze y Felix Guattari (1980) desarrollan la noción de devenir como territorio desde el cual pensar la diferencia, más allá de la metáfora, de la imitación o de la esencia. El proceso de transformación y movimiento constante imprime a las entidades una condición nómada, una continua transformación y movimientos constantes. Y es aquí, en ese reconocimiento de líneas de fuga, donde la avispa, en su relación con la orquídea, funciona como promesa.

Por su parte, Rossi Braidotti (2015) veía en ellos el «marco materialista» para una proximidad con el *zoe*, para un devenir poshumano que desafíe el orden de lo racional, de lo normal/normalizado, de lo estable/establecido de la condición humana. En esta suerte de mapeo entomológico, en el que el orden físico, sensorial, comunicacional, reproductivo y comunitario se fusionan, hemos visto también emerger una serie de reflexiones (pos)feministas, basadas precisamente en el imaginario entomológico. La misma Braidotti partía para su teoría sobre el devenir nómada de Clarice Lispector, una de las grandes autoras del universo literario latinoamericano. Ya antes

Hélène Cixous había encontrado en la artista brasileña una suerte de revelación. Lo mismo Luisa Muraro o Adriana Cavarero del grupo feminista italiano Diótima¹³. Más allá de que, de alguna forma, todas desleen a Lispector, deslocalizando e interpretando su escritura en función de sus propias teorías, resulta al menos revelador que todas ellas lean a Lispector precisamente a través de la novela *A paixão segundo G.H.* y su relación con la cucaracha de la historia.

El final de la novela, cuando la protagonista está a punto de devenir insecto, constituye la escena más importante desde nuestra perspectiva, pues es ahí donde la narración deshace su núcleo de sentido, donde la narración se «invertebra»:

Oh, Dios, me sentía bautizada por el mundo. Tenía yo en la boca la materia de una cucaracha, y por fin había realizado el acto ínfimo. [...] Por no ser yo, yo era. Hasta el fin de aquello que no era, era. Lo que no soy, soy. Todo estará en mí si no soy; pues «yo» es uno de los espasmos instantáneos del mundo. Mi vida no tiene un sentido humano, es mucho mayor, es tan grande, que, en relación con lo humano, no tiene sentido (Lispector, 2018: 153).

La presencia del insecto que termina en la metamorfosis, opera como elemento *invertebrador* del lenguaje y su sentido. La palabra misma —y con ella el relato— se deshace, no dice más que su propio desborde, que es su propia mentira. La pulsión entomológica produce una vida intensa e intensa.

Gabriel Giorgi en *Formas comunes* propone un camino alternativo al uso del animal como metáfora, como otredad disponible para demarcar lo humano: la noción de artefacto. El animal entonces irrumpe «para volverse un cuerpo no figurativo, y no figurable, un borde que nunca termina de formarse» (2004). Si bien sus reflexiones están enmarcadas en un estudio sobre la formación de un territorio corporal y social de lo común entre animales y animales humanos, este análisis amerita una atención particular de la vida invertebrada, debido a la extrema abyección que produce dentro y fuera del texto. Allí donde otros animales, incluso en condición sacrificial, aparecen cercanos o lejanos, pero siempre propensos a alguna forma de empatía, la cucaracha rompe completamente dicha posibilidad; rompe incluso la posibilidad de decirlo.

La idea de «devenir insecto», que cierra la novela de Lispector, conecta directamente con el proceso de metamorfosis que asociamos a ciertos invertebrados. Emmanuele Coccia propone en *Metamorfosi, Siamo un'unica vita* (2022) que en realidad todos somos ser viviente, conviviendo en el mismo cuerpo a través de experiencias compartidas. A pesar de las continuas metamorfosis, seguimos siendo parte de esa vida común. Si bien la idea resulta sumamente fructífera en tanto arma discursiva contra el imaginario antropocéntrico que instituye lugares y poderes sobre la vida de otros seres, consideramos polémica igualación, en que la metamorfosis de una serpiente o una mariposa, pierden su particular fuerza. Esto, podemos pensar, responde —otra vez— al (ab)uso de la metáfora entomológica e invertebrada. Lo cierto es, sin embargo, que —como en el caso de *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector brevemente comentada más arriba— ella vuelve difusos los bordes de la Modernidad, y se instaure como transgresión y como exceso frente al orden establecido de la especie. En América Latina, como sabemos, la Modernidad se funda precisamente en la propulsión hacia los bordes de toda forma de vida considerada otra, premoderna. Y es precisamente la metamorfosis como proceso, en su relación con la transformación, con el devenir o incluso, con lo inaprehensible, lo que resulta pertinente para pensar la pulsión entomológica. Es desde ahí, en el desmembramiento y reensamblaje del mundo, en el movimiento elusivo y punzante que estas vidas recalitrantes generan, desde donde observamos el proceso de *invertebrar*.

5. El insecto como sujeto

Desde otro ángulo, los insectos y nuestras proyecciones responden sobre este mismo tema de difractor los límites de lo humano y lo no-humano, de la diferencia ontológica y su metamorfosis. Una mirada global de la entomología y el mundo invertebrado ha inspirado recientemente innovadores estudios sobre «entomología política» y «entomo-política» (Deb Roy, 2020; Brown, 2003); sobre «imperios de mosquitos» e «imperios no humanos» (Deb Roy, 2015; McNeill, 2010); y sobre «entomologías globales» e «insectopedias» (Melillo, 2020, 2014; Ruffles, 2010). Dichas frases y neologismos, generalmente centrados en las historias de Estados Unidos y Gran Bretaña, pretenden volver la atención a la agencia de los insectos que movilizan o limitan las acciones humanas y, por tanto, las empresas imperiales y económicas. Refiriéndose a las perturbaciones medioambientales causadas por el hombre que acompañaron a la construcción del canal de Panamá y la consiguiente propagación de enfermedades tropicales, Sutter (2007) se preguntó si los trabajadores entomológicos eran «agentes de la naturaleza o agentes del imperio». Con el fin de superar las dicotomías naturaleza-cultura, este trabajo reconstruye la compleja interrelación entre las ecologías del mosquito, la misión imperial estadounidense y el papel de los entomólogos que operaban y mediaban entre ambas en Centroamérica. En la misma línea, Mitchell (2002) plantea la cuestión de «si el mosquito pudiera hablar» (aludiendo a la famosa pregunta de Spivak «¿puede el sujeto subalterno hablar?») para abordar cómo se desarrolló la malaria en Egipto debido al represamiento del Nilo a mediados del siglo XX. Explica cómo la tecnopolítica promovida por los intereses capitalistas que aplicaban el DDT para controlar los insectos vectores sufrió reveses en la erradicación de la malaria, lo que dio lugar a medidas drásticas e incluso a una mayor transmisión de la enfermedad. Según Mitchell, las estrategias de modernización y el desarrollo del capitalismo en Egipto fueron el resultado de agencias híbridas, humanas y no humanas. De la «entomología política» a los «imperios no humanos», las novedosas formas de investigación han demostrado suficientemente los enfoques polifacéticos necesarios para las «historias de insectos» que conectan las historiografías de la ciencia y el imperio, y las historias globales y medioambientales.

6. Estéticas invertebradas



Figura 8: Carlos Amorales, *Black Cloud*, 2007 (vista de la instalación). Colección Diane y Bruce Halle. Cortesía: Estudio Amorales.

El pensamiento cultural y filosófico son claros al proponer la necesidad de romper con el orden antropocéntrico, acercándonos directamente a una suerte de «subjetividad animal», a través de la mirada (Derrida, 2008; Berger, 2009), del devenir animal como fuga del devenir sujeto (Deleuze, 2004), del continuo movimiento entre *bios* y *zoe* (Agamben, 2018), entre otros. Ante esto, cabría preguntarse de qué modos los artefactos estéticos modulan los desplazamientos. ¿Cómo gestionan las artes esas vidas menores en tensión con los saberes ancestrales, los mitos indígenas o africanos, o de todas aquellas tradiciones que han entrado en juego en la conformación abierta de lo latinoamericano? Sin pretender dar una respuesta definitiva a estos interrogantes, nos gustaría avanzar sobre algunas ideas.

Primero, la vida invertebrada entra a las artes como composición de sentidos, como construcción cultural situada. ¿Cómo leer, si no, la famosa «Araña de Nazca», o las pinturas rupestres de Arroyo seco (Guanajuato, México, siglo I d. C.) que incluyen numerosos invertebrados: arañas, alacranes, ciempiés? Estas están ancladas en imaginarios indígenas, del mismo modo que la profusión de insectos en las pinturas de Jan Brueghel, o en buena parte de los Bodegones del siglo XVII se localizan en particulares tradiciones europeas, enraizadas no solo en corrientes estéticas predominantes en la época, sino también en un imaginario entomológico particular. Podríamos incluso leer diacrónicamente el intercambio entre tradiciones y mitos locales, por un lado, y las artes visuales por el otro. Pensemos, por ejemplo, en la pintura mexicana moderna y contemporánea de Remedios Varo, Frida Kahlo o Francisco Toledo y la tradición indígena y popular de la convivencia con los insectos.

En segundo lugar, la pulsión entomológica en el arte señala una presencia ausente. La carga simbólica, las tradiciones visuales y textuales locales y globales. En el ensamblaje estético el artificio incide sobre lo viviente, suspendiéndolo, desplazándolo. La modulación estética produce —incluso en bioinstalaciones como la de Joaquín Sánchez, antes comentada— una distancia de observación que permite una experiencia protegida. El invertebrado opera como punto de fuga, que nos sitúa en la tensión entre intensidad y abyección.

En tercer término, la pulsión entomológica en una buena parte de la literatura y las artes visuales contemporáneas suspenden las dicotomías que han organizado la visión de mundo: naturaleza *versus* cultura, lo nómada *versus* lo estático, lo sustancial *versus* lo aparente, lo humano *versus* lo animal, lo singular frente a lo masivo, para solo mencionar algunas de las muchas oposiciones del pensamiento binario. Este sería el caso de la pieza *Black cloud*, de Carlos Amoraes [Figura 8], en la que la ruptura de la doble dimensión provoca en el espectador una tensión entre la representación, la colección y la mostración. El espectador que sin una pieza a la que observar se mueve erráticamente entre las salas del museo, termina por convertirse en parte del enjambre.

Por último, el arte entomológico genera un pliegue sobre sí mismo, que posibilita la reflexión acerca de las bases del arte mismo: materialidad, representación, mostración, modelación, etc. Pensemos por ejemplo en las fotografías de Fernanda Cardoso. Pensemos por ejemplo en *On the Origins of Art I and II*, de Fernanda Cardoso, un material fílmico en torno al espectáculo de apareamiento de la araña *Maratus* de Australia. Aquí, reaparece el juego de las dimensiones, los contrastes de color, el trazo, los modos de captación de la vida, etc. Reaparece sobre todo el cuestionamiento de la figura del creador: «You don't need a big brain to be an artist».

Pero ¿qué pasa cuando esa presencia se hace presente básicamente en el lenguaje?

El género literario que quizá ilustra mejor la insistencia en la metáfora animal es el bestiario con sus estereotipos morales, donde el animal funciona como espejo de lo humano, lo acota, lo define. La abeja trabajadora, el escorpión traicionero, la coqueta mariposa, el perezoso gusano, etc. El bestiario moderno de posguerra introduce en el uso de la metáfora animal como alegoría de lo humano algunos desplazamientos. En el bestiario de Juan José Arreola, y en particular en su

entrada «Insectiada», la voz narradora corresponde a un insecto que cifra una vida, la propia y la del enjambre, con un discurso pseudocientífico que termina por vaciar de sentido. No se trata aquí de una configuración moral, tampoco de una cosificación, si no de una observación invertida, a través de la ironía, de los procedimientos científicos. Si el insecto puede hablar —retomando otra vez la famosa pregunta de Spivak— lo que narra, al fin y al cabo, es su propia desaparición.

Javier Hernández Quezada (2014) ha propuesto el término posbestiario para acercarnos a la caída de los principios morales y alegóricos del bestiario tradicional. El nacimiento del posbestiario estaría inscrito en la caída de los grandes relatos, y constituye un síntoma del derrumbamiento de los paradigmas de la ciencia, el orden y el progreso. Esto conduciría, al interior de los textos, a un abandono del régimen realista de los relatos, en el que se perseguía una objetividad descriptiva sentando las bases para la estabilización de lo humano. Dicho marco general de la figura animal puede ser afinado en el caso de los invertebrados, que constituyen, como hemos visto, los bordes abismados de lo animal.

Pero no toda la literatura en torno a los insectos repite la fórmula de los bestiarios. Junto a ella, encontramos otra (literatura de horror, de lo fantástico, de modos no realistas e incluso de la ciencia ficción) que construye la figura entomológica como disparador de lo abyecto, como aquello que, incluso en los textos más realistas, desencaja una historia, poniendo lo inaprensible en el centro del relato. En este grupo encontramos textos como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis (2019), *Montacerdos* de Cronwell Jara (2006) u *Oscuro bosque oscuro* de Jorge Volpi, «Zilla» de Rolando Sánchez Mejía (1998) o «Tela de araña» de Mariana Enríquez. En este último, por ejemplo, el texto propone una observación directa de los insectos (chicharras, luciérnagas, caballitos del diablo, mariposas, arañas) con un distanciamiento que genera a cada paso un extrañamiento, no tanto en dirección de lo fantástico, sino de lo *weird*, tan potente hoy en las letras latinoamericanas¹⁴.

En su visibilización, su imaginación y figuración del universo invertebrado, las artes crean un territorio de continuidad que nos permite susurrar, a coro con Saint-John Perse: «Tengo cita afuera: un insecto me espera. Me da alegría su grueso ojo de facetas, anguloso e imprevisto como la fruta del ciprés» (Saint-John Perse, 1908).

Este dossier sigue la idea del enjambre como grupo de textos que, sin un núcleo de poder, se organiza y reorganiza en cada movimiento. En este sentido, hemos querido poner en diálogo ensayos críticos sobre gestiones estético-políticas de los insectos y contribuciones ancladas en la historia ambiental y la etnografía de las ciencias. Los trabajos de etnoentomología se aproximan a diversos insectos para explorar el complejo entramado de la convivialidad multiespecie. Los primeros, por su parte, asumen una perspectiva cultural y filosófica para estudiar los modos en que las artes hacen entrar la vida invertebrada como metáforas, actantes y creadores de mundos.

Por más que la idea de enjambre nos resulta tentadora para *invertibrar* el dossier, hemos preferido conformar a partir de ciertas continuidades y ecos entre los ensayos.

Tras el texto fundacional de Charle Hogue, comentado anteriormente, el ensayo **«La tela de la lengua: Tomás Saraceno y la construcción de un universalismo arácnido, háptico, geológico»**, de Luz Horne, parte de la idea de una comunidad terrestre para acercarnos al universo bioestético del artista argentino Tomás Saraceno, conocido por su trabajo en cooperación con arañas. Horne se interesa por aquello que se escapa al mensaje, y crea un vacío de saber, un vacío de sentido, pues es ahí donde se cifra la (in)comunicación entre humanos y no humanos. Allí donde Horne indaga en la idea de un universo de convivencia multiespecie, basado en agenciamientos sensibles y materiales, Sergio I. Rosas-Romero propone leer ciertas zonas poco atendidas de la producción literaria del autor peruano Eduardo Chirinos desde el concepto de biopoéticas. En su artículo, **«Patitas de insectos en medio de las páginas: la zoopoética**

entomológica de Eduardo Chirinos en tres de sus poemas», Rosas-Romero parte de las biopoéticas para separarse de los usos metafóricos y simbólicos de la vida entomológica, y para atender a su valor como elemento detonador del lenguaje poético. La poesía entonces sería la creación producida por un doble autor: el poeta peruano y los insectos, que conserva el territorio del insecto, comunicando desde su propia *poiesis*.

Más adelante, los ensayos de Diogo de Carvalho Cabral, Simon Lobach y Roberto Carlos Mejías Méndez giran en torno a las hormigas en Brasil, Surinam y el Amazonas colombiano. El primero, **«Desbroces significativos: paisajes negociados entre humanos y hormigas en el Brasil del siglo XIX»** analiza las interacciones entre los humanos y las hormigas *Atta* cortadoras en el Brasil del siglo XIX. A través de una gran variedad de fuentes el autor examina la agencia no-humana de estas hormigas en procesos de deforestación y transformación ambiental que influyeron en la producción agrícola y la burocracia estatal brasileña. Con **«Humanos, hormigas, parásitos: devorar y ser devorado en la Amazonía de Surinam»**, Lobach aporta un estudio del discurso científico y el accionar colonial neerlandeses en las campañas de exterminación de estas hormigas en esta región. El artículo explica cómo dichas campañas fueron también utilizadas para crear sentidos «parasitarios» respecto de las poblaciones de indígenas y africanas de la región amazónica. En **«Ayênan. Visibilización de los vínculos entre lo humano y lo no humano»**, Mejías Méndez estudia la presencia de hormigas en un video ensayo, creado por el colectivo de Medios Pan-Amazónico (Ñambi Rima), el cual incluye miembros de las comunidades ancestrales Inga, Quillasinga, Siona, Awa, Nasa Kamënstá, y los directores de cine Lydia Zimmermann y Felipe Castelblanco, de la parte amazónica de Colombia, de la parte amazónica de Colombia. Al partir del concepto mismo de Ayênan, «la partícula inicial de cualquier clase de materia, el espacio más pequeñito que existe en el universo, que le da comienzo a la existencia», el crítico sugiere una relación de escalas entre lo ínfimo de las partículas originales y lo ínfimo de los insectos, animales ancestrales como la misma comunidad retratada. Siguiendo la idea de «reconstitución gnoseológica y estética» de Walter Mignolo, se estudian los modos en que el insecto marca nociones de territorio, pertenencia y convivencia con comunidades de la zona amazónica de Colombia.

En **«Representaciones en torno a las mariposas Monarca en La montaña de las mariposas de Homero Aridjis»**, Lilia María Grover Pimienta explora en detalles los sentidos de esta especie en los textos del conocido autor mexicano, así como los recursos usados para ello. Interesan los modos en que el texto aborda la convivencia interespecie de humanos y mariposas, abriendo un espacio para indagar los agenciamientos sociales, políticos y ecológicos dentro de la novela e indirectamente, dentro de la literatura.

Los mosquitos, responsables de muchas de las enfermedades más letales de la historia —de la malaria, la fiebre amarilla o el Zika— son abordados por las dos últimas contribuciones: **«La alianza de los insectos: hormigas y mosquitos en la obra de Martha Luisa Hernández Cadenas»** y **«Devenir-sin: mosquitos transgénicos, control de enfermedades, y el valor del no-encuentro en las relaciones multiespecies»** de Nanne Timmer y Luisa Reis-Castro respectivamente. El primero, de Nanne Timmer, lleva adelante una lectura crítica de la presencia de mosquitos y hormigas en la obra de la cubana Martha Luisa Hernández Cadenas. En los estudios estéticos cubanos de las últimas la recurrencia a la ruina se había establecido como paradigma del estado deteriorado de la nación. Timmer problematiza esta imagen haciendo entrar la potencia y la disidencia del «devenir menor» y el «devenir insecto» en la joven autora cubana. Por último, Luisa Reis-Castro realiza una etnografía sobre las biofábricas de zancudos *Aedes aegypti* en Brasil. Estas biofábricas se dedican a transformar genéticamente dicha especie transmisora de diversas enfermedades como el Zika, el dengue, la chikungunya y la fiebre amarilla. Al volver dicha especie inocua a los virus, se producen encuentros y no encuentros interespecie que controlan y transforman la posibilidad de vectorizar enfermedades. Reis-Castro

con su aguda mirada analiza la convivialidad multiespecie reflexionando sobre el ser y el devenir del *Aedes aegypti* y su relación con los humanos.

Junto con el dossier monográfico se publican en este número cuatro artículos de misceláneas y una nota crítica, además de las imprescindibles reseñas que cierran cada uno de los números de la revista.

Agradecimientos

Este dossier no habría sido posible sin el apoyo de Elena Rosauo, Nathalie Schmid, Carmen Carrasco y Mateo Cardoso ¡Muchas gracias! Gracias también a los artistas Félix Blume y Carlos Amorales por la posibilidad de utilizar imágenes de sus obras. También expresamos nuestra gratitud a las revistas *Annual Review of Entomology*, *Environmental Humanities* y *Environmental History* por ceder los derechos para traducir los artículos de Charles Hogue, Luisa Reis Castro y Diogo de Carvalho Cabral.

Bibliografía citada

AGAMBEN, G. (2018): *Homo Sacer. El Poder Soberano y La Vida Desnuda*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

ASSIS, M. de (2019): *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, São Paulo: Carambaia.

BACARLETT PÉREZ, M. L. y PÉREZ BERNAL, R. (eds.) (2012): *Filosofía, literatura y animalidad*, México: Universidad Autónoma del Estado de México.

BERGER, J. (2009): «Why Look at Animals?», *The Animal Reader*, London: Penguin. 251-261.

BOLADOS GARCÍA, P. (2016): «Conflictos socio-ambientales/territoriales y el surgimiento de identidades post neoliberales (Valparaíso, Chile)», *Izquierdas*, 31, 102-129, <<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492016000600102>>, [24/11/2023].

BRAIDOTTI, R. (2015): *Lo posthumano*, Barcelona: Editorial Gedisa.

BRAIDOTTI, R. (2011): *Nomadic Subjects*, New York: Columbia University Press.

BROWN, K. (2003): «Political Entomology: The Insectile Challenge to Agricultural Development in the Cape Colony, 1895-1910», *Journal of Southern African Studies*, vol. 29, 2, 529-549.

CABRERA BECERRA, G. (2021): «Los indígenas de la amazonia y los insectos. Una visión comparada entre pueblos sedentarios y nómadas del alto Río Negro – Vaupés», *Chungará (Arica)*, vol. 53, 3, 506-524, <<https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562021005001401>>, [31/11/2023].

CARTAY, R. (2018): «Entre el asombro y el asco: el consumo de insectos en la cuenca amazónica. El caso del *Rhynchophorus palmarum* (Coleoptera Curculionidae)», *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 54, 2, 143-169.

CASAS, B. de las. (1875): «Capítulo CXXVIII», *Historia de Indias*, Libro III, Madrid: Ginesta, 23-27.

CHACRUT, C. (2022): «El MALBA retira arañas de una obra tras reclamos del público», *La Nación*, 11 mayo de 2022, <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-malba-retira-aranas-de-una-obra-tras-reclamos-del-publico-nid11052022/>>, [24/11/2023].

COCCIA, E. (2022): *Metamorfosi, Siamo un'unica vita*, Roma: Einaudi.

CRAGNOLINI, M. B. (2016): *Extraños animales: filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*, Buenos Aires: Prometeo.

- CRAGNOLINI, M. B. (2011): «Hospitalidad (con el) animal», *Escritura e imagen*, vol. extra: *Herencias de Derrida*, 313-324.
- CRONWELL, J. (2006): *Montacerdos*, Lima: Editorial San Marcos.
- DEB ROY, R. (2015): «Nonhuman empires», *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 35, 1, 66-75.
- DELEUZE, G. y GUATTARI F. (2004): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
- DERRIDA, J. (2008): *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid: Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009): *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid: Abada.
- ENRÍQUEZ, M. (2016): «Tela de araña» en *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona: Anagrama.
- FRAGA, M. N. (2017): *Points of Contact: Reading Clarice Lispector in Contemporary Italian Feminist Philosophy*, Tesis doctoral, <<https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8M-90N7Q>>, [12/8/2023].
- GIORGI, G. (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GREEFF, M. (2018): «Zeugen einer Leidenschaft», Highlights aus den Sammlungen und Archiven der ETH Zürich, <<https://etheritage.ethz.ch/2018/05/25/zeugen-einer-leidenschaft/>>, [30/11/2023].
- HARAWAY, D. (2008): *When Species Meet*, Minneapolis, US: University of Minnesota Press.
- HOGUE, Ch. L. (1993): *Latin American Insects and Entomology*, Berkeley: University of California Press.
- HOWARD, L. (1930): *A History of Applied Entomology (Somewhat Anecdotal)*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
- HÜNNIGER, D. (2017): «Inveterate travellers and travelling invertebrates – Human and animal on the move in enlightenment entomology» en Cockram, S. y Wells, A. (eds.), *Interspecies Interaction. Animals and Humans Between the Middle Ages and Modernity*, London: Routledge, 171-189.
- JANSEN, S. (2003): «Schädlinge»: *Geschichte eines wissenschaftlichen und politischen Konstrukts, 1840–1920*, Frankfurt y New York: Campus Verlag.
- LÁMBARRY, A. (2015): *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana*, Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla.
- MACIEL, M. E. y FERREIRA SÁ, L. F. (eds.) (2011): *Zoopoéticas contemporáneas*, *Aletria*, vol. 21, 3, <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/118/showToc>>, [15/10/2023].
- MARCUS, G. E. y SAKA, E. (2006): «Assemblage», *Theory Culture Society*, vol. 23, 2-3, 101-106.
- MCNEILL, J. (2010): *Mosquito Empires: Ecology and War in the Greater Caribbean, 1620-1914*, New York: Cambridge University Press.
- MELILLO, E. (2014): «Global Entomologies: Insects, Empires, and the “Synthetic Age” in World History», *Past and Present*, 223, 233-270.
- MITCHELL, T. (2002): *Rule of Experts: Egypt, Techno-Politics, Modernity*, Berkeley, CA: The University of California Press.
- NOUZEILLES, G. (comp.) (2002): *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*, Buenos Aires: Paidós.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Á. (2012): *Los naufragios*, Barcelona: Castalia.
- O’GORMAN, E. (2010): *La invención de América*. México D.F.: Fondo de cultura económica.

- OGILVIE, B. (2020): «*Maxima in minimis animalibus*: Insects in Natural Theology and Physico-theology» en Iain A. y von Greyerz, K. (eds.), *Physico-theology: Religion and Science in Europe, 1650–1750*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 171-182.
- PALLADINO, P. (1996): *Entomology, Ecology, and Agriculture: the Making of Scientific Careers in North America, 1885-1985*, London: Routledge.
- PANNHORST K. (2016): «Zirkulieren. Hans Sauter und der Wert von Insekten» en Heumann I. y Güttler N. (eds.), *Sammlungsökonomien*, Berlin: Kadmos, 71-93.
- PHILLIPS, D. y KINGSLAND, Sh. (eds.) (2015): *New Perspectives on the History of Life Sciences and Agriculture*, New York, Dordrecht and London: Springer.
- RUSSELL, E. (2001): *War and Nature: Fighting Humans and Insects with Chemicals from World War I to Silent Spring*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SANCHEZ MEJÍAS, R. (1998): «Zilla», *Diáspora(s)*, 2, 22-41.
- SANCHÍZ, R. y BIZZARRI, B. (2020): «“New Weird from the New World”: escrituras de la rareza en América latina (1990-2020). Introducción», *Orillas: revista d’ispanística*, 9, i-xv.
- SCHEIDEGGER, T. (2017): *Petite Science. Außeruniversitäre Naturforschung in der Schweiz um 1900*. Göttingen: Wallstein.
- SCHIEBINGER, L. (2004): *Plants and Empire: Colonial Bioprospecting in the Atlantic World*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- SUCLLI, E. (2019): «La clase insecta en la iconografía Inka», *Ciencia y Desarrollo*, vol. XXIX, 3, 63-89.
- SUTTER, P. S. (2007): «Nature’s Agents or Agents of Empire?: Entomological Workers and Environmental Change during the Construction of the Panama Canal», *Isis*, vol. 98, 4, 724–754.
- TREPP, A-Ch. (2009): «Die Insekten-Metamorphose als Passion oder Maria Sibylla Merians langer Weg zur Wiedergeburt», *Von der Glückseligkeit alles zu wissen. Die Erforschung der Natur als religiöse Praxis in der Frühen Neuzeit (1550–1750)*, Frankfurt am Main: Campus-Verlag.
- VARGAS-MUSQUIPA, W. (1995): «Insectos en la iconografía inca», *Revista Peruana de Entomología*, 37, 23-29.
- VOLPI, J. (2010): *Oscuro bosque oscuro*, Madrid: Salto de página.
- YELIN, J. (2015): *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*, Rosario: Beatriz Viterbo.

Notas

<1> Para el cortometraje, el sonido de cada grillo, así como el material visual de la Realización del proyecto pueden ser consultados en <https://felixblume.com/grillos>.

<2> Al interior de las fuertes protestas estudiantiles y sociales de los años 2011 y 2012 en Chile, emergen otras voces provenientes de organizaciones ambientalistas, con un fuerte componente indígena. Esta alianza entre actores sociales, ecologistas y representantes de culturas autóctonas acusan el estado de deterioro medioambiental, la escasa protección a la naturaleza y las comunidades indígenas en la constitución de los noventa, heredada de la dictadura de Pinochet. A ello se sumaba el cuestionamiento público de las alianzas entre el Estado y los grandes consorcios mineros, que para su rentabilidad necesitan una ingente cantidad de agua por día. Con ello y en adelante se hacen visibles las contradicciones entre discursos ecologistas y prácticas extractivistas, que afectaron regiones particulares, como es el caso de Valparaíso. Para un estudio de la crisis ambiental y su visibilización a través de protestas, véase el ensayo de Bolados García (2016).

<3> Véase, por ejemplo, la instalación Essaim / Enjambre presentada en el marco del festival Sonic Protest, que tuvo lugar en la Ancienne Halle Bouchoule en Montreuil (París), entre marzo y abril de 2023. En una sala de tamaño medio cuelgan del techo 250 pequeñas bocinas que, instaladas a diferente altura, reproducen el sonido de una abeja particular. La concurrencia de sonidos diferentes y a la vez semejantes de una misma especie de invertebrados, claramente identificables como abejas a través de la aclaración de la obra, crea un ruido ensordecedor. Un enjambre —como indica el título— nos rodea, y al posicionarnos dentro de la instalación, se crea el efecto sonoro de estar en el enjambre.

<4> En el mismo lugar se ha creado un programa titulado «Escucha creativa», en el que este proyecto encaja perfectamente. Blume empezó su carrera como sonidista de cine, y en América Latina, particularmente en México, comenzó a hacer paisajes sonoros, para luego ampliar su trabajo a una producción centrada en una pedagogía de la escucha. En el cortometraje, tras la metamorfosis de los parlantes en grillos, los niños miran juntos al horizonte y escuchan el canto de los grillos.

<5> Véase la nota de Celina Chacrut, aparecida en el periódico La Nación, el 11 de mayo de 2022.

<6> El tópico de la extinción de miles de especies de insectos por año ha ganado creciente atención entre especialistas, en torno a la disminución de la biodiversidad solo ha ganado atención en los últimos decenios. Fuera de instancias científicas, en ese imaginario colectivo que compartimos, la lucha por salvar las especies de insectos apenas ha empezado a hacerse presente.

<7> La imagen de la campaña Acción por el clima puede verse en <https://www.un.org/es/climatechange/science/climate-issues/biodiversity>.

<8> Baste nombrar el documental The Secret Lives of the Insects, Anthoropod Extintion?, de Christoph Würzburger (2019) o The Fascinating World of Insects, producido como material educativo por Brain Food Learning.

<9> Cabeza de Vaca hace alusión a los molestos mosquitos: «[...] hallamos por la Tierra mui gran cantidad de Mosquitos, de tres maneras, que son mui malos, i enojosos, i todo lo más del Verano nos daban mucha fatiga: i para defendernos de ellos, hacíamos derredor de la Gente muchos fuegos de Leña podrida, i mojada, para que no ardiese, i hiciesen humo, i esta defensión nos daba otro trabajo, porque en toda la noche no hacíamos sino llorar, del humo que en los ojos nos daba» (Núñez Cabeza de Vaca, 2012: 146).

<10> «No poco estaban ya ufanos los vecinos desta isla, españoles, porque de los indios no hay ya que hablar, prometiéndose muchas riquezas, poniendo en la cañafistola toda su esperanza, y de creer es que desta esperanza darían á Dios alguna parte, pero cuando ya comenzaban á gozar del fructo de sus trabajos, y á cumplirse su esperanza, envia Dios sobre toda esta isla, y sobre la isla de Sant Juan principalmente, una plaga que se pudo temer, si mucho creciera, que totalmente se despoblaran» (Casas, 1975: 26).

<11> En tanto cuento popular, hay que tener en cuenta de que su texto varía y se resignifica constantemente. Para el caso referido aquí, puede consultarse la versión que aparece en <https://fundacionfondo.eus/wp-content/uploads/2020/05/libro-38-cuentos-populares-5-continentes.pdf>.

<12> «Edible insects contain high quality protein, vitamins and amino acids for humans. Insects have a high food conversion rate, e.g. crickets need six times less feed than cattle, four times less than sheep, and twice less than pigs and broiler chickens to produce the same amount of protein. Besides, they emit less greenhouse gases and ammonia than conventional livestock. Insects can be grown on organic waste. Therefore, insects are a potential source for conventional production (mini-livestock) of protein, either for direct human consumption, or indirectly in

recomposed foods (with extracted protein from insects); and as a protein source into feedstock mixtures», <https://www.fao.org/edible-insects/en/>.

<13> Véase el minucioso ensayo de cotejo de lecturas feministas italianas en torno a la obra de Clarice Lispector de Mariana Fraga (2017).

<14> Es precisamente ahí, en lo weird latinoamericano, donde Ramiro Sánchez y Gabriele Bizzarri ven «la posibilidad de debilitar la incumbencia y matizar, cuando menos por hibridación, la línea de sangre de cierta tradición y su reconocibilidad reproductiva: ensuciar el sagrado pedigrí de todo un “fantástico de alcurnia”» (2020: iv).

ÍNDICE

MONOGRÁFICO

26

CHARLES HOGUE
Entomología cultural

54

LUZ HORNE
La tela de la lengua:
Tomás Saraceno y la
construcción de un
universalismo arácnido,
háptico, geológico

70

SERGIO I. ROSAS-
ROMERO
Patitas de insectos en
medio de las páginas: la
zoopoética entomológica
de Eduardo Chirinos en
tres de sus poemas

87

DIOGO DE
CARVALHO CABRAL
Desbroces significativos:
paisajes negociados entre
humanos y hormigas en el
Brasil del siglo XIX

114

SIMON LOBACH
Humanos, hormigas,
parásitos: devorar y ser
devorado en la Amazonía
de Surinam

132

ROBERTO CARLOS
MEJÍAS MÉNDEZ
Ayênan: visibilización
de los vínculos entre lo
humano y lo no humano

148

LILIA MARÍA
GROVER PIMIENTA
Representaciones en
torno a las mariposas
Monarca en *La montaña
de las mariposas* de
Homeru Aridjis

165

NANNE TIMMER
Extinción o supervivencia
de las especies: hormigas,
tataguas y mosquitos en
la obra de Martha Luisa
Hernández Cadenas

182

LUÍSA REIS-CASTRO
Devenir-sin: mosquitos
transgénicos, control de
enfermedades y el valor
del no-encuentro en las
relaciones multiespecies

MISCELÁNEA

214

GRETA MONTERO
BARRA
Una lectura en
contrapunto de *Wide
Sargasso Sea* y *La
migration des coeurs*

235

ALAIN ÍÑIGUEZ
EGIDO
A Madrid: 682 de Juan
Ignacio Luca de Tena
y la literatura fascista
española: narración e
ilustración al servicio de la
propaganda

254

TERESA BLANCO
RIVERA
Cuerpos sin cabeza:
corporalidades abyectas y
nuda vida en *Temporada
de huracanes*, de
Fernanda Melchor

272

MARÍA LORETO
CONTRERAS
GODOY
El asesinato en el origen
en *Titus Andronicus* y
Matar a Rómulo

NOTAS CRÍTICAS

293

MARI PAZ BALIBREA
La universidad pública
británica, un modelo en
crisis

RESEÑAS

299

DIEGO ZORITA
ARROYO
Reseña de *A Companion
to Spanish Environmental
Studies*

303

NATALLIA ASTREIKA
ASTREIKA
Reseña de *Disecciones
del género criminal*

306

NATALIA
CANDORCIO
RODRÍGUEZ
Reivindicación de la
monstruosidad

310

MARIO DE LA
TORRE-ESPINOSA
Revisando el canon
hispanico de la literatura
digital escrita por mujeres

314

FRANCESCO LUTI
Dobry, la tercera orilla del
río. «Una Celebración»

321

MAX HIDALGO
NÁCHER
Poesía/poezia:
anapolíticas de la crítica y
del poema

330

CHRISTIAN SNOEY
ABADÍAS
Música, literatura e
identidad: la obra de Alejo
Carpentier entre lenguajes



Ilustración || ©Maria Fernanda Cardoso, Spiders of Paradise: Maratus volans from the Actual Size Series. Deep Focus Microscopy, Pigment Print on Premium Photo Paper, 2019.

Créditos || ©Deep Focus Microscopy in collaboration with Geoff Thompson and Andy Wang.

#30

ENTOMOLOGÍA CULTURAL¹

Charles L. Hogue
Natural History Museum of Los Angeles County

Artículo || Invitado | Publicado: 01/2024
DOI 10.1344/452f.2024.30.2

Ilustración || © Kitagawa Utamaro, *The Insect Book*, image 18, 1788, World Digital Library.
Traducción || © Erna von der Walde
Texto || © Charles L. Hogue – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || Enmarcado en el campo de estudio independiente denominado «entomología cultural», este artículo describe la influencia de los insectos (así como otros artrópodos terrestres, como arácnidos y miriápodos) en la literatura, el lenguaje, la música, las artes, la historia interpretativa, la religión y el entretenimiento.

Palabras clave || Entomología cultural | Insectos | Cultura | Cultura popular

Entomologia cultural

Resum || Emmarcat en el camp d'estudi independent denominat «entomologia cultural», aquest article descriu la influència dels insectes (així com d'altres artròpodes terrestres, com aràcnids i miriàpodes) en la literatura, el llenguatge, la música, les arts, la història interpretativa, la religió i l'entreteniment.

Paraules clau || Entomologia cultural | Insectes | Cultura | Cultura popular

Cultural Entomology

Abstract || Framed within the independent field of study called “cultural entomology”, this article describes the influence of insects (as well as other terrestrial arthropods, such as arachnids and myriapods) on literature, language, music, the arts, performance history, religion, and entertainment.

Keywords || Cultural Entomology | Insects | Culture | Popular Culture

0. Definiciones

Las actividades intelectuales humanas pueden dividirse en tres áreas fundamentales: la búsqueda de supervivencia a través del uso de conocimientos prácticos (tecnología), la exploración del conocimiento puro mediante procesos mentales inductivos (ciencia), y la búsqueda de refinamientos del gusto y el placer a través de prácticas estéticas, lo que conocemos como humanidades. La entomología ha abordado durante mucho tiempo el estudio de la supervivencia (entomología económica o aplicada) y los aspectos científicos de los insectos (entomología académica). Sin embargo, la investigación centrada en la influencia de los insectos (así como otros artrópodos terrestres, como arácnidos y miriápodos) en la literatura, el lenguaje, la música, las artes, la historia interpretativa, la religión y el entretenimiento solo ha sido reconocida recientemente como un campo de estudio independiente, denominado «entomología cultural» (89)²

El término «cultural» se define aquí de manera relativamente específica, lo que implica la exclusión de algunos aspectos que se suele tener en cuenta en el estudio de las sociedades humanas. Por ejemplo, la etnoentomología, que se enfoca en todas las formas de interacción entre los insectos y los humanos en las llamadas sociedades primitivas, no se considera equivalente a la entomología cultural. Así, la entomofagia como parte de la dieta habitual en una sociedad indígena se clasifica como entomología aplicada y, por lo tanto, no se aborda en este trabajo. Sin embargo, el consumo de insectos por motivos recreativos o ceremoniales sí se considera parte de este campo de estudio (200). En este sentido, otros usos prácticos de los insectos, como sus aplicaciones farmacéuticas o industriales, aunque poco comunes, como su empleo en las ciencias forenses, tampoco se consideran pertinentes para este tema. La historiografía de la ciencia entomológica no forma parte de la entomología cultural, pero la influencia de los insectos en la historia en general sí lo es.

Los insectos han tenido un significado especial en diversas configuraciones étnicas y nacionales (146). En el antiguo Egipto y en algunas culturas circundantes, varios insectos eran objeto de veneración (19, 44, 105, 158), especialmente ciertas especies de escarabajos peloteros —Phaenini, Coprini—, que cobraron gran importancia religiosa y simbólica desde eras tempranas. Esto se refleja en la prevalencia y la duración (desde aproximadamente el 2200 a. C. hasta el período del Imperio Nuevo, alrededor del 1000 a. C. y más tarde) de imágenes de escarabajos en ceremonias religiosas y funerarias (129, 212).

Los japoneses tienen una tradición altamente desarrollada de apreciación estética de los insectos, que se refleja en su literatura, arte y actividades recreativas. Varios autores, como Hearn (79, 80, 81) y Kevan (116), han comentado sobre este aspecto. Lo mismo puede decirse de la cultura china (106, 162), donde existe una gran apreciación por los grillos y otros ortópteros musicales (130).

<1> Titulado en inglés «Cultural Entomology», este artículo fue publicado originalmente en 1987, en la revista *Annual Review of Entomology*, vol. 32, n° 1, 181-199. Traducido y republicado con permiso de *Annual Review of Entomology*, Volume 32 © 1987 by Annual Reviews, <http://www.annualreviews.org>

<2> Las citas y las referencias bibliográficas en el cuerpo del texto reproducen el mismo formato en el que fue publicado originalmente el artículo. Según estas normas de estilo, el número entre paréntesis remite al texto con el mismo número incluido en la «Bibliografía citada».

En lo que respecta a una visión general de la entomología cultural, un número bastante reducido de autores ha abordado este tema (33, 37, 115, 127, 175, 189, 214). El material disponible es limitado y no se incluye en las listas bibliográficas específicas. Puede encontrarse información organizada geográficamente (119, 131) o en trabajos externos a la disciplina, especialmente en obras de historia, iconografía, estudios clásicos y antropología. Debido a que los aspectos culturales a menudo se entrelazan con otros temas relacionados con los insectos, es posible hallar ejemplos en trabajos de historia entomológica (15, 120, 123, 186), así como en obras que se centran en el impacto de los insectos en el bienestar humano (25, 34) o en la taxonomía de ciertos grupos de insectos (véase más adelante «Especies con un significado cultural especial»).

Este tema ha cobrado gran popularidad entre los entomólogos en todo el mundo. En un directorio de investigadores compilado recientemente, se enumeran alrededor de 70 personas (C. L. Hogue, no publicado). El primer coloquio sobre entomología cultural tuvo lugar en 1984 durante el XVII Congreso Internacional de Entomología en Hamburgo. En ese evento, se estableció una lista de los campos de estudio relacionados con el tema. Si bien hay áreas en las que estos campos se superponen, utilizaremos esta lista como referencia para lo que sigue.

1. En la literatura y las lenguas

La presencia de insectos como protagonistas en obras literarias es significativa (84, 85, 135, 181a, 184). G. J. Umphrey y C. L. Hogue (no publicado) han identificado alrededor de cien novelas modernas y una cantidad similar de cuentos en inglés en los que los insectos desempeñan un papel importante.

En algunas de estas obras, los insectos tienen la función de evocar diferentes estados de ánimo o imágenes, ya sea de naturaleza positiva o, lo que es más común, negativa. Respecto a esto último, se exploran cualidades que generalmente se consideran perjudiciales o peligrosas, como la capacidad de atrapar a su presa en *La mujer de la arena* de Kōbō Abe o la de producir picaduras venenosas en *The Furies* [Las furias] de Keith Roberts, la rapacidad en *Bugged* [Infestado] de Don Glut o los instintos de enjambre en *El Enjambre*, Arthur Herzog. Estas cualidades sirven de base para muchos cuentos de género fantástico, como «Leiningen Versus the Ants» [Leiningen contra las hormigas] de Carl Stephenson, o de intriga, como «El escarabajo de oro» de Edgar Allan Poe. Cabe anotar, sin embargo, que estos motivos figuran con más frecuencia en la ciencia ficción, ya sea como conspiraciones de villanos terrestres, como en *Plaga* de Theodore Roszak) o monstruos espaciales *The Bug Wars* [La guerra de los insectos] de Robert Asprin. Por su capacidad de producir toxinas letales, algunas especies figuran como armas asesinas en la novela detectivesca, como las abejas en *A Taste of*

Honey [Sabor a miel] de Gerald Heard. Ciertos insectos, que gracias a que sus microhábitats se ubican en espacios íntimos, actúan como voyeurs y narradores de historias eróticas, por ejemplo, en *The Fly* [La mosca] de Richard Chopping y la obra anónima *Autobiografía de una pulga*. Asimismo, existen varios relatos que especulan sobre el tema de la metamorfosis, en la que los seres humanos adoptan las características de algún insecto, bien sea parcialmente, como en *Spider Girl* [La chica araña] de Peter Lear, o totalmente, como en *La metamorfosis* de Franz Kafka.

Los insectos y las arañas también se asocian con atributos positivos, como la paciencia y la laboriosidad, que han inspirado numerosos proverbios y parábolas. Por ejemplo, entre las fábulas de Esopo se encuentra aquella que advierte contra la arrogancia: «Una mosca, posándose sobre el eje de un carro, exclamó: “¡Oh! ¡Cuánto polvo voy a levantar!”». Algunos insectos con rasgos especialmente simpáticos son ampliamente conocidos, como el talento musical, en el caso de Jiminy Cricket, el Pepito Grillo de Disney [en inglés, a los grillos se les conoce como «cricket», pero también como «grigs», un término antiguo revivido por Kevan (114)]. A otros se les atribuye una gran inteligencia, como a Archy la cucaracha, en *The Lives and Times of Archy and Mehitabel* [Vida y época de Archy y Mehitabel] de Don Marquis, y se han convertido en famosos personajes literarios. La apariencia agraciada y rechoncha de ciertos insectos como los pequeños escarabajos redondos, los abejorros, las orugas peludas y las arañas gordas, transmite un mensaje amigable y humorístico y figuran en la literatura infantil como amigos especiales, por ejemplo, en *La telaraña* de Charlotte de E. B. White.

Establecer paralelos entre las sociedades humanas y las comunidades de insectos sirve de base para crear un contrapunteo entre dos formas de vida, como se observa en *Consider Her Ways* [Tener en cuenta sus hábitos] de Frederick Philip Grove. Para superar la disparidad de tamaños entre humanos e insectos la literatura recurre a la magia, ya sea reduciendo a los humanos, como en *Atta* de Francis Rufus Bellamy, o agrandando a los insectos, como en «El reino de las hormigas», H. G. Wells. En la literatura infantil es común encontrar insectos humanizados haciendo las veces de maestros (97), quizás porque se pueden usar como narradores o personajes afables e imparciales con los que los niños pueden identificarse, como en *James y el durazno gigante* de Roald Dahl. Hogue (88) utiliza el apelativo de insectoides (bugfolk, en el original) para ciertos personajes hexápodos, como la oruga en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll (ver también 186a). Algunos de esos insectoides se han convertido en héroes (*Spiderman*/el Hombre Araña) o villanos (*Mothra*) en la cultura popular.

En el siglo XVIII en Inglaterra, la sátira política utilizaba el símil con la vida comunitaria de las abejas para denunciar la hipocresía de los gobiernos. Tal es el caso de *La fábula de las abejas, o los vicios privados hacen la prosperidad pública* de Bernard Mandeville de

1723. Otros ejemplos de sátira política y social con insectos, algunos de ellos citados por Kevan (121), son *The Spider and the Fly* [La araña y la mosca], un larguísimo poema inglés publicado en 1556 por John Heywood que contrasta la iglesia protestante y la católica, así como «*The Locust*» [La langosta], una obra anónima de 1704 que ataca a los juristas de la época.

En la poesía, las imágenes de insectos son tan frecuentes (52, 109, 110, 113, 118, 121, 211) como en la literatura en prosa. En la Antigüedad clásica, tanto los griegos (82, 113) como los romanos (113, 173) hacían referencia a los insectos de manera simbólica y estética. Shakespeare también los incorpora en muchas de sus obras (143, 156), al igual que Dante en la *Divina Comedia* (139). Numerosos poetas han encontrado inspiración en los insectos. Algunos de los poemas más famosos que llevan el nombre de algún insecto en el título incluyen «*To a Louse*» [A un piojo] de Robert Burns, «Hoy, este insecto, y el mundo que respiro» de Dylan Thomas, «*The Beetle*» [El escarabajo] de James Whitcomb Riley, y «*To a Butterfly*» [A una mariposa] y «*The Redbreast Chasing Butterfly*» [Un petirrojo persigue una mariposa] de William Wordsworth. La poesía japonesa, en particular el haikú, hace numerosas alusiones a insectos (76, 80). Incluso uno de los poemas más breves jamás escritos trata sobre insectos: «*Ugh-Bugh!*» (D. K. McE. Kevan).

Los nombres locales y las taxonomías populares reflejan creencias culturales. Existen listas en las que se pueden consultar los diversos nombres de los insectos en diferentes lenguas y culturas: en lengua anglosajona o inglesa (36), en Australia (141), en lengua alemana (107), en Tíbet (125, 126), en América Latina (42, 63, 75, 198, 219) y en el mundo helénico (67).

En todas las lenguas se usan los insectos o sus nombres en expresiones idiomáticas o modismos. Por ejemplo, en inglés se le dice «*social butterfly*» [literalmente, una mariposa sociable] a una persona que se desenvuelve con facilidad en sociedad. Los insectos figuran asimismo en refranes, epigramas y similares. En lengua inglesa se usa «*busy as a bee*» [literalmente «diligente como una abeja»] para expresar laboriosidad, una expresión que equivale en español a «trabaja como una hormiga». La expresión «*don't bug me*» («no me molestes») utiliza un verbo derivado del sustantivo «*bug*», genérico de insecto que significa molestar, incomodar, aludiendo a que alguien está siendo molesto como un insecto. Y en muchas lenguas se conoce el refrán que dice. «Lo que no conviene al enjambre, tampoco a la abeja» (188). También una gran variedad de objetos comerciales y de manufactura lleva el nombre de algún insecto, así como algunos cocteles («*Grasshopper*» / «Saltamontes») y otras bebidas, en las que los nombres sirven para insinuar un poder especial («*Stinger*» [alude a picar como un insecto]) o que tiene un sabor distintivo («*Bee's Kiss*» [literalmente «beso de abeja»]). Incluso hay pubs ingleses (193) y automóviles con nombre de insecto.

2. En la música y las artes escénicas

Los insectos también han dejado su huella en el mundo de la música (60) y los compositores se han inspirado en algunas de las cualidades de estos animales para transmitir un estado de ánimo o un mensaje. El trémolo vivaz de «El vuelo del moscardón» de Rimsky-Korsakov imita el zumbido de un abejorro. En la composición «Glow-worm» [Luciérnaga], la luz de la luciérnaga brilla como un ideal del amor, mientras las mariposas transmiten vivacidad, transitoriedad y frivolidad en la canción «Poor Butterfly». Las cualidades de los insectos que sirvieron de inspiración son menos obvias en otras canciones populares como «La cucaracha», «The Boll Weevil» [el gorgojo de algodón], y «The Blue-tailed Fly» [«El tábano», una canción antiesclavista de los Estados Unidos compuesta hacia 1840, que hace alusión a un tábano que pica el caballo del amo], así como en cantos sencillos como «Grasshopper Rock» [Rock del saltamontes] y «Stompin the Bug» [Aplastar el bicho].

Por su capacidad de emitir sonidos agradables, los insectos estridulantes han sido muy apreciados en varias culturas. En algunos países orientales, todavía se mantienen grillos y saltamontes longicornios en jaulas para que inunden el hogar con alegres cantos (78, 130). En el pasado, hubo una pasión por estos insectos entre los habitantes de Hamburgo (111).

Los insectos han estado presentes en los escenarios teatrales durante más de dos milenios. Desde que Aristófanes produjo *Sphekes* o *Las avispas* en el año 422 a. C., en muchas obras teatrales los insectos aparecen en sentido metafórico, como *Las moscas* de Jean Paul Sartre y *Ze života hmyzu* (Sobre la vida de los insectos o La comedia de los insectos) de Karel y Josef Čapek. Algunos insectos han desempeñado papeles destacados en óperas, como *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini, y piezas de ballet, como *Le Festin de l'araignée* de Albert Roussel. (Más adelante, en la sección dedicada a religión y folclor, nos referiremos a las danzas rituales inspiradas en insectos.) En el cine y la televisión abundan los insectos como villanos. Un ejemplo es *The Naked Jungle*, conocida como *Marabunta* en América Latina (Paramount, 1954), pero también los hay que son personajes en comedias o representan figuras heroicas (140).

3. En las artes gráficas y plásticas

Los artistas se han valido de los insectos para sus creaciones empleando una amplia gama de técnicas (28, 35, 59). Los colores atractivos y la forma singular de muchos insectos, en especial las mariposas y los escarabajos metálicos, han encontrado un lugar prominente en la ornamentación (9, 65, 168, 170). También han servido como modelos en joyería decorativa (56, 64, 166, 222), cerámica (108, 169), diseño textil y una gran variedad de objetos (6, 128) desde la prehistoria y en todos los periodos históricos, antiguos y modernos.

Las alas de mariposa (en particular de la *Morpho* suramericana) se usan en la decoración de diversos objetos de uso diario, como bandejas y ceniceros, así como en montajes escénicos. En los sellos postales de muchos países figuran diversos insectos (136, 191). Algunas piezas decorativas excepcionales con diseños de insectos constituyen codiciados tesoros artísticos. Entre ellos se encuentran un colgante de oro minoico inspirado en la avispa puñal conocido como «las abejas de Malia» (40) y los collares de moscas de oro macizo de la «Orden de la Mosca Dorada» (176) encontrados en la colección funeraria de la reina Ahhotep de la Dinastía XVIII, una antepasada de Tutankamón.

Los insectos abundan igualmente en las artes pictóricas (178). Desde el neolítico se han representado en tallas en huesos (7) y en trazos sobre piedra. En los petroglifos y las pictografías prehistóricas de Europa (179), Sudáfrica (155) y Norteamérica (98) hay numerosas imágenes de insectos. Incluso una de las impresionantes figuras trazadas por la cultura nazca (300 a. C.-900 d. C.) en el desierto del sur de Perú es la de una araña (164).

Hasta el día de hoy, los insectos constituyen un motivo popular en las representaciones decorativas y simbólicas en todo el Lejano Oriente (6, 190) y desde tiempos remotos nos llegan numerosas imágenes de insectos de la pluma y el pincel de los artistas orientales (112, 162).

En el arte cristiano temprano en Europa aparecen varios insectos como símbolos universales. Entre estos símbolos se encuentran las abejas representando a la madre, como «símbolos de María» (según Schimitschek, 1977), las colmenas de abejas como símbolo de la iglesia en obras como «La Virgen de Stuppach» de Matthias Grünewald (1517/1519), el escarabajo ciervo como símbolo del mal en «La Virgen entre una multitud de animales» de Albrecht Dürer (1503), las moscas representando tormentos en «Los amantes muertos», una obra atribuida a Matthias Grünewald (32a, 134a), y los escorpiones como símbolo de dolor en numerosas representaciones de San Jerónimo en penitencia (58). Los lepidópteros, simbolizados por la diosa Psique, eran vistos como la forma que tomaba el alma cuando abandonaba el cuerpo y, por ende, como símbolos de la vida después de la muerte, del cambio y del renacimiento, así como del amor. Por ello, aparecen en escenas religiosas, como en «La Virgen con el iris» de Albrecht Dürer. Las alas de mariposa o polilla ocasionalmente otorgan poder de vuelo a algunas formas angelicales (como a los cupidos) y a menudo a hadas y ninfas (muchos ejemplos en Phillpotts, 1979). Sin embargo, es posible que el prototipo histórico de los querubines bíblicos haya sido el escarabajo pelotero (91).

En la obra de algunos famosos artistas contemporáneos, los símbolos de insectos aparecen como una marca distintiva. Por ejemplo, en las piezas artísticas del surrealista Salvador Dalí se puede apreciar

saltamontes, grupos de hormigas y formaciones de moscas muscoideas (38); así mismo, se observa la presencia mariposas en las obras de Wolfgang Hutter (178).

La forma provocativa de ciertas especies sirve de tema en las obras de otros reconocidos artistas occidentales y de muchos de menor fama. Algunos ejemplos destacados son la serie de aguatinas «Bees» (abejas) de Graham Sutherland (197), los dibujos y grabados de M. C. Escher, entre ellos su famosa «Cinta de Moebius», el grabado a punta seca titulado «Insectos extraños» de James Ensor y las litografías de arañas de Odilon Redon. En los manuscritos medievales iluminados, las decoraciones de márgenes y las elaboradas letras iniciales a menudo incorporaban elementos inspirados en insectos (99, 100).

Las imágenes de insectoides (bugfolk) son muy comunes. Algunas de las más antiguas se encuentran en las pinturas de Hieronymus Bosch, como los demonios insectoides fantásticos en «El Juicio Final» (detalle del ángel caído, 1504) y en algunas obras de Pieter Brueghel, como «La caída de los ángeles» de 1562. Es muy probable que estas obras hayan servido de inspiración a una serie de ilustradores posteriores, como al caricaturista Martin Disteli (210), al ilustrador y caricaturista Jean I. Gerard, conocido como «Grandville», para las «Aventuras de una mariposa» incluidas en sus «Escenas de la vida privada y pública de los animales» de 1842, así como al ilustrador Alan Aldridge para su «Magician Moth» [El mago polilla], que aparece en la edición de «The Butterfly Ball and the Grasshopper Feast» [«El baile de la mariposa y el festín del saltamontes»], publicada por Grossman en 1975.

Algunas de las características distintivas de los insectos, como las antenas, los ojos prominentes y facetados, los cuerpos articulados, el exoesqueleto y las mandíbulas afiladas, hacen de los insectos un prototipo predilecto para el diseño de monstruos oníricos, criaturas extraterrestres e incluso naves espaciales. Encontramos numerosos ejemplos de esto en las portadas de novelas de ciencia ficción, posters y dibujos animados (195).

También en la escultura se encuentran ejemplos de motivos y simbolismos de insectos. Lo más conocido de la historia es la frecuente aparición de Psique (representada por figuras lepidópteras) en relieves de escarabajos de la antigua Egipto y en sarcófagos romanos. Varios artistas contemporáneos que trabajan en metal, plástico y otros materiales modernos se han especializado en temas entomológicos (ver en 175, 178 muchos ejemplos extraordinarios).

De igual manera, los productos derivados de los insectos y los arácnidos se emplean en diversas técnicas artísticas. Existen, por ejemplo, pinturas sobre telarañas (22, 31). La cera, proveniente tanto de las abejas apis como de las abejas meliponas tropicales de América, se ha utilizado para moldear figuras solitarias (6a) y para crear imágenes positivas mediante la técnica de fundición de «cera

perdida» practicada por los artífices metalúrgicos del Viejo Mundo (151) e incaicos (11). El barniz fabricado a partir de insectos de laca tiene amplias aplicaciones en el arte oriental.

Por su valor simbólico, los insectos también aparecen con regularidad en sellos, monedas y emblemas heráldicos (54, 104), y en otros emblemas distintivos. Napoleón I reemplazó la flor de lis, el emblema de la familia Borbón, por la abeja, cuya imagen se exhibía en todo tipo de superficies en el palacio real y en el escudo de armas napoleónico (54). En los Estados Unidos hay veinte estados que han designado a un insecto representativo para acompañar la flor, el árbol y el ave estatal. La mayoría ha elegido la abeja melífera, símbolo de diligencia y soberanía.

El arte publicitario a menudo utiliza imágenes de insectos para transmitir mensajes directos o subliminales sobre productos, acudiendo a actitudes generalizadas, ya sean negativas, como las cucarachas y su asociación de con la suciedad, o positivas, como la belleza, la frescura y la ligereza de las mariposas.

Un dato curioso es que, a menudo, los insectos representados en el arte solo tienen dos pares de patas (117).

4. En la historia interpretativa

Los insectos han tenido un impacto significativo en la historia humana, especialmente cuando han sido causantes de cambios importantes en eventos políticos cruciales. Se han perdido batallas, se han frustrado expediciones y poblaciones enteras han sido diezmadas debido a la participación directa de los insectos, generalmente como portadores de enfermedades (34, 167, 187).

Los productos derivados de insectos también han influido en la dirección que ha tomado la civilización. Se podría decir que el Imperio Chino se fundó en gran medida en el comercio de la seda. En el siglo XVIII, el comercio de tintes derivados de los cuerpos del insecto cochinilla alcanzó proporciones globales y resultó tan lucrativo que el insecto y la planta huésped, una variedad de cactus, se introdujeron en varias partes del mundo desde su América nativa. En los países que la adoptaron, la planta se extendió y se convirtió en una maleza perjudicial que dejó vastas extensiones de tierra inutilizables. El comercio de otros productos insectiles, como la miel y la goma laca, ha tenido una importancia económica similar. Los israelitas que fundaron las naciones judías sobrevivieron a punta de «maná» durante su largo viaje por el Desierto del Sinaí. Se cree que esta sustancia nutritiva es producida por una especie de cochinilla en la planta de tamarisco (16, 180).

Hay registro de varias anécdotas sobre otras formas en las que los insectos se han entrometido en nuestros asuntos. Se supone que una polilla evitó un accidente en un tren en el que viajaba la Reina Victoria (213). Varios personajes importantes han recibido ayuda de

insectos y arañas en momentos difíciles o inspiración para realizar hazañas valerosas (167, Capítulo 7). Según la leyenda, el inventor chino del papel, Cai Lun (89-106 d. C.), aprendió el proceso observando unas avispas que fabricaban sus nidos masticando corteza de árbol y mezclándola con su saliva.

5. En la filosofía

Por lo general, se considera que los insectos son una forma de vida inferior que solo merece desprecio, pero conviene contemplar las relaciones entre los seres humanos y los insectos. La mayor parte de lo que se ha escrito al respecto se refiere a la competencia directa entre insectos y humanos por alimentos y fibras, así como al sufrimiento humano que producen las enfermedades transmitidas por insectos (25). Otro tema que goza de prestigio es la comparación entre las sociedades de insectos y las humanas (68). Nuestro dominio comparativamente frágil de la naturaleza también ha sido tema de discusión, como, por ejemplo, en la película *The Hellstrom Chronicle* [Los dueños de la tierra] de David Wolper de 1971, en la que se señala a los insectos como la forma de vida más probable para heredar la Tierra después de la supuesta extinción de los humanos. Algunos autores han intentado mirar el mundo a través de los ojos de los insectos, como Benjamin Franklin en su «Soliloquio de un venerable insecto ephemera que vivió cuatrocientos veinte minutos», y existe cierta apreciación de los insectos como amigos y maestros (167, Capítulo 7). Sin embargo, este es un campo poco explorado.

6. En la religión y el folclor

Las prácticas religiosas animistas basadas en insectos han sido una parte importante de la cultura de muchas sociedades humanas. En el mundo antiguo (32), el ejemplo más conocido es el culto al escarabajo de los egipcios (148, 159, 196, 216). En el registro arqueológico se encuentran numerosos amuletos de escarabajos como evidencia de esta veneración (212). En muchas religiones, hay deidades masculinas y femeninas asociadas con insectos, como en el caso de Xochiquetzal, la diosa de las mariposas entre los aztecas (10) o la diosa Artemisa, conocida también como Mylitta, la madre o diosa de las abejas (178, p. 70), entre los griegos. Los chinos tenían a TschunWan, el señor de los insectos que controlaba las plagas que podían afectar los cultivos (95) y los babilonios rendían culto al hombre escorpión (73, 206). Los hopi rinden culto a varios espíritus de insectos personificados (el Hombre Mariposa, la Mosca Asesina, etc.), representados en muñecos kachina (223). En la mitología de los Bushmen [san], el dios de la creación es Kaggen, una mantis (177). A los dioses insectos se les rinde culto con una variedad de ritos y ceremonias; por ejemplo, en las ceremonias de pubertad de

varias tribus indígenas amazónicas, se realiza el ritual de *tucandeira* (*Dinoponera* spp.), en el que los jóvenes iniciados reciben las picaduras de hormigas venenosas (132).

También en la tradición judeocristiana, los insectos han desempeñado un papel importante. Aunque la mayoría de las numerosas referencias a los insectos en la Biblia (24, 113) son de naturaleza histórica (12, 45-49), algunas son alegóricas (91) o reflejan un profundo significado teológico, como las langostas en Apocalipsis 9:3-11 (113). De las diez plagas que azotaron a Egipto antes del éxodo, tres fueron causadas por insectos y otras dos o tres posiblemente tuvieron alguna conexión entomológica (146). En la literatura talmúdica, las langostas son uno de los desastres contra los cuales se prescribía el toque del cuerno de carnero y un festín público, como se describe en el tratado *Ta'anit* (Sección 3:5). El tema de la plaga de langostas es popular entre muchos artistas religiosos (18).

Una aplicación curiosa de la entomología en el cristianismo son los exorcismos, así como los juicios a animales realizados por la Iglesia Católica en la época medieval e incluso en la moderna (Bodenheimer, 1928, Tomo 1, pp. 233 ss). Debido a la creencia de que los animales, incluidos los insectos, poseían cualidades humanas, entre ellas un alma, se les consideraba responsables por sus malas acciones y estaban sujetos a control divino y a excomunión.

La presencia y la función de los insectos en otras religiones importantes (islam, hinduismo, budismo) ha sido relativamente poco explorada por los entomólogos (113, 115). Para los hindúes, una araña situada en el centro de su tela es considerada una tejedora de ilusiones y evoca a Maya, la fuerza sobrenatural detrás de la creación del mundo transitorio. Las escrituras sagradas hindúes también enseñan que las hormigas, en tanto que son los primeros seres en el mundo, son sagradas; ritualmente, el hormiguero representa la tierra (194).

Existen numerosas referencias entomológicas en el folklore (leyendas, mitología, creencias, cuentos de hadas), pero generalmente se encuentran en la literatura antropológica y, por lo tanto, no son fáciles de localizar para el entomólogo. No existen revisiones generales ni colecciones de cuentos populares basados en insectos, aunque existen algunos tratados, pero presentan ciertas limitaciones (33, 92, 119, 131, 151a, 202, 218).

Numerosos mitos, leyendas y creencias clásicas están entrelazados con insectos (8, 215). La diosa romana Psique se representa con alas y simboliza el renacimiento y la metamorfosis hacia un estado superior (41c, 181). En la iconografía minoica más antigua se encuentran mariposas y crisálidas, por ejemplo, en el «Anillo de Néstor» (150), pero hasta ahora no se ha establecido ni su antigüedad ni el origen del simbolismo. La figura de Lilith, la primera esposa de Adán y madre de las moscas y los demonios, tiene su origen en Asiria-Babilonia y luego se incorporó a las escrituras musulmanas y judías (45, 57). En la mitología griega, en una variante de la historia

del envejecimiento de Titón, consorte de Eos, este se convierte en una cigarra (69, 113). Los primeros naturalistas hicieron mención de un ser llamado «león hormiga» («mirmicoleon»), una gigantesca hormiga que se asemejaba a un perro con patas de león y cavaba en busca de oro (66, 123). A veces, esta criatura se representaba en los bestiarios antiguos con una forma híbrida y con anatomía parcialmente humana. Otros híbridos son los «hombres escorpión» (torso y piernas de humano/abdomen y cola de escorpión) de la Mesopotamia del segundo milenio, y de otras épocas y regiones aledañas (73).

Muchos mitos de origen europeo fueron llevados por emigrantes a las colonias en América y otros continentes, donde sobreviven como cuentos populares y presentan una variedad casi infinita (90). Un tema folklórico representativo y muy difundido es el acto de «contarles a las abejas» cuando muere alguien en la familia de un apicultor. Se cree que los insectos responden con simpatía asistiendo al funeral o huyendo (226).

El octavo de los doce signos de Zodiaco es un arácnido, el escorpión. Algunos astrólogos consideran que había un decimotercer signo, «Arachne», representado por la araña, que se habría perdido (208).

El folkllore y las supersticiones relacionadas con los insectos son quizás más frecuentes en las culturas indígenas o tradicionales que entre las sociedades industrializadas. Cada grupo tiene su repertorio, con temas comunes que trascienden las líneas culturales. Muchos mitos de creación involucran insectos. Los hopi explican el origen del mundo a través de las acciones de la Abuela Araña (147). Según los yagua de Perú, el río Amazonas fue creado por insectos que comen madera (51c). Para los apaches jicarilla de Nuevo México el fuego provino de una fogata mítica encendida por luciérnagas (55).

Por otro lado, resulta sorprendente la escasa presencia de los insectos en la magia y la brujería, especialmente si se tiene en cuenta las cualidades venenosas y metamórficas de muchos de ellos (217). Algunas especies se consideran tan mortalmente venenosas que incluso el contacto más mínimo con ellas puede causar una muerte instantánea o una agonía prolongada, como la fulgora o machaca en la América tropical (93). Una de esas especies, descrita por los primeros exploradores del Nuevo Mundo, permanece sin identificar (103). Se emplean una variedad de profilaxis y remedios interesantes contra estos asesinos imaginarios. Algunas especies tienen supuestos o reales poderes alucinógenos o afrodisíacos si se ingieren, lo que les otorga un lugar importante en los rituales populares (13).

Los insectos y sus productos, especialmente la miel de las muchas especies de abejas silvestres y domesticadas, se emplean a menudo en la medicina popular. La palabra «medicina» debe su origen a la miel; la primera sílaba tiene la misma raíz que «mead» (hidromiel), una bebida alcohólica hecha a partir de panal de miel, que a menudo se consumía como elixir (199)³. Entre los insectos que se han usado

<3> Nota del editor: Esta es una falsa etimología. «Mead» es una palabra de origen germánico y significa bebida dulce. «Medicina» proviene del verbo griego «medeor», que significa cuidar.

como medicamento se encuentran las cucarachas (101), los piojos (33), las chinches (205), los escarabajos y las agallas creadas por ciertos ápidos (166). En las montañas del oeste de México, para tratar las picaduras de escorpión, los curanderos del pueblo atan un escorpión muerto al dedo que acaba de ser picado (220).

7. En el mundo del entretenimiento y como curiosidades

Los insectos son objeto de numerosas bromas y caricaturas (41). Varias especies se crían como mascotas inusuales (51b, 72, 133) o con fines educativos (204, 207). Algunas se mantienen por sus agradables sonidos (78, 130). Se han creado juguetes basados en insectos, como los conocidos «grillos» de hojalata y toda clase de insectos mecánicos. Existen también juguetes que incorporan insectos vivos, como los frijoles saltarines mexicanos y los aviones «impulsados por moscas». Asimismo, existen varios pasatiempos inspirados en insectos, especialmente en Oriente, donde son comunes las cometas, las bramaderas (26) y otros artefactos productores de ruido basados en ingeniería entomológica. En las artes marciales, el sigilo, la fuerza y la velocidad de las mantis rezadoras forman la base de un sistema de kung fu (77). Las peleas de grillos (71, 124) y arañas (4) son pasatiempos que se practican desde hace mucho tiempo en países del Lejano Oriente. En Occidente, los «circos de pulgas» (39) solían ser muy populares, pero hoy en día son muy escasos.

Se han creado varias historias apócrifas sobre insectos, que son de hecho engaños o patrañas (en inglés, «humbug»). Se han reportado especies ficticias, como las arañas aladas (51a); la garrapata «Ixodes maloni», que vive en el Mundo Perdido de Sir Arthur Conan Doyle, (94); los «gusanos ferroviarios o de cañón» que comen hierro (185); e incluso supuestas nuevas especies inventadas por la imaginación, como el «Gibbicellum sudeticum» de Stecker (174). Se cree que detrás de algunos avistamientos de «platillos voladores» (30) hay insectos reales. Los falsos insectos fósiles son comunes, especialmente en ámbar, pero también se encuentran en piedra manufacturada (171).

8. Etnoentomología

La etnoentomología, es decir, las aplicaciones que tiene la vida de los insectos en sociedades llamadas primitivas (tradicionales, aborígenes o no industrializadas), puede considerarse una rama especial de la entomología cultural. Se sitúa junto a la etnobotánica y forma parte de la etnozootología (142). Aquí se aborda solo de manera superficial.

Muchos grupos amerindios actuales (9, 86, 160) han adoptado insectos como figuras totémicas y como fuente de explicaciones animistas en sus religiones y cosmologías. Esto es especialmente cierto en grupos que habitan áreas tropicales, probablemente debido a la abundancia de insectos en su entorno. Las etnoentomologías

de los warao del Delta del Orinoco (221) y los kayapó-gorotire de la Amazonia (161) han sido las más investigadas. Se han realizado también estudios con tribus indígenas en Zambia (182, 183), así como con los maoríes en Nueva Zelanda (144) y los bosquimanos del Kalahari (177). Entre los indios norteamericanos, las etnoentomologías de los navajo (224, 225) y los hopi (53, 74) han sido mejor documentadas, aunque otros grupos también han recibido cierta atención (166, 172). En la iconografía de los aztecas de México se encuentran numerosos insectos (134). También se han utilizado artefactos y restos de insectos como indicadores topográficos y cronológicos en otros trabajos etnológicos (83).

9. Especies con una importancia cultural especial

Varios tipos de insectos han adquirido una importancia cultural especial, a menudo por múltiples razones. Los ortópteros («grigs») (110, 113, 114, 118, 119, 121), entre ellos la mantis (122), tienen una variedad más amplia de significados que cualquier otro insecto (113). Las langostas reciben un reconocimiento especial debido a la fuerza destructiva de sus plagas (17). Según Gagliardi (62), las mariposas y las polillas (14, 20) tienen al menos 74 significados simbólicos en el arte occidental. También fueron muy importantes para las antiguas culturas en México (41a). Las abejas son casi ubicuas en la cultura, y han sido la fuente de una cantidad considerable de supersticiones y aplicaciones simbólicas (41e, 163, 209). Otros insectos que ocupan un lugar prominente en las humanidades son los escarabajos peloteros (ver la sección de religión y folklore) y las cigarras (43, 50, 51, 96). En la antigua China se colocaban amuletos en forma de cigarra en la lengua de los muertos, para inducir la resurrección mediante magia simpática (165). Las pulgas (29), las luciérnagas (149), las moscas en general (70), las moscas productoras de miasis (41b), los ectoparásitos (3, 205), las libélulas (80), las arañas (21) y los escorpiones (201, 206), todos tienen significados excepcionales en la cultura humana.

Una serie de creencias erróneas, supersticiones y mitos han surgido de la mimetización existente entre la mosca zángano —*Eristalis tenax*— y la abeja melífera (5, 153). Quizás uno de los más curiosos es el mito de «bugonia», la antigua creencia de que las abejas melíferas pueden nacer de los cadáveres de ciertos animales, especialmente de bueyes o ganado muerto (154). Esta historia posiblemente se basa en que las moscas que se generan en la carne en descomposición se asemejan a las abejas.

10. A manera de conclusión

Los insectos, en tanto forman parte de nuestro entorno junto con las plantas, otros animales y características geológicas, nos han fascinado y han sido incorporados a nuestro pensamiento desde tiempos

inmemoriales. Casi ningún aspecto de nuestra cultura escapa a la influencia de estas criaturas. No tenemos todavía claridad sobre la importancia cultural de los insectos en contraste con otras formas de vida, pues no se ha realizado todavía un estudio comparativo. No obstante, es evidente que en el ámbito de la cultura su capacidad de adaptación ha compensado por su extraña anatomía artrópoda y las peculiaridades de su comportamiento. A pesar del exoesqueleto, los diversos apéndices y ciertos movimientos instintivos robóticos, los artrópodos siguen siendo lo suficientemente similares a los humanos en estructura y comportamiento como para servir de modelos en las representaciones que hacemos de nuestros amigos, enemigos y maestros.

La importancia de los insectos en la cultura humana puede explicarse de varias maneras. Su significado a menudo se basa en su valor simbólico (87, 181a). Debido a algún aspecto destacado de su apariencia o comportamiento, muchas especies tienen una dimensión simbólica bien establecida, algunas con significados variados. Estos significados a veces son contradictorios dependiendo de la sociedad en la que aparecen (por ejemplo, los grillos en la casa pueden significar tanto buena suerte como una calamidad inminente) (41d, 109, 121). El insecto en sí o sus productos también pueden servir de modelo en las artes decorativas o emplearse como dispositivo (en el caso de ciertos juguetes) o herramienta (por ejemplo, cuando se usa como un arma en un cuento detectivesco).

Este recorrido solo ha rozado la superficie de un tema vasto y complejo. Desafortunadamente, debido a las limitaciones de espacio, solo ha sido posible tocar los puntos más importantes y dar unos pocos ejemplos y referencias primarias. Estas últimas deben consultarse para rastrear lecturas adicionales, y se insta al lector a explorar la literatura clásica, la historia, obras de poesía y prosa, los museos de arte, la arqueología, la antropología y todo lo que nos rodea en busca de más evidencia de la presencia de los insectos en nuestras vidas.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a Jay Bisno, Steven R. Kutcher y Roy R. Snelling por las referencias y los ejemplos que me suministraron durante el proceso de elaboración de este artículo, así como por sus valiosas sugerencias para mejorarlo. Un agradecimiento muy especial a Dr. D. Keith McE. Kevan por compartir su amplio conocimiento sobre el tema y por las correcciones que realizó en una versión preliminar del manuscrito.

Bibliografía citada

3. ABALOS, J. W. y WYGODZINSKY, P. (1951): «La vinchuca. Folklore y antecedentes históricos», *Cienc. Invest.*, 7, 472-75.
4. ANIMA, N. (1983): «And now, spider fighting», *Am. Arachnol., Newsl. Am. Arachnol. Soc.*, 28, 17-19.
5. ATKINS, E. L. (1948): «Mimicry between the drone-fly, *Eristalis tenax* (L.), and the honeybee, *Apis mellifera* L. Its significance in ancient mythology and present-day thought», *Entomol. Soc. Am.*, 41, 887-92.
6. BALL, K. M. (1927): «The bat and the butterfly; the dragonfly», *Decorative Motifs of Oriental Art*, New York: Lane, 257-72.
- 6a. *Bee World* (1978): «British Museum beeswax treasures», vol. LIX, I, 39-40.
7. BEGOUEN, H. y BEGOUEN, L. (1928): «Decouvertes nouvelles dans la caverne des trois frères a Montesquieu-avantès (Ariege)», *Rev. Anthropol.*, 38, 358-64.
8. BELL, R. E. (1982): *Dictionary of Classical Mythology. Symbols, Attributes & Associations*, Santa Barbara, California: ABC Clio.
9. BERLIN, B. y PRANCE, G. T. (1978): «Insect galls and human ornamentation: the ethnobotanical significance of a new species of *Licania* from Amazonas, Peru», *Biotropica*, 10, 81-86.
10. BEUTLESPACHER, C. R. (1976): «La diosa Xochiquetzal», *Bol. Inf. Soc. Mex. Lepid.*, 2, 2-3.
11. BIRD, J. (1979): «Legacy of the stingless bee», *Nat. Hist. vol. LXXXVIII*, 5, 48-51.
12. BIRDSONG, R. E. (1934): «Insects of the Bible», *Bull. Brooklyn Entomol. Soc.*, 29, 102-6.
13. BLACKBURN, T. (1976): «A query regarding the possible hallucinogenic effects of ant ingestion in south-central California», *J. Calif. Anthropol.*, vol. III, 2, 78-81
14. BLATCHFORD, C. H. (1891): «The butterfly in ancient literature and art», *Butterflies of New England*, Boston: Bradlee Whidde, 1257-63.
15. BODENHEIMER, F. S. (1928, 1929): *Materialien zur Geschichte der Entomologie bis Linne*, Berlin: Junk, vol. I, 2.
16. BODENHEIMER, F. S. (1947): «The manna of Sinai», *Biblical Archaeol.*, 10, 2-6.
17. BÖNING, K. (1972): «Heuschreckendarstellungen aus dem Altertum und ihre Bedeutung für die Geschichte des Pflanzenschutzes», *Anz. Schädlingskd. Pflanzenschutz*, 44, 21-31.
18. BÖNING, K. (1977): «Schädlingsplagen auf Beichtspiegeln und graphischen Blättern des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts», *Anz. Schädlingskd. Pflanz. Umweltschutz*, 10, 145-50.

19. BRENTJES, B. (1964): «Einige Bemerkungen zur Rolle von Insekten in der altorientalischen Kultur», *Anz. Schädlingskd*, 37, 184-89.
20. BREWER, I. and Sandved, K. B. (1976): «Butterflies in art, heraldry, and religion», *Butterflies*, New York: Abrams, 41-54.
21. BRISTOWE, W. S. (1928-1929): «Facts and fallacies about spiders», *Proc. South London Entomol. Nat. Hist. Soc.*, 5, 12-23.
22. BRISTOWE, W. S. (1974): «Art on a cobweb», *Animals*, vol. XVI, 2, 62-63.
24. BRUCE, W. G. 1958. Bible references to insects and other arthropods, *Bull. Entomol. Soc. Am.*, 4(3): 75-78.
25. BRUES, C. T. 1947. *Insects and Human Welfare*, Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press. 154.
26. BRUES, C. T. (1950): «The Salagubong gong, a Filipino insect toy», *Psyche*, 57, 26-28.
28. BURGESS, N. R. H. (1981): «The insect in art». *Antenna*, vol. V, 2, 52-53.
29. BUSVINE, J. R. (1980): «Fleas, fables, folklore and fantasies», Traub, R. and Stark, H. (ed.): *Fleas*, Rotterdam: Balkema, 209-14.
30. CALLAHAN, P. S. and MANKIN, R. W. (1978): «Insects as unidentified flying objects», *Appl. Opt.*, 17, 3355-60.
31. CASSIVER, I. (1956): «Paintings on cobweb», *Nat. Hist.*, 65, 202-7, 219-20.
32. CATHERINE, G. (1929): «Les insectes dans les religions anciennes, les legendes et l'histoire», *Bull. Soc. Linn SeineMaritime*, 15, 20-27.
- 31a. CHASTEL, A. (1986): «A fly in the pigment. Iconology of the fly», *FMR*, vol. IV, 19, 61-81 (English ed.).
33. CLAUSEN, L. W. (1954): *Insect Fact and Folklore*, New York: Macmillan.
34. CLOUDSLEY-THOMPSON, J. L. (1976): *Insects and History*, New York: St. Martin's.
35. COLLINS, M. S. (1979): «The insect in art». *Black An Int. Q.*, vol. III, 3, 14-28.
36. CORTELYOU, J. V. Z. (1906): «Die alt-englischen Namen der Insekten Spinnen- und Krustentiere», *Angl. Forsch*, 19, 1-124.
37. COWAN, F. (1865): *Curious Facts in the History of Insects*, Philadelphia: Lippincott. Dali, Boston: Little, Brown.
38. COWLES, F. (1960): *The Case of Salvador Dali*, Boston: Little, Brown.
39. DALL, W. H. (1877): «Educated fleas». *Am. Nat.*, 11, 7-11.

40. DAVENPORT, H. and RICHARDS, O. W. (1975): «The Cretan "hornet"», *Antiquity*, 49, 212- 13.
41. DAVIS, J. J. (1937): *The Entomologists' Joke Book*, Lafayette, Ind: Exterminators Log.
- 41a. DE LA MAZAR, F. (1976): «La mariposa y sus estilizaciones en las culturas Teotihuacana (200 a 750 D.C.) y Azteca (1325 a 1521 D.C.)», *Rev. Soc. Mho Lepid.*, vol. II, 1, 39-48.
- 41b. DE MEGALHAES, P. S. (1902): «A myiase dos bovideos na poesia patria», *Rev. Med. São Paulo*, vol. V, 3, 49-50.
- 41c. DE MIRIMONDE, A. P. (1968): «Psyche et le papillon», *L' Oeil*, 168, 2-1.
- 41d. DE VRIES, A. (1974): *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam: NorthHolland.
- 41e. DE VUYST-HENDRIX, L. M. (1978): «Les abeilles devant les hommes et devant la loi», *Parc Natl.*, vol. XXXIII, 4, 100-5.
42. DOUROJEANNI, M. J. (1965): «Denominaciones vernaculares de insectos y algunos otros invertebrados en la selva del Perú», *Rev. Peruana Entomol.*, 8, 131-37.
43. DOW, R. P. (1915): «The sweet singers of Pallas Athene», *Bull. Brooklyn Entomol. Soc.* 10, 54-59.
44. DOW, R. P. (1916): «The testimony of the tombs», *Bull. Brooklyn Entomol. Soc.*, 11, 25-33.
45. DOW, R. P. (1917): «Studies in the Old Testament. I. The vengeful brood of Lilith and Samael», *Bull. Brooklyn Entomol. Soc.*, 12, 1-9.
46. DOW, R. P. (1917): «Studies in the Old Testament», *Bull. Brooklyn Entomol. Soc.*, 12, 64-69.
47. DOW, R. P. (1918): «The grasshopper of the Old Testament», *Bull. Brooklyn Entomol. Soc.*, 13, 25-30.
48. DOW, R. P. (1918): «Studies in the Old Testament», *Bull. Brooklyn Entomol. Soc.*, 13, 90-93.
49. DRIVER, G. R. (1974): «Lice in the Old Testament», *Palest. Explor. Q.*, 159-60.
50. EGAN, R. B. (1983): «Cercopids and tettiges: the entomology of an Attic myth and cult», *Proc. Linguist. Circ. Manitoba North Dakota*, 23, 13-14.
51. EGAN, R. B. (1984): «Jerome's cicada metaphor (Ep.22.18)», *Scholia*, 175-76.
- 51a. *Entomol. News* (1894): «Insect's deadly sting», 5, 16.
52. FAULKNER, P. (1931): «Insects in English Poetry», *Sci. Mon.*, 33, 53-73, 148-63.

53. FEWKES, J. W. (1910): «The butterfly in Hopi myth and ritual», *Am. Anthropol. (NS)*, 12, 576-94.
54. FOX-DAVIES, A. C. (1969): «Insects». *A Complete Guide to Heraldry*, London: Nelson, 195-96.
55. FRAZIER, J. G. (1930): *Myths of the Origin of Fire*, London: Macmillan.
56. FREE, J. (1978): «Bees fashioned by a modern silversmith», *Bee World*, vol. LXI, 4, 162- 63.
57. FREIDUS, A. S. (1917): «A bibliography of Lilith», *Bull. Brooklyn Entomol. Soc.*, 12, 9-13.
58. FRIEDMANN, H. (1980): *A Bestiary for Saint Jerome. Animal Symbolism in European Religious Art*. Washington, DC: Smithsonian Inst.
59. FROST, S. W. (1937): «The insect motif in art», *Sci. Mon.* 4, 77-83.
60. FROST, S. W. (1959): «Insects in music». *Insect Life and Insect Natural History*, 2. ed., New York: Dover. 64-65.
61. FUJITA, M. (1902): «Cicada-sound producing toy», *Koncha Sekai [Insect World]*, 6, 460-6. (In Japanese).
62. GAGLIARDI, R. A. (1976): *The butterfly and moth as symbols in Western art*, MS thesis, South. Conn. State Coli., New Haven.
63. GARCÍA, A. R. J. (1976): «Nombre de algunos insectos y otros invertebrados en "Quechua"», *Rev. Perú. Entomol.*, 19, 13- 16.
64. GARDINER, B. O. C. (1978): «Decorative art. Butterflies», *Entomol. Rec. J. Var.*, 90, 249-50.
65. GEIJSKES, D. C. (1975): «The dragonfly wing used as a nose plug adornment», *Odonatologica*, vol. IV, 1, 29-30.
66. GERHARDT, M. I. (1965): «The antlion, nature study on the interpretation of a Biblical text, from the Physiologus to Albert the Great», *Vivarium* 3, 1-23.
67. GIL FERNANDEZ, L. (1959): *Nombres de Insectos en Griego Antiguo*, Madrid: Inst. Antonio de Nebrija.
68. GOSSWALD, K. (1961): «Insektenstaat und Menschenstaat», *Imkerfreund*, 5, 146-51.
69. GRANT, M. and Hazel, I. (1973): *Gods and Mortals in Classical Mythology*, Springfield, Mass: Merriam.
70. GREENBERG, B. (1973): «Flies through history», *Flies and Disease*, vol. II, and *Biology and Disease Transmission*, Princeton, NJ: Princeton Univ. press, 3-18.
71. GRESSITT, J. L. (1946): «Entomology in China», *Ann. Entomol. Soc. Am.*, 39, 153- 64.
72. GRESSITT, J. L. (1969): «Oriental caged insects», *Entomol. News*, 80, 138.

73. GRIMAL, P., ed. (1965): Larousse World Mythology, London: Hamlyn.
74. GRINNELL, G. B. (1899): «The butterfly and the spider among the Blackfeet», *Am. Anthropol. (NS)*, 1, 194-96.
75. GUALLART, J. M. (1968): «Nomenclatura jibaro-aguaruna de la fauna del Alto Marañon (Invertebrados)», *Biota* vol. VII, 56, 195-209.
76. HACKETT, J. W. (1968): *Bug Haiku*, Tokyo: Japan Publ.
77. HALLANDER, J. (1980): «The evolution of praying mantis kung fu», *Black Belt* vol. XVIII, 11, 36-40.
78. HEARN, L. (1898): «Insect musicians», *Exotics and Retrospectives*, Boston: Little, Brown, 39-80.
79. HEARN, L. (1900): «Sémi». *Shadowings*, Boston: Little, Brown, 71-102.
80. HEARN, L. (1901): «Dragon-flies», *A Japanese Miscellany*, Boston: Little, Brown, 75-118.
81. HEARN, L. (1921): *Insect Literature*, Transl. M. Otani. Tokyo: Hokuseido.
82. HEARN, L. (1926): *Insects and Greek Poetry*, New York: Rudge.
83. HELLER, K. M. (1908): «Verwendung von Insekten zu ethnographischen Gegenstanden», *Dtsch. Entomol. Z.*, 595-99.
84. HERFS, A. (1963): «Entomologica in Litteris», *Z. Angew. Entomol.*, 151-59.
85. HERFS, A. (1973): «Entomologica in Litteris. II. Imprimus de apibus» *Anz. Schädlingskd.*, 46, 33-37.
86. HITCHCOCK, S. W. (1962): «Insects and Indians of the Americas», *Bull. Entomol. Soc. Am.* vol. XII, 4, 181-87.
87. HOGUE, C. L. (1975): «The insect in human symbolism», *Terra*, vol. XIII, 3, 3-9.
88. HOGUE, C. L. (1979): «The bugfolk», *Terra*, vol. XVII, 4, 36-38.
89. HOGUE, C. L. (1980): «Commentaries in cultural entomology. 1. Definition of cultural entomology», *Entomol. News* 91, 33-36.
90. HOGUE, C. L. (1981): «Commentaries in cultural entomology. 2. The myth of the louseline», *Entomol. News*, 92, 53-55.
91. HOGUE, C. L. (1983): «Commentaries in cultural entomology. 3. An entomological explanation of Ezekiel's wheels?», *Entomol. News*, 94, 73-80.
92. HOGUE, C. L. (1985): «Amazonian insect myths», *Terra* XXIII, 6, 10-15.
93. HOGUE, C. L. and Lamas, G. (1986): «La machaca, ¿insecto mitológico o real?», *Geomundo*.

94. HOOGSTRAAL, H. (1972): «Ixodes maloni Doyle, 1912 (nomen nudum) (Ixodoidea: Ixodidae) parasitizing humans in Brazil», *Bull. Entomol. Soc. Am.*, 18, 141.
95. HOM, W. (1937): «Über einen InsektenGott der Chinesen», *Arb. Physiol. Angew. Entomol. Berlin-Dahlem*, 4, 67.
96. HOUGHTON, W. (1870): «Classical allusions to cicadas», *Stud. Intellect. Obs.*, 4, 430- 35.
97. HSIUNG, C. C. (1984): «Some insect books for children», *Notes Lyman Entomol. Mus. Res. Lab.*, 12, 1-9.
98. HUDSON, T. and Underhay, E. (1978): *Crystals in the Sky: An Intellectual Odyssey Involving Chumash Astronomy, Cosmology and Rock Art*, Socorro, NM: Ballena.
99. HUTCHINSON, G. E. (1974): «Aposematic insects and the master of the Brussels initials», *Am. Sci.* 62, 161-71.
100. HUTCHINSON, G. E. (1978): «Zoological iconography in the West after A.D. 1200», *Am. Sci.*, 66, 675-84.
101. ILINGSWORTH, J. F. (1915): «Use of cockroaches in medicine», *Proc. Hawaii. Entomot. Soc.*, 3, 12-13.
103. KAMEN-KAYE, D. (1979): «A bug and a Bonfire». *J. Ethnopharmacol.*, 1, 103-10.
104. KEISER, I. (1966): «Insects and related arthropods in heraldry». *Bull. Entomot. Soc. Am.*, 12, 314-8.
105. KELLER, O. (1963): *Die Antike Tierwelt*, Hildesheim, Germany: Olms.
106. KELLOGG, C. (1968 [1967]): *Entomological Excerpts from South-eastern China (Fukien Province), Aborigines: Silkworms, Honeybees and other Insects*, Claremont, Calif: Claremont Manor.
107. KEMPER, H. (1959): *Die tierischen Schädlinge im Sprachgebrauch*, Berlin: Duncker & Humblot.
108. KENNEDY, C. H. (1943): «A dragonfly nymph design on Indian pottery», *Ann. Entomot. Soc. Am.*, 36, 190-91.
109. KEVAN, D. and K. McE. (1974, 1973): «Greetings from the entomological society of Canada and from the entomological society of Quebec», *Proc. Entomot. Soc. Ont.*, 104, 52-59.
110. KEVAN, D. K. McE. (1974): «The land of the grasshoppers: being some verses on grigs», *Mem. Lyman Entomol. Mus. Res. Lab.*, 2. (Spec. Publ. 8), i-ix, 1-326.
111. KEVAN, D. K. McE. (1975): «The hopper houses of Hamburg», *Insect World Dig. vol. II*, 6 2-9.
112. KEVAN, D. K. McE (1975): «Ch'ien Hsuan, thirteenth century naturalist-the oldest known portrayal of predation by dragonflies?», *Insect World Dig. vol. I*, 6, 26- 28.

113. KEVAN, D. K. McE. (1978): «The land of the locusts: being some further verses on grigs and cicadas. Part I. (Before 450 A.D.)», Mem. Lyman Entomol. Mus. Res. Lab., 6, i-x, 1-530.
114. KEVAN, D. K. McE. (1980): «Grigs, graces, graphics and graffiti: an essay on elements of ethnoentomology», *Metaleptea* vol. II, 2, 54-72.
115. KEVAN, D. K. McE. (1981): «Remarks on insects and the humanities, or some human sides of entomology», *Bull. Entomol. Soc. Can.*, 13, 112-17.
116. KEVAN, D. K. McE. (1981): «Utamaro's "Insect Book" 1788», *Notes Lyman Entomol. Mus. Res. Lab.*, 9, 1-37.
117. Kevan, D. K. McE. (1981): «Quadruped hexapods», *Antenna*, 5, 51-52.
118. KEVAN, D. K. McE. (1983): «The land of the locusts: being some further verses on grigs and cicadas. Part II. (Between 450 and 1500 A.D.)», *Mem. Lyman Entomol. Mus. Res. Lab.*, 10, i-viii, 1-554.
119. KEVAN, D. K. McE. (1983): «The place of grasshoppers and crickets in Amerindian cultures», *Proc. 2nd Trien. Meet. Pan Am. Acridol. Soc.*, Bozeman, Montana, 1979. Bozeman, Mont: Pan Am. Acridol. Soc., 4-74c.
120. KEVAN, D. K. McE. (1983): «An historical review of knowledge of the orthopteroid insects of Canada and adjacent regions to 1850», *Mem. Lyman Entomol. Mus. Res. Lab.*, vol. XIII, 1, 5-45.
121. KEVAN, D. K. McE. (1985): «The land of the locusts: being some further verses on grigs and cicadas. Part III. The sixteenth to eighteenth centuries», *Mem. Lyman Entomol. Mus. Res. Lab.* 16, i-xiv, 1- 446.
122. KEVAN, D. K. McE. (1985): «The mantis and the serpent», *Entomol. Mon. Mag.*, 121, 1-8.
123. KEVAN, D. K. McE. (1986 [1985]): «Soil zoology, then and now—mostly then», *Quaest. Entomol.*, 21, 371 ,7–472.
124. KEVAN, D. K. McE. And Hsiung, C.-C. (1976): «Cricket-fighting in Hong Kong», *Bull. Entomol. Soc. Can.*, vol. XIII, 3, 11-12.
125. KIANITA-BRINK, M. A. J. E. (1976): «Some Tibetan expressions for dragonfly with special reference to biological features and demology», *Odonatologica*, vol. V, 2, 143-52.
126. KIANITA-BRINK, M. A. J. E. (1977): An interesting comment on the Tibetan dragonfly expression hla.ma.ma.ni. *Odonatologica*, vol. VI, 4, 259-61.
127. KNORTZ, K. (1910): *Die Insekten in Sage, Sitte und Literatur*, Annaberg, Germany: Grafer.
128. KIIHN, H. (1935): *Die Zikadenfibeln der Völkerwanderungszeit*, Ipek Jahrb. Prähist. Ethnogr. Kunst ,10, 85-106.

129. LATREILLE, P. (1819): «Des insects peints ou sculptés sur les monuments de l’Egypte» Mem. Mus. Hist. Nat., 5, 249-70.
130. LAUFER, B. (1927): «Insect-musicians and cricket champions of China», Anthropol. Leafl. Field Mus. Nat. Hist., 22, 1-27.
131. LENTO, K. and Papavero, N. (1979): Insetos no folklore, São Paulo: Cons. Estadual Artes Cienc. Hum.
132. LIEBRECHT, F. (1886): «Tocandyrafestes», Z. Ethnol., 18, 350-52.
133. LIU. G. (1939): «Some extracts from the history of entomology in China», Psyche, 46, 23-28.
134. MACGREGOR, R. (1969): «La representation des insectes dans l’ancien Mexique», Entomologiste Paris, 25, 2-8.
135. MARCOVITCH. S. (1949): «The insect in literature», J. Tenn. Acad. Sci., 24, 135-42.
136. MARTIN, M. W. (1975): «Insects on stamps», Insect World Dig., vol. II, 1, 17-20.
139. MELIS, A. (1958): «La posizione sistematica ed allegorica degli insetti nella Divina Commedia (end)», Redia, 43, v-x.
140. MERTINS. J. W. (1986): «Arthropods on the screen», Bull. Entomol. Soc. Am., 32, 85- 90.
141. MEYER-ROCHOW, V. B. (1975): «Local taxonomy and terminology for some terrestrial arthropods in five different ethnic groups of Papua New Guinea and Central Australia», J. R. Soc. West. Aust., 58, 1 5-30.
142. MEYER-ROCHOW. V. B. (1978/1979): «The diverse uses of insects in traditional societies», Ethnomedicine, 5, 287-300.
143. MILLER, D. (1948): «Shakespearean entomology», Tuatara, vol. I, 2, 7-12.
144. MILLER. D. (1952): «The insect people of the Maori», J. Polynesian Soc., 61, 1-61.
146. MONTGOMERY. B. E. (1959): «Arthropods and ancient man», Bull. Enlomol. Soc. Am, 5, 68-70.
147. MULLETT, G. M. (1980): Legends of the Hopi Indians. Spider Woman Stories, Tucson, Ariz: Univ. Arizona Press.
148. MYER, I. (1894): The Scarab, New York: Nutt.
149. NICHOLSON, I. (1959): Firefly in the Night, London: Faber & Faber.
150. NILSSON, M. P. (1971): The Minoan Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion, 2nd ed., New York: Biblo & Tannen.
151. NOBLE, J. V. (1975): «The wax of the lost wax process», Am. J. Archaeol., 79, 368- 69.

153. OSTEN SACKEN, C. R. (1895): «Eristalis tenax in Chinese and Japanese literature», Berl. Entomol. Z., 40, 142-47.
154. OSTEN SACKEN, C. R. (1898): «On the so called Bugonia of the ancients and its relation to Eristalis tenax, a two-winged insect», Boll. Soc. Entomol. Ital., 25, 186- 271.
155. PAGER, H. (1971): «Rock painting in southern Africa showing bees and honey hunting», Bee World, 54, 61-68.
156. PATTERSON, R. (1841): Letters on the Natural History of the Insects Mentioned in Shakespeare's Plays, with Incidental Notices of the Entomology of Ireland, London: Orr.
157. PHILLPOTTS, B. (1979): The Book of Fairies. New York: Ballantine.
158. PIEPER, M. (1925): «Die ägyptischen Scarabaen und ihre Nachbildungen in den Mittelmeerlandem», Z. Agypt. Sprach. Altertumskd. 60, 45-50.
159. PIEPER, M. (1930): «Bedeutung der Scarabaen für die Palastinenische Altertums kunde», Z. Dtsch. Palast.-Ver., 53, 185- 99.
160. POSEY, D. A. (1978): «Ethnoentomological survey of Amerind groups in lowland Latin America», Fl. Entomol., 61 ,225-28.
161. POSEY, D. A. (1983): «Ethnomethodology as an emic guide to cultural systems: The case of the insects and the Kayapó Indians of Amazonia», Rev. Brasil. Zool., 1, 135-44.
162. PRIEST, A. (1952): «Insects: the philosopher and the butterfly», Bull. Metrop. Mus. Art, 10, 172-81.
163. RANSOME, H. M. (1937): The Sacred Bee in Ancient Times and Folklore, Boston: Houghton Mifflin.
164. REICHE, M. (1949): Mystery on the Desert, Lima: Reiche.
165. RIEGEL, O. T. (1981): «The cicada in Chinese folklore», Melsheimer Entomol. Ser., 30, 15-20.
166. RILEY, W. A. (1919): «A use of galls by the Chippewa Indians», J. Econ. Entomol., 12, 217-18.
167. RITCHIE, C. I. A. (1979): Insects, the Creeping Conquerors, New York: Elsevier/Nelson.
168. RITCHIE, I. M. (1977): «An African grasshopper used as an ornament», Entomol. Gm., 28, 59-60.
169. RODECK, H. G. (1932): «Arthropod designs on prehistoric Mimbres pottery», Ann. Entomol. Soc. Am., 25, 688-94.
170. ROSS, E. (1937): «Ueber Schmuckenkäfer und deren Verwendung bei verschiedenen Völkern», Entomol. Z., 50, 457- 66.

171. RUDY, H. (1925): «Die Wanderheu schrecke, *Locusta migratoria* L. phasa migratoria L. et phasa dnnica L. I. Die Wanderheuschrecke in Bildokumenten aus alter und ältester Zeit», Bad. Bl. Schädlingsbekämpf., 1925, 1-34.
172. RUTSCHKY, C. W. (1981): «Arthropods in the lives and legends of the Pennsylvania Indians», *Melsheimer Entomol. Ser.*, 30, 39-42.
173. SAUVAGE, A. (1970): «Les insects dans la poesie romaire», *Latomus*, 29, 269-96.
174. SAVORY, T. (1964): *Arachnida*, London: Academic.
175. SCHIMITSCHEK, E. (1968): «Insekten als Nahrung, in Brauchtum, Kult und Kultur», *Handb. Zool.*, vol. IV, 2, 1/10, 1-62.
176. SCHIMITSCHEK, E. (1969): «Der altägyptische Ordern der goldenen Fliege», *Anz. Schädlingskd. Pflanzenschutz*, 42, 73.
177. SCHIMITSCHEK, E. (1974): «Mantis in Kult und Mythe der Buschmänner», *Z. Angew. Entomol.*, 76, 337-47.
178. SCHIMITSCHEK, E. (1977): «Insekten in der bildenden Kunst, im Wandel der Zeiten in psychogenetischer Sicht», *Veröff. Naturhist. Mus. Wien*, 14, 1-119.
179. SCHIMITSCHEK, E. (1978): «Ein Schmetterlingsidol im Val Camonica aus dem Neolithikum», *Anz. Schädlingskd. Pflanz. Umweltschutz*, 51, 113-15.
180. SCHIMITSCHEK, E. (1980): «Manna», *Anz. Schädlingskd. Pflanz. Umweltschutz*, 53, 113-21
181. SCHLAM, C. C. (1976): *Cupid and Psyche: Apuleius and the Monuments University Park, Pa: Am. Philos. Soc.*
- 181a. Siganos, A. (1985): *Les Mythologies de l'insecte, Histoire d' une Fascination*, Paris: Libr. Meridiens.
182. SILOW, C. A. (1976): «Edible and other insects of mid-western Zambia. Studies in ethnoentomology», *Occas. Pap. Inst. Allm. Jämför. Etnogr. Uppsala Univ.*, 5, 1-233.
183. SILOW, C. A. (1983): «Notes on Ngangela and Nkoya Ethnozoology. Ants and termites», *Götesborgs Ethnogr. Mus. Etnol. Stud.*, 36, 1-vii, 1-177
184. SIOSSON, A. T. (1916): «Entomology in literature», *Bull. Brooklyn Entomol. Soc.*, 11, 49-52.
185. SMITH, J. B. (1888): «A wicked worm», *Entomol. Am.* vol. III, 11, 196-97.
186. SMITH, R. F.; Mittler, T. E. and Smith, C. N. (1973): *History of Entomology*, Palo Alto, Calif: Annual Reviews.
- 186a. SMITHSONIAN (1977): «A suppressed adventure of "Alice" surfaces after 107 years», *Smithsonian*, vol. XIII, 9, 50-57.

187. SMULYAN, M. T. (1920): «An insect and lack of entomological knowledge an immediate cause of the World War», *Psyche*, 27, 85-86.
188. SONES, W. (1979): «Our bug-infested language», *Explorer*, vol XXI, 1, 23.
189. SOUTHWOOD, T. R. E. (1977): «Entomology and mankind», *Proc. Int. Congr. Entomol.*, 15, 36-51.
190. SOWERBY, A. C. (1940): *Nature in Chinese Art*, New York: Day.
191. STANLEY, W. F. (1979): *Insects and Other Invertebrates of the World on Stamps*, Milwaukee: Am. Topical Assoc.
192. STEMPELL, W. (1908): «Die Tierbilder der Mayahandschriften», *Z. Ethnol.*, 1908, 704-4.
193. STITT, R. (1981): «The British insect pub fauna», *Antenna*, vol. V, 1, 11-12.
194. STUTLEY, M. and Stutley, J. (1977): *Harper's Dictionary of Hinduism*, New York: Harper & Row.
195. SUMMERS, I., (1978): *Tomorrow and Beyond*, New York: Workman.
196. SWIFT, R. H. (1931): «The sacred beetles of Egypt». *Bull. South. Calif. Acad. Sci.*, 30, 1-14.
197. TASSI, R. (1978): *Graham Sutherland. Complete Graphic Work*, New York: Rizzoli.
198. TASTEVIN, C. (1923): «Nomes de plantas e animais em Lingua Tupy», *Rev. Mus. Paulista*, 13, 687-763.
199. TAYLOR, R. L. (1975): *Butterflies in my Stomach*, Santa Barbara, Calif: Woodbridge.
200. TAYLOR, R. L. and Carter, B. J. (1976): *Entertaining with Insects. Or: The Original Guide to Insect Cookery*, Santa Barbara, Calif: Woodbridge.
201. TOD, M. N. (1939): «The scorpion in Graeco-Roman Egypt», *J. Egypt. Archaeol.*, 25, 55-61.
202. TREMBLAY, E. (1970): «La lotta agli insetti nella magia e nel folklore», *Scienze*, 6, 325-31.
203. TSAI, J. H. (1982): «Entomology in the People's Republic of China», *J. NY Entomol. Soc.*, 90, 186-212.
204. TWEEDIE, M. W. F. (1968): *Pleasure from Insects*, Newton Abbot, Devon, England: David & Charles.
205. USINGER, R. L. (1966): «Introduction», *Monograph of Cimicidae (Hemiptera Heteroptera)*, College Park, Md: Entomol. Soc. Am., 1-9.
206. VAN BUREN, D. D. (1937): «The scorpion in Mesopotamian art and religion», *Arch. Orientforsch.*, 12, 1-28.
207. VILLIARD, P. (1973): *Insects as Pets*, New York: Doubleday.

208. VOGH, J. (1977): *Arachne Rising. The Thirteenth Sign of the Zodiac*, London: Granada.
210. WALCHLI, G. (1940): *Martin Disteli, 1802-1844, Romantische Tierbilder zu Fabeln und Versen von A. E. Frohlich, J. W. v. Goethe, A. Hartmann, F. Krutter und C. Rollenhagen*, Zürich: Amstutz & Herdeg.
211. WALTON, W. R. (1922): «The entomology of English poetry», *Proc. Entomol. Soc. Wash.*, 24, 159-206.
212. WARD, W. A. (1978): *Studies on Scarab Seals, vol. I, Pre-12th Dynasty Scarab Amulet*, Warminster, England: Aris & Phillips.
213. WATSON, A. and Whalley, P. E. S. (1975): *The Dictionary of Butterflies and Moths in Color*, New York: McGraw-Hill.
214. WEIDNER, H. (195): «Insekten im Volkskunde und Kulturgeschichte», *Arbeitsgem. Mus. Schleswig Hollstein Niederschr.*, Rendsburg, 1950, Kiel: Schleswig Hollstein Mus., 33-45. 215. WEISS, H. B. (1912): «Some ancient beliefs concerning insects», *Bull. Brooklyn Entomol. Soc.*, 8, 21-23.
216. WEISS, H. B. (1927): «The scarabaeus of the ancient Egyptians», *Am. Nat.* 61, 353- 69.
217. WEISS, H. B. (1930): «Insects and witchcraft», *J. NY Entomol. Soc.*, 38, 127-33.
218. WEISS, H. B. (1945): «Some early entomological ideas and practices in America», *J. NY Entomol. Soc.*, 53, 301-8.
219. WELLING, E. C. (1958): «Some Mayan names for certain Lepidoptera in the Yucatan Peninsula», *J. Lepid. Soc.*, 12, 118.
220. WERNER, D. (1970): «Healing in the Sierra Madre», *Nat. Hist. vol. LXXIX*, 8, 60-67.
221. WILBERT, J. (1985): «The house of the swallow-tailed kite: Warao myth and the art of thinking in images», Urton, G. (ed.), *Animal Myths and Metaphors*, Salt Lake City: Univ. Utah Press, 145-82.
222. WILKINSON, R. W. (1969): «Colloquia entomologica. II: a remarkable sale of Victorian entomological jewelry», *Mich. Entomol.*, 2, 77-81.
223. WRIGHT, B. (1977): «Insect and reptile Kachina dolls», in *Hopi Kachinas. The Guide to Collecting Kachina Dolls*, Flagstaff, Ariz: Northland, 116-21.
224. WYMAN, L. C. (1973): *The Red Antway of the Navaho*, Santa Fe, NM: Mus. Navaho Ceremonial Art.
225. WYMAN, L. C., Bailey, F. L. (1964): «Navajo Indian ethnoentomology», *Univ. NM Publ. Anthropol.*, 12, 1-158.
226. WYNDHAM, R. J. (1960): «Strange superstitions about bees and honey», *Glean. Bee Cult.* 88, 723-27.

#30

LA TELA DE LA LENGUA: TOMÁS SARACENO Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN UNIVERSALISMO ARÁCNIDO, HÁPTICO, GEOLÓGICO

Luz Horne
Universidad de San Andrés

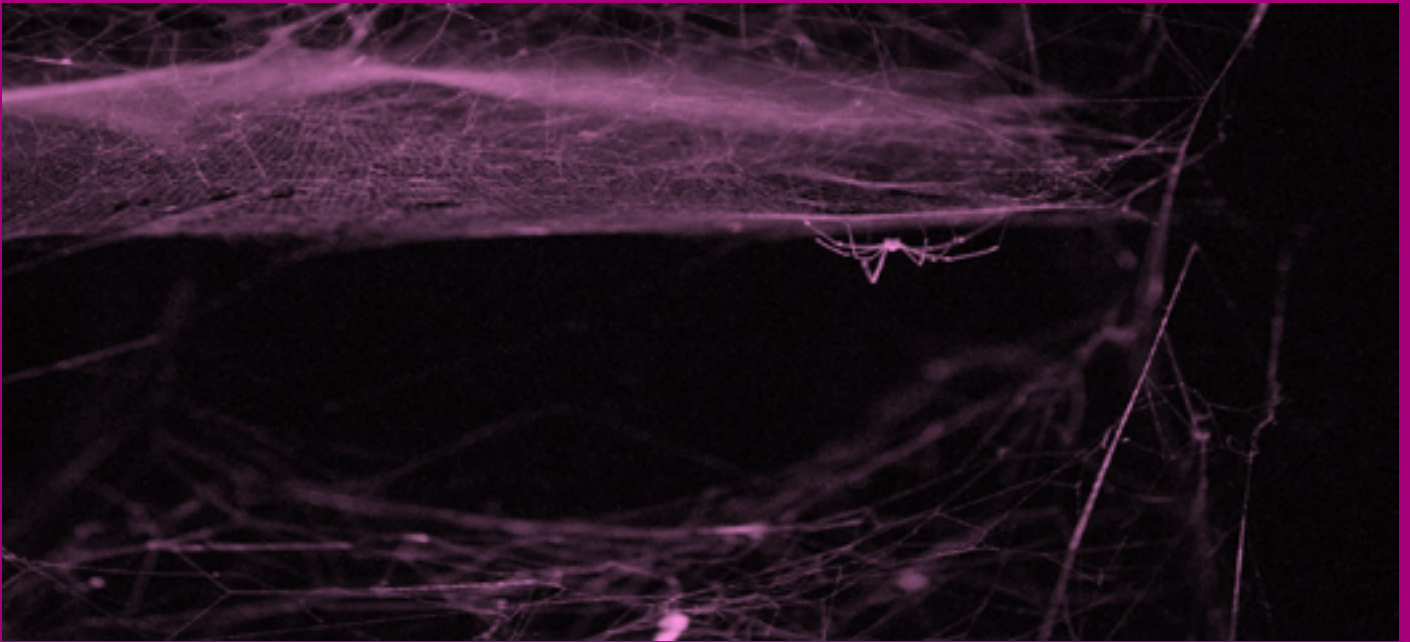
Artículo || Invitado | Publicado: 01/2024
DOI 10.1344/452f.2024.30.3
lhorne@udesa.edu.ar

Ilustración || © Tomás Saraceno, *Webs of At-tent(s)ion*, 2018. Installation view during ON AIR, Palais de Tokyo, Paris, 2018. Cortesía del artista. Photography Studio Tomás Saraceno. Imagen incluida en el artículo por la autora.

Texto || © Luz Horne – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resumen || En *La communauté terrestre* (2023), Achille Mbembe nos dice que en el mundo contemporáneo estamos en una nueva era en la que, por primera vez en la historia, compartimos un destino en el que no se podrán levantar fronteras políticas para la toxicidad del agua que bebemos y del aire que respiramos. Esto reclama —nos dice— la invención de una nueva lengua terrestre. Este ensayo toma el proyecto artístico de Tomás Saraceno enfocándose en sus exhibiciones en las que involucra a las arañas y en el proyecto que se desprende de allí: *Arachnophilia*, una red multidisciplinaria de investigación sobre las arañas. En estas obras surge un nuevo tipo de universalismo que, lejos de la abstracción nominal, recurre a lo material, a lo sensible, a lo háptico y lo vibracional para nombrar lo común y lo interespecie. Así, surge una nueva lengua —una lengua textil, una lengua geológica— y la esfera estética (sensible) se vuelve un sitio filosófico-político desde donde pensar la comunidad terrestre.

Palabras clave || Posthumanismos | Saraceno, Tomás | Arte Latinoamericano | Antropoceno | Humanidades ambientales | Arte y arañas

La tela de la llengua: Tomás Saraceno i la construcció d'un universalisme aràcnid, hàptic, geològic

Resum || A *La communauté Terrestre*, Achille Mbembe ens diu que al món contemporani estem en una nova era en la que, per primera vegada en la història, compartim un destí en el que no es podran aixecar fronteres polítiques per la toxicitat de l'aigua que bevem i de l'aire que respirem. Això reclama —ens diu— la invenció d'una nova llengua terrestre. Aquest assaig pren el projecte artístic de Tomás Saraceno centrant-se en les exhibicions en les que involucra les aranyes i en el projecte que es desprèn d'això: *Arachnophilia*, una xarxa multidisciplinària d'investigació sobre les aranyes. En aquestes obres sorgeix un nou tipus d'universalisme que, lluny de l'abstracció nominal, recorre a allò material, allò sensible, allò hàptic i vibracional per nombrar allò comú i inter-espècie. Així, sorgeix una nova llengua —una llengua tèxtil, una llengua geològica— i l'esfera estètica (sensible) es torna un indret filosòfico-polític des d'on pensar la comunitat terrestre.

Paraules clau || Post-humanismes | Saraceno, Tomás | Art Llatinoamericà | Antropocè | Humanitats ambientals | Arts i aranyes

The Fabric of Language: Tomás Saraceno and the Construction of an Arachnid, Haptic, Geological Universalism

Abstract || In *La communauté terrestre*, Achille Mbembe argues that we are living in a new era in which, for the first time in history, it will not be possible to establish political boundaries regarding the toxicity of the water we drink and the air we breathe. This shared destiny calls for the invention of a new terrestrial language. This essay takes up the artistic project of Tomás Saraceno and, focusing on his exhibitions involving spiders, examines the project that emerges from them: *Arachnophilia*, a multidisciplinary network of research on spiders. In these works, a new kind of universalism emerges that, far from conceptual abstraction, resorts to the material, the sensitive, the haptic, and the vibrational to name that which is common and interspecies. Thus, a new language emerges—a textile language, a geological language—and the aesthetic (sensitive) sphere becomes a philosophical-political site from which to conceive the terrestrial community.

Keywords || Posthumanisms | Saraceno, Tomás | Latin-American Art | Anthropocene | Environmental Humanities | Art and Spiders

0. Terra, quién jamás te esquecería?

Corre el año 1968 y Caetano Veloso está preso por la dictadura cuando su mujer, Dedé, le lleva a la celda una revista *Manchete* en donde se ven las primeras fotografías de la Tierra tomadas desde fuera de la atmósfera. Caetano se impresiona tanto con la imagen que compone una canción en la que habla con la Tierra y le explica la experiencia —en el sentido fuerte del término— que significa verla por primera vez, sentir su inmensidad y el contraste con su pequeña historia personal de cautiverio. Caetano le canta a la tierra y le habla sobre una lengua que nombre su ser: «Terra, o nome da tua carne» (Tierra, el nombre de tu carne)¹.

Desde las últimas décadas, y en un *crescendo* cada vez más pronunciado, tanto la tecnología como el nuevo régimen climático nos impulsan a percibir la tierra como una unidad. Se trata de una percepción que —como ha señalado Emanuele Coccia (2023)— surge de esta manera por primera vez en el mundo contemporáneo. Hoy tenemos, más allá de las imágenes espaciales de la tierra, datos científicos, políticos y sociales de diferentes partes del mundo de modo instantáneo gracias a la tecnología. Por otro lado, ya no podemos pensar las olas de calor, las inundaciones o las sequías como fenómenos aislados, sino como eventos que responden a una causa común de escala global. La tierra entera sufre las consecuencias de acciones locales.

En los últimos años, este tema se ha transformado en un tema clave para el pensamiento y el arte contemporáneos y han surgido diferentes conceptos que proponen pensarnos en una continuidad ontológica con otras especies y con el planeta mismo en tanto vida: el Chthuluceno de Donna Haraway (2019); la metamorfosis de Emanuele Coccia (2021); el corpus infinitum de Denise Ferreira da Silva (2023); u otros provenientes de la epistemologías amerindias como el perspectivismo y el multinaturalismo que traen Ailton Krenak (2019), Davi Kopenawa y Bruce Albert (2015) y Eduardo Viveiros de Castro (2018), entre muchos otros. En sintonía con estos conceptos, el filósofo camerunés Achille Mbembe (2023), propone una comunidad a partir de lo terrestre. Allí nos dice que la tierra no es solamente aquello que nos es común, sino que estamos en una nueva era, «la era de la Tierra» en la que, por primera vez en la historia, compartimos un destino común en el que no se podrán levantar fronteras políticas ni muros para la toxicidad del agua que bebemos y del aire que respiramos. Se trata de una nueva configuración política que excede el marco moderno de los estados nacionales. Este espacio y esta era, nos dice, piden una lengua y una escritura:

En la era de la Tierra, necesitaremos un lenguaje que perfore, cave constantemente y sepa convertirse en proyectil, en una especie de voluntad que, sin cesar, toque lo real. Su función no será solo la de romper las cerraduras, sino también la de salvar vidas del desastre que les espera. Cada uno de los fragmentos de este lenguaje terrenal

<1> Me refiero a una canción de Caetano Veloso llamada «Terra» que aparece por primera vez en el álbum *Muito* (1978). A esa canción también corresponde el título del apartado, cuya traducción podría ser: «Tierra ¿quién podría olvidarte?».

tendrá sus raíces en las paradojas del cuerpo, la carne, la piel y los nervios (Mbembe, 2023: 14)².

En este ensayo quisiera preguntarme por el modo de pensar esta comunidad terrestre e interespecie y por la lengua —el saber, la epistemología— que ella precisa. Si hasta ahora pensábamos que la relación con animales, selvas, bosques, mares, montañas y ríos consistía en conocer, dominar, domesticar o extraer, hay algo en esta relación que se nos escapó de un modo fugaz para volver de modo amenazante transformada en incendios, inundaciones, contaminación o basura. Algo que podemos llamar de diferentes modos —Antropoceno, Capitaloceno, nuevo régimen climático— pero que irremediablemente nos deja con la necesidad de inventar un nuevo modo de aproximarnos, de vincularnos y de convivir con lo no humano. Ya en los años noventa del siglo pasado, Michel Serres situaba el origen de la crisis ambiental y ecológica en nuestro modo de relacionarnos con el mundo y sugería una reformulación de este vínculo a través de un nuevo «contrato natural» (2004) que desmontara el aparato conceptual que heredamos de la modernidad. El correlato de la filosofía moderna y de la separación entre naturaleza y cultura es una relación con el mundo basada en el instrumentalismo, la propiedad y la guerra; una relación en la que la agencia humana se sobreanima y el mundo material —y junto a él la larga lista de aquellos que son considerados como no humanos— se desanima. En este sentido, la crisis que vivimos nos habla no solo de un fracaso de las promesas de la modernidad y del sueño utópico del siglo veinte —tanto en su vertiente desarrollista como en la revolucionaria³—, sino de la insuficiencia de la epistemología moderna occidental para entender el vínculo de lo humano con lo no humano y, por lo tanto, para sostener la separación entre ciencias y humanidades. Es decir, si hay una necesidad de pensar que —como dice Donna Haraway en *When Species Meet* (2013)— estamos *anudados* con otras especies, moldeándonos unas a otras en capas de complejidad recíproca, este nudo no puede sino pensarse como algo corporal, físico, material, sensible. El sujeto de este saber no puede ser un sujeto puramente racional; no puede ser pura *res cogitans*. Para nombrar este nudo vamos a precisar recuperar un saber sensible que desafíe la separación entre lenguaje y cuerpo, entre saber y placer, entre ciencias y humanidades, o entre filosofía y estética. Después de todo, como dice Bruno Latour, tal vez «nunca fuimos tan modernos» (2012) como pensábamos y nunca existió esa separación tan tajante entre un saber racional, puramente científico y objetivo, y un saber intuitivo, sensible, coyuntural e históricamente determinado. Es decir, la ciencia nunca fue del todo independiente de esa porción de inexactitud para avanzar en el conocimiento, pues su trabajo involucra objetos híbridos (humanos y no humanos) que desafían la partición. La ciencia es entonces un saber mucho menos objetivo y racional de lo que hemos querido creer: hay algo que la ciencia no sabe y que, sin embargo, forma parte de cómo construye su saber⁴.

<2> «À l'ère de la Terre, nous aurons besoin d'une langue qui constamment fore, perfore, et creuse comme une vrille, sache se faire projectile, une sorte de plein absolu, de volonté qui, sans cesse, taraude le réel. Sa fonction ne sera pas seulement de faire sauter les verrous, mais aussi de sauver la vie du désastre qui guette. Chacun des fragments de cette langue terrestre sera anraciné dans les paradoxes du corps, de la chair, de la peau et des nerfs» (Mbembe, 2023: 14). La traducción es mía.

<3> Ver Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, A. Machado Libros, 2004.

<4> Ver Isabelle Stengers, *The Invention of Modern Science. Theory Out of Bounds* (2000).

Propongo entonces el surgimiento de un nuevo tipo de universalismo que, lejos de la abstracción conceptual, recurre a lo material, a la vida o al cuerpo —no como refugio romántico sino como un agujero de información, como un sitio de no saber o como el residuo no humano de lo humano— para pensar lo común. Un universalismo que nos llama a inventar una nueva lengua —una lengua táctil, textil y geológica— que transforma la esfera estética (sensible) en un sitio filosófico-político desde donde pensar la unidad. Las exhibiciones del artista argentino Tomás Saraceno, en las que intervienen las arañas y en el proyecto que se desprende de allí: *Arachnophilia*, una red multidisciplinaria de investigación sobre las arañas, me servirá de plataforma teórica para pensar esta problemática y para pensar cómo inventar una lengua que desafíe el antropocentrismo. A partir de su proyecto artístico e interdisciplinario se puede pensar en la posibilidad de habitar un espacio común con otras especies (las arañas, el planeta mismo, la tierra), pero no desde un modelo comunicacional racional —lo cual repetiría el antropocentrismo— sino más bien físico, arquitectónico, háptico. Antes de entrar en esto, sin embargo, daré un rodeo.

1. La intimidad de la piedra

Hacia el final del cuento de Borges «El Aleph», luego de haber visto todo el Universo al mismo tiempo y en un instante que anula la temporalidad sucesiva, el protagonista —Borges— nos dice que hay (o que hubo) otros Aleph y que «ese de la calle Garay era un falso Aleph» (1994: 195) al igual que los Aleph visuales que lo repiten, que son meros «instrumentos de óptica». Finalmente se refiere a un manuscrito de Richard Burton en el que nos dice, cito:

los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en El Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas que rodean el patio central... Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor... (Borges, 1994: 196).

En el último párrafo del cuento el narrador se pregunta: «¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra?» (Borges, 1994: 196)

No se trata, claro está, de hacer una nueva lectura de Borges, pero traigo este texto porque quiero retomar una pregunta que tal vez nos sirva para pensar algo de lo que insiste como problema de lo contemporáneo dentro del contexto del Antropoceno. El cuento juega sobre ese lugar tan borgeano en el que se busca cómo o desde dónde percibir o imaginar el cosmos; se pregunta —pitagóricamente— por el uno; por el lugar desde donde proponer una unidad, una visión entera del universo. Algo que tal vez, traducido, podríamos pensar como una pregunta por la comunidad o por una ontología común. Por un lado, la imagen visual de la puesta en abismo borgeana y del montaje que implica la superposición de tiempos en un solo punto del espacio. Desde el peldaño de una escalera de un sótano de una

casa de una ciudad sudamericana se puede ver el universo entero y la historia completa de la humanidad. Un sitio extremadamente marginal y oculto que nos permite ver el todo. Resuenan aquí todas las visiones borgeanas del escritor argentino y la tradición y sobre la posibilidad de irreverencia que brinda el margen (¿la claridad, la lucidez?).

Pero, por otro lado, hay una sospecha platónica que nos advierte sobre los engaños de la imagen y nos dirige a ese otro Aleph que se despliega ya no como imagen visual sino como murmullo del mundo y que —con toda su exterioridad— se aloja en una intimidad mineral y la hace vibrar con su rumor. Probablemente Borges pensaba en la tradición de la cábala y en el antiguo testamento, en donde se lee que lo único que el pueblo judío escuchó de las tablas de la ley fue el Aleph, que no es más que el arranque laríngeo de la voz que antecede a una vocal al principio de una palabra; el elemento sonoro del que proviene toda voz articulada, pero sin ningún sentido específico. La revelación divina se reduce así a una experiencia puramente mística, corporal y espiritual, carente de un significado determinado. Dios solo se revela a los hombres apenas como un aliento, con un murmullo prelingüístico, con un rumor que se manifiesta como respiración —puramente neumático— para evitar que su existencia anunciada resulte plenamente inteligible al entendimiento humano.

Como ha mostrado Adriana Cavarero (2005) a partir de la filosofía griega la tradición filosófica occidental ha privilegiado la esfera semántica por sobre la vocal, o más bien, ha aprisionado la voz en el ámbito del logos, del discurso. La voz entendida como lengua implica una inevitable asociación del discurso con el pensamiento, y de la voz y del lenguaje con la razón. Este logocentrismo se asocia, también, con una división genérica y patriarcal: al hombre le corresponde la razón y lo simbólico mientras que, a la mujer, el cuerpo y la sonoridad de la voz, que quedan, a su vez, del lado de la animalidad y en el exterior de lo político. Cavarero, sin embargo, se pregunta qué pasa si disociamos logos y voz, sonoridad y lenguaje significante, y descubre en el sonido de la voz, un rasgo de la singularidad y un modo diferente de pensar lo político. La estrategia metafísica que neutraliza el poder de la voz también silencia que haya muchas voces y que lo común pueda pensarse más bien como una relación entre singularidades, entre voces que son cada una diferente.

Pero volvamos entonces, con esta propuesta en mano, a los Alephs de Borges para preguntarnos qué desplazamientos se producen al proponer un Aleph sonoro: hay, por un lado, un corrimiento del régimen escópico, pero hay además una manera de pensar lo común a partir de una pluralidad de murmullos singulares y, sobre todo, una unidad que excede a la comprensión lingüística, al logos. Hay algo de este último Aleph que se escucha como un rumor pero que escapa al entendimiento que quisiera tomar como una cifra para pensar

lo contemporáneo y como la base para construir una lengua que nombre el nuevo régimen climático desde la vida, desde el cuerpo; o, lo que es lo mismo, desde lo no humano de lo humano.

2. El universo en una telaraña

En el 2018, Tomás Saraceno expuso en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires una exhibición que propone un Aleph desde su título: *Cómo atrapar el universo en una telaraña*. En ella, siete mil arañas de diversas especies tejen en la sala de un museo, de manera que alrededor del visitante se forman filamentos interconectados de materia viviente. Esta exhibición luego tuvo diversos desarrollos: desde el Palais de Tokyo en París, *On Air. Carte Blanche a Tomas Saraceno* y muchas otras más, hasta la exposición que está ocurriendo en este momento en la Serpentine Gallery de Londres, llamada *Web(s) of Life*, redes de vida⁵ [Figura 1].



Figura 1: A-Board for Tomás Saraceno in Collaboration: *Web(s) of Life*, Serpentine Galleries, London, 2023. Courtesy the artist. Photography by Studio Tomás Saraceno.

Ya se ha dicho y escrito bastante sobre estas exposiciones y sobre el proyecto del cual forman parte, *Arachnophilia*: una red multidisciplinaria de investigación sobre las arañas⁶. Se ha escrito sobre el modo en el que estas exposiciones desafían la definición de arte y de museo; sobre cómo agujerean la autonomía del objeto estético, colectivizan y desantropocentizan el lugar del autor o del artista; sobre la superposición disciplinaria entre arte, humanidades y ciencias; y sobre el anudamiento de lo humano con otras especies y con el universo entero⁷. Pero quisiera dejar de lado el aspecto más didáctico del proyecto, para pensar justamente en lo que se escapa al mensaje y aparece como agujero de saber, lenguaje sin palabra, rumor o respiración. Dejar de lado lo que el proyecto nos

<5> A la cual ya no llama exposición, sino performance por la interacción que requiere con los visitantes y por la variación de la muestra en función de las condiciones climáticas del día de visita.

<6> Ver: <https://arachnophilia.net/>

<7> Ver, por ejemplo, Graciela Speranza (2012, 2022), Vinciane Despret (2022).

dice sobre la comunicación entre lo humano y lo no humano —que es sin dudas impresionante— y observar lo que lo no humano nos trae como misterio de lo humano y como ausencia de comunicación. Me interesa también entonces desplazarme a lo que el proyecto trae como arquitectura ya que, más allá de la distancia de lo visible, habilita un espacio real —táctil, físico, corporal— de convivencia. Se trata de una zona que la arquitecta ítalo-brasileña Lina Bo Bardi ya había construido, por ejemplo, en las exposiciones que organizó en el centro cultural de arte y ocio Sesc Pompeia en São Paulo en los años ochenta del siglo pasado. En una de ellas, *Entreato para crianças* (Intervalo para chicos), colocó varios tachos enormes llenos de cucarachas vivas a través de las cuales decía buscar la habilitación de un espacio que ella llama «zonas cinzentas» («zonas grises») [Figura 2]; zonas en las que lo humano y lo animal conviven, se superponen y habitan en un mismo espacio⁸.

<8> Me he extendido sobre este asunto en el libro *Futuros Menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil* (2022).

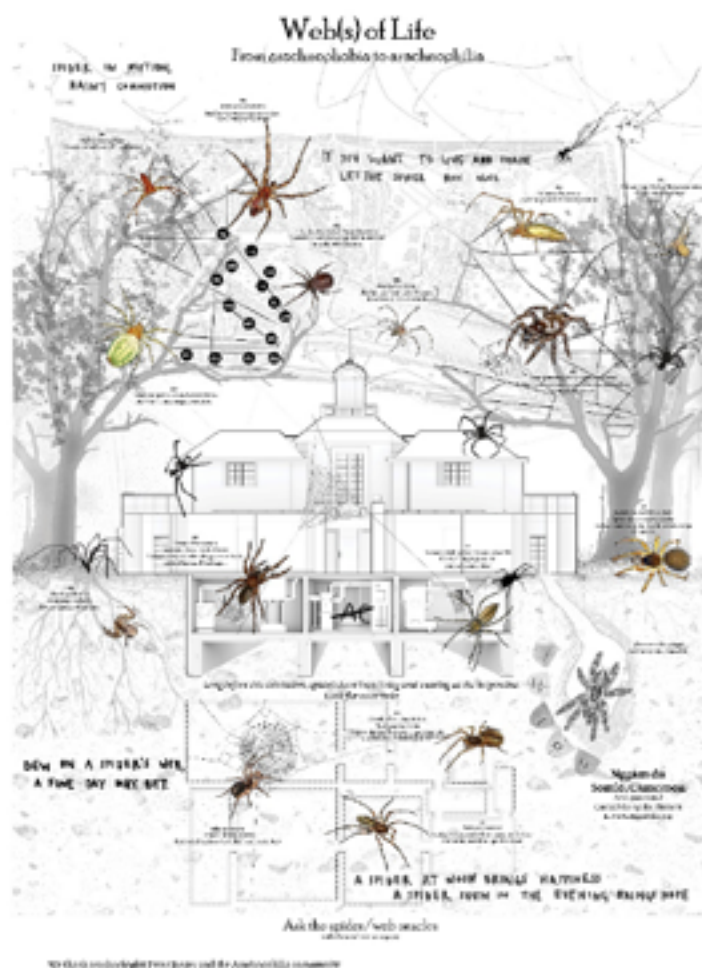


Figura 2: A-Board for Tomás Saraceno in Collaboration: Web(s) of Life, Serpentine Galleries, London, 2023. Courtesy the artist. Photography by Studio Tomás Saraceno.

En las telas de araña se despliega una construcción orgánica y animal, que replica, en miniatura, la geometría de las galaxias y las constelaciones. Pero más allá del isomorfismo —algo que todavía mantiene una distancia visual y en la que prevalece una aproxima-

ción intelectual, como en el Aleph visual de la calle Garay— la tela remite a un vínculo de lo humano con lo no humano que ya no se produce por isomorfismo sino por contigüidad, por contacto. Las arañas producen la tela desde su cuerpo. Son casas, pero son también excrecencias corporales con las cuales tienen un vínculo inmanente. La materialidad de la tela es, por un lado, orgánica, corporal, natural y biológica, pero por el otro sobrevive fuera del cuerpo como un objeto independiente, haciendo bascular el límite entre lo vivo y lo inerte, lo material y lo biológico, el cuerpo y su afuera y la tierra y el cosmos [Figura 3].

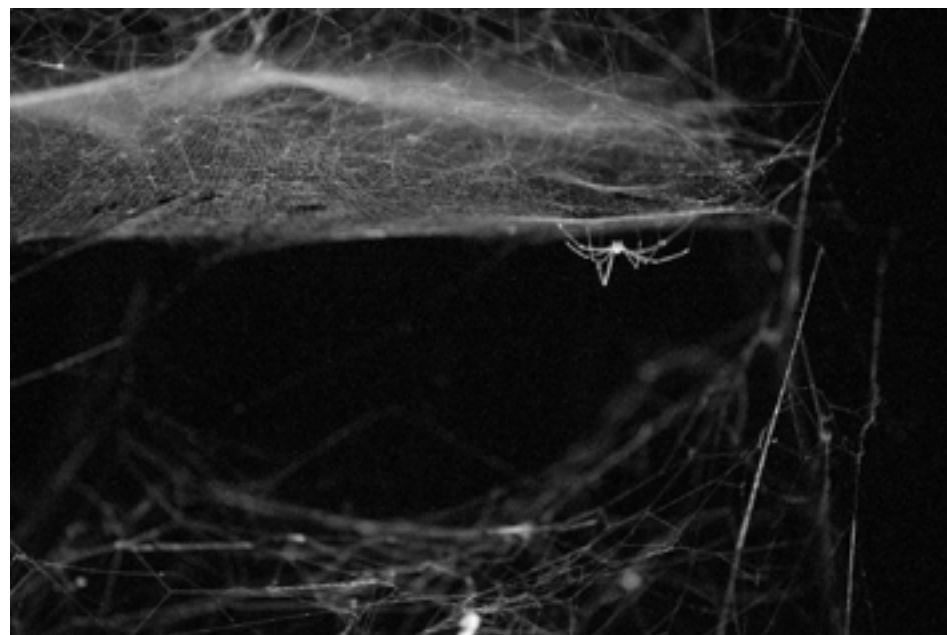


Figura 3: Tomás Saraceno, *Webs of At-tent(s)ion*, 2018. Installation view during ON AIR, Palais de Tokyo, Paris, 2018. Courtesy the artist. Photography Studio Tomás Saraceno.

Pero, además, la tela tiembla y su temblor se vuelve un instrumento de comunicación entre ellas: si bien las arañas son ciegas y no poseen oídos, sienten las vibraciones con los pelos que les cubren las patas, un órgano, o un sensorium que los humanos no tenemos. La «biotremología» estudia estos temblores y vibraciones y el modo en el que no solo arañas sino también cocodrilos, elefantes, sapos, ballenas e insectos —diferentes animales que poseen ese sensorium— se comportan. Esto luego se utiliza en diferentes investigaciones como, por ejemplo, en la investigación astronómica que, a partir de vibraciones y sonidos que probablemente son de otros tiempos estelares y que ya no existen, obtiene información sobre fenómenos hasta hace poco tiempo desconocidos⁹. Lo interesante es que no se trata de estudiar los sonidos sino justamente aquello que, sin producir sonido, vibra. Algo que queda fuera del registro auditivo humano; una sensibilidad háptica que vincula el tacto con las ondas sonoras y que —aunque no lo oímos— sí podemos en algunos casos sentir con nuestro cuerpo, con nuestros huesos: una posibilidad de tocar a la distancia aquello que no podemos escuchar.

<9> Ver para esto el interesantísimo artículo de Ally Bishop (2023).

El proyecto juega con esta capacidad vibracional para interpelar sobre la posibilidad de que las arañas —los animales, las plantas, el aire, la tierra misma— tengan un idioma, una capacidad de habla y de comunicación que hasta ahora nos era desconocida. Es esta misma posibilidad la que entretiene a Vinciane Despret en un texto de ficción especulativa —«La invención de los acúfenos o las cantantes silenciosas»— en el que juega con la idea de que ciertos aracnólogos comenzaron a escuchar los mensajes que las arañas les mandaban en forma de sonidos o más bien de vibraciones: «sonidos silenciosos que se traducen en pensamientos» (2022: 40). Me gustaría ir, como ya he dicho, en otra dirección. Porque más allá de la posibilidad de comunicación humana-animal o multiespecie, la vibración de las arañas nos interpela para atender a aquello que hace agujero en el edificio de nuestro conocimiento, en nuestra lengua entendida exclusivamente como herramienta de comunicación. Me interesa entonces pensar en la posibilidad de habitar un espacio común con otras especies (el planeta mismo, la tierra), pero no desde un modelo comunicacional sino más bien físico, arquitectónico, háptico y pensar en la perforación que esta arquitectura hace en el logos: ¿cómo es estar al lado de una araña y sentirla vibrar en los propios huesos?

3. La tela de la lengua

La capacidad vibracional de las arañas fue tradicionalmente utilizada por la cultura camerunesa para la adivinación. Un poco como un juego, Saraceno ya había inventado hace algunos años un oráculo arácnido, pero en su exposición *Web(s) of Life*, que finalizó hace unos meses en la Serpentine Gallery de Londres, vuelve a poner en el centro esta técnica de adivinación camerunesa [Figura 4].



Figura 4: Arachnomancy Cards, 2019, at the 58th International Art Exhibition—La Biennale di Venezia, titled *May You Live In Interesting Times*, curated by Ralph Rugoff. Courtesy the artist Photography by Studio Tomás Saraceno.

A través de un video podemos interactuar con un adivinador camerunés —y pagarle— para que nos diga, a través de las arañas, qué va a ocurrir en nuestro futuro. El gesto es el de horadar por dentro y desde sus fundamentos el antropocentrismo epistemológico. Con la inclusión de un saber otro, pero sobre todo con la inclusión de un tipo de sensorium que excede a la capacidad del cuerpo humano, Saraceno abre un espacio para la incertidumbre dentro del saber científico y habilita la posibilidad de incluir, dentro del conocimiento, un desconocimiento: ese algo que es inaudible de las arañas se vuelve saber, un saber no sabido o, incluso, no sentido.

La insistencia de Saraceno en este saber ancestral, animal y a la vez astronómico y futuro nos dice que —así como las vibraciones de las arañas— hay algo que se nos escapa. *El universo en una telaraña* (la exposición del 2018) se transformó entonces en un concierto —*Cómo escuchar el universo en una telaraña*— en el que Saraceno convocó a diferentes músicos a tocar en conjunto con diferentes especies de arañas, llevando al Aleph visual de la tela de araña que replica la estructura de las galaxias del universo, a ser un Aleph vibracional: un Aleph que, a pesar de señalar una unidad, incluye dentro de sí un murmullo, un rumor, una multiplicidad de voces y, dentro de estas, su propio agujero, ya que no todo lo que las arañas transmiten en su vibración alcanza a la sensibilidad del oído humano. Es decir, es un concierto que contiene su sinsentido y una escucha del universo que opera por contacto.

Lo que el concierto trae a un primer plano, entonces, es que hay una voz que no podemos concebir únicamente como un instrumento de comunicación; una voz que nos habita como respiración y que no llega a ser palabra porque se nos escapa en su sentido. Es algo que ya no podemos decir con el lenguaje con el que contamos, que excede al aparato conceptual que recibimos como legado y que se manifiesta únicamente como música, una música que no sabemos exactamente a quién pertenece, una música que es la antesala del lenguaje pero que no es, sin embargo, lenguaje. Esto que se le escapa al saber y que sin embargo se sabe, niega —en su temblequeo— la posibilidad de una inteligencia total, de una información exhaustiva o de un lenguaje puro y transparente que recoja todo lo posible de ser dicho (una ilusión que vuelve en la era del chat GPT), pero porque también niega que la función primaria o única de la voz sea la de comunicar un sentido.

4. Un saber no sabido

En un precioso texto llamado *El gusto* (2016), Giorgio Agamben estudia el vínculo entre el sentido corporal del gusto y la esfera estética y propone que, desde la Antigüedad, el sentido del gusto se pensó como aquel que otorga un tipo de saber que, a pesar de que no puede dar razón de su conocer, goza de él (2016: 9). El gusto fue siempre considerado como el sentido más bajo, el menos teórico, el

más instintivo y, por lo tanto, como un sentido que vincula lo humano con lo animal. Además, el gusto disuelve, desarma y consume su objeto para poder gustar y, en consecuencia, también desarma la unidad del sujeto tal como es entendido en su diferencia con el otro que no es sujeto. En el gustar, el sujeto y el objeto pierden distinción. El gusto se presenta como un enigma, como un trozo que excede a la significación, como un saber sin sujeto. Precisamente por eso, según Agamben, el gusto puede ser considerado como un «auténtico sentido antimetafísico» (2016: 26) en el que se sutura la escisión entre sensible e inteligible, y entre conocimiento y placer. Si bien en la Antigüedad convivían diversos tipos de saberes, a partir de la modernidad se produce una separación entre la ciencia —que conoce, pero no siente placer— y el gusto —que siente placer, pero no conoce—, puesto que no puede dar razón de su conocimiento.

A partir del siglo XVII, la ciencia moderna amplía su propio territorio a expensas de las ciencias adivinatorias, que son excluidas del conocimiento. El sujeto de la ciencia se plantea como único sujeto del conocimiento, negando la posibilidad de un saber sin sujeto. No obstante, el ocaso de las ciencias adivinatorias tradicionales no marca en modo alguno la desaparición del saber que no se sabe: la creciente difusión del debate en torno al no sé qué y al gusto a partir del siglo XVII y la progresiva consolidación de la estética durante todo el siglo XIX muestran antes bien que la ciencia no puede colmar ni reducir el significante excedente (Agamben, 2016: 48; la cursiva es mía).

¿De qué manera podríamos volver a integrar este saber no sabido en la estructura del conocimiento? ¿De qué modo podríamos darle al saber estético —sucedáneo de la adivinación— un lugar epistemológico? La esfera estética siempre tuvo cierta distinción y privilegio dentro del campo cultural occidental, pero su autoridad epistémica sigue ocupando un lugar relegado respecto a la razón científica y económica. El momento actual de «profunda alteración de nuestra relación con el mundo» (Latour, 2017: 25) nos abre una posibilidad de volver a pensar las jerarquías en el esquema de producción del conocimiento. El concepto mismo de *antropoceno*, como incapacidad de distinguir lo «antropo-» y las capas geológicas de la tierra, hace evidente un vínculo entre dos órdenes que antes habíamos insistido en separar —lo humano y lo natural— y, por lo tanto, nos permite volver a barajar las particiones para buscar una epistemología de lo sensible.

Este trozo perdido en nuestro saber —que Agamben piensa a partir de la teoría *levistraussiana* del «significante excedente», pero que luego también vincula al inconsciente freudiano— hace bascular la diferencia entre ciencia y estética, o entre saber y placer, pero también resquebraja la noción de sujeto moderno, que dejaba fuera del conocimiento al cuerpo y a la esfera sensible, considerados como una fuente de confusión y engaño. Sin embargo, —nos dice Agamben— el verdadero sentido del proyecto griego del saber filosófico, es decir, «de un amor del saber y de un saber del amor, que no es [...] ni adivinación ni ciencia, ni conocimiento ni placer» (2016: 26)

es aquel que no pertenece ni al sujeto ni al objeto, sino que se sitúa en la fractura que los divide: un saber en el que verdad y belleza, o placer y conocimiento se unen. En otras palabras, un saber que no es solo saber, sino que es también una *erótica*, un *saber-sabor*, un saber gustativo: sensible e inteligible a la vez.

El concierto que Saraceno dirige en colaboración entre humanos y arañas, nos recuerdan ese Aleph egipcio que desde la intimidad de la piedra precede a la palabra humana pero que, a su vez, pertenece al ser de las cosas, toca las cosas con su decir y se sitúa —como quiere Agamben para el proyecto filosófico o como propone Gilles Deleuze en el epígrafe de este texto— en el sitio en el que saber y no saber se juntan, en el que las arañas y los humanos se tocan.

Acaso un regreso a nuestro nexo íntimo con aquello que no se puede decir, con la dificultad en la toma de la palabra, sea lo que nos permita desarmar el logos y darle una forma musical a nuestro pensamiento. Una lengua que sale del cuerpo y de los huesos, de la tierra y de la tela, que tiembla y que reclama también, en esa vitalidad, otro sur, otra escritura, otra filosofía. Acaso en la tela que construye la araña desde su vientre haya una cifra de la comunidad terrestre y de ese registro que ella pide: un rumor, una respiración, un murmullo de muchas voces.

Bibliografía citada

AGAMBEN, G. (2016): *El gusto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

AGAMBEN, G. (2019): *¿Qué es la filosofía?*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

BISHOP, A. (2020): *Toward a haptic astronomy; or, how else to read the cosmos?*, <<https://arachnophilia.net/wp-content/uploads/2020/12/HAPTIC-ASTRONOMY-FINAL-TEXT-2.pdf>>, [1/12/2023].

BORGES, J. L. (1994): «El Aleph», *Obras completas (1923-1949)*, Buenos Aires: Emecé.

BUCK-MORSS, S. (2004): *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid: A. Machado Libros.

CAVARERO, A. (2005): *For more than one voice: Toward a Philosophy of vocal Expression*, San Francisco: Stanford University Press.

COCCIA, E. (2021): *Metamorfosis*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus.

COCCIA, E. (2023): *Don't call me Gaia*, eflux, October, <<https://www.e-flux.com/architecture/hydroreflexivity/571453/don-t-call-me-gaia/>>, [1/12/2023].

DESPRET, V. (2022): *Autobiografía del pulpo*, Bilbao: Consonni Editorial.

- FERREIRA DA SILVA, D. (2023): *La deuda impagable*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta limón.
- HARAWAY, D. (2019): *Seguir con el problema*, Bilbao: Consonni Editorial.
- HARAWAY, D. (2013): *When Species Meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HORNE, L. (2021): *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- KOPENAWA, D. y BRUCE, A. (2015): *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*, São Paulo: Companhia das Letras.
- KRENAK, A. (2019): *Ideias para adiar o fim do mundo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- LATOUR, B. (2012): *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*, México: Siglo XXI.
- LATOUR, B. (2017): *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- LATOUR, B. (2023): «Some Experiments in Art and Politics», *e-flux journal*, <https://www.e-flux.com/journal/23/67790/some-experiments-in-art-and-politics/> [1/12/2023].
- MACCIONI, F; MILONE, G y SANTUCCI, S. (2023): «Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas: una pregunta por el método», *El taco en la brea*, Año 9, 18, 168-183.
- MBEMBE, A. (2023): *La communauté terrestre*, Paris: Éditions La Découverte.
- MILONE, G. (2022): «Por una lingüística inespecífica: la inquietud ancestral de la voz», *Ahítesis*, 72, 168-182, <<https://revistaahistesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/45195/45587>>, [1/12/2023].
- SARACENO, T. (2017-2018): *Cómo atrapar el universo en una telaraña*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- SARACENO, T. (2018): *On Air. Carte Blanche a Tomas Saraceno*, Paris: Palais de Tokyo.
- SARACENO, T. y NOORTHOORN, V. (2018): *Cómo atrapar el universo en una telaraña*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Ciudad, Autónoma de Buenos Aires. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- SARACENO, T. (2018): *Webs of Life, redes de vida*, London: The Serpentine Gallery.
- SERRES, M. (2004): *El contrato natural*, Valencia: Pre-Textos.

SPERANZA, G. (2022): *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, Barcelona: Editorial Anagrama.

STENGERS, I. (2000): *The Invention of Modern Science. Theory Out of Bounds*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2018): *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pósestrutural*, São Paulo: Ubu Editora.

VV. AA. (2022): *Tomás Saraceno: Particular matter(s)*. Enderby, E. (ed.), New York: Studio Tomás Saraceno and The shed.

#30

PATITAS DE INSECTOS EN MEDIO DE LAS PÁGINAS: LA ZOOPOÉTICA ENTOMOLÓGICA DE EDUARDO CHIRINOS EN TRES DE SUS POEMAS

Sergio I. Rosas-Romero¹

Universidad de Salamanca

<https://orcid.org/0009-0003-6561-8215>

Artículo || Recibido: 31/07/2023 | Aceptado: 21/11/2023 | Publicado: 01/2024

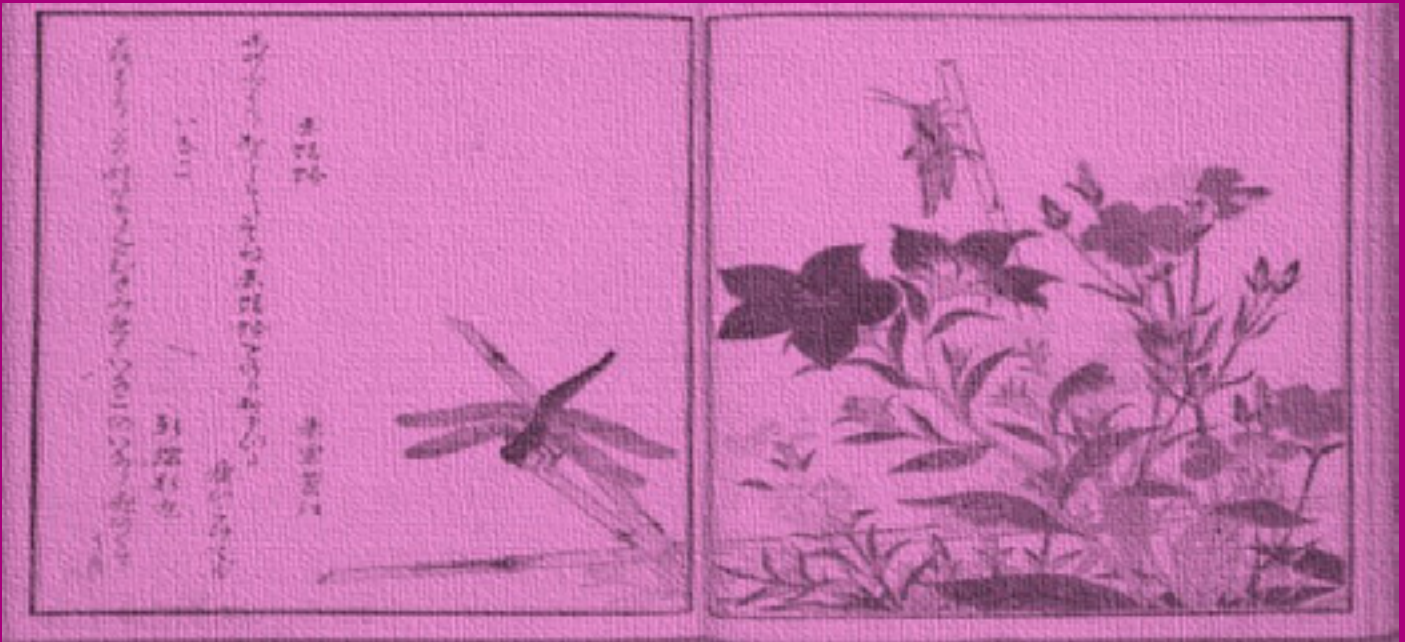
DOI 10.1344/452f.2024.30.4

sergiorosasromero@usal.es

Ilustración || © Kitagawa Utamaro, *The Insect Book*, image 14, 1788, World Digital Library.

Texto || © Sergio I. Rosas-Romero¹ – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || La obra de Eduardo Chirinos (1960-2016), a pesar de la exigua atención crítica que ha recibido en los últimos años, es sumamente relevante al momento de aproximarse a la representación poética de todo tipo de animales, especialmente de los insectos. En este artículo, hago un repaso de las teorías y conceptos más importantes del campo de los estudios animales, para así proponer una lectura zoopoética de la obra del autor peruano en tres poemas pertenecientes a dos poemarios de 2013: *35 lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)* y *Coloquio de los animales*. El concepto de zoopoética, estudiado por Aaron Moe, Kári Driscoll y Eva Hoffmann, entre otros, sostiene que los animales no son solamente sujetos simbólicos que se prestan a metaforizaciones y otros recursos retóricos, sino que también son agentes de representación activos dentro del texto literario, donde su animalidad entra en diálogo con la desnudez animal del propio ser humano, en palabras de Derrida. Bajo esta perspectiva, la obra de Chirinos puede interpretarse como una compleja red zoopoética, donde los insectos contribuyen creativamente a la producción de su poesía, pensamiento y visión de mundo.

Palabras clave || Poesía peruana | Eduardo Chirinos | Estudios animales | Zoopoética | Insectos

Aneguetes d'insectes enmig de les pàgines: la zoopoètica entomològica d'Eduardo Chirinos en tres dels seus poemes

Resum || L'obra d'Eduardo Chirinos (1960-2016), malgrat l'exigua atenció crítica que ha rebut els últims anys, és summament rellevant quan ens aproximem a la representació poètica de tota mena d'animals, especialment dels insectes. En aquest article, faig un repàs de les teories i conceptes més importants del camp dels estudis animals, per, així, proposar una lectura zoopoètica de l'obra de l'autor peruà en tres poemes que pertanyen a dos reculls de 2013: *35 lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)* i *Coloquio de los animales*. El concepte de zoopoètica, estudiat per Aaron Moe, Kári Driscoll i Eva Hoffmann, entre altres, sosté que els animals no són tan sols subjectes simbòlics que es presten a metaforitzacions i altres recursos retòrics, sinó que també són agents de representació actius dins del text literari, en el qual la seva animalitat entra en diàleg amb la

nuesa animal del propi ésser humà, en paraules de Derrida. Sota aquesta perspectiva, l'obra de Chirinos pot interpretar-se com una complexa xarxa zoopoètica, en la qual els insectes contribueixen creativament a la producció de la seva poesia, pensament i visió del món.

Paraules clau || Poesia peruana | Eduardo Chirinos | Estudis animals | Zoopoètica | Insectes

Insect Legs in the Middle of the Pages: Eduardo Chirino's Entomological Zoopoetics in Three of His poems

Abstract || Despite the scant critical attention it has received in recent years, the work of Eduardo Chirinos (1960-2016) is extremely relevant when approaching the poetic representation of all kinds of animals, especially insects. In this article, I review the most important theories and concepts in the field of animal studies, in order to propose a zoopoetic reading of three poems by the Peruvian author, published in two collections of poems from 2013: *35 lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)* and *Coloquio de los animales*. The concept of zoopoetics, theorized by Aaron Moe, Kári Driscoll, and Eva Hoffmann, among others, proposes that animals are not only symbolic subjects that lend themselves to metaphorizations and other rhetorical resources, but are also active agents of representation within the literary text, where their animality enters into dialogue with the animal nakedness of the human being itself, in Derrida's words. From this perspective, Chirinos' work can be interpreted as a complex zoopoetic network where insects contribute creatively to the production of his poetry, thought, and worldview.

Keywords || Peruvian poetry | Eduardo Chirinos | Animal Studies | Zoopoetics | Insects

0. Introducción

Un enjambre de moscas / gira alrededor de la basura. Se empeñan en / ser naturaleza muerta, garabatos en la sábana / donde escribo

Eduardo Chirinos, «Naturaleza muerta con moscas» (2016)

En una gran variedad de textos literarios, los insectos (y otros artrópodos²) han logrado escabullirse en las páginas de múltiples obras y tradiciones para ser representados con los más diversos fines. Uno de ellos, y siguiendo la lectura que hace Catherine Parry (2017: 63-110) sobre la representación de las hormigas en ficciones contemporáneas, está relacionado con la metáfora y la utilidad retórica que nos prestan ciertos insectos para defender o criticar actitudes o comportamientos humanos. Tal como expone la autora en su capítulo «Ants, Myrmecology and Metaphor», y tomando como ejemplo el poema de Baudelaire «Los siete ancianos», tan solo la palabra hormiguero puede dar lugar a una serie de interpretaciones tanto positivas (estructura organizada, vida en comunidad, construcción elaborada y compleja) como negativas (vida alineada, sociedad autoritaria, viviendas uniformes y asfixiantes).

No es fortuito que Parry haya escogido un poema del autor francés para introducir su capítulo dedicado a las hormigas, pues en efecto la poesía se ha presentado como un género bastante dulce, capaz de atraer hacia sus páginas a todo tipo de insectos (y de animales, en general). La poesía en castellano no es la excepción a esta tendencia y por ello contamos con un buen número de autores, de distintas épocas y tradiciones, que han recurrido a los insectos para metaforizar o establecer comparaciones que ayuden a dilucidar valores, problemas, ideas o relaciones propiamente humanas³. Si bien la narrativa también ha abierto sus páginas a la representación de insectos, muchas veces dichas apariciones se dan bajo el paraguas de la ciencia ficción (Drouin, 2019; Parry, 2017) y su tratamiento tiende a ser negativo pues los animales aparecen como una amenaza al orden establecido (insectos monstruosos que por cuestiones de tamaño, mutación, etc., comienzan a atemorizar a una población).

Sin embargo, las comparaciones insecto/humano corren el riesgo de caer en humanizaciones o antropomorfizaciones reduccionistas que centran la atención en el factor humano y no tanto en el animal. Por eso, autores como Moe (2014) han propuesto otro tipo de aproximaciones a lo animal en la poesía, lo cual ha abierto el panorama a nuevas e innovadoras interpretaciones de los textos poéticos. Concretamente, se trata del concepto de zoopoética, el cual plantea que los animales son sujetos que participan activamente en el proceso creativo. Su comportamiento, forma de vida y presencia incentivan un proceso de *poiesis* que luego se ve materializado en el propio poema. Dicha aproximación cambia los pesos en la balanza de lo

<1> Este artículo, parte de mi investigación predoctoral centrada en las presencias no humanas de la literatura escrita en español en el siglo XXI, cuenta con la financiación del Ministerio de Universidades de España gracias a la ayuda FPU21/06466.

<2> Si nos ceñimos a la taxonomía de la biología y otras ciencias relacionadas con el estudio de los animales, no todos los animales que solemos llamar insectos lo son como tal. El ejemplo más común son las arañas, que no pertenecen a la clase Insectia (como sí lo hacen las hormigas, escarabajos, libélulas, etc.) sino a la clase Arachnida (Pinkus Rendón, 2010: 83). Sin embargo, ambas clases están incluidas en el filo Arthropoda, y por ello ambos tipos de animales podrían englobarse bajo el nombre de artrópodos. En este texto, y para facilitar la lectura sin necesidad de hacer aclaraciones taxonómicas puntuales (lo cual está lejos de mi especialización), utilizaré en la mayoría de los casos la palabra insecto para hablar de hormigas, arañas y escarabajos.

<3> Por motivos de espacio no ahondaré en esta cuestión, pero son muchos los poetas hispanohablantes que han sido estudiados bajo el lente de «lo natural». Para mencionar solo algunos ejemplos, Kelly (2006) ha estudiado los simbolismos naturales en la obra de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Jorge Guillén, haciendo alusión a poemas concretos donde aparecen mariposas, por ejemplo. De igual manera en la tradición hispanoamericana se pueden rastrear la aparición de insectos (entre otros animales) en poetas tan relevantes como Rubén Darío o Ramón López Velarde (Ballester Pardo, 2020). En años recientes, y en ambas orillas del Atlántico, vale la pena mencionar poemarios que abordan lo animal y la cuestión de los insectos como son los casos de *Diario del entomólogo* (2003) del colombiano Jorge Cadavid o *Síllithus* (2020) del español Enrique Falcón.

humano/animal, habitualmente más inclinada del lado del homo sapiens. Desde una mirada zoopoética, los animales serían, también, creadores de poesía.

En paralelo a esta propuesta, otros críticos han destacado la importancia de estudiar los animales en la literatura desde una relación mucho más horizontal entre lo humano y lo no-humano. Lejos de la arrogancia de lo antropocéntrico, esta aproximación busca encontrar y describir lo animal desde sus propias lógicas. En otras palabras, encontrar propuestas literarias que destaquen la voz de los animales desde la animalidad y no tanto desde el humanismo.

En este orden de ideas, la obra del poeta peruano Eduardo Chirinos (1960-2016) está plagada de animales y, concretamente, de insectos que se escapan a las lógicas antropocéntricas y que se representan, muchas veces, como motivo de sí mismos. Permeado por los discursos de la biología y la zoología, pero siempre utilizando herramientas propias de la literatura como la ironía, el humor o los juegos textuales, Chirinos escribió una obra poética prolífica y atravesada por la cuestión de lo animal.

Este artículo explora esas nuevas miradas de lo animal que han permeado gran parte de las llamadas humanidades ambientales, los estudios animales y el poshumanismo y con ello establecer un diálogo con la obra del poeta peruano. Concretamente, analizaré tres poemas en donde la presencia de los artrópodos es protagónica y en la que se pueden rastrear muchos de los postulados teóricos mencionados, tal como las lógicas del compost, las disputas nominales de la ciencia y el mundo animal y los juegos interespecies en diferentes situaciones y ecosistemas. Con esto, espero aportar una nueva perspectiva a la obra de Chirinos desde los postulados de los estudios animales y demostrar que su obra se aleja del antropocentrismo y es capaz de establecer nuevas relaciones de parentesco multiespecie.

1. Coordenadas teóricas: parentesco multiespecie, poshumanismo y giro animal

En años recientes hemos presenciado el auge de un buen número de obras académicas que, desde posturas y campos del conocimiento diversos (filosofía, humanidades digitales, derecho ambiental, etc.) se han interesado por estudiar lo no-humano. Este concepto engloba no solamente lo animal sino también todo lo vivo o animado (plantas, bacterias, virus, máquinas, cíborgs, etc.), y dicha expansión ha permitido cuestionar, por un lado, las propias bases de lo que entendemos como humano y, por el otro, afinar la atención sobre lo no-humano para dilucidar sus lógicas, relaciones y particularidades. En este contexto, quisiera detenerme en tres propuestas concretas sumamente útiles para acercarnos en el tercer apartado a los poemas de Eduardo Chirinos.

Un buen punto de partida teórico es la obra de Donna Haraway. En concreto, Haraway insiste en la idea de que nuestros tiempos, los de la nueva era geológica del Antropoceno o Capitaloceno (Moore, 2016), demandan un reajuste en la forma en que hemos interactuado históricamente con los otros no-humanos. Para ello, la autora propone generar relaciones de parentesco multiespecie en vez de perpetuar las lógicas de dominación y biopoder entre sujetos humanos y aquellos no-humanos oprimidos y explotados. Si bien perfila esta propuesta en títulos de hace unos años (1991, 2007), vuelve a ella con fuerza en su más reciente publicación, *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (2019). Allí enfatiza que las relaciones de parentesco no solamente pueden darse con animales de compañía, sino que es posible tejer una compleja red multiespecie con los más variados «bichos mortales» (2019: 20): desde palomas que ayuden a medir la contaminación de las megalópolis, hasta arañas que habitan bosques cercanos y que nos recuerdan la importancia de los tejidos⁴. El problema al que hace referencia el título tiene que ver con la deconstrucción de las bases antropocéntricas de nuestra sociedad y con ello pensar en posibilidades de existencia múltiples, diversas y desjerarquizadas. A diferencia de otros autores, Haraway no presenta un estado de las cosas pesimista o cínico; más bien fija la mirada en el presente para no dejarse derrotar por ese *problema* y, en vez de ello, hacerle frente:

Seguir con el problema requiere aprender a estar verdaderamente presentes, no como un eje que se esfuma entre pasados horribles o edénicos y futuros apocalípticos o de salvación, sino como bichos mortales entrelazados en miríadas de configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias, significados (Haraway, 2019: 20).

¿Cómo lograr que todos estemos entrelazados si, de momento, las relaciones entre humanos y otros se han visto marcadas por la violencia y el pragmatismo? Haraway propone la época/espacio del Chthuluceno como contrapartida al Capitaloceno. Esta nueva temporalidad tiene como fin pensarnos a todos los seres como chthónicos, todos equiparados en un mismo plano horizontal de existencia. Ya que la mirada del «Ántropos prospectivo que contempla el cielo» (2019: 92) ya no impera en el Chthuluceno, lo que prima es una mirada desde abajo, desde las pilas de compost o de hummus de la que hacen parte todos los bichos mortales. Con ese cambio de mirada, Haraway propone una reorganización de las relaciones humanas y no-humanas.

Hay otras voces que se han sumado a la crítica de Haraway con respecto a la mirada del Ántropos, pero ahondando aún más en una propuesta poshumanista, tal como es el caso de Rossi Braidotti. En *Lo posthumano* (Braidotti, 2015) la italiana deja claro su enfoque antihumanista y aboga por una abolición del dogma humanista, partiendo del hecho de que el futuro de la humanidad y de las otras especies es de corte cibernético. Claramente Braidotti no está en contra de los avances éticos, culturales y sociales que han emanado del hu-

<4> Haraway toma el nombre de Chthuluceno de una especie de araña, la Pimosa Cthulhu, que habita en las secuoyas de los bosques californianos de Sonoma y Mendocino (Haraway, 2019: 61). Lo hace, entre otras razones, porque las telarañas y las patas tentaculares de ese arácnido le permiten ilustrar su propuesta de armar una red entre todos los bichos mortales del Chthuluceno; motivo que veremos representado, a su manera, en uno de los poemas que analizaré de Eduardo Chirinos en el tercer apartado.

manismo, pero sostiene que su defensa a ultranza está provocando un clima de ceguera intelectual que no permite ver la relación entre el dominio de los postulados humanistas y las crisis que aquejan al planeta hoy en día.

La autora, partiendo de esa base, analiza la relación humana y no-humana para advertir que de nada sirve pensar lo animal si se sigue haciendo bajo los parámetros o los estándares de lo humano. Pone como ejemplo el debate surgido hace unos años sobre los derechos animales, y señala que justamente esa discusión tiene como punto de partida la concepción humanista de derechos humanos, cuando sería aún más interesante y transgresor pensar los derechos animales desde la propia animalidad (Braidotti, 2015: 87-88). En ese sentido, lo animal debería pensarse dentro de las propias lógicas de lo no-humano, trabajo que en el caso de los estudios literarios se ha comenzado a hacer desde hace unos cuantos años.

Sin duda, estas propuestas han contribuido a seguir magnificando las reflexiones y preguntas que hacen parte del (relativamente) nuevo campo académico de los estudios animales. Dicho campo guarda un espíritu multidisciplinar y se encarga de estudiar desde las ópticas del derecho, biología, zoología, antropología, artes, etc., la forma en que los animales han sido entendidos y utilizados a lo largo de la historia humana. En líneas generales, los estudios animales se han logrado consolidar como un campo académico fundamental para los estudios teóricos y filosóficos gracias a dos avances importantes: el aporte del posestructuralismo y el giro lingüístico —que eventualmente fomentó el llamado giro animal— y las preguntas y postulados de la ética animal, con un largo recorrido multidisciplinar (Weil, 2012).

Si bien los estudios animales han conseguido importantes avances para estudiar la animalidad como característica presente en lo humano y sus comportamientos, siempre tomando como base las reflexiones de Derrida⁵ sobre la importancia de que el ser humano se sienta interpelado por la mirada animal (Boehrer et al., 2018; Calarco, 2008; Parry, 2017; Weil, 2012), todavía hay un largo camino por recorrer. Falta mucho trabajo por hacer para identificar e interpretar representaciones animales en la literatura que nos indiquen relaciones diferentes, solidarias, empáticas y con el potencial suficiente para acabar con el mito de la soberanía de lo humano sobre lo animal (Jensen, 2016).

2. Interés entomológico, estudios literarios y zoopoética

Este contexto teórico ha suscitado un gran número de investigaciones y textos sobre animales en la literatura, pero... ¿cuáles animales? En líneas generales, se ha escrito prolíficamente sobre mamíferos (chimpancés, perros, caballos, gatos, etc.) y también ha habido una gran producción investigativa sobre las aves. Con esto, ¿dónde quedan los insectos? Si bien buena parte de la atención se la llevan

<5> Me refiero al texto seminal de Derrida, *El animal que estoy si(gui)endo* (2008), en el que propone que ante la mirada de los animales los seres humanos estamos desnudos, y justamente en ese momento de desnudez y de identificación con lo animal es cuando puede empezar a andar el pensamiento. El planteamiento de Derrida pone en cuestión la separación humano/animal basada en la racionalidad, pues para el filósofo francés los animales, a diferencia de los humanos, no poseen cierta estupidez (*bêtise*) asociada a la irracionalidad y, por ende, ligada exclusivamente al ser humano. En otras palabras, los animales no pueden sentirse ni desnudos ni estúpidos

los grupos mencionados, cada vez hay un interés mayor por estos invertebrados, pues el fervor investigativo de los estudios animales y sus campos afines han despertado una alta curiosidad al respecto.

En general, podemos afirmar que los insectos han producido a lo largo del tiempo dos tipos de reacciones, rechazo y fascinación, las cuales se han canalizado en este nuevo *momentum* investigativo y de producción académica que, lejos de fijar una sola interpretación de los insectos, lo que hacen es ampliarla y revelar su inabarcable alcance (Drouin, 2019: 1). Vale la pena destacar, entre otros, los avances que al respecto han hecho en la esfera anglosajona los trabajos de Brown (2006) y en el ámbito latinoamericano los aportes relacionados con entomología y cultura (Blas Esteban y Hoyo Arjona, 2013; Hogue, 2009), al igual que sugerentes estudios entre entomología y colonialismo (Peralta Agudelo, 2020).

Sin embargo, y tal como se ha comentado más arriba, el interés por los insectos tiende a acotarse en unas líneas bastante estrechas y muchas veces enmarcadas en mecanismos de antropomorfización. Hay una tendencia bastante clara a otorgarle comportamientos, ideas y actitudes humanas a los insectos una vez son representados o tratados en diferentes ámbitos. Tal como señala Parry, solemos abordar los insectos a partir de tres herramientas (la metáfora literaria, la analogía científica y el lenguaje) para que la comparación entre el mundo humano y el animal (sobre todo en el caso de artrópodos como las hormigas) sea posible (Parry, 2017: 89). Por eso encontramos estudios sumamente amplios y detallados sobre los insectos y la metáfora en los discursos literarios, pues ha sido un *modus operandi* bastante útil para tender puentes entre los dos mundos, y eso lo vemos desde el estudio de figuras poéticas tan conocidas como la colmena (Hollingsworth, 2001) o el estudio de la figura social de las hormigas a partir de obras literarias (King, 2006).

Entonces, ¿no es posible una aproximación al mundo entomológico que esquive la antropomorfización más tradicional o el estudio del animal como metáfora de algo más, de algo siempre humano? Considero que las propuestas de Haraway y Braidotti pueden aplicarse a los estudios literarios de una forma muy sugerente y fructífera si, además, nos valemos del concepto de zoopoética al hablar de animales y representación literaria.

Originalmente propuesto por Derrida en el ya citado *El animal que estoy sí(gui)endo*, la zoopoética la entendía el autor francés como la unión entre el pensamiento animal y el pensamiento poético. Al ser conscientes de que el animal «nos mira de frente» (Derrida, 2008: 23), y que en ese sentido estamos desnudos ante su mirada, el pensamiento poético puede ser intervenido por el pensamiento animal y a partir de esa conexión se puede plantear una escritura o una obra zoopoética. Para Derrida, muestra de esto era la obra de Franz Kafka, pues los animales en su obra no aparecían como me-

ras excusas de algo más sino que con su presencia, con su cuerpo, interpelaban directamente a lo humano por ser inescrutables y al mismo tiempo, poéticos (Driscoll y Hoffmann, 2018: 3).

La zoopoética, entonces, no consiste en hacer un listado de los animales que aparecen en una obra. Un texto y una lectura zoopoética esperan encontrar animales literarios que excedan la función simbólica que tanto ha predominado. Es posible leer a estos animales literarios (tal como los leemos en el plano de lo real, pues también interpretamos lo que nos quieren decir los animales «de verdad») como agentes de representación (Driscoll y Hoffmann, 2018: 7). En otras palabras, hay ciertas representaciones que reconocen la agencialidad animal tanto dentro como fuera del texto literario. Tal como afirma Parry, también existen y merecen nuestra atención crítica las historias que solamente giren en torno a los animales y su animalidad, sin que esto dependa directa o indirectamente de lo humano (Parry, 2017: 3).

A partir de esta base teórica derridiana, Aaron Moe (2014) elaboró su conceptualización de la zoopoética. A través de un riguroso estudio y análisis, Moe propone releer a algunos exponentes canónicos de la tradición poética anglosajona como Whitman o Cummings bajo este lente y así postular que dicha poesía solamente se pudo haber escrito gracias al intercambio interespecie entre los poetas y los animales a los que observaban o que se iban cruzando a lo largo de sus vidas. En ese sentido, los poemas no serían creados solamente por los poetas humanos sino que permitiría entender a la zoopoética como una expansión de la «poetic tradition to include other makers than humans» (Moe, 2014: 10). Siguiendo su argumentación, Moe propone que lo animal, en su expresividad, en sus gestos, en su propio lenguaje corporal, guarda la capacidad de *poiesis*, y gracias a la mirada atenta del poeta humano, la *poiesis* animal y la humana se encuentran en el poema (Moe, 2014: 10).

Esto enlaza, finalmente, con la propuesta de este artículo, que consiste en la lectura de tres poemas de Eduardo Chirinos bajo el lente zoopoético. Aunque la propuesta de Moe es bastante sólida, hay que aclarar que también ha sido objeto de críticas y que vale la pena hacer algunas salvedades. Por ejemplo, autoras como Castellanos (2018) señalan que Moe restringe la *poiesis* animal a la observación atenta de animales de carne y hueso, cuando esto se puede extrapolar a animales de papel o culturales, tal como ella expone con el caso de la ballena blanca en *Moby Dick*. Es decir, es posible hacer un poema de un animal que nunca existió, tal como el propio Chirinos lo hace con animales extintos, todos ellos imposibles de contemplar en el presente⁶.

<6> Esta es una línea de investigación por continuar, pues a pesar de que en Chirinos hay una fascinación por los animales extintos, aún no hay producción crítica o académica al respecto. Tan solo por nombrar un ejemplo, su poemario *35 lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)* comienza con un poema dedicado al dodo («*Raphus cucullatus*»), un ave extinta desde el siglo XVII.

En este sentido, el contexto teórico de los estudios animales y de las relaciones humano/animal, conjugado con el lente de la zoopoética, nos permite adentrarnos con una mejor orientación al estudio de la obra de Eduardo Chirinos, para ver qué tipos de animales representa y qué historias cuentan.

3. La zoopoética de Chirinos: bichos mortales en medio del compost

Desde la publicación de su primer poemario, *Cuadernos de Horacio Morell* (1981), hasta la aparición póstuma, el mismo año de su muerte, de *Naturaleza muerta con moscas* (2016), la obra poética de Eduardo Chirinos ha estado marcada por la representación cambiante y misteriosa de la más variada fauna. El propio autor, en una nota paratextual de su libro *Coloquio de los animales*, lo expresó claramente: «Este libro lo empecé hace muchos años, prácticamente desde que escribí mis primeros poemas. Sin que nadie los convocara, los animales fueron apareciendo con su muda presencia [...]» (2013b: 15). Si sumamos a los animales las obras de arte pictórico y la música, tenemos un tríptico temático que se puede rastrear en toda su poesía (Iwasaki, 2014: 13).

Aunque Chirinos fue un autor con una nutrida producción poética (más de 15 títulos) no ha recibido mucha atención por parte de la crítica especializada académica. Aun así, autores como Pineda (2017) han hecho estudios comparativos de la obra de Chirinos con otros poetas latinoamericanos de su generación (Fabio Morábito y Jorge Bocconera) y a partir del tema de los animales. En el estudio mencionado, Pineda propone que es posible elaborar un bestiario de la obra de Chirinos tomando poemas que presenten animales que migran o que recuerdan temas relacionados con la extrañeza en un nuevo sitio, y esto lo relaciona con la experiencia vital del poeta, pues desde el año 2000 y hasta su muerte residió en Missoula, Estados Unidos. En ese sentido, la representación de animales como los bisontes, ajenos a las geografías peruanas o latinoamericanas, «responde al interés culturalista de Chirinos por la fauna ajena y mítica: un bestiario que transita, como él, desplazamientos migratorios hacia el norte y hacia el sur, en Canadá y EEUU» (Pineda Domínguez, 2017: 345).

El ejemplo de Pineda me sirve para ilustrar cómo estas aproximaciones teóricas a la obra de Chirinos contrastan con la lectura que pretendo hacer en este artículo, apoyado en el aparato teórico que describí en los anteriores apartados. Justamente, propongo que poemas incluidos en los libros *35 lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)* (2013a) y *Coloquio de los animales* (2013b) pueden leerse desde una perspectiva zoopoética que va más allá de la metaforización que pueda establecerse entre un determinado animal y un comportamiento o vivencia específicamente humana.

Creo que lo anterior lo ilustra de manera diáfana el propio Chirinos en el prólogo a las *35 lecciones...*, pues dicho paratexto puede leerse como una poética personal del autor con respecto a la presencia de los animales en su obra. En el prólogo alude a una idea de Jacob von Uexküll, un biólogo alemán de mediados del siglo XIX al que Chirinos cita en el epígrafe que abre el libro, la cual consiste en repensar las limitaciones que tenemos los humanos al momento de hablar de los animales. Dice Chirinos, después de lamentar que haya pasado esa época dorada donde animales y humanos hablaban el mismo lenguaje: «Ahora nos acercamos a ellos como lo único que no son: metáforas culturales. ¿Por qué no intentar escucharlos desde su propio espacio, desde ese “plano diferente e invisible” del que hablaba Uexküll?» (Chirinos, 2013a: 13).

Me interesa particularmente que Chirinos señale que la metaforización cultural no es la mejor manera de acercarnos a los animales, pues entra en sintonía con lo expuesto, páginas más arriba, por autoras como Parry o Braidotti. Como posible solución o acercamiento, Chirinos pretende elaborar una poética que incluya las voces de los animales desde «su propio espacio», que puede leerse también como su animalidad o, siguiendo a Moe, desde su propia *poiesis*. Esto lo vemos reflejado en tres poemas del autor que ilustran elocuentemente su propia poética animal.

Las *35 lecciones...* están compuestas por 35 poemas que corresponden cada uno a un animal, todos ellos con un referente en el plano de lo real o de la zoología. Chirinos tituló cada poema con el nombre en latín de cada espécimen, lo cual denota desde el comienzo del poemario un juego de referencias con el mundo científico, aparentemente alejado de los registros artísticos como la poesía. Los nombres en latín, que causan cierta extrañeza inicial, contrastan luego con poemas donde la voz poética habla en una primera persona con tintes de fábula. Los animales se presentan a ellos mismos en el poema y reflexionan o comentan sobre sus propias vidas o sobre la percepción que el resto (sobre todo, los humanos) tiene sobre ellos.

En los poemas hay todo tipo de animales, desde mamíferos como ballenas o tapires hasta extraños tiburones ciegos o percebes parasitarios. Todos guardan en común el hecho de ser animales poco conocidos, con alguna curiosidad por contar o alguna aclaración por hacer. Por eso, creo que en estos poemas Chirinos incluye a cinco artrópodos (hay tanto arañas como larvas y escarabajos), pues sin importar su extenso número en el planeta y su constante presencia a donde quiera que vayamos, seguimos sin conocerlos muy bien (Raffles, 2011: 8)

De este libro, me detendré en dos poemas, y empezaré por «*Scarabaeus laticollis*», dedicado al escarabajo pelotero. Chirinos, desde el primer verso y con un toque humorístico, pone en boca del escarabajo el asunto de su reputación:

Sé que tengo mala fama, pero qué le / voy a hacer: su aroma me atrae como / el polen atrae a las abejas. Cada día / me las arreglo para construir grandes / pelotas de estiércol y hacerlas rodar hasta mi nido subterráneo. En ellas / deposito uno o, a lo más, dos huevos. / A los pocos días se transforman en / larvas, luego en vigorosos adultos. / Las larvas (al igual que nosotros) se / nutren de estiércol. La bendición / de nuestra especie, nuestra razón / de ser. Desde tiempos remotos he / habitado este planeta. Los egipcios / me consideraban sagrado. Para ellos / simbolizaba la inmortalidad del alma. / El ciclo eterno de las reencarnaciones (Chirinos, 2013a: 27).

En el poema resulta evidente que Chirinos, gracias a la observación atenta de la *poiesis* animal de la que habla Moe, crea el espacio de expresión para que el escarabajo pelotero hable desde su animalidad. Para los otros, el hecho de que viva entre y gracias al estiércol puede resultar motivo de mala fama, asco o suciedad, pero para el escarabajo es una «bendición». El poeta, como si fuera un entomólogo, entiende la razón de ser de la pelota de estiércol, pues de ella depende la gestación del escarabajo y el ciclo de su vida.

Dicha constatación no solamente responde a un detalle científico que se puede comprobar en libros de biología, sino que guarda relación directa con los tiempos del Chthuluceno de Haraway. Como comenté más arriba, las relaciones humano/no-humano en el Capitaloceno están marcadas por una tajante división entre lo cultural y lo natural. En el poema, sin embargo, el escarabajo nos recuerda que a un nivel orgánico, natural, todos somos compost, y siguiendo a Haraway, «los chthónicos retozan en un humus multibichos, pero no quieren tener nada que ver con el Homo que mira al cielo» (Haraway, 2019: 20). Un ejemplo del humus multibichos puede ser, en efecto, las pelotitas de estiércol que los escarabajos peloteros van rodando de un lado a otro, cosa que han hecho «desde tiempos remotos», lo cual deja por sentado su condición de animal antiguo que no es para nada despreciable pues ha compartido este mundo con los humanos desde hace miles de años. Dicha antigüedad se ve reflejada en el comentario que hace sobre los egipcios y la sacralización de los escarabajos en su cultura. Tal precisión sirve, además, para constatar que los escarabajos peloteros no siempre han sido vistos de la misma manera (con esa mala fama) y que justamente la antigua civilización del Nilo realmente los supo ver, y en esa desnudez de la mirada derridiana lograron comprender algo de su propia existencia.

Hay otros animales que, por más que hayan sido vistos y comentados, siguen generando desacuerdo y alguna que otra equivocación. Chirinos aprovecha el terreno poético para poner al descubierto estas interferencias, pues de cierta manera el conocimiento humano lucha por definir a los animales, clasificarlos, ordenarlos, nombrarlos, sin que al animal como tal esto le importe mucho. Esto lo vemos muy bien ejemplificado en «Myrmeleontidae», un poema sobre la (mal llamada) hormiga-león:

Los antiguos me conocían muy bien / pero no supieron cómo definirme.
Lo / de hormiga-león supone un cruce que / muchos se creyeron: como

mi padre / era león y mi madre una hormiga, no / podía alimentarme de carne (como mi / padre) ni de plantas (como mi madre), / por consiguiente moría. Así dijo Elifás, / así dijo el Fisiólogo. Pero yo no digo / nada. Me gusta que me llamen león. / A mí, la más pequeña y humilde / de las hormigas. En realidad no soy / hormiga: técnicamente soy una larva / del orden de los neurópteros y en / nada me parezco a los adultos, salvo / por mis enormes mandíbulas. Vivo / en la superficie de la arena, donde / excavo huecos en forma de embudo. / Mis presas caen siempre en la trampa, / resbalan cuesta abajo. Y yo las espero / con las mandíbulas bien abiertas (Chirinos, 2013a: 43).

<7> La entomología tuvo unos inicios fascinantes impulsados por el afán de conocimiento y la curiosidad de una gran cantidad de estudiosos y entusiastas del mundo natural durante buena parte del siglo XVII, previos al espíritu enciclopédico de la Ilustración. Parte de esa historia se puede conocer en el muy completo artículo de Ogilvie al respecto (2008).

Desde el comienzo del poema, la hormiga-león deja constancia de que su propio nombre ha sido motivo de confusión y de inexactitud, pues la asociación entre hormiga y león tiene que ver, como se revela al final del poema, con su tamaño y sus grandes mandíbulas cuando es una larva y aún no ha alcanzado su desarrollo completo. De hecho, una vez desarrollada, la larva no se convertirá en hormiga sino en un insecto del orden de los neurópteros, caracterizados por tener dos alas membranosas. Esa confusión entre los estados de la metamorfosis o entre los órdenes, bastante común en el estudio de los animales antes de la Ilustración⁷, le permite a la hormiga-león criticar una clasificación que muchas veces puede ser arbitraria. Sin embargo, la larva no lo hace a modo de reproche, más bien con algo de humor explica las razones de dicha confusión y ella misma confiesa que es mejor no decir «nada» pues tampoco le molesta ser llamada león, algo que enaltece su estatus dentro del mundo animal. Más adelante, con precisión de entomóloga, menciona el orden al que pertenece, lo cual no deja espacio para las dudas. Al mismo tiempo, dicha mención pone en diálogo el lenguaje científico con el cotidiano, pues si bien muchas veces la nomenclatura científica sirve para igualar y volver aprehensibles la enorme cantidad de insectos que hay en el mundo (Lunney, 2014), los nombres comunes y las referencias más mundanas (humildad, mandíbulas grandes, trampa de arena) ayudan a acercar los dos mundos. La hormiga-león, entonces, se convierte en el poema en un agente de representación zoopoético, capaz de hacer *poiesis* desde su propia animalidad (Driscoll y Hoffmann, 2018: 8).

Sumado a lo anterior, este poema ilumina los abismos nominales que puede haber entre el mundo antropocéntrico y el animal, pero lo hace sin denunciar una actitud arrogante por parte del ser humano. El poema reconoce que, a lo largo del tiempo, la hormiga-león y los humanos han vivido encuentros y desencuentros en el lenguaje, justamente porque ha habido un interés por parte de los segundos («los antiguos me conocían muy bien») por entender de dónde venía esta larva y por qué no se parecía a las hormigas o sus larvas.

Finalmente, quisiera referirme brevemente a otro texto de Chirinos, el *Coloquio de los animales*, libro compilatorio donde el peruano escoge los poemas sobre animales más significativos de su obra entre 1981 y 2013. La compilación guarda una unidad temática mas no estética, pues en cada poemario se proponía darle una

nueva forma y tono a su impulso poético. Por eso, el poema que comentaré a continuación, «La arañita fastuosa», está escrito en prosa y dividido en tres fragmentos, a la manera de los capítulos de una novela. Esto no ocurre con otros poemas recopilados en el libro, donde se aprecia el verso de estilo libre más característico de su obra en conjunto. Aun así, creo que vale la pena comentar este poema en específico, pues ilustra de manera muy bella un juego de cuerdas interespecie al tiempo que propone la presencia atemporal de los artrópodos en la literatura de Chirinos. Veamos una cita que clarifica el primer punto:

Sus mayores habitaron una caja de madera donde acumulaba libros viejos, ropa usada y discos pasados de moda. Su oscura y paciente labor se reducía a tejer columpios y pasamanos colgantes para sus arañitas, quienes encantadas trepaban (con un poco de miedo primero y un poco de audacia después) aquella majestuosa filigrana que cubría las tapas de un libro de Andersen con ilustraciones a color y terminaba mucho más arriba, en el cuello de un abrigo que usaba mi papá cuando salía a pasear y era lo primero que encontraba (Chirinos, 2013b: 24).

Casi como si fuera un cuento de niños, Chirinos presenta una familia de arañitas (el diminutivo busca el efecto de la cercanía, la ternura) viviendo en una caja donde guardaba algunos enseres, entre ellos libros. Luego, y sin nombrar la telaraña como tal, el poema describe esos tejidos de «columpios y pasamanos», no para metaforizar la telaraña como algo más sino para imaginar o proponer un juego dentro de la propia lógica animal. Estos juegos, siguiendo a Haraway, se deben tomar en serio porque permiten establecer un parentesco entre lo humano y lo animal alejado del cinismo o de la ingenuidad, y es lo que ella llama las «figuras de cuerdas (string figures)». Para Haraway, «las figuras de cuerdas requieren detenerse para recibir y pasar el relevo. A las figuras de cuerdas pueden jugar muchos seres, sobre todo tipo de extremidades, siempre y cuando se sostenga el ritmo de dar y recibir» (Haraway, 2019: 32).

Más adelante, en la parte final del poema, Chirinos saca a las arañitas de la caja y las sitúa, sobre todo, entre libros, tal como ya había insinuado con la mención del libro de Andersen en la primera parte:

Las curiosas arañitas, sin hacer caso de los consejos de sus mayores, huyeron desorientadas de su estrecha pero segura guarida. Débiles, arrastrando su barriguita de leche, jugaban y jugaban sobre inexplorados libros de guerra o aventuras.

Meses más tarde, al volver a casa, encontré entre las páginas 258 y 259 del Quijote algunas patitas peludas escondidas tímidamente. También en los bolsillos de mis pantalones y debajo de las tazas de mi desayuno (Chirinos, 2013b: 24-25).

El juego continúa justamente en libros de «guerras o aventuras», lo que lleva casi obligadamente a que las arañitas terminaran en el libro de aventuras más canónico de la tradición española, tal como es el *Quijote*. Es en el libro, en la literatura, donde araña y humano se encuentran de manera armónica, sin miedo ni dificultad. Arañas y humanos no pueden comunicarse a través del lenguaje, pero

se encuentran, de otra manera, en el lenguaje, en los textos. Tal como señalaban Driscoll y Hoffmann al referirse a la zoopoética, el encuentro que puede haber entre animales y humanos en el plano real no se copia en la literatura sino que se continúa, se entrelaza en el plano literario sin que se alcance a agotar lo inescrutable de esa experiencia (2018: 6).

4. Palabras finales

Como hemos visto, la representación de los insectos, artrópodos o bichos mortales en la obra de Chirinos hace parte de un proyecto poético ambicioso y amplio que rompe la verticalidad clásica con la que se ha configurado la relación humano/animal. Los insectos escapan a las representaciones temibles y estereotípicas de otro tipo de literaturas para poder encontrar ese espacio del que hablaba Uexküll en el que los animales puedan hablar desde su propia animalidad, sin depender de historias o referencias antropocéntricas. Gracias al humor, el tono fabulístico, el lenguaje zoológico y una mirada muy afinada, atentísima a los detalles o a características animales que suelen pasar desapercibidas, Chirinos nos presenta a unos insectos muy detallados y aun así misteriosos, algo que ciertamente es muy difícil de encontrar en la tradición poética en castellano.

Al igualar la balanza entre animales y humanos, la poesía de Eduardo Chirinos guarda una potencialidad crítica e interpretativa para hacer lecturas contemporáneas de lo animal, alineadas con conceptos rompedores e innovadores dentro de los estudios animales como las lógicas del compost, los parentescos multiespecies y la agencialidad animal dentro de la literatura. Dichos elementos permiten hacer una lectura zoopoética de los insectos de Chirinos que, a diferencia de otros animales representados por el poeta peruano en ambientes más naturales o salvajes, tienen la habilidad de colarse entre las páginas de sus libros y los rincones más escondidos de la casa del poeta. Tal como se hace referencia en el epígrafe que abre este artículo, la zoopoética de Chirinos reconoce que las moscas revolotean en las páginas de su poesía, esas sábanas blancas repletas de pequeñas moscas negras.

Bibliografía citada

- BALLESTER PARDO, I. (2020): «Recuento de los animales en la poesía de Rubén Darío, Ramón López Velarde y Rubén Bonifaz Nuño», *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica*, 2, 33-46.
- BLAS ESTEBAN, M., y HOYO ARJONA, J. D. (2013): «Entomología cultural y conservación de la biodiversidad: Los insectos en las Artes Mayores», *Cuadernos de biodiversidad*, 42, 1-22, <<https://doi.org/10.14198/cdbio.2013.42.01>>.

- BOEHRER, B., HAND, M., y MASSUMI, B. (eds.) (2018): *Animals, Animality, and Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, <<https://doi.org/10.1017/9781108595278>>.
- BRAIDOTTI, R. (2015): *Lo posthumano*, Barcelona: Gedisa Editorial.
- BROWN, E. C. (2006): *Insect Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CADAVID, J. (2003): *Diario del entomólogo*, Medellín: Editorial Eafit.
- CALARCO, M. (2008): *Zoographies. The question of the animal from Heidegger to Derrida*, Nueva York: Columbia University Press.
- CASTELLANOS, M. (2018): «“Constituents of a Chaos”: Whale Bodies and the Zoopoetics of Moby-Dick» en Driscoll, K. y Hoffmann, E. (eds.), *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, New York: Springer International Publishing, 129-147, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-64416-5_8>.
- CHIRINOS, E. (2013a): *35 lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)*, Granada: Valparaíso Ediciones.
- CHIRINOS, E. (2013b): *Coloquio de los animales*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- DERRIDA, J. (2008): *El animal que luego estoy sí(gui)endo*, Madrid: Editorial Trotta.
- DRISCOLL, K., y HOFFMANN, E. (2018): «Introduction: What Is Zoopoetics?» en Driscoll, K. y Hoffmann, E. (eds.), *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, New York: Springer International Publishing, 1-13, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-64416-5_1>.
- DROUIN, J.-M. (2019): *A Philosophy of the Insect*, New York: Columbia University Press, <<https://doi.org/10.7312/drou17578>>.
- FALCÓN, E. (2020): *Síllthus*, Madrid: La oveja roja.
- HARAWAY, D. J. (1991): *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge.
- HARAWAY, D. J. (2007): *When Species Meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HARAWAY, D. J. (2019): *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*, Barcelona: Consonni.
- HOGUE, J. N. (2009): «Chapter 63. Cultural Entomology» en Resh, V. H. y Cardé, R. T. (eds.), *Encyclopedia of Insects*, Cambridge: Academic Press, 239-245.
- HOLLINGSWORTH, C. (2001): *Poetics of the Hive: The Insect Metaphor in Literature*, Iowa City: University of Iowa Press.
- IWASAKI, F. (2014): «Eduardo Chirinos, colección privada», *Revista Letral*, 13, 12-29.
- JENSEN, D. (2016): *The Myth of Human Supremacy*, New York: Seven Stories Press.

KELLY, C. N. (2006): *Paisaje en poesía: Símbolos de la naturaleza en la poesía de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, y Jorge Guillén*, Montclair: Montclair State University, <<https://digitalcommons.montclair.edu/etd/1179/>>.

KING, S. (2006): *Insect Nations: Visions of the Ant World from Kropotkin to Bergson*, Ashby-de-la-Zouch: InkerMen Press.

LUNNEY, D. (2014): «What's in a name? Well, "this ere 'tortis' is an insect"», *Animal Studies Journal*, vol. 3, 1, 46-72.

MOE, A. M. (2014): *Zoopoetics: Animals and the Making of Poetry*, Lanham: Lexington Books.

MOORE, J. (2016): «Introduction» en J. Moore (ed.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland: PM Press, 1-13.

OGILVIE, B. W. (2008): «Nature's Bible: Insects in Seventeenth-Century European Art and Science», *Tidsskrift for Kulturforskning [Journal of Cultural Research]*, vol. 7, 3, 5-21.

PARRY, C. (2017): *Other Animals in Twenty-First Century Fiction*. Nueva York: Springer International Publishing, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-55932-2_1>.

PERALTAAGUDELO, J. A. (2020): «De "temibles sabandijas" y "ponzoñosas alimañas". Los insectos contra el "progreso" de la América colonial», *Península*, vol. XV, 2, 165-186.

PINEDA DOMÍNGUEZ, O. (2017): «Un recorrido por el bestiario migratorio de Jorge Boccanera, Eduardo Chirinos y Fabio Morábito», *Mitologías hoy*, 15, 333-349, <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.417>>.

PINKUS RENDÓN, M. Á. (2010): «El hombre y los artrópodos: Un vínculo inalienable», *Península*, vol. 5, 2, 81-100.

RAFFLES, H. (2011): *Insectopedia*, New York: Penguin Random House.

WEIL, K. (2012): *Thinking Animals: Why Animal Studies Now?*, New York: Columbia University Press.

#30

DESBROCES SIGNIFICATIVOS: PAISAJES NEGOCIADOS ENTRE HUMANOS Y HORMIGAS EN EL BRASIL DEL SIGLO XIX¹

Diogo de Carvalho Cabral

Trinity College, Dublin

<https://orcid.org/0000-0002-2415-4675>

Artículo || Invitado | Publicado: 01/2024
DOI 10.1344/452f.2024.30.5
decarvad@tcd.ie

Ilustración || Hormigas cortadoras de hojas. Tomado de *Saúva ou Manhú-uára: Monographia como Subsídio à História da Fauna Paulista*, por A. G. de Azevedo Sampaio, 1894, Typographia do Diário Oficial. Imagen en dominio público.

Imagen incluida en el artículo por el autor.

Texto || © Diogo de Carvalho Cabral – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons

Traducción || © Ariel Camejo



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resumen || Este artículo explora los conflictos entre las personas y las hormigas cortadoras de hojas *Atta* a partir de lo que significó la deforestación antropogénica en el Brasil del siglo XIX. Las hormigas siguieron en su avance a los emplazamientos agrícolas humanos, recolectando hojas, flores, frutos y otras partes de plantas de los sembrados para abastecer sus propios cultivos subterráneos de hongos. De esta forma, las hormigas, en tanto seres semióticos, interpretaron la conducta humana y actuaron en consecuencia, generando en el proceso un cambio ambiental con implicaciones históricas. Un examen de las fuentes primarias que siguen el diálogo entre humanos y hormigas —legislaciones, diarios de viaje, manuales agrícolas, documentación administrativa gubernamental y periódicos— demuestra cómo la búsqueda de sentido entre especies ha impulsado innovaciones y reordenamientos sociales, dando forma a desarrollos técnicos, prácticas jurídico-administrativas, debates parlamentarios, e incluso espacios electorales locales. Al tomar los documentos escritos como registros sobrevivientes de esos diálogos tácitos, más que simbólicos, este análisis se inspira y contribuye a fundamentar lo que Ewa Domanska ha denominado un enfoque de «coautoría multiespecies» para el examen de las relaciones entre humanos y animales. Se sostiene que esta postura teórico-metodológica permite a los historiadores ambientales explicar las agencias no-humanas mediante la exploración de un comportamiento verdaderamente creativo de los animales, en lugar de uno meramente pasivo.

Palabras clave || Historia del medio ambiente | Historia de Brasil | Selva tropical | Historia de los animales

Desbrossaments significatius: paisatges negociats entre humans i formigues en el Brasil del segle XIX

Resum || Aquest article explora els conflictes entre les persones i les formigues talladores de fulles *Atta* a partir del que va significar la desforestació antropogènica al Brasil del segle XIX. En el seu desenvolupament, les formigues van seguir als emplaçaments agrícoles humans, recol·lectant fulles, flors, fruits i altres parts de plantes dels sembrats per proveir als seus propis cultius subterranis de fongs. D'aquesta forma, les formigues, en tant que éssers semiòtics, van interpretar la conducta

humana i van actuar en conseqüència, generant en el procés un canvi ambiental amb implicacions històriques. Un examen de les fonts primàries que segueix el diàleg entre humans i formigues — legislacions, diaris de viatge, manuals agrícoles, documentació administrativa governamental i diaris— demostra com la recerca de sentit entre espècies ha impulsat innovacions i reorganitzacions socials, donant forma a desenvolupaments tècnics, pràctiques jurídic-administratives, debats parlamentaris, i inclús espais electorals locals. Prenent els documents escrits com a registres supervivents d'aquests diàlegs tàcits, més que simbòlics, aquesta anàlisi s'inspira i contribueix a fonamentar allò que Ewa Domanska ha denominat un enfocament de «coautoria multiespècie» per l'examen de les relacions entre humans i animals. Es sosté que aquesta postura teòrico-metodològica permet als historiadors ambientals explicar les agències no-humanes mitjançant l'exploració d'un comportament verdaderament creatiu dels animals, enlloc d'un merament passiu.

Paraules clau || Història del medi ambient | Història de Brasil | Selva tropical | Història dels animals

Meaningful Clearings: Human-Ant Negotiated Landscapes in Nineteenth-Century Brazil

Abstract || This article explores the conflicts between people and *Atta* leafcutter ants over the meaning of anthropogenic deforestation in nineteenth-century Brazil. As human agricultural settlement advanced, ants followed in its wake, harvesting leaves, flowers, fruits, and other plant parts from crops to supply their underground fungus gardens. In so doing, the ants, as semiotic selves, interpreted what humans had done and acted accordingly, producing historically consequential environmental change in the process. An examination of primary sources such as legislation, travel journals, agricultural manuals, government administrative documentation, and newspapers for human-ant conversations demonstrates how interspecies sense making has fueled social innovations and rearrangements, shaping technical developments, legal-administrative practices, parliamentary discussions, and even local electoral arenas. By taking written documents as surviving structures of embodied, more-than-symbolic conversations, this analysis both takes its cue from, and helps substantiate, what Ewa Domanska has termed a «multispecies co-authorship» approach to human-animal relations. It argues that such a theoretical-methodological stance helps environmental historians account for nonhuman agency by allowing the exploration of animals' truly creative, rather than merely resistive, behavior.

Keywords || Environmental History | Brazil History | Tropical Forest | Animal History

0. Introducción

«¡Las hormigas abundan! ¡Brasil es un gran hormiguero!», escribía a su padre desde la actual Teresópolis, al interior de Río de Janeiro, el entomólogo inglés y reverendo, Hamlet Clark, el día de Año Nuevo de 1857 (Clark, 1867: 131). Acostumbrado a estudiar insectos principalmente a través de las colecciones, cada vez más de moda, de especímenes disecados disponibles en el Londres victoriano, Clark quedó abrumado por el encuentro con una de las comunidades de hormigas más ricas del mundo². Brasil posee la mayor diversidad de géneros de hormigas (31% de los conocidos hasta ahora) y la segunda mayor diversidad de especies de ese insecto del planeta (Baccaro, 2015). Unos veinte años después de las observaciones de Clark, Alfred Russel Wallace, otro naturalista inglés, observaba que «por la universalidad de su presencia, sus curiosos hábitos y las molestias que a menudo causan al hombre», las hormigas «atraen la atención de todo aquel que visita los trópicos» (Wallace, 1891: 278). Los residentes permanentes habrían estado fácilmente de acuerdo con Wallace, ya que ellos mismos habían estado expresando durante mucho tiempo sus problemas con estas compañeras de seis patas. Ya a finales del siglo XVI, Gabriel Soares de Souza, un colono portugués asentado durante mucho tiempo en la capitanía de Bahía, se lamentaba de que «si no fuera por las hormigas, Bahía sería considerada otra Tierra Prometida» (Souza, 1851: 271). Durante los períodos colonial y poscolonial, varios brasileños neoeuropeos reflexionaron sobre ese tipo de intrusión creativa y formativa de las hormigas en sus vidas. En la década de 1890, por ejemplo, Antonio Gomes de Azevedo Sampaio explicaba lo que le había impulsado a aventurarse en el estudio de las hormigas al señalar: «Un día la hormiga *saúva* se apartó de sus tareas agrícolas, entró en la ciudad y asaltó mi pobre refugio, ¡robándome algunas semillas! Así fui provocado por ella para redimirme del pecado de la indiferencia» (Azevedo Sampaio, 1894: 5).

Testimonios como estos evidencian que las hormigas —y los animales no-humanos en general— participan de los diálogos semiótico-materiales cuyos remanentes alfabéticos son lo que solemos llamar «documentos». Como ha observado Etienne Benson, «ver incluso el más humano de los textos como algo simplemente humano», como si la vida de las personas dependiera exclusivamente de interacciones lingüísticas con otras personas, «es sucumbir a una de las más poderosas ilusiones humanistas modernas» (Benson, 2011: 4). En lugar de considerar el lenguaje escrito como algo exterior al mundo, flotando de alguna manera sobre la cuestión física de procurarse la vida en medio de los desafíos ecológicos del planeta, podríamos seguir la sugerencia de Rafi Youatt y tratar de determinar cómo los seres no-humanos «coproducen lo simbólico» (Youatt, 2017: 45). Las palabras en una página no son únicamente el producto de la mente de los escritores humanos. Más bien, son símbolos lingüísticos cuyos significados han sido negociados a través de una comunicación con

<1> Este artículo es una adaptación de la versión original en inglés, cuyos datos de publicación originales son: Carvalho Cabral, D. (2021). «Meaningful Clearings: Human-Ant Negotiated Landscapes in Nineteenth Century Brazil», *Environmental History*, 26, 55-78. Publicado y traducido con autorización del autor y de la University of Chicago Press.

<2> Para algunos apuntes biográficos sobre Clark, véase Murray (1868-9: 163-172). Sobre entomología victoriana, véase Clark (2009).

organismos no-simbólicos, la cual es materializada y mediada por un lugar. Las hormigas y las personas se entienden mutuamente al interpretar las prácticas espaciales de sus interlocutores y los paisajes resultantes. Mientras que las hormigas han interpretado el mundo humano mediante la representación indizada³ de señales olfativas, táctiles y visuales tanto dentro de sus nidos como en sus zonas de influencia; los humanos han interpretado la búsqueda de alimento de las hormigas a través de convenciones lingüísticas como «robo» y «guerra». Debemos estar atentos pues a cómo las expresiones textuales a menudo triangulan un diálogo entre su audiencia humana y estas entidades no-humanas que desafían la representación lingüística con su elocuencia semióticamente opaca. Nuestras prácticas de lectura deben ser capaces de descifrar estas acciones inter(comunicativas) humanas/no-humanas que sostienen lo que en la superficie parecen ser relaciones sujeto-objeto no dialógicas.

Este artículo intenta hacerlo centrándose en un tipo particular de hormiga, aquellas estudiadas por Azevedo Sampaio: las *saúvas*, nombre indígena para la especie *Atta*. Se trata de hormigas cosechadoras que cultivan su propio alimento (el hongo simbiótico *Leucoagaricus gongylophorus*) mediante la preparación de una especie de compost a base de biomasa vegetal macerada⁴. Pero, más allá de limitarse a recoger los restos vegetales que encuentran en el suelo, como usualmente hacen las hormigas cultivadoras de hongos, los ancestros de las *saúvas* comenzaron a cortar pedazos de plantas vivas, una divergencia evolutiva que tuvo lugar entre hace ocho y doce millones de años y las convirtió en los herbívoros dominantes de los trópicos del Nuevo Mundo (Weber, 1966: 587; Schultz, 2008). «Roen trozos circulares y los transportan a lo largo de caminos regulares de unos pocos centímetros de ancho», escribe Wallace, «formando una corriente de hojas aparentemente animadas» (Wallace, 1891: 282). Decenas e incluso cientos de kilogramos de biomasa vegetal —un nivel de consumo comparable al de una vaca— son transportados anualmente a cada nido (Hölldobler y Wilson, 2011: 32). «Es ahí donde terminan los despojos de miles de árboles y plantas, silvestres o cultivados», observaba el científico agrícola brasileño, Carlos Augusto Taunay, en la década de 1830 (Taunay, 2001: 272).

El hecho de que las hormigas no establecieran distinción alguna entre plantas «silvestres y cultivadas» generó entre los humanos una comprensible preocupación por sus cultivos⁵. El café, que en el siglo XIX constituía el principal producto de exportación de Brasil, era un asunto particularmente delicado. Los agrónomos estimaron que las pérdidas anuales causadas por la depredación de las cortadoras de hojas podrían ser mucho mayores que las provocadas por las heladas, por ejemplo, lo que no es un inconveniente menor en el interior de Sao Paulo (Dafert y Rivinius, 1896: 264). «A medida que la agricultura avanza a expensas de los bosques vírgenes, estas hormigas siguen su estela y destruyen los frutos del trabajo

<3> *Indizada*, aquí, remite a indiciad; como en el original *indexically* remite a *indexicality*, que, en disciplinas como la semiótica, la lingüística, la antropología o la filosofía del lenguaje, hacen referencia a un sistema de correspondencias y asignaciones entre el ámbito signico y el contexto (nota del traductor).

<4> Si bien las larvas se alimentan exclusivamente de hongos, se ha demostrado que las hormigas obreras ingieren la savia de las plantas que cortan como fuente suplementaria de alimentación. Véase Littleddyke y Cherrett (1976).

<5> Para un recuento sobre el papel de las cortadoras de hojas en la era colonial, véase Diogo de Cabral (2015).

humano», señalaba Johann von Tschudi, naturalista suizo que viajó a Brasil a mediados del siglo XIX (Halfeld y Tschudi, 1998: 96). La conexión bastante pronunciada entre la deforestación agrícola y la plaga de cortadoras de hojas llevó al médico y erudito, Fortunato Nogueira Penido, a argumentar que las hormigas interpretaron que los cultivos humanos «estaban especialmente destinados a su uso». Así, tras la conclusión de que estas tomaban a los humanos por sus sirvientes, Penido —herido en su orgullo— pasó a «declararles una guerra sangrienta» (Nogueira Penido, 1858: 195).

Observaciones de esta naturaleza interpretaban la deforestación causada por las hormigas como una mejora de la herbivoría, organizando vías de acción material en respuesta. Más que como escritos insustanciales que se adentran en temas inertes y sin sentido, relatos como el de Penido constituyen un ejemplo de lo que Tema Milstein ha llamado «una lucha discursiva»; es decir, expresiones verbales que intentan dar sentido a las acciones de los animales, cerrando la brecha entre los ámbitos de lo simbólico y lo no-simbólico (Milstein, 2007: 188). Aunque moldeados por las audiencias humanas para las que fueron adaptados conscientemente, estos documentos pueden ser examinados desde el punto de vista de las negociaciones de significado entre especies⁶. Lo que sigue es un intento por rastrear los diálogos entre humanos y hormigas cortadoras de hojas a lo largo del siglo XIX, período en que los brasileños se propusieron recuperar el inmenso territorio heredado del colonialismo portugués, en ese entonces escasamente ocupado por neoeuropeos⁷. A medida que establecían cafetales, plantaciones, pastizales e infraestructura de transporte, los seres humanos despejaban vorazmente la sección sureste del bioma del Bosque Atlántico. Solo en la provincia de Sao Paulo, las estimaciones sugieren que entre 1854 y 1886 fueron transformados con ese propósito alrededor de veintitrés mil kilómetros cuadrados, principalmente en el valle de Paraíba del Sur, epicentro económico y político de Brasil en el siglo XIX (figura 1) (Milstein, 2007: 188). Tener que negociar la significación de este proceso de deforestación con sociedades de insectos agrícolas, situó a los brasileños de la época en una posición muy desconcertante, desafiándolos cultural, tecnológica y sociopolíticamente. Como se evidencia a través de diversas fuentes, desde documentos legislativos y administrativos hasta diarios de viaje, relatos de naturalistas y periódicos, estos diálogos entre humanos y hormigas impulsaron innovaciones y reordenamientos sociales: desde el desarrollo técnico hasta las prácticas jurídico-administrativas, discusiones parlamentarias y la política electoral local.

<6> Mi perspectiva de la biosemiótica se deriva de la versión de Kohn (2013).

<7> Sobre las dimensiones territoriales de la emancipación política en Brasil, véase Moraes (2006).



Figura 1. Ubicación del área de estudio donde se observa la cubierta forestal (gris claro), la cuenca de Paraíba del Sur (rayada) y las ciudades citadas en este artículo. Mapa del autor con gráfico de la cobertura según «Terrestrial Eco-regions of the World: A New Map of Life on Earth» (933-938), por D. M. Olson; et al., 2001, *Bioscience*, 51.

1. Choque de granjeros

Existen diecinueve especies de hormigas *Atta*, todas ellas restringidas a América. Brasil es el hogar de nueve de ellas, de las cuales al menos cinco no se encuentran en ningún otro lugar (Baccaro, 2015: 213; Fowler, 1989: 672). A diferencia de la mayoría de los géneros de hormigas, las sociedades *Atta* están compuestas por individuos de tamaños muy diferentes, un rasgo que facilita la división del trabajo. Así, van desde las obreras más pequeñas del interior del nido, que no miden más de dos milímetros de largo (aproximadamente el tamaño de una cabeza de alfiler), hasta los soldados «súper mayores», que pueden alcanzar los diecisiete milímetros (el largo de un botón grande de abrigo) (Hölldobler y Wilson, 2011: 51-58; Mariconi, 1970: 21-26; Wilson, 1980). Los nidos más grandes, como los de *Atta laevigata*, pueden albergar más de un millón de hormigas y tienen casi ocho mil cámaras, alcanzando una profundidad de hasta siete metros bajo tierra; los túneles pueden extenderse setenta metros desde el montículo de tierra suelta en la superficie (Moreira, 2004: 109-116). En un relato que tendría eco en la literatura científica hasta principios del siglo XX, el reverendo Clark le contaba al entomólogo del Museo Británico, Frederick Smith, que le habían «asegurado una y otra vez, hombres sensatos» que las hormigas *Atta* habían excavado túneles bajo «el gran río Paraíba, tan anchos como el Támesis a la altura del Puente de Londres» (Smith, 1858: 184). Publicada en 1858, la anécdota —que llegó incluso a obras de ficción como el relato de 1905 de H. G. Wells, *El imperio de las hormigas*— nunca fue confirmada por evidencia científica alguna. En un informe mucho más creíble, Clark cuenta que su anfitrión en el Valle de Paraíba se había llevado a sus esclavos y, usando pólvora y azufre, intentó sacar con humo a las cortadoras de hojas de una ladera deforestada que habían colonizado algunos años antes. Aunque resultó ineficaz para

eliminar el nido, la fumigación reveló hasta qué punto la zona había sido territorializada por las hormigas, «pues a lo largo de la ladera, a cincuenta o cien yardas de los grandes orificios, pequeños hilos de humo blanco seguían subiendo, mostrando que toda la pendiente estaba atravesada por túneles» (Clark, 1867: 132).

Un hecho que la literatura científica moderna y los informes del siglo XIX han confirmado es el impacto de las hormigas en el ambiente edáfico. Su extensa excavación afloja el suelo, haciéndolo más penetrable por las raíces de las plantas. Nogueira Penido aconsejaba a sus lectores que plantaran sus mejores árboles frutales encima de los nidos extintos de cortadoras de hojas, «ya que algunas raíces penetrarán profundamente en la tierra y otras se extenderán en líneas horizontales y llegarán muy lejos» (Nogueira Penido, 1858: 163). Como han confirmado estudios científicos recientes, los vertederos orgánicos de las hormigas crean concentraciones significativas de nutrientes, incluyendo calcio, magnesio, potasio y fósforo, que resultan útiles para las plantas, (Moutinho, 2003). Pero la ingeniería subterránea de las hormigas también puede poner en peligro la estabilidad de las laderas deforestadas. Al canalizar la infiltración de la lluvia, estos túneles producen zonas de saturación de agua que son capaces de detonar la erosión laminar (Deus, 1991; Dantas, 1996: 61-78).

Al contrario de los autómatas cartesianos, las hormigas son seres interpretativos cuyo comportamiento se resiste obstinadamente al modelado mecanicista. «Cada hormiga individual tiene la capacidad de aprender, recordar y responder a situaciones», apunta el biólogo Derek Morley en su libro *The Ant World* (El mundo de las hormigas) (1953), y agrega que cada una muestra «la capacidad de hacer algo por sí misma» (Morley, 1953: 81). Uno de los ejemplos más notorios de tal imprevisibilidad es el forrajeo. La mirmecóloga Deborah Gordon relata que la primera vez que vio una hormiga cortadora de hojas en la naturaleza, estaba arrastrando una oruga hacia el hormiguero, lo que no suele formar parte de los materiales que utilizan para elaborar el compost (Gordon, 2010: 17). Hay informes de hormigas *Atta* transportando pan, migas de pastel, trozos de papel y colillas de cigarrillos (Mariconi, 1970: 38). Pero, incluso cuando su actividad de forrajeo hace honor a su nombre, las «preferencias» de las cortadoras de hojas, como suelen decir los propios mirmecólogos, son engañosas. Los investigadores han luchado durante más de un siglo a fin de establecer el conjunto de criterios que utilizan las hormigas para elegir un tipo de planta como objetivo principal. Se ha considerado comúnmente que el contenido de agua, la frescura, la capacidad de deterioro y la composición química resultan importantes, pero nunca de manera independiente del contexto. Como han sostenido algunos autores, la selección del sustrato constituye un «proceso de toma de decisiones complejo y multispectral que involucra la evaluación de diferentes rasgos de la planta, factores inducidos ambientalmente y la historia individual de forrajeo de las hormigas» (Leal, 2014: 517).

Más que como máquinas preprogramadas, las cortadoras de hojas organizan su vida sobre la marcha, experimentando frecuentemente con especies de plantas con las que no tienen experiencia previa (Saverschek, 2010). Si no se detectan compuestos desagradables en el sitio de recolección, las forrajeras toman trozos del recurso recién encontrado para llevarlos al hormiguero y entregárselos a las cosechadoras, quienes procesan las cargas para incorporarlas al sustrato fúngico. Las cosechadoras representan un eventual «envenenamiento» a través de una asociación indizada entre el hongo dañado o muerto y el olor del sustrato de la planta. Esta señal retroalimenta a las forrajeras, probablemente a través de indicadores semioquímicos, quienes interrumpen entonces la recolección de esa especie en particular (North, 1999: 127-133)⁸.

Pero no hay nada de automático en ello. Como la toxicidad suele ser tolerable hasta cierto punto —especialmente si se compensa con otras características gratificantes, como la concentración espacial— la aceptabilidad se reduce a una evaluación contextual de costos y beneficios. Tomemos, por ejemplo, la importantísima *Coffea arabica*, una especie etíope del café con la que las *saúvas* se encontraron en el siglo XVIII, después de ser introducida en Brasil⁹. Aunque las fuentes del siglo XIX describen casi unánimemente a las cortadoras de hojas como una plaga para las plantaciones de café, estudios ecológicos recientes han demostrado que las plantas de *C. arabica* no son el objetivo preferido de estas hormigas, principalmente debido a la cafeína, que reduce el crecimiento de los hongos (Affonso, 2002; Miyashira, 2011). Esto permite explicar el hecho de que las tasas de eliminación de biomasa de café disminuyen en entornos diversificados: cuanto más variado es el agroecosistema, menos intenso es el forrajeo de las hormigas en las hojas del café (Varón, 2007). Este hecho pasó desapercibido para la mayoría de los plantadores del siglo XIX, ya que las fincas de café demostraron ser en gran medida monoculturales. Pero se pueden obtener pruebas de observadores perspicaces, como el Dr. Alfred Alexander, quien no solo reconoció que «las *Saúva* son muy destructivas para los cafetos y los despojan de sus hojas», sino que también, en las zonas menos pobladas del interior de la provincia, las hormigas no tocaron «ni los cafetos ni el maíz indio, prefiriendo probablemente otras plantas» (citado por Coues, 1895: 19). Aunque la *C. arabica* resultaba nueva para las cortadoras de hojas, probablemente tenían experiencia con especies nativas como la *Psychotria hastisepala*, de la misma familia biológica (*Rubiaceae*), lo cual podría haberles ayudado a determinar el equilibrio entre salubridad y disponibilidad¹⁰. Por lo tanto, las formas en que las cortadoras de hojas percibieron el café —no solo como plantas individuales de una especie exótica, sino también en su disposición espacial— influenciaron notablemente la historia ambiental brasileña.

<8> Este «rechazo retardado» también puede ocurrir porque algunos compuestos de las hojas resultan dañinos para las propias hormigas a través de problemas postprandiales. Véase Knapp (1990: 382-409).

<9> Sobre la introducción del cultivo de café, véase Dean (1995: 178).

<10> Sobre las defensas químicas de *P. hastisepala*, véase Alves (2019).

Es importante tener en cuenta que, en cierto sentido, los paisajes son aquello que los organismos interpretan semióticamente (figura 2) (Farina, 2004: 465). Como entidad biológica y espacial, las plantaciones de café existían para los neoeuropeos del siglo XIX como productos de un complejo tejido de significados simbólicos que incluía la taxonomía linneana, la jerarquía social del antiguo régimen (*ancien régime*) —cada vez más atemperada con la retórica liberal de finales de siglo— y la ideología de la «vocación agrícola» de Brasil, entre otros elementos. Las hormigas interpretaron estos paisajes utilizando sus propios signos. Sus representaciones provenían de similitudes y correlaciones entre ámbitos sensoriales, especialmente olores, frecuencias de vibración y luminosidad. Las *saúvas* crearon sus propias clasificaciones mediante la evaluación del mundo a través de estas comparaciones y asociaciones. El café no existía para ellas como para los humanos; se encontraba disuelto semióticamente en un grupo de materiales con la misma «capacidad de recolección»: las plantas de *C. arabica* no solo fueron comparadas con sus primas lejanas *Rubiaceae*, sino también con otras como los helechos, que aun cuando no suelen ser la elección principal de las hormigas, pueden ser recolectados ocasionalmente, sobre todo si abundan cerca de los hormigueros (Farias, 2018: 923-29).

Tal indistinguibilidad cognitiva, a la que Eduardo Kohn ha llamado «confusión icónica», es ecológicamente productiva en tanto crean clases generales que traen consecuencias a los seres clasificados (Kohn, 2013: 85). En el caso que nos ocupa, las cortadoras de hojas agruparon especies no domesticadas y cultivos humanos, dando forma a la dinámica de los paisajes de frontera agrícola. La tala tuvo como efecto imponer regímenes más severos de luz solar, temperatura y viento sobre los árboles que bordeaban las zonas de bosque remanentes, así como nuevas interacciones con la fauna. Con el tiempo, esos efectos de frontera provocaron una renovación de especies, a través de la cual variedades forestales ya consolidadas —árboles emergentes con semillas más grandes o frutos más carnosos, con fenología supranual y polinizadas por vectores bióticos especializados— dieron paso a especies pioneras cuyas hojas tiernas y ausencia de repelentes químicos resultaron especialmente atractivas para las cortadoras de hojas¹¹. Las complejas relaciones de retroalimentación entre la fragmentación, la abundancia de cortadoras de hojas y la estructura de la comunidad de plantas, produjeron paisajes de sucesión más tempranos y agudos con densidades de nidos cada vez más altas, lo que a su vez condujo a una mayor fragmentación como resultado de la herbivoría de las hormigas y el aumento de los niveles de luz solar (Leal, 2014). La deforestación antropogénica facilitó este proceso al reducir el hábitat de los depredadores naturales de las hormigas, especialmente aves, osos hormigueros, lagartos y ranas (Mariconi, 1970: 85-87; Rao, 2000; Braga, 2014). Este flaco favor no pasó desapercibido para José Bonifacio, una de las mentes más brillantes para examinar los desafíos que enfrentaba el recién establecido Estado-nación. Bonifacio

<11> Sobre los efectos de frontera boscosa, véase Joly (2014) y Gonçalves da Silva (2017). Sobre la dieta de las hormigas, véase Howard (1987), Bueno (2001) y Farij-Brener (2001: 169-177).

destacaba que los incendios agrícolas y el barbecho allanaban el camino para las cortadoras de hojas, con lo cual «cada día se les proporciona hábitats nuevos y ricos, que les garantizan mayor poder e imperio» (citado por Pádua, 2004: 155).



Figura 2. Hormigas cortadoras de hojas. Tomado de *Saúva ou Manhú-uára: Monographia como Subsídio à História da Fauna Paulista*, por A. G. de Azevedo Sampaio, 1894, Typographia do Diário Oficial. Imagen en dominio público.

Cuando los agricultores de la nueva nación intentaron poner fin a ese imperio, obtuvieron resultados decepcionantes. «Aunque el hombre destruye a millones de sus enemigos en esta guerra de exterminio», se lamentaba Taunay, «siguen llegando en multitudes aún mayores». En su opinión, los repetidos ataques de las hormigas a los cultivos «fomentaron un rencor y un insaciable deseo de venganza en nuestra población agrícola, que persigue a este maldito monstruo con hierro, fuego y veneno» (Taunay, 2001: 273). Los agricultores desviaron pequeños arroyos hacia los nidos, destruyeron las entradas, los fumigaron con químicos e incluso hicieron estallar explosivos en sus profundidades¹². Pero la «admirable inteligencia de las saúvas», como expresaron dos científicos agrícolas a finales del siglo XIX, frustraba frecuentemente estas estratagemas. Si lograban sobrevivir a un ataque químico, por ejemplo, las hormigas tomaban «medidas serias para evitar que este mal se repita» mediante un rediseño de su nido basado en subsectores poco interconectados entre sí, dificultando así la transmisión de gases venenosos (Dafert y Rivinius, 1896: 251-252). Sin embargo, la estrategia más común contra las cortadoras de hojas, aunque puramente defensiva, consistía en colocar las plantas objeto de forrajeo dentro de macetas llenas de agua o, en el caso de árboles o cultivos enteros, cavar e inundar zanjas a su alrededor. El reverendo Clark no podía entender por qué su anfitrión en Río de Janeiro tenía una «zanja ancha, profunda y fea alrededor de su huerto», hasta que le explicaron que «era con la esperanza un tanto vana de mantener a las hormigas fuera del sembrado» (Clark, 1867: 131). Estas zanjas requerían ser rellenadas periódicamente y un monitoreo constante de las hojas u otros desechos que pudieran servir como puente para las hormigas (Azevedo Sampaio, 1894: 26).

<12> En relación con los explosivos (*foguetes*) para matar hormigas, aparentemente inventados y muy utilizados en Vassouras, al interior de Río de Janeiro, véase «Relatório dos Trabalhos da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional Durante o Ano de 1865», *O Auxiliador da Indústria Nacional* 4, Abril de 1866, 137.

Ocasionalmente se emplearon controles biológicos, o al menos fueron sugeridos. Nogueira Penido señaló al *virabosta*, un escarabajo pelotero, como un depredador útil, así como a otros tipos de hormigas, como la *caga-fogo* (hormigas de fuego del género *Solenopsis*) (Nogueira Penido, 1858: 200-207)¹³. En la década de 1860, Luiz Torquato de Oliveira, plantador de café del oeste de Sao Paulo, aconsejaba a sus lectores plantar alrededor de los hormigueros «una [especie de] yuca que los nativos llaman *Jatropha macunam*». La planta *Jatropha curcas* a la que se refería —también conocida en Brasil como *purgueira* (la purgadora)—, es un arbusto euforbiáceo originario de Mesoamérica con hojas y frutos tóxicos tanto para las hormigas como para los humanos. Torquato de Oliveira creía que las hojas de la *Jatropha*, al ser transportadas bajo tierra y utilizadas como base donde depositar los huevos de la reina, los desecaban en lugar de nutrirlos, comprometiendo así la reproducción. Afirmaba que el método había sido utilizado con éxito en el centro de Minas Gerais y se ofreció a enviar plántulas de forma gratuita a cualquiera que se animara a probarlo, aunque los registros no dicen si consiguió o no algún interesado (Oliveira, 1863: 26–30)¹⁴. Irónicamente, estudios observacionales recientes muestran que la planta puede convertirse eventualmente en el objetivo preferido de las hormigas, especialmente en los primeros meses después de su germinación (Alves, 2008; Oliveira dos Santos, 2018). Como en el caso del café, parece que las hormigas pueden decidir en ciertos contextos los niveles moderados de toxicidad de las plantas que pueden tolerar.

Las subvenciones científicas eran escasas para la población rural que se ocupaba de las hormigas. La entomología agrícola solo comenzó a institucionalizarse durante el ocaso de la monarquía. En 1887, el emperador Pedro II fundó la primera estación experimental agronómica de Brasil en Campinas, Sao Paulo, sitio donde se realizaron los primeros estudios nacionales sistemáticos sobre plagas agrícolas. Como las tierras concedidas a la Estación Agronómica Imperial estaban infestadas de cortadoras de hojas, la investigación sobre su exterminio resultaba de urgencia práctica. En el informe anual de la institución correspondiente a 1894, Franz Josef Wilhelm Dafert, químico austríaco contratado para diseñar y dirigir el instituto, apuntaba que los investigadores «fueron inmediatamente forzados a prestar la mayor atención a los medios para luchar contra un enemigo tan dañino, si se desea mejorar nuestra agricultura» (Dafert y Rivinius 1896: 21)¹⁵. Dafert estaba decidido a apoyar la investigación entomológica, pero tuvo dificultades para contratar personal. Hermann von Ihering, el primer científico residente en publicar un artículo sobre las cortadoras de hojas, habría resultado una opción natural, pero siendo uno de los pocos profesionales con experiencia entomológica en el país, fue contratado como director del recién fundado Museo Paulista, en 1894 (Ihering, 1882)¹⁶. Aunque publicó otros trabajos sobre estas, su cargo de alto perfil y sus variados intereses nunca le permitieron convertirse en un estudioso a tiempo completo de las hormigas.

<13> En un registro más especulativo, incluso fantástico, el autor analiza la posibilidad de domesticar ratas, armadillos y pájaros para convertirlos en cazadores de hormigas.

<14> Un reciente estudio de laboratorio demostró que el aceite de esta planta es realmente tóxico para la *Atta sexdens rubropilosa*, la especie que desconcertó a los cafetaleros en el Valle de Paraíba durante el siglo XIX. El estudio comprobó, además, que la capacidad disuasoria se obtuvo incluso con pequeñas concentraciones del aceite, lo cual se debe, según especulan los investigadores, a la incapacidad de las hormigas para detectar la toxicidad (Alonso y Santos, 2013).

<15> Entre 1894 y 1896, Dafert probó diferentes insecticidas en más de cien nidos de cortadoras de hojas de «dimensiones razonables», además de realizar experimentos de laboratorio con el objetivo de explorar la sensibilidad de las hormigas a diversas condiciones ambientales como la temperatura y la presión atmosférica. Véase Dafert y Rivinius (1896: 221-265).

<16> Sobre Ihering, véase Nomura (2012).

Por lo tanto, durante la mayor parte del siglo XIX, la innovación para lidiar con las cortadoras de hojas dependió del ingenio de una animada comunidad de inventores e investigadores no profesionales, en su mayoría con base en la ciudad de Río de Janeiro y sus alrededores, especialmente el Valle de Paraíba (Cribelli, 2016: 109-111)¹⁷. A partir de la década de 1830, se concedieron decenas de patentes industriales a inventores de hormiguicidas y máquinas para matar hormigas, como el fumigador patentado por Joaquim Moutinho dos Santos, en 1860 (figura 3)¹⁸. El año anterior, Santos había publicado descripciones y diseños de dos versiones de su máquina —que utilizaba aire caliente para vaporizar trementina u otros químicos e introducirlos en los nidos— en *O Auxiliador da Industria Nacional*, la revista científica y tecnológica más importante publicada en el Brasil del siglo XIX (Santos, 1859: 358-361). Entre 1850 y 1889, las invenciones relacionadas con las hormigas representaban casi el 10% de todas las patentes del sector agrícola (Cribelli, 2016: 134-135). Se experimentó con varios productos químicos, de los cuales el más eficaz fue el sulfuro de carbono, sustancia tóxica para los humanos y cuya estructura atómica y primeras aplicaciones industriales había sido descubiertas en Inglaterra a principios de ese siglo¹⁹. En Brasil, uno de los primeros en identificar la eficacia del compuesto como hormiguicida fue Guilherme Schüch Capanema, erudito, empresario y cortesano que en 1873 obtuvo una patente de diez años para su producción y comercialización en todo el imperio²⁰. En la década de 1880, muchas grandes plantaciones de café gastaban mil dólares o más anualmente en sulfuro de carbono (Andrews, 1887: 246).

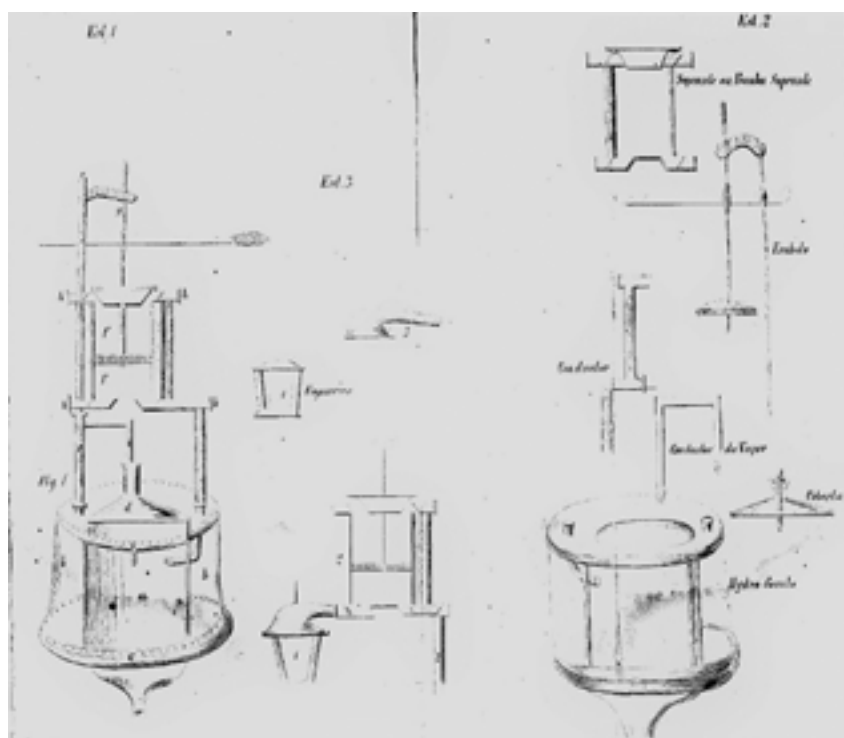


Figura 3. Diseños de las dos versiones de la máquina mata-hormigas de Joaquim Moutinho dos Santos. Tomado de «Extincção das formigas saúvas» (12), por J. Moutinho dos Santos, diciembre de 1859, *O Auxiliador da Industria Nacional*. Imagen en dominio público.

<17> En 1857, la Asamblea Provincial de Río de Janeiro aprobó una ley que ofrecía un premio de 50.000 réis (unos 29.000 dólares estadounidenses) a quien inventara un medio para exterminar a las hormigas. Véase «Memória que á Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional oferece Francisco Jose de Freitas», *O Auxiliador da Industria Nacional* 2, Febrero 1869, 64.

<18> «Decreto 2686 de 3 de novembro de 1860», *Colecção das Leis do Imperio do Brazil de 1860*, libro 23, parte 2, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1860, 735.

<19> Sobre el sulfuro de carbono, véase Blanc (2016).

<20> «Decreto 5357 de 23 de Julho de 1873», *Colecção das Leis do Imperio do Brazil de 1873*, libro 36, parte 2, vol. 1, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1874, 548. La patente se prorrogó por ocho años más en 1882, «Decreto 8450 de 11 de Março de 1882», *Indice dos Actos do Poder Executivo de 1882*, Río de Janeiro, Typographia Nacional, 1882, 292. El monopolio de Capanema fue continuamente amenazado, entre otros, por los comerciantes que importaban sulfuro de carbono de Inglaterra, cuya novedad se anunciaba pomposamente en Resende a principios de la década de 1880, «Manufactured in London through a Double Process for the Extinction of Sauva Ants», *Itatyia* (Resende), March 5, 1881, 4. Consultado en el Archivo Histórico de Resende.

2. Transgresiones y transacciones

En el Brasil del siglo XIX, la tala de bosques nativos generalmente se equiparaba con las nociones de progreso y civilización (figura 4). En 1810, un consejero del rey João VI recomendaba al líder que fomentara la tala en la provincia de Sao Paulo, ya que «limpiaría la tierra de bosques inoportunos y hasta entonces inútiles que pronto se convertirían en preciosas fuentes de cultura y población». Ignorando el vínculo existente entre los bosques y las cortadoras de hojas, el consejero instaba a aprobar «leyes generales que declaren la obligatoriedad de trabajar en la extinción de las hormigas, sin ninguna excepción al respecto, para que tanto ricos como pobres, en correspondencia con sus posesiones, contribuyan a este valioso fin» (Rodrigues Vellozo de Oliveira, 1822: 73). A pesar de reconocer el rol de la deforestación en el crecimiento de la plaga de hormigas, los funcionarios gubernamentales, los intelectuales y los políticos rara vez cuestionaron la rutina pirotécnica de la expansión agrícola. Algunos creían, incluso, que el crecimiento poblacional contribuiría a mantener bajo control a las hormigas, ya que «cada propietario [será capaz de] vigilar sus tierras» (Müller, 1978: 27). Sin embargo, los propietarios demostraron su incapacidad para contener la compleja espacialidad de las hormigas cortadoras de hojas por sí solos. Ello obligó a que las palpables y cotidianas transacciones intersemióticas entre humanos y hormigas, ingresaran al dominio simbólico de los debates parlamentarios y la formulación de políticas.



Figura 4. Tala de bosques en el Brasil de principios del siglo XIX. Tomado de *Defrichement d'une forêt*, 1835, litografía de G. Engelmann. Imagen en dominio público.

Gran parte del proceso de asentamiento neoeuropeo en Brasil se desarrolló como lo que Roberta Delson y John Dickenson han llamado «paisajes de compromiso»; es decir, como resultado de

«consecuencias indirectas (y tal vez imprevistas) de la toma de decisiones centralizadas» (Delson, 1984: 102). La solicitud de *sesmarias* (lotes de tierra concedidos por la Corona) había sido el canal oficial para la adquisición de tierras en el Brasil colonial, pero esta resultaba inviable para la mayoría de la gente, ya que requería el pago de honorarios y asistencia legal. Los pobres simplemente se asentaban de forma ilegal, basándose en una legislación que protegía la *posse* (ocupación) «indiscutida y pacífica» después de un cierto período; aunque los ocupantes ilegales más acomodados solicitaban eventualmente la *sesmarias*, buscando transformar una situación *de facto* en una más segura legalmente. En la zona de Minas Gerais durante el siglo XVIII, muchos reclamaban el haber «fabricado» las tierras que estaban solicitando, en referencia al trabajo y al tiempo que ya habían invertido en la limpieza de la vegetación nativa, como acto fundacional de toma de posesión (Carrara, 2007: 159). Por lo tanto, los títulos de propiedad de la tierra fueron a menudo, más que un requisito previo para la deforestación, el resultado de esta. La política de *sesmarias* fue abolida en 1822, creando un vacío legal que se extendió hasta 1850, cuando una nueva legislación estableció que el único medio posible para adquirir tierras públicas era a través de la compra. La brecha de casi treinta años entre ambas leyes fue testigo de un régimen agrario anárquico en el que las tierras de los pobres a menudo eran pasadas por alto, con especuladores apoderándose de territorios enormes y vagamente definidos que generalmente se destinaban a plantaciones de café (Costa, 2000: 82). En 1845, el presidente de Minas Gerais informaba que el 44% del territorio de la provincia estaba en manos de ocupantes ilegales, ya fueran plantadores o *posseiros* (ocupantes ilegales que practicaban la agricultura de subsistencia en pequeña escala). Pero incluso después de la aprobación de la ley de 1850, la mayoría de los brasileños rurales continuaron obteniendo sus tierras —al menos inicialmente y de forma precaria— mediante ocupaciones ilegales (Dean, 1971: 198-99).

Las propiedades iniciales eran, literalmente, claros en medio de un denso bosque. A medida que llegaba más gente, esos claros se multiplicaban, siempre acompañados de caminos. Así, el continuo boscoso original se redujo gradualmente a pequeñas parcelas. A medida que los asentamientos se consolidaron y la cubierta forestal se hizo más escasa, la gente tendió a preservar los remanentes del bosque en tierras marginales, reservándolos como proveedores de madera y leña (Fonseca, 1863: 13). En las comunidades rurales de pequeños propietarios y en las periferias urbanas, estas reservas de bosques solían bordear modestos cultivos, huertos y jardines, formando mosaicos casi ideales para las cortadoras de hojas, las cuales, como era de esperar, los utilizaron. En las zonas urbanas, las propiedades tenían a menudo grandes patios traseros, que a veces ocupaban todo el ancho de una manzana, disposición que hacía que sus jardines y huertos fueran acosados por las hormigas una y otra vez (figura 5) (Müller, 1969: 58). Dependiendo de los cambios en la

disponibilidad de recursos, los senderos principales a través de los cuales las hormigas obreras transportan material vegetal pueden extenderse por más de 250 metros desde el nido, llegando a cubrir áreas a menudo tan grandes como dos hectáreas (Hölldobler y Wilson, 2001: 123-27; Leal, 2014: 517)²¹. Tal alcance les permitiría a las hormigas realizar su labor de forrajeo en dos o más propiedades, pero con su nido firmemente ubicado en solo una de ellas. Las quejas sobre las cortadoras de hojas radicadas en propiedades vecinas son comunes en las actas de las reuniones del ayuntamiento de Sao Paulo de la década de 1830 (Pereira Majolo, 2006: 214). No resultaba fácil monitorear a criaturas tan pequeñas y camufladas, especialmente de noche, cuando la búsqueda de alimento generalmente alcanzaba su punto máximo. Para empeorar las cosas, su compleja ingeniería paisajística mezclaba la construcción de caminos subterráneos y superficiales, lo que hacía extremadamente difícil determinar con certeza de dónde provenían las hormigas.



Figura 5. La ciudad de Mariana (Minas Gerais) a finales de la década de 1860, presentando en primer plano un paisaje de jardines casi continuo. Tomado de «Cidade episcopal de Marianna», por A. Riedel, *Viagem de S.S.A.A. Reaes Duque de Saxe e seu augusto irmão D. Luís Philippe ao interior do Brazil no anno 1868*, fotografía 2, Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, Brasil.

Al hacer permeables los límites entre propiedades, las cortadoras de hojas contribuyeron a invocar las nociones modernas de autoridad y servicio público. En 1806, en el municipio de Mariana, Minas Gerais, un posadero solicitó la destrucción de un nido ubicado en una propiedad vecina, cuyas hormigas habían atacado su sembrado. El vecino en cuestión no estaba dispuesto a cooperar, tal vez para perjudicar el negocio del demandante (Moutinho, 2013: 81-82)²². En la zona de Sao José dos Campos, en el Valle de Paraíba, también existen registros de supuesta mala fe hasta finales de siglo. Un periódico local recoge una denuncia de este tipo en la década de 1880, dirigida a los concejales municipales y firmada por «los vecinos víctimas de las hormigas». Allí se afirma que un tal señor Bino Miguel, «con el ánimo de hacer mal a sus vecinos», se negaba a destruir los hormigueros de su propiedad, y pedían «a los concejales que le hicieran entender a ese señor que la ley aplica para todos» (Papali, 1996). Sin embargo, a veces, la simple negligencia era la causa de la angustia. En marzo de 1864, los habitantes de Engenho Novo, un suburbio semirural de Río de Janeiro, se quejaban en el *Jornal do Commercio* de que «los grandes hormigueros» ubicados en

<21> Algunas fuentes históricas sugieren tamaños aún mayores. Por ejemplo, un inspector informó al consejo municipal de Resende en 1885 sobre la existencia de «un gran sauveiro que se ramifica a lo largo de gran parte de la parroquia de Campo Belo». *Avulsos-Relatórios de Fiscais*, ficha CM1, caja 4, Archivo Histórico de Resende.

<22> La fuente primaria a la que hace referencia Moutinho es «Primeira Petição: Processo iniciado em Fevereiro 20», 1806, Códice 171, Auto 4143, Archivo Histórico de la Casa Setecentista.

propiedades abandonadas estaban haciendo que los sembrados y plantaciones cercanas literalmente «desaparecieran de la noche a la mañana», por lo que pedían a los inspectores parroquiales «utilizar su autoridad para poner fin a tal flagelo»²³.

A la actividad de forrajeo de las hormigas en las propiedades vecinas, se sumaban los individuos sexualmente activos de las colonias consolidadas, los cuales se dispersaban por el aire en amplias zonas y dificultaban las medidas de control en un territorio específico (Cherrett, 1986: 184). Para los inspectores municipales y los exterminadores de hormigas, la temporada de trabajo alcanzaba su punto climático con la *revoada*, un vuelo sincronizado de apareamiento entre colonias ampliamente dispersas que tenía lugar al iniciarse las lluvias de septiembre u octubre. Leoncio Portella, jefe del servicio de exterminio de hormigas en Campinas, informó haber inspeccionado 1.066 patios durante el mes de octubre de 1897, decenas de veces más que los que había inspeccionado durante los meses en los que no ocurre la *revoada*²⁴. Este trabajo colosal fue socavado fácilmente por terratenientes descuidados. Menos de una semana antes, Portella había informado al ayuntamiento que «aunque tengo muchos hormigueros por destruir cerca del hospital, todavía no puedo retirar la máquina [mata-hormigas] del cementerio debido a los nidos del señor Avelino Antero de Oliveira Valente, quien aún no los ha hecho destruir y de los cuales han surgido muchas *içás* (hormigas hembras) en los últimos días, que una vez más dejarán todo el cementerio cubierto de nuevos nidos»²⁵. Respondiendo a un cuestionario enviado por el gobierno provincial en 1825, el consejo municipal de Campanha, en el sur de Minas Gerais, lamentaba que los hormigueros fueran «renovados» cada año por las «grandes hormigas voladoras». «¡Qué útil sería idear un medio para eliminar todas las hormigas en un cuarto de legua [1,5 kilómetros] de los pueblos!», concluían los concejales²⁶. Incluso si hubiese sido factible, esa suerte de «paliativo sanitario» habría tenido que ampliarse considerablemente, ya que estudios de laboratorio han revelado que los machos sexuales de *A. sexdens*, por ejemplo, pueden viajar hasta 11,1 kilómetros durante el vuelo de apareamiento (Jutsum y Quinlan, 1978: 821-25). En el caso de las hembras de *A. cephalotes* han demostrado ser capaces de volar más de 9,7 kilómetros (Cherrett, 1968). Este increíble rango de dispersión hizo que la gestión exclusivamente privada de la infestación fuera totalmente imposible, ya que la escala espacial de las propiedades era considerablemente menor, incluso en las zonas cafetaleras²⁷.

Las obligaciones legales asignadas por el régimen imperial a los municipios, los convirtieron en el nivel de gobierno más apropiado para implementar políticas contra las cortadoras de hojas. Una ley aprobada en octubre de 1828 les encargaba «todo lo concerniente a la vigilancia y manejo de los asentamientos y sus territorios, para lo cual deliberarán y dispondrán mediante «posturas» [ordenanzas]». Especial atención se les concedía a los animales que amenazaran los cultivos, incluidos tanto el ganado como los «insectos herbívoros»²⁸.

<23> Los Perjudicados, «Formiga saúva», *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, Março 9, 1864. Seis días después, publicaron otra queja en el mismo periódico.

<24> Leoncio Portella al Intendente Municipal, noviembre 1, 1897, «Saúde-Vigilância Sanitaria-Comunicado de extinção de formigueiros, 1893–1915», Archivo Municipal de Campinas.

<25> Leoncio Portella al Intendente Municipal, octubre 26, 1897, «Saúde-Vigilância Sanitaria-Comunicado de extinção de formigueiros, 1893–1915», Archivo Municipal de Campinas.

<26> «Resposta que dá a Câmara da Villa da Camp. da Princeza aos Quezitos... [1826]», *Revista do Arquivo Público Mineiro*, 1, 1896, 627–628.

<27> Durante el apogeo histórico de la economía cafetera en el Valle de Paraíba, la extensión de las propiedades oscilaba entre los 2,5 y 7,5 kilómetros cuadrados (Marquese, 2015: 50-51).

Así, comenzaron a aparecer ordenanzas en todo el sureste de Brasil que estipulaban que los terratenientes estaban obligados a extinguir los hormigueros en sus propiedades, bajo pena de multa. Sin embargo, esto era difícil de hacer cumplir, e incluso inútil, a menos que los hormigueros públicos (aquellos ubicados en áreas comunes) fueran tratados al mismo tiempo; de lo contrario, servirían como trampolín para nuevos nidos. Para ello se necesitaban recursos de los que generalmente carecían los municipios. Según la queja de un desconsolado inspector en Sao José dos Campos en 1862, «mientras el consejo no ordene o designe una cierta cantidad de dinero para ser empleada específicamente en la extinción de los hormigueros públicos, no puede ser exigida la extinción de los privados»²⁹.

Al crear la necesidad de un servicio público específico, las cortadoras de hojas lograron infiltrarse en el debate y la toma de decisiones parlamentarias, ayudando a dar forma a lo que Rohan Deb Roy ha llamado «entomopolítica» (Roy, 2020). Por ejemplo, en la sesión del 7 de octubre de 1856, en la que la asamblea provincial de Río de Janeiro discutía el presupuesto del municipio de Piraí, situado en medio del Valle de Paraíba, el congresista Alexandre Rodrigues da Silva Chaves propuso una enmienda por la cual el «exterminio de hormigas en los lugares públicos» sería incluido en el presupuesto para la reparación de calles y puentes. Silva Chaves —cuyo conocimiento del asunto probablemente se derivaba de su experiencia como abogado en Vassouras, corazón de la economía cafetalera del Valle de Paraíba— argumentaba que las hormigas eran una «amenaza de muerte» para «nuestro principal cultivo, que es el café», añadiendo que Piraí estaba «infestada de hormigas hasta el punto de socavar los cimientos de edificios públicos como la iglesia principal y el ayuntamiento». Cuando, inmediatamente después, el congresista Luis Honorio Vieira Souto se declaró reacio a aprobar la enmienda, una voz gritó desde el pleno preguntando: «¿Cómo entonces permitieron que se promulgara la misma medida para el municipio [vecino] de Barra Mansa?» Vieira Souto argumentó que Silva Chaves no había establecido límites de gastos, a diferencia del caso de Barra Mansa. En su opinión, «todos los ingresos fiscales del municipio en diez años» no serían suficientes para cubrir los gastos de exterminio de hormigas, por lo que consideraba más prudente un financiamiento provincial. Silva Chaves estuvo de acuerdo, pero argumentando que, hasta que no se implementara esa política, autorizar a los gobiernos municipales a gastar pequeñas sumas aliviaría el problema en los lugares más afectados. «El mal es tan grande», replicó Vieira Souto, «que un remedio débil no sirve para nada»³⁰.

Pero el problema parecía seguir siendo incontrolable. En Resende, por ejemplo, más de dos décadas después, el periódico *Itatyaia* publicaba un aviso firmado por «un contribuyente», pidiendo al inspector del condado «por el amor de Dios y el buen desempeño del cargo que ocupa, para poder ser reelegido el próximo año, exterminar algunos hormigueros que existen en la colina frente a la

<28> «Lei de 1º de outubro de 1828: Dá nova fôrma às Camaras Municipaes, marca suas attribuições, e o processo para a sua eleição, e dos Juizes de Paz», *Collecção das Leis do Imperio do Brazil*, 1828, parte 1, Río de Janeiro, Typographia Nacional, 1878, 74–88.

<29> «Relatório de um Fiscal, 26 de junho de 1862», *Arquivo Público del Municipio de São José dos Campos*. Disponible en: <<http://www.camarasjc.sp.gov.br/promemoria/2019/01/24/cartas-1860-relatorio-de-um-fiscal/>>.

casa del Sr. Genipe»³¹. Dado que los inspectores no eran elegidos, se debe asumir que los demandantes en realidad se dirigían al miembro del consejo responsable del nombramiento de ese inspector. Encargados de controlar a las personas y sus actividades en todo el territorio municipal, los inspectores velaban por el cumplimiento de las ordenanzas (Cortines, 1885: 268). Fue así como las hormigas llegaron a moldear en muchas ocasiones las relaciones políticas humanas, ya que los votos y los cargos públicos podían negociarse mediante acuerdos necropolíticos sobre el destino de cada hormiguero.

3. Coautorías humano-hormiga

Como ya ha señalado Matt Cohen en otro contexto, bien en el ámbito cultural, tecnológico o político-administrativo, las relaciones entre humanos y cortadoras de hojas en el Brasil del siglo XIX GIRABAN EN TORNO A LA SIGNIFICACIÓN DE LA DEFORESTACIÓN ANTROPOGÉNICA DEL BOSQUE «a través de sistemas heterogéneos que operan dentro del mismo espacio» (Cohen, 2010: 24). Los terrenos agrícolas funcionaron como «zonas de contacto» donde las personas y las hormigas se constituyeron como sujetos, en tanto negociaban el significado de la presencia y las acciones de cada uno desde su propio punto de vista³². Mientras los humanos representaban esas parcelas deforestadas a través de símbolos como «progreso» y «civilización», las cortadoras de hojas las interpretaron de manera icónica, comparándolas con los claros naturales del bosque que sus ancestros, adaptados a los ambientes salvajes, solían explotar lo más rápido posible a fin de mejorar los suministros para sus hongos. Este malentendido entre especies refleja el choque de «inteligenciaciones» («intelligencings») diversas —es decir, «diferentes formas de conocer el mundo que son, al mismo tiempo, formas de vivir [y dar forma] al mundo» (Thrift, 2005: 469). Sin importar el grado de saturación simbólica de la intencionalidad humana, una vez que esta se materializa espacialmente, ella se convierte en parte de una esfera pública negociada y suprahumana (more-than-human) en la que es susceptible de interpretaciones sorprendidas. La resignificación, por parte de las hormigas, de las intervenciones ambientales antropogénicas —«interpelaciones» podría ser un mejor término— condicionó las trayectorias socioecológicas al punto de desestabilizar las expectativas y comprensiones simbólicas, con consecuencias que resonaron en los ámbitos más diversos de las sociedades humanas, incluido el de la distribución del poder.

Los resultados materiales de las ideas humanas dependen de cómo su espacialización es interpretada por una «ecología del yo» suprahumana³³. Aunque ciertamente son importantes para determinar las actitudes humanas hacia los animales, las construcciones culturales —por muy grandes que resulten sus fantasías simbólicas— están arraigadas en última instancia en un régimen de intercambios con los animales y sus propios modos de representación. Al escribir

<30> Actas transcritas en el *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, octubre 13, 1856, 2.

<31> *Itatyiaia* (Resende), diciembre 24, 1880, 3. Consultada en el Archivo Histórico de Resende. Incluso hoy en día, estas colinas cercanas a la Santa Casa de Misericordia parecen tener una alta densidad de nidos, como lo demostraron mis inspecciones no sistemáticas, así como breves entrevistas con algunos residentes en agosto de 2019 —aunque uno de los entrevistados me dio la impresión de notar una reducción del número de nidos en los últimos años—. Según ellos, la tradición de atrapar *içás* en los enjambres de septiembre y octubre, sigue siendo bastante común allí.

<32> Aquí me remito al análisis de Donna Haraway (2008) sobre las «zonas de contacto».

sobre las hormigas —como constructos o como imágenes—, la gente ineludiblemente argumentaba a partir de sus propios diálogos intersemióticos y terrenales con estas —en tanto sujetos tangibles—. Más que el discurso racional humano llenando de significado a cosas sin sentido, los diversos tipos de documentos movilizados aquí revelan cómo las personas intentaron dar sentido lingüísticamente al hecho de ser ellos mismos y sus actividades de transformación del paisaje objetos de interpretación por parte de criaturas no-simbólicas. A través del lenguaje oral y escrito, estas cointeligenciaciones se decantaron como cultura humana, filtrándose sigilosamente en los ámbitos más excelsos y sofisticados de la producción intelectual y política, pareciendo así surgir simplemente del genio humano y su inigualable capacidad de representación. Al obligar a la gente a reflexionar sobre la experiencia de ser interpretados y usados en beneficio de otro, las cortadoras de hojas coprodujeron las textualidades simbólicas que resultaron de las negociaciones del paisaje.

Semejante cambio epistemológico hacia un paradigma de «coautoría multiespecie» en la lectura de fuentes, resulta decisivo en el camino por superar la visión de las presencias animales como meramente pasivas³⁴. Si aceptamos que los escritos de las personas constituyen respuestas —aunque sea de forma fortuita— a las representaciones no-simbólicas creadas por otras especies respecto a las acciones humanas, entonces estamos mejor preparados para reconocer el pensamiento no-humano de manera más general. Aunque tendemos a asociar exclusivamente el pensamiento con prácticas mediadas por el lenguaje, como la elaboración de leyes y la invención de máquinas, las cortadoras de hojas también han utilizado la razón —aunque de manera nosimbólica— para negociar creativamente su posición en los paisajes antropogénicos. El aspecto más notorio de esa agencia interpretativa fue la búsqueda selectiva de alimentos; especialmente importante fue la propensión de las hormigas a alimentarse de forma experimental con especies de plantas de las que no tenían memoria genética directa, como el café. Si bien los insectos no podían captar ni responder a motivos simbólicos como la rama de café en el escudo de armas del imperio en tanto «emblema de su riqueza comercial», sí comprendieron las correspondientes plantaciones de café que reemplazaron a los bosques nativos y a los sembrados de los indígenas³⁵. Resolver que la concentración de recursos —y, por lo tanto, un menor gasto de energía en la búsqueda de alimento— podría contrarrestar positivamente la toxicidad de la cafeína, por ejemplo, constituyó una decisión contextual más que un mecanismo automático. Fue este tipo de razonamiento no-humano el que puso a prueba las implicaciones culturales de los paisajes agrícolas neoeuropeos, suscitando respuestas simbólicamente informadas que ayudaron a dar forma al imperio de Brasil en el siglo XIX.

<33> «Ecology of Selves» es la expresión usada por Kohn (2013).

<34> «Coautoría multiespecies» es una provocación conceptual propuesta por Ewa Domanska, (2018: 337). Sobre los animales como actores meramente pasivos, véase (Kohn, 2013: 91-92; Pearson (2015). Aquí, por supuesto, me refiero únicamente a los seres vivos. Creo que los seres no-vivos también tienen agencia histórica, pero solo a través de la participación en sistemas heterogéneos, como teorizan, entre otros, Bennett (2010). Para un debate que niega cualquier tipo de agencia a la materia abiótica (ya sea fabricada por humanos o no), véase Hornborg (2017).

<35> «Decreto de 18 de setembro de 1822-Dá ao Brazil um escudo de Armas», *Colleção das Leis do Brazil de 1822-Decretos, Cartas e Alvarás*, parte 2, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, s/f, 48.

Diogo de Carvalho Cabral es Profesor Asistente de Historia Ambiental en el Trinity College de Dublin. Entre sus libros se incluyen *Na Presença da Floresta: Mata Atlântica e História Colonial* (Garamond/Faperj, 2014) y la co-edición (con Ana Bustamante) de *Metamorfoses Florestais: Culturas, Ecologias e as Transformações Históricas da Mata Atlântica* (Prismas, 2016). Su próximo libro, *More-Than-Human Histories of Latin America and the Caribbean: Decentering the Human in Environmental History*, coeditado con André Vital y Margarita Gascón, será publicado en 2024 por University of London Press.

Agradecimientos II Mi más sincero agradecimiento a la Academia Británica (Reino Unido), que financió esta investigación a través de una Newton International Fellowship (no. NIF\R1\180144) llevada a cabo bajo la supervisión de Linda Newson en el Instituto de Estudios Latinoamericanos, Escuela de Estudios Avanzados (Universidad de Londres). También estoy en deuda con los dos revisores anónimos, así como con aquellos colegas que amablemente se tomaron el tiempo de leer y comentar versiones anteriores de este artículo: Graeme Wynn, Chris Lesser, José Augusto Drummond, Matthew Mulcahy, Stuart Schwartz y Eleonora Rohland. Por último, pero no menos importante, quisiera expresar mi agradecimiento a los editores de este dossier, que no escatimaron esfuerzos para mejorar el texto. Naturalmente, asumo toda la responsabilidad del resultado final.

Bibliografía citada

AFFONSO, P. (2002): *Comportamento Forrageiro de Atta sexdens L. em Relação a Folhas de Coffea L. e Alguns de seus Constituintes Químicos* (Tesis doctoral), São Paulo: Universidade de São Paulo.

ALONSO, E. C. y SANTOS, D. Y. A. C. (2013): «*Ricinus communis* and *Jatropha curcas* (Euphorbiaceae) Seed Oilsw Toxicity against *AsWtta sexdens rubropilosa* (Hymenoptera: Formicidae)», *Journal of Economic Entomology*, vol. 106, 742746.

ALVES, D. S.; *et al.* (2019): «Toxicity of Alkaloid Fractions from *Psychotria* spp. (Rubiaceae) against *Atta sexdens* Forel, 1908 (Hymenoptera: Formicidae)», *CERNE*, vol. 25, 255262.

ALVES, J. M. A.; *et al.* (2008): «Pinhão-manso: uma alternativa para produção de biodiesel na agricultura familiar da Amazônia brasileira», *Agro@mbiente On-Line*, vol. 2, 57–68.

ANDREWS, C. C. (1887): *Brazil, Its Conditions and Prospects*, New York: D. Appleton and Company.

AZEVEDO SAMPAIO, A. G. DE (1894): *Saúva ou Manhú-uára: Monographia como Subsídio à História da Fauna Paulista*, São Paulo: Typographia do Diario Oficial.

BACCARO, F. B.; *et al.* (2015): *Guia para os Gêneros de Formigas do Brasil*, Manaus: Editora Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia.

- BENNETT, J. (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press.
- BENSON, E. S. (2011): «Animal Writes: Historiography, Disciplinarity, and the Animal Trace» en Kalof, L. y Montgomery, G. M. (eds.), *Making Animal Meaning*, East Lansing: Michigan State University Press, 3-16.
- BLANC, P. D. (2016): *Fake Silk: The Lethal History of Viscose Rayon*, New Haven: Yale University Press.
- BRAGA, F.; et al. (2014): «Consumo de formigas cortadeiras por tamanduá-bandeira *Myrmecophaga tridactyla* (Linnaeus, 1758) em plantios de Pinus spp. no Paraná, Brasil», *Edentata*, vol. 15, 1-8.
- BUENO, O. C.; et al. (2001): «Toxic Effect of Plants on Leaf-Cutting Ants and Their Symbiotic Fungus» en Vander Meer, R. K. and Jaffé, K. (eds.), *Applied Myrmecology-A World Perspective*, Boulder: Westview Press, 420-426.
- CARRARA, A. A. (2007): *Minas e Currais: Produção Rural e Mercado Interno de Minas Gerais, 1674–1807*, Juiz de Fora: Editora Universidade Federal de Juiz de Fora.
- CHERRETT, J. M. (1968): «A Flight Record for Queens of *Atta cephalotes* L. (Hym., Formicidae)», *Entomologist's Monthly Magazine*, vol. 104, 1253-1255.
- CHERRETT, J. M. (1986): «The Economic Importance and Control of Leaf-cutting» en Vinson, S. B. (ed.), *Economic impact and control of social insects*, New York: Prager, 165-192.
- CLARK, H. (1867): *Letters Home from Spain, Algeria and Brazil during Past Entomological Rambles*, London: John van Voorst.
- CLARK, J. F. M. (2009): *Bugs and the Victorians*, New Haven: Yale University Press.
- COHEN, M. (2010): *The Networked Wilderness: Communicating in Early New England*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CORTINES L.; et al. (1885): *Regimento das Câmaras Municipaes, ou, Lei de 1. de Outubro de 1828: Annotada com as Leis, Decretos, Regulamentos e Avisos que Revogão, ou Alterão suas Disposições e Explicão sua Doutrina* (2ª ed.), Rio de Janeiro: B. L. Garnier.
- COSTA, E. V. DA (2000): *The Brazilian Empire: Myths and Histories* (ed. rev.), Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- COUES, E. (1895): «The Sauva Ant», *Entomological News*, Philadelphia: Entomological Rooms of the Academy of Natural Sciences.
- CRIBELLI, T. (2016): *Industrial Forests and Mechanical Marvels: Modernization in Nineteenth-Century Brazil*, New York: Cambridge University Press.

DAFERT, F. W. y RIVINIUS, L. (1896): «A extinção da formiga saúva» en Dafert, F. W., *Relatório Annual do Instituto Agrônomo do Estado de S. Paulo (Brazil) em Campinas 1894/5*, São Paulo: Typographia da Companhia Industrial de São Paulo, vols. VII-VIII.

DANTAS, M. E. y COELHO NETTO, A. L. (1996): «Resultantes geo-hidroecológicas do ciclo cafeeiro (1780–1880) no médio vale do rio Paraíba do Sul: uma análise quali-quantitativa», *Anuário do Instituto de Geociências*, vol. 19, 61-78.

DEAN, W. (1971): «Latifundia and Land Policy in Nineteenth-Century Brazil», *Hispanic American Historical Review*, vol. 51, 606-625.

DEAN, W. (1995): *With Broadax and Firebrand: The Destruction of the Brazilian Atlantic Forest*, Berkeley: University of California Press.

DELSON, R. M. y DICKENSON, J. P. (1984): «Perspectives on Landscape Change in Brazil», *Journal of Latin American Studies*, vol. 16, 1, 101-125.

DEUS, C. E. DE (1991): *O Papel da Escavação das Formigas do Gênero Atta na Hidrologia de Encostas e Áreas de Pastagem: Bananal (SP)* (Tesis de máster), Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DIOGO DE CABRAL, C. (2015): «Into the Bowels of Tropical Earth: Leaf-Cutting Ants the Colonial Making of Agrarian Brazil», *Journal of Historical Geography*, vol. 50, 92-105.

DOMANSKA, E. (2018): «Posthumanist History» en Tamm, M. y Burke, P. (eds.), *Debating New Approaches to History*, London: Bloomsbury, 327-352.

FARIAS, R. DE P.; *et al.* (2018): «Selective Fern Herbivory by Leaf-cutter Ants of *Atta cephalotes* (L.) in Brazil», *Brazilian Journal of Botany*, vol. 41, 923-929.

FARINA, A. y BELGRANO, A. (2004): «The Eco-Field: A New Paradigm for Landscape Ecology», *Ecological Research*, vol. 19, 107-110.

FARJI-BRENER, A. G. (2001): «Why Are Leaf-Cutting Ants More Common in Early Secondary Forests Than in Old-Growth Tropical Forests? An Evaluation of the Palatable Forage Hypothesis», *Oikos*, vol. 92, 169-177.

FONSECA, A. C. DA (1863): *Manual do Agricultor dos Generos Alimenticios*, Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert.

FOWLER, H. G.; *et al.* (1989): «A Pest Is a Pest Is a Pest? The Dilemma of Neotropical Leaf-Cutting Ants: Keystone Taxa of Natural Ecosystems», *Environmental Management*, vol. 13, 671-675.

GONÇALVES DA SILVA, B.; *et al.* (2017): «Pathways Affect Vegetation Structure and Composition in the Atlantic Forest in Southeastern Brazil», *Acta Botanica Brasilica*, vol. 31, 108-119.

GORDON, D. M. (2010): *Ant Encounters: Interaction Networks and Colony Behavior*, Princeton: Princeton University Press.

HALFELD, H. G. F. y TSCHUDI, J. J. VON (1998): *A Província Brasileira de Minas Gerais*, trad. Ávila, M., Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro.

HARAWAY, D. (2008): *When Species Meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

HÖLLDOBLER, B. y WILSON, E. O. (2011): *The Leafcutter Ants: Civilization by Instinct*, New York: W. W. Norton & Company.

HORNBORG, A. (2017): «Artifacts Have Consequences, Not Agency: Toward a Critical Theory of Global Environmental History», *European Journal of Social Theory*, vol. 20, 95-110.

HOWARD, J. J. (1987): «Leafcutting Ant Diet Selection: The Role of Nutrients, Water, and Secondary Chemistry», *Ecology*, vol. 68, 503-515.

IHERING, H. V. (1882): «Ueber Schichtenbildung durch Ameisen (*Atta cephalotes*). Briefliche Mitteilung aus Mundo Novo, Rio Grande do Sul», *Neues Jahrbuch für Mineralogie, Geologie und Palaeontologie*, vol. 1, 456-457.

JOLY, C. A.; *et al.* (2014): «Experiences from the Brazilian Atlantic Forest: Ecological Findings and Conservation Initiatives», *New Phytologist*, vol. 204, 3, 459-473.

JUTSUM, A. R. y QUINLAN, R. J. (1978): «Flight and Substrate Utilization in Laboratory reared Males of *Atta sexdens*», *Journal of Insect Physiology*, vol. 24, 12, 821-825.

KNAPP, J. J.; *et al.* (1990): «Factors Controlling Foraging Patterns in the Leaf-Cutting Ant *Acromyrmex octospinosus* (Reich)» en Vander Meer, R. K. and Jaffé, K. (eds.), *Applied Myrmecology-A World Perspective*, Boulder: Westview Press, 382-409.

KOHN, E. (2013): *How Forests Think: Toward an Anthropology beyond the Human*, Berkeley: University of California Press.

LEAL, I. R.; *et al.* (2014): «The Multiple Impacts of Leaf-Cutting Ants and Their Novel Ecological Role in Human-Modified Neotropical Forests», *Biotropica*, vol. 46, 5, 516-528.

LITTLEDYKE, M. Y. y CHERRETT, J. M. (1976): «Direct Ingestion of Plant Sap from Cut Leaves by Leaf-Cutting Ants *Atta cephalotes* (L.) and *Acromyrmex octospinosus* (Reich) (Formicidae, Attini)», *Bulletin of Entomological Research*, vol. 66, 2, 205-217.

MARICONI, F. A. M. (1970): *As Saúvas*, São Paulo: Editora Agrônômica Ceres.

MARQUESE, R. y TOMICH, D. (2015): «O Vale do Paraíba escravista e a formação do mercado mundial do café no século XIX», *O Brasil Imperial 1831-1889*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- MILSTEIN, T. (2007): «When Whales “Speak for Themselves”: Communication as a Mediating Force in Wildlife Tourism», *Environmental Communication*, vol. 2, 2, 173-192.
- MIYASHIRA, C. H.; *et al.* (2011): «Influence of Caffeine on the Survival of Leaf-Cutting Ants *Atta Sexdens Rubropilosa* and in Vitro Growth of Their Mutualistic Fungus», *Pest Management Science*, vol. 68, 935940.
- MORAES, R. y CARLOS, A. (2006): «Território, região e formação colonial: apontamentos em torno da geografia histórica da independência brasileira», *Ciência & Ambiente*, vol. 33.
- MOREIRA, A.; *et al.* (2004): «Nest Architecture of *Atta laevigata* (F. Smith, 1858) (Hymenoptera: Formicidae)», *Studies on Neotropical Fauna and Environment*, vol. 39, 2, 109116.
- MORLEY, D. W. (1953): *The Ant World*, Londres: Penguin Books, 171, citado por Buhs, J. B. (2004): *The Fire Ant Wars: Nature, Science and Public Policy in Twentieth Century America*, Chicago: University of Chicago Press.
- MOUTINHO, C. G. X. (2013): *Tensões nas Terras das Minas: Embates entorno das Areas Produtivas no Termo de Mariana (1711–1840)* (Tesis de Máster), Minas Gerais: Universidade Federal de Ouro Preto.
- MOUTINHO, P.; *et al.* (2003): «Influence of Leaf-Cutting Ant Nests on Secondary Forest Growth and Soil Properties in Amazonia», *Ecology*, vol. 84, 5, 12651276.
- MÜLLER, D. P. (1978): *Ensaio d'Um Quadro Estatístico da Província de São Paulo Ordenado pelas Leis Provinciais de 11 de abril de 1836 e 10 de março de 1837*, São Paulo: Governo do Estado de São Paulo.
- MÜLLER, N. L. (1969): *O Fato Urbano na Bacia do Rio Paraíba, Estado de São Paulo*, Río de Janeiro: Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.
- MURRAY, A. (1868-9): *The Journal of Travel and Natural History*, London: Williams and Norgate, vol. I.
- NOGUEIRA PENIDO, F. R. (1858): *Tratado de Medicina e de Outros Variados Interesses do Brazil e da Humanidade*, Rio de Janeiro: Typographia do Commercio de Brito e Braga.
- NOMURA, HITOSHI (2012): «Hermann von Ihering (1850–1930), o naturalista», *Cadernos de História da Ciência*, vol. 8, 9-60.
- NORTH, R. D.; *et al.* (1999): «Communication between the Fungus Garden and Workers of the Leaf-cutting Ant, *Atta sexdens rubropilosa*, Regarding Choice of Substrate for the Fungus», *Physiological Entomology*, vol. 24, 2, 127-133.
- OLIVEIRA DOS SANTOS, H.; *et al.* (2018): «Entomofauna», en R. Silva-Mann; *et al.* (eds.), *Pensando a Biodiversidade: Pinhão-Manso (Jatropha curcas L.)*, Porto Seguro: Universidade Federal do Sul da Bahia, 294-300.

OLIVEIRA, L. T. (1863): *Novo Methodo da Plantação: Fecundidade, Durabilidade, Estrumação e Conservação do Café e Extincção das Formigas Exposto em Benefício da Agricultura do Brasil e Lugares Cafeeiros, Offerecido Aos agricultores*, Rio de Janeiro: Typographia Paula Brito.

PÁDUA, J. (2004): *Augusto Um Sopro de Destruição: Pensamento Político e Crítica Ambiental no Brasil Escravista (1786–1888)*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

PAPALI, M. A. (1996): *Vestígios de um Cotidiano: Trabalhadores Escravos, Lavradores, Negociantes e Coronéis em São José dos Campos, SP (1870–1888)* (Tesis de máster), São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

PEARSON, C. (2015): «Beyond “Resistance”: Rethinking Nonhuman Agency for a “More-Than-Human” World», *European Review of History*, vol. 22, 709725.

PEREIRA MAJOLO, T. (2006): «Dinâmicas urbanas e a presença feminina na São Paulo da primeira metade do século XIX (1820–1841)», *Revista de História*, 155, 205-221.

RAO, M. (2000): «Variation in Leaf-cutter Ant (*Atta* sp.) Densities in Forest Isolates: The Potential Role of Predation», *Journal of Tropical Ecology*, vol. 16, 209-225.

RODRIGUES VELLOZO DE OLIVEIRA, A. (1822): *Memoria sobre o Melhoramento da Provincia de S. Paulo, Applicavel em Grande Parte a Todas as Outras Provincias do Brasil*, Rio de Janeiro: Typographia Nacional.

ROY, R. D. (2020): «White Ants, Empire and Entomo-Politics in South Asia», *The Historical Journal*, vol. 63, 411436.

SANTOS, J. M. DOS (1859): «Extinção das formigas saúvas», *O Auxiliador da Industria Nacional*, vol. 12, 358361.

SAVERSCHEK, N.; *et al.* (2010): «Avoiding Plants Unsuitable for the Symbiotic Fungus: Learning and Long-Term Memory in Leaf-Cutting Ants», *Animal Behaviour*, vol. 79, 3, 689698.

SCHULTZ, T. R. y BRADY, S. G. (2008): «Major Evolutionary Transitions in Ant Agriculture», *Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol. 105, 14, 5435-5440.

SMITH, F. (1858): *Catalogue of Hymenopterous Insects in the Collection of the British Museum*, Londres: Order of the Trustees, vol. VI.

SOUZA, G. S. DE (1851): *Tratado Descritivo do Brazil em 1587*, ed. Francisco Adolpho de Varnhagen, Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert.

TAUNAY, C. A. (2001): *Manual do Agricultor Brasileiro*, São Paulo: Companhia das Letras.

THRIFT, N. (2005): «From Born to Made: Technology, Biology and Space», *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 30, 4, 463-476.

VANDER MEER, R. K.; *et al.* (eds.) (1990): *Applied Myrmecology-A World Perspective*, Boulder: Westview Press.

VARÓN, E. H.; *et al.* (2007): «Effect of Farm Diversity on Harvesting of Coffee Leaves by the Leaf-cutting Ant *Atta cephalotes*», *Agricultural and Forest Entomology*, vol. 9, 4755.

WALLACE, A. R. (1891): *Natural Selection and Tropical Nature: Essays on Descriptive and Theoretical Biology*, London: Macmillan and Company.

WEBER, N. A. (1966): «Fungus-growing Ants», *Science*, vol. 153, 587-604.

WILSON, E. O. (1980): «Caste and Division of Labor in Leaf-Cutter Ants (Hymenoptera: Formicidae: Atta)», *Behavioral Ecology and Sociobiology*, vol. 7, 157-165.

YOUATT, R. (2017): «Personhood and the Rights of Nature: The New Subjects of Contemporary Earth Politics», *International Political Sociology*, vol. 11, 1, 39-54.

#30

HUMANOS, HORMIGAS, PARÁSITOS: DEVORAR Y SER DEVORADO EN LA AMAZONÍA DE SURINAM

Simon Lobach

Graduate Institute for International and Development Studies, Ginebra

Artículo || Invitado | Publicado: 01/2024
DOI 10.1344/452f.2024.30.6
simon.lobach@graduateinstitute.ch

Ilustración || © Simon Lobach. Imagen incluida en el artículo por el autor.

Texto || © Simon Lobach – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons

Traducción || © Ariel Camejo





Resumen || Las poblaciones de la Amazonía surinamesa, sean ellas de origen indígena o africano, han implementado durante siglos diversos sistemas de rotación de cultivos. La presencia de hormigas en sus parcelas era vista como un indicador del agotamiento de la fertilidad. Se consideraba que las hormigas señalaban la necesidad de abrir una nueva parcela en otro lugar, desempeñando así un papel importante para las comunidades. El poder colonial en Surinam, incluso aunque fuera una colonia neerlandesa hacía siglos, era muy poco presente en el espacio amazónico hasta bien entrado el siglo XX. Los biólogos que participaban en las primeras expediciones científicas en el espacio amazónico de la colonia interpretaron la interacción de humanos y hormigas como señal de la naturaleza «parasítica» de ambos. Este ensayo muestra cómo las campañas de erradicación de hormigas, financiadas por el poder colonial desde los años 50, abrieron el camino para grandes proyectos infraestructurales, con poder destructivo muchas veces más significativo que los métodos de cultivo tradicionales.

Palabras clave || Hormigas | Cultivos | Amazonía | Surinam | Colonialidad | Erradicación de hormigas

Humans, formigues, paràsits: devorar i ser devorat a l'Amazònia de Surinam

Resum || Les poblacions de l'Amazònia surinamesa, siguin d'origen indígena o africà, han implementat durant segles diversos sistemes de rotació de cultius. La presència de formigues a les seves parcel·les era vista com un indicador d'esgotament de la fertilitat. Es considerava que les formigues assenyalaven la necessitat d'obrir una nova parcel·la en un altre lloc, jugant així un paper important per les comunitats. El poder colonial a Surinam, inclús en el cas de ser una colònia neerlandesa fa segles, era molt poc present en l'espai amazònic fins ben entrat el segle XX. Els biòlegs que participaven en les primeres expedicions científiques a l'espai amazònic de la colònia van interpretar la interacció d'humans i formigues com una senyal de la naturalesa «parasítica» d'ambdós. Aquest assaig mostra com les campanyes d'erradicació de formigues, finançades pel poder colonial des dels anys 50, van obrir el camí per grans projectes infraestructurals, amb poder destructiu moltes vegades més significatiu que els mètodes de cultiu tradicionals.

Paraules clau || Formigues | Cultius | Amazònia | Surinam | Colonialitat | Erradicació de formigues

Humans, Ants, Parasites: Eating and Being Eaten in the Surinamese Amazon

Abstract || The populations of the Surinamese Amazon, whether of indigenous or African origin, have used different crop rotation systems for centuries. The presence of ants in their plots was considered an indicator of fertility exhaustion. The ants were seen as a sign that it was necessary to start a new plot elsewhere and thus played an important role for the communities. Despite being a Dutch colony for centuries, the colonial power in Suriname had little presence in the Amazon region until well into the 20th century. Biologists who participated in the colony's early scientific expeditions to the Amazon interpreted the interaction between humans and ants as a sign of the "parasitic" nature of both. This essay shows how ant eradication campaigns financed by the colonial power since the 1950s have paved the way for large-scale infrastructure projects with a destructive power many times greater than traditional cultivation methods.

Keywords || Ants || Crops || Amazon || Suriname || Coloniality || Ant eradication

Un sonido atronador sorprendió a la aldea en medio de las sabanas al comenzar aquella mañana de la estación seca. Una canoa gigante, pero con alas como de insecto, intentó aterrizar en el suelo arenoso. Falló un par de veces y entonces se marchó volando. Por el resto de su vida, Kunawaruku ha recordado este suceso, sobre el que compuso una canción que ahora se ha hecho popular en su comunidad Trió, en el interior de Surinam:

Jèsinaewa èhtèkèeirè	Grita y llora
jekanawaimèrè sere	Pues esta es la canoa gigante
jarètono jarètono mèèrè jènètono mèèrè	Los caníbales han venido a comerte
jepanamakirii jesaututao tìrikè	Échale un poco de sal, dice el blanco
nìkatankene jènètono	Dice el come-gente
jesautupopa tìrì	Échale un poco más de sal
jipoinje tìrì	Que quede sabroso
nìkatankene jènètane	Dice el come-carne
jènètono mèèrè	El come-gente te va a devorar (Kunawaruku, 1995) ¹

Aquel 16 de octubre de 1939, el monoplano de ala alta Fokker de KLM «De Snip», llamado así por el ave zancuda que se encuentra comúnmente en los Países Bajos, no intentaba atrapar caracoles ni gusanos en la arena mojada. Los hombres sentados a bordo del avión tampoco estaban interesados en echarle sal a los humanos que encontrasen. Su misión era mucho más importante: proporcionar mapas aéreos para futuras investigaciones botánicas. Según sus rudimentarios mapas, la aldea de Kunawaruku estaba situada en el extremo sur de Surinam, pero esto era solo una realidad en el papel: más de la mitad de esta colonia neerlandesa apenas había comenzado a ser explorada por el poder colonial. Al avistar la sabana, después de horas de densa selva tropical, la tripulación inició un descenso cerca del lugar donde habían identificado una aldea de comunidades indígenas, pero desistieron al percatarse de que el terreno era muy accidentado para un aterrizaje (Stahel y Geijskes, 1940a). Una lástima, pues no conocieron a Kunawaruku.

El personal académico de la expedición, el botánico suizo Gerold Stahel (1887-1955) y el entomólogo neerlandés Dick Geijskes (1907-1985), no estaban preocupados por los caníbales, sino por las hormigas. Stahel había obtenido un doctorado en Basilea por su investigación sobre los hongos, un campo que entonces formaba parte de la botánica. Por alguna coincidencia, este nacido en Zúrich terminó precisamente en Surinam, donde fue nombrado en 1914 como director del Landbouwproefstation (Centro de Investigación Agrícola) de Surinam. Durante sus 25 años en este cargo, hizo importantes descubrimientos sobre los hongos parásitos que destruían las plantaciones de cacao, caucho y banano, antes de ampliar su investigación para incluir la microbiología y la zoología, recopilando datos sobre los protozoos y los escarabajos que devastaban los cultivos de café en Surinam en la década de 1920 (Reyne, 1955). Para ese entonces, su área de estudios incluía cualquier criatura que se considerara dañina para las especies que servían como fuente de

<1> La traducción al español fue hecha a partir de la versión en neerlandés de Michiel van Kempen.

alimento al ser humano, con lo cual, se alejó progresivamente de los hongos en los que se había especializado. Sin embargo, finalmente pudo combinar ambas orientaciones al caer bajo el hechizo de una hormiga cortadora de hojas que asolaba los cultivos de los habitantes del interior amazónico de Surinam: la *Atta cephalotes* (Stahel, 1938).

Este ensayo se basa principalmente en una serie de informes de viajes producidos por Geijskes y Stahel a finales de los años 1930 y 1940. Yuxtapongo sus hallazgos con otras formas de conocimiento, incluido el conocimiento de los habitantes tradicionales de la Amazonía de Surinam, así como la biología y la ecología modernas. Para arrojar luz sobre el discurso a través del cual conservacionistas, biólogos y agrónomos han representado y categorizado a los pueblos amazónicos de Surinam en el horizonte de la descolonización, he invitado, además del «colonizador» y el «colonizado», a un tercer personaje a ocupar un lugar central en esta historia, tomando en consideración sus frecuentes interacciones y paralelos con las sociedades humanas que la rodean. Les presento a «kumako».

Intermezzo: Los hábitos alimentarios y los ciclos de vida de kumako y sus parientes.

En Surinam, las diferentes especies del género Atta son conocidas por la población creol como «pratoromira» (hormiga sombrilla), «pingomira» (hormiga pecarí) o «wroko mira» (hormiga trabajadora). La población indígena Kali'na las llama «kumako», y este nombre también ha sido adoptado por los Maroon Ndyuka. Dado que esta denominación es usada por todas las etnias de la Amazonía de Surinam, y que es corta y fácil de pronunciar, propongo usar kumako en el resto de este texto.

Las hormigas cortadoras de hojas, categoría que comprende a las kumako y a varias especies pertenecientes a los géneros Acromyrmex y Trachymyrmex, fueron posiblemente las primeras agricultoras en la Amazonía. Desde hace 50 millones de años llevan restos de hojas a sus hogares para cultivar distintos tipos de hongos Leucocoprineae que les sirven de alimento. En la relación simbiótica actual, ni la hormiga ni el hongo existen uno sin el otro (Hölldobler y Wilson, 2011: 89-94). Originalmente, las hormigas de las Américas fertilizaban sus cultivos de hongos con la ayuda de material que encontraban disperso, como desechos vegetales y pequeños restos de plantas marchitas. Este sigue siendo el caso de varios tipos de hormigas, pero hace unos 10 millones de años, una especie particular (los antepasados de las kumako y sus primas) desarrolló el hábito de cortar material vegetal directamente de las plantas vivas. Desde entonces, con el apoyo de unas mandíbulas que se hicieron cada vez más fuertes, han cortado hojas, tallos, pétalos y flores de las plantas que forman parte del sotobosque amazónico. La aparición de este comportamiento fue el parteaguas «attínico» [del género Atta] que revolucionó su posición como especie en los ecosistemas locales. En lugar de

recoger los desechos de otras formas de vida, las cortadoras de hojas podían beneficiarse ahora de las plantas vivas de su territorio, concentrando de esta forma en sus hormigueros la fertilidad de una gran superficie, además de transformar el material derivado de una gama de especies vegetales en el de una sola especie: el hongo que sus intestinos pequeños y altamente especializados podían procesar fácilmente (Hölldobler y Wilson, 2011: 11-30).

Una colonia se forma una vez que una reina kumako inseminada encuentra un lugar seguro, comienza a poner huevos y a cuidar las pequeñas cantidades de micelio de hongo que ha traído consigo del hormiguero natal. Solo un pequeño porcentaje de las reinas sobrevivirá al primer mes por sí mismas, pero una vez que lo logran, sus colonias pueden alcanzar un tamaño y una complejidad notables, constituidas por millones de miembros femeninos que pueden vivir hasta quince años y se subdividen en castas altamente especializadas. Los machos tienen una vida corta y son importantes para la especie, pero no necesariamente para la colonia. Solo inseminan a reinas de su propia colonia o de otra, las cuales fundarán luego sus colonias propias. Una colonia exitosa puede «territorializar» miles de metros cuadrados por año. La inteligencia de las kumako se ha visto forzada hasta límites más allá de los cuales, tener un cerebro mayor significaría una discapacidad evolutiva; pero una idea convincente, expresada por primera vez por el entomólogo estadounidense William Morton Wheeler, sostiene que las colonias de hormigas deberían ser consideradas como un único organismo, en cuyo caso podrían estar entre las criaturas más inteligentes del planeta. De hecho, podría decirse que las hormigas cortadoras de hojas formaron las sociedades más avanzadas de la Tierra (Hölldobler y Wilson, 2011: 1-10) antes de la llegada del *Homo sapiens*, el cual pudo trazar una vía de «desarrollo» basada en su potencial de comunicación altamente complejo (Christian, 2005: 171-206).

La llegada de esta última especie a la selva amazónica significó el fin de la posición de las kumako como líderes de las sociedades más complejas en el bioma, aunque vieron con alegría cómo el *Homo sapiens* aumentaba el área en la zona crepuscular de los márgenes del bosque mediante el establecimiento de la agricultura. En el espacio oscuro bajo el espeso tapiz amazónico, la vegetación del sotobosque es escasa, por lo que las kumako se sienten más a gusto en los márgenes, donde algo de luz permite que prosperen las plantas inferiores. Por la misma razón, las kumako sienten atracción por los asentamientos humanos, especialmente aquellos que se dedican a la tala para plantaciones agrícolas, ya que estos le proporcionan abundante material vegetal que se encuentra cerca del suelo.

El *Homo sapiens*, al igual que las kumako, se dedica a la agricultura. El *Homo sapiens* es un omnívoro, a veces consume sus cultivos directamente, a veces alimenta a otras especies con las que vive en simbiosis y que ha domesticado, como mismo hicieron las kumako con su hongo varios millones de años antes. Un alimento

predilecto, tanto del Homo sapiens como del hongo de las kumako en la Amazonía es la Manihot esculenta, también conocida como casaba, mandioca o yuca.



Figura 1: Kumako usando sus enormes mandíbulas para cortar la hoja de una planta. Fotografía: Alex Wild. Fuente: Holldöbler and Wilson, 2011, p. 61.

Dick Geijskes, el compañero mucho más joven de Stahel durante la expedición aérea, era un biólogo apasionado que, por consejo de Stahel, también había obtenido un doctorado en Basilea estudiando la población de libélulas de Röserenbach, un arroyo en la región de Basilea, antes de unirse a su mentor intelectual en 1938 en el Centro de Investigación Agrícola de Surinam. Habiendo orientado así la carrera de Geijskes, Stahel sumaba a un entomólogo especializado a su equipo, lo que con suerte le permitiría ampliar su base de conocimientos sobre los insectos de Surinam, particularmente aquellos que amenazaban los cultivos.

La frontera sur de Surinam con Brasil había sido demarcada apenas el año anterior, en una expedición dirigida por Conrad Carel Käyser, vicealmirante de la Marina neerlandesa. La expedición siguiente, dirigida por el sacerdote Willem Ahlbrinck, en 1939, tenía como objetivo específico recopilar información sobre el pueblo Wayana y establecer contacto con las comunidades Wana y Wajani-Koeli (ahora extintas) que vivían en la zona fronteriza (Ahlbrinck, 1956). Con el objetivo de que las ciencias biológicas también sacaran provecho de esta exploración hacia el sur, Stahel le pidió a Geijskes, como una de sus primeras tareas, organizar una tercera expedición a la zona habitada por la población indígena Wayana en las riberas de los ríos Lawa y Litani, afluentes del Maroni (Geijskes, 1942)².

Intermezzo 2: Las sociedades humanas en la Amazonía surinamesa al final del período colonial

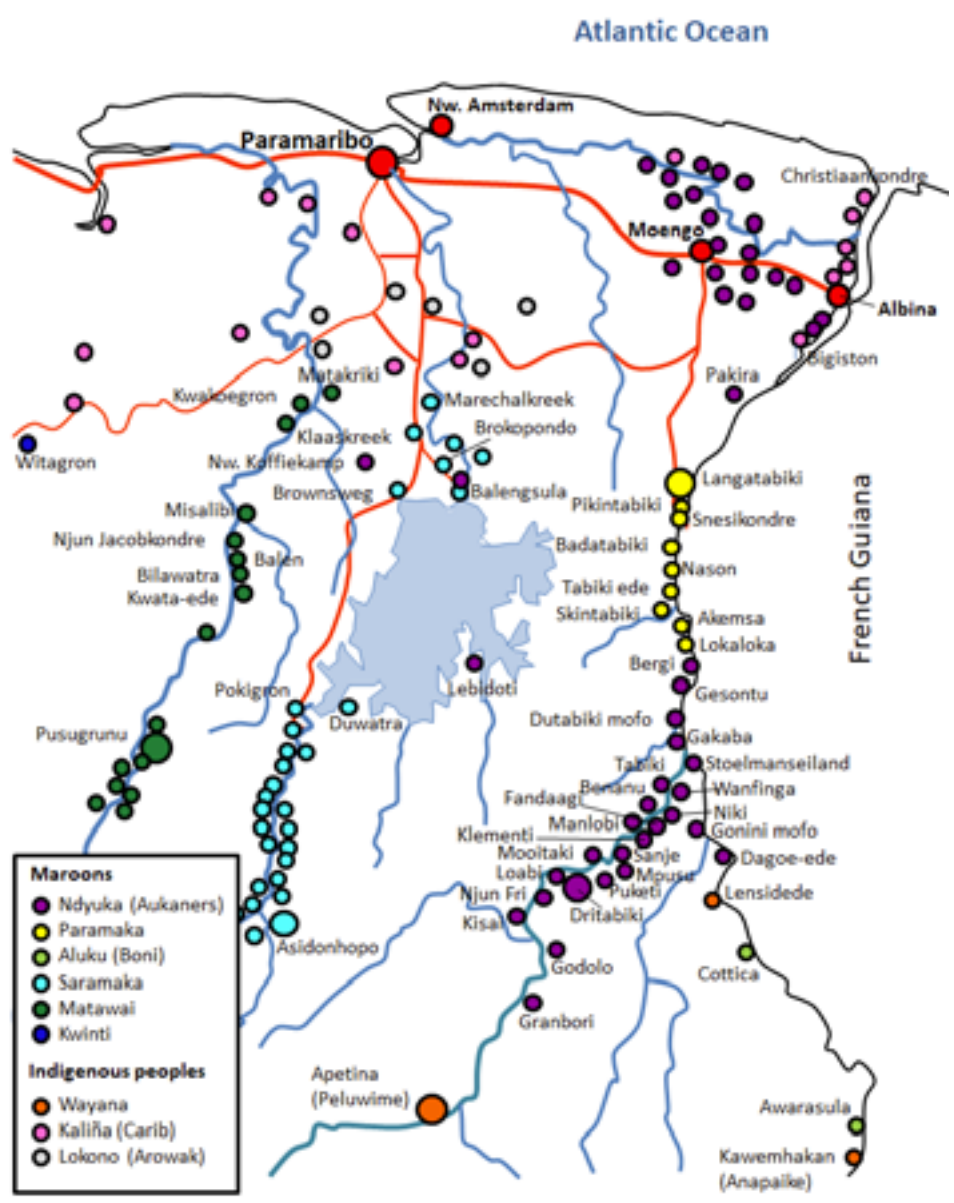
Para seguir el viaje de Geijskes desde Albina, en la costa, hasta las zonas habitadas de la nación indígena Wayana, quizás sea oportuno situarnos un poco mejor en el tiempo y el espacio. Surinam había sido colonia inglesa durante un breve período en el siglo XVII, seguida por el dominio colonial neerlandés a partir de 1667. Visto desde el Atlántico, Surinam formaba parte de lo que los potenciales colonizadores llamaron la «Costa Salvaje»: un área en el norte de América del Sur mayoritariamente cubierta por selvas tropicales, a

<2> Todas las traducciones de fuentes neerlandesas pertenecen al autor.

excepción de una estrecha franja a lo largo de la costa donde se pueden encontrar pantanos y manglares, además de una serie de sabanas diseminadas por la zona. Incluso, hoy en día, los bosques cubren más del 80 por ciento del territorio del país, lo que lo convierte en el más boscoso del mundo (FAO, 2015). Surinam se extiende hacia el interior hasta la línea divisoria natural que lo separa de la cuenca del río Amazonas, pero la ubicación exacta de esa frontera fue desconocida durante la mayor parte de su historia colonial. De hecho, hasta bien entrado el siglo XIX el control colonial sobre Surinam se limitaba a una estrecha franja a lo largo de la costa, donde los neerlandeses drenaron la tierra para crear un paisaje de pólde-res, parcelas ganadas al mar a través de un sistema de diques para crear tierras cultivables, que recordaba a su tierra natal. Este paisaje artificial estaba dividido en plantaciones, en las que trabajaban los africanos esclavizados y trabajadores asiáticos contratados (contract labourer). La población indígena se había retirado al interior y a los manglares que quedaban a lo largo de la costa. Esas mismas áreas fueron ocupadas también por africanos que huían de las plantaciones y quienes crearon las sociedades Maroon en el interior. Hoy en día, los cerca de 7000 habitantes indígenas del interior de Surinam son ampliamente superados en número por los Maroon (a menudo referidos por su denominación colonial de «negros de la selva»), de los cuales 57 000 todavía viven en sus tierras ancestrales.

El mapa 1 muestra las zonas donde viven las cuatro naciones indígenas restantes de Surinam (Kali'na/Carib, Lokono/Arowak, Trió y Wayana), así como las seis naciones Maroon (Ndyuka/Okanisi, Saamaka, Aluku/Boni, Paamaka, Matawai y Kwinti³). Las áreas blancas en el mapa, a excepción de la franja inmediatamente paralela a la costa (que es donde encontramos el Surinam urbano y rural, con la mayor parte de la población del país), son tierras (ya) no habitadas permanentemente.

<3> A diferencia de las indicaciones del mapa, utilizo la ortografía que más se alinea con las denominaciones utilizadas por el grupo indígena o Maroon en particular. En aquellos casos en los que el nombre propio del grupo difiere demasiado del exónimo, he dado ambos aquí, pero no continuaré haciéndolo en lo adelante.



Mapa 1: Asentamientos humanos del nordeste de Surinam. Elaborado por: M. Heemskerk, 2009. Demarcation of Indigenous and Maroon Lands in Suriname. Report Commissioned by the Gordon and Betty Moore Foundation and Amazon Conservation Team Suriname.

Geijskes se embarcó el 25 de junio de 1939 en Albina, en el estuario del río Maroni («Marowijne», en neerlandés, en el mapa), para viajar río arriba hasta tierras Wayana, en dirección a la frontera con Brasil. Como podemos ver en el mapa, para llegar a territorio Wayana se navega por largos tramos del río que forman parte de las tierras de los Maroon Ndyuka, Paamaka y, en última instancia, Aluku.

Geijskes no estaba solo: al igual que ocurre hoy, cuando se intenta viajar por el río Maroni toda la logística de la operación está a cargo de los Maroon. El barquero Pajé es presentado en el informe de Geijskes de la siguiente manera: «Pajé es el mayor y el líder, y me saluda como a un viejo conocido: también participó en la expedición de demarcación fronteriza cuando se remontó el Maroni, y

cualquier trabajador civil que le paga bien por sus servicios, es su amigo» (Geijskes, 1942: 199). Gran comienzo. Durante el resto del viaje, Geijskes se muestra impresionado por la fuerza física de los Maroon y su conocimiento del terreno, aunque es también un poco condescendiente y se sorprende con su cultura y costumbres.

Cuando la expedición entra en territorio Aluku, hacia el final de la segunda semana, se produce una acalorada discusión entre los lugareños y los tripulantes de Geijskes: los Aluku no toleran a los Ndyuka en sus tierras, según Geijskes, «porque temen la competencia en sus trueques con los indios» (Geijskes, 1942: 214). Finalmente, los Aluku permiten que la expedición continúe, tras lo cual se alcanzan las primeras aldeas Wayana. Para consternación de Geijskes, encuentra varias aldeas casi desiertas. En un asentamiento, «la mejor parte» parece vivir alrededor de las minas de oro situadas río abajo, mientras que «la única persona con vitalidad presente aquí, Maroeat, se ocupa de los ancianos, los enfermos, las mujeres y los niños». Geijskes también observa cómo los Aluku que forman parte de su expedición se acomodan en las hamacas de los lugareños y dejan que las mujeres indígenas les sirvan el guiso de mono que habían preparado. En otro pueblo desierto, Geijskes advierte la presencia de las kumako: «ahora tienen rienda suelta» (Geijskes, 1942: 213-222).

El regreso a la costa le parece a Geijskes un lento muestrario de sociedades que habían ido abandonando gradualmente sus culturas ante el confort de la civilización occidental. En ese sentido, señala que «el negro de la selva, aunque se trate de un pueblo de la naturaleza, sigue ligado a la civilización a través del dinero y numerosos artículos de utilidad». Su referencia a «pueblos de la naturaleza» («natuurvolk») se corresponde con la clasificación entre *Kulturvölker* y *Naturvölker* hecha por el zoólogo y geógrafo alemán Friedrich Ratzel (1844-1904) (Ratzel, 1921). Sin embargo, mientras que para Ratzel los pueblos de la naturaleza son aquellos que no han aprovechado plenamente las posibilidades de sus recursos y del territorio, para Geijskes la transición de un pueblo natural a uno cultural va inevitablemente acompañada de una pérdida, que lamenta solo en el caso de las comunidades indígenas. Describe de la siguiente manera el contraste entre los Maroon aculturados y los Wayana en su estado «natural»: «Los indios forman mucho más [que los Maroon] un pueblo de la selva, viviendo de acuerdo con lo que ese entorno boscoso tiene para ofrecerles. Por tanto, las demandas del indio son moderadas y sus necesidades limitadas. La gente vive aquí, más que los negros de la selva, en un estado comunista en el mejor sentido de la palabra». Sobre los Maroon, comenta que «el negro de la selva es un comerciante, no un agricultor, y además es un holgazán y un jactancioso. Compra todo lo que le parece útil y bonito, aunque su propio entorno pueda ofrecerle una alternativa igual de buena». Pero Geijskes observa que esto también está cambiando, ya que «ni siquiera los Oayana (Wayana) han permanecido

libres de las comodidades y placeres de la civilización. Desde hace mucho tiempo, el negro de la selva los ha seducido con su trueque» (Geijskes, 1942: 289-291).

Geijskes debió haber evocado estos recuerdos cuando el avión «De Snip» voló en apenas unas horas la misma distancia que le había tomado semanas recorrer en las canoas, unos pocos meses antes. Sobrevolando un asentamiento temporal indígena (Trió) y una aldea sedentaria de los Maroon (Saamaka), Geijskes escribe en su diario: «Allí: adaptación armoniosa a la naturaleza; aquí: la destrucción más imprudente del bosque». Una vez más, las kumako también parecen desempeñar un papel: «Las parcelas agrícolas [de los Maroon] están situadas en su mayoría a 10 km del río, a lo largo de los márgenes del bosque virgen. En medio hay una vasta área de tierra desolada y agotada, donde las hormigas parasol y los negros de la selva aseguran de que una reforestación adecuada sea imposible» (Stahel y Geijskes, 1940a: 446). Este fue también el mensaje que apareció en los periódicos después de que «De Snip» aterrizara nuevamente sano y salvo en Paramaribo. Geijskes declaró a la prensa: «De estos vuelos no se pueden sacar conclusiones sobre las posibilidades económicas del interior. Lo que sí vimos fueron tierras que estaban completamente deshabitadas, mientras que otras, principalmente en el valle de Saramacca y sobre todo el Alto Surinam, están siendo despojadas de su fertilidad de la manera más imprudente por los negros de la selva» (Geijskes, 1940).



Figura 2: Manejo del bosque por parte de los Maroon. A la izquierda, un terreno recién despejado de su cubierta forestal para desarrollar la agricultura. Nótese que las raíces de los árboles han sido dejadas intactas. Arriba, a la derecha, una parcela similar, dos años después de que cesara la agricultura, cubierta en gran parte por bosque secundario. Abajo, a la derecha: deforestación por parte de forasteros en tierras Saamaka. Fotos: Simon Lobach, enero de 2020, alrededores de las villas Saamaka de Pikin Slee y Pokigron.

En líneas generales, tanto en la época de Geijskes como en la actualidad, los Maroon son responsables de talar pequeñas parcelas de bosque en las que sus mujeres plantan luego diferentes cultivos. Cuando el suelo se agota, se tala otro tramo de bosque y se abandona la parcela existente, permitiendo que crezca bosque secundario en las parcelas antiguas. Stahel había observado en 1933 que «todos los negros de la selva» utilizaban cualquier parcela de tierra durante un año antes de dejarla en barbecho durante ocho años; mientras que la población indígena prefería utilizar cada parcela durante dos años, teniendo siempre en uso una parcela de primer año y una de segundo año para reducir el riesgo de pérdida total de la cosecha (Stahel y Müller, 1933: 15). Después de sus vuelos de exploración, el diagnóstico de Stahel es completamente diferente: en una publicación de 1944 explica las particularidades de los diferentes métodos agrícolas en referencia a los orígenes de las diferentes poblaciones, acompañado de una breve lección de historia. Argumentaba entonces que, a principios de la Edad Media, el método agrícola dominante en Europa era también el cultivo migratorio, tal como lo practican los Maroon. Sin embargo, debido a la presión demográfica, sostiene Stahel —omitiendo convenientemente algunos siglos—, los europeos comenzaron a utilizar guano, fertilizantes y métodos de selección de cultivos más «eficientes» con el objetivo de reducir la cantidad de tierra necesaria para alimentar a cada persona. Stahel no aprecia nada similar en Surinam y culpa a los «negros» de esta «agricultura ineficiente»:

Cuando las potencias europeas comenzaron a fundar colonias en África, encontraron numerosas tribus independientes que estaban constantemente en guerra entre sí, lo que impedía el crecimiento demográfico. A pesar de sus prácticas agrícolas improductivas, siempre había una gran cantidad de tierras forestales muy fértiles donde preparar nuevos sembrados. Bajo la supervisión europea, estas guerras llegaron a su fin y también se detuvo la trata de esclavos. Como resultado, la población local creció rápidamente, razón por la cual algunas regiones ahora están superpobladas y abundan las enfermedades [...] Si bien en otros lugares la necesidad ha obligado a la gente a utilizar métodos más eficaces para aumentar la productividad por hectárea, los negros en África reaccionan a la misma necesidad desplazándose a otros sitios o aceptando el hambre y la escasez (Stahel, 1944: 1-6).

Como los Maroon son africanos y no amazónicos, sostiene Stahel, han heredado estas prácticas de producción africanas. La diferencia de saberes entre los Maroon y los indígenas de la Amazonía de Surinam radica, según Stahel, en su comprensión e interpretación de nuestra vieja amiga la kumako: «Basándose en siglos de experiencia, los indios saben exactamente cómo controlar, o incluso evitar, al principal enemigo de la agricultura en la América tropical: la hormiga parasol» (Stahel, 1944: 3).

Así lo pude confirmar 80 años después en una conversación con Reinier Artist (n. 1935), autor Kali'na y uno de los primeros indígenas de Surinam en recibir una beca de estudios para venir a los Países Bajos. Reinier estudió agricultura tropical en la década de

1950, formación que complementó en la década de 1970 con una licenciatura en antropología cultural. Sobre las kumako, Reinier me cuenta: «Las hormigas son parte de nuestra existencia; son una condición previa para nuestra existencia, pero también una amenaza a nuestra existencia. Como viven de nuestros sembrados, se comen las hojas tiernas y así tenemos menos producción. Pero, por otra parte, dice el indio⁴, las hormigas son una condición necesaria para el futuro, nos dan un motivo para preparar nuevos sembrados, para seguir hacia adelante, cada vez un poco más lejos, tratando de que no alcancen los cultivos —lo cual no es cierto, las hormigas sí los alcanzan, pero así seguimos activos como indios. Y, en última instancia, también descubrimos que podemos comernos a las hormigas que devoran nuestra comida»⁵. Reinier Artist recordó que en cierta ocasión un «piaiman» (chamán) les explicó a él y a los demás niños de la aldea que las hormigas se llevaban las hojas a su hormiguero para alimentar a una serpiente que vive allá dentro, pero que solamente él había podido verla alguna vez. Podemos elegir entre afirmar que esta serpiente mítica funciona como alegoría de los cultivos de hongos, o ver esto como un saber alternativo sobre la forma de vida de las kumako.

Pero, regresando al análisis de Geijskes, le pregunté a Reinier si este modelo de cultivo migratorio podría continuar para siempre: ¿no podría llegar un momento en el que una aldea crezca tanto que no puedan respetarse los períodos de barbecho y las kumako ya no puedan ser evitadas? «Por supuesto», respondió Reinier, «en un período de 30 a 40 años, la aldea se desplaza un poco para estar más cerca de los sembrados. Una aldea puede albergar hasta 500 personas; de lo contrario, tendrás problemas con tus sembrados. En Bigi Póika (aldea natal de Reinier) estuvimos a punto de tener ese problema por ser casi 500 personas. Así que tuvimos que empezar a hablar, tal vez algunas personas debían mudarse a un lugar un poco más lejos».

Este episodio de la historia de Bigi Póika llegó también a conocimiento del Centro de Investigaciones Agrícolas. Un equipo de agrónomos visitó el pueblo al menos dos veces en 1950, incluyendo a Geijskes en el segundo viaje. En lugar de dividir el pueblo en dos, propusieron una centralización. La plaga de hormigas, según argumentaron, era

de tal magnitud que su erradicación con sulfuro de carbono [el método preferido de Stahel y Geijskes para matar a las kumako⁶] requeriría una cantidad superior a 1.000 florines. Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que una erradicación a tal escala sería imposible, dado que los sembrados están ubicados demasiado lejos unos de otros. Algunos se encuentran a medio día en canoa. Por tanto, se aconsejó a los indios, como ha ocurrido en otros lugares, que concentraran sus sembrados. Una vez hecho esto, el gobierno podrá brindarles apoyo⁷.

Pero finalmente, me cuenta Reinier, Bigi Póika nunca superó la cifra crítica de 500 habitantes, aunque por una razón diferente: la gente comenzó a mudarse a Paramaribo después de que se construye-

<4> Normalmente no uso la palabra «indio» cuando me refiero a la población indígena de las Américas, ya que se deriva del infame error de Colón. Reinier, sin embargo, ha optado por utilizar consistentemente este término en todos sus escritos. Respetando esta elección de un indígena surinamés, no la he reemplazado en mi texto.

<5> Entrevista con Reinier Artist, realizada el 10 de agosto de 2021 en Oegstgeest (Países Bajos).

<6> Ver Stahel y Geijskes, 1940b.

ra una carretera que unía su aldea con la capital⁸. Esta carretera constituye un componente importante de la historia de Reinier por más de un motivo: en 1960, su propio padre murió en un accidente mientras trabajaba para ayudar a construir un puente en esta carretera (Artist, 2016).

Los habitantes del interior fueron gratamente bienvenidos en la costa, pero no para unirse a los barrios marginales que florecían alrededor de Paramaribo, sino para repoblar el sector agrícola de Surinam. Los surinameses creoles y de ascendencia asiática que alguna vez cosecharon café, azúcar y plátanos en las plantaciones del país, se estaban mudando a Paramaribo a un ritmo sin precedentes. Este éxodo rural preocupaba especialmente a Stahel, como director del Centro de Investigación Agrícola. Se había propuesto una variedad de soluciones, incluido un plan, hoy casi olvidado, para convertir a Surinam en un refugio para judíos europeos⁹, pero Stahel buscó alternativas más locales. Tras presentar algunos cálculos sobre el área que los «negros de la selva» estaban transformando en un «matorral de hormigas», el potencial crecimiento demográfico entre los Maroon debido a su «moralidad y hábitos» sexuales, y el número de ellos que podría desplazarse a las ciudades, Stahel propuso una alternativa simple: llevar a los Maroon a las plantaciones, las mismas de las que habían huido unos siglos antes. Dada la grave despoblación del distrito rural de Coronie, concluía Stahel, un reasentamiento de los Maroon les permitiría trabajar en las plantaciones, para que puedan, y cito: «dejar de ser negros de la selva y parásitos en nuestro país» (Stahel, 1944: 20-28).

Coda y conclusiones

En los párrafos anteriores, hemos visto ejemplos del discurso sobre los pueblos indígenas y Maroon a partir de sus relaciones con el entorno, así como los múltiples roles que la hormiga kumako parece desempeñar en la formación de este discurso. El Surinam de posguerra vería cambios importantes en su posición política y económica, pero este discurso permanecería inalterable.

Tras la promesa hecha en tiempos de guerra por la reina Guillermina de los Países Bajos para salvaguardar las exportaciones de bauxita surinamesa, tan importantes para la guerra aliada (en la década de 1940, Surinam era el principal exportador de bauxita del mundo), en 1954 la colonia se convirtió en una nación autónoma dentro del Reino de los Países Bajos. Anticipándose a esto, ya en 1952, la entonces recién creada Comisión de Planificación de Surinam había presentado sus ideas para el desarrollo del país. El primer Plan Decenal contenía muchas propuestas, pero una resultaba particularmente ambiciosa: el Plan Brokopondo. Según su artífice, Willem Johan van Blommestein, quien nunca había puesto un pie en Surinam, construir una presa en el río Surinam, cerca de la aldea Saamaka de Brokopondo, podía generar la electricidad necesaria

<7> «Poika moet concentreren», en: Het Nieuws, 5 de septiembre de 1950; y «Naar Bigi Poika», en: De West, 16 de octubre de 1950.

<8> Idem.

<9> *Rapport over de mogelijkheid van kolonisatie van Joden in Suriname*. Report commissioned by the States of Suriname. Archivos Nacionales de los Países Bajos, La Haya, Collectie Drukwerk, Inv. No. 10451.

para alimentar una planta de aluminio. De esa manera, en lugar de exportar bauxita en bruto, argumentaba Van Blommestein, Surinam podría producir su propio aluminio y retener mayores ganancias de la cadena de valor de la bauxita-aluminio. Geijskes, que para ese entonces ya había asumido diversos cargos, incluido el de Director de Investigación Científica y Director del Museo de Surinam, fue contratado para realizar una evaluación de los impactos ecológicos de la presa. Lamentablemente, no he podido encontrar ningún rastro de esta evaluación y no está claro si alguna vez la entregó. Ello no habría supuesto necesariamente cambio alguno, pues el gobierno de Surinam deliberadamente se abstuvo de publicar otros informes sobre los impactos ambientales de la presa¹⁰.

A pesar de todo, el embalse se construyó en 1964, inundando más de 1500 km² de selva tropical, desplazando por la fuerza a entre 5000 y 6000 Maroon y matando a un número desconocido de kumako. La destrucción del paisaje por parte de los Maroon y las kumako contra la cual Stahel se había pronunciado, fue significativamente superada por el gobierno de Surinam. La «transmigración» de los Maroon desde las tierras inundadas hacia nuevas aldeas, tuvo una serie de impactos que todavía hoy son visibles: aquellos que migraron río arriba ejercieron una presión adicional sobre los ya escasos recursos en las aldeas a lo largo del alto río Surinam; quienes se establecieron en las «aldeas de migrantes» construidas por el gobierno pronto se vieron sin medios de vida adecuados aparte de la minería de oro; y eventualmente muchos jóvenes Maroon se unieron al proletariado urbano en Paramaribo (Scholtens, 1994).

Surinam obtuvo la independencia en 1975. La democracia duró hasta que un golpe de estado llevó al poder al sargento Désiré Bouterse, en 1980. Unos años más tarde, estalló la Guerra del Interior, un conflicto multifacético en el que el ejército de Surinam, de conjunto con facciones armadas indígenas (los «Tucayana Amazonas») lucharon contra un grupo Maroon unido en la guerrilla «Jungle Commando», que recibía el apoyo de la oposición política exiliada en los Países Bajos. Este conflicto, que tuvo lugar en gran medida en el interior, provocó que una ola de refugiados, tanto Maroon como indígenas, cruzara el río Maroni hacia la Guayana Francesa, donde todavía residen hoy (Hoogbergen y Kruijt, 2005).

La historia ambiental de Surinam es una historia de destrucción. El hecho de que el país haya podido mantener una extensión tan grande de su cubierta boscosa no es el resultado de una exitosa conservación, sino de una colonización fallida. La hostilidad de los Maroon y de las comunidades indígenas ha mantenido a los colonizadores fuera del interior amazónico del país durante siglos. Esta zona solo pudo entrar bajo el control del gobierno colonial en el siglo XX. El ejército neerlandés desempeñó un papel en la demarcación de las fronteras, al igual que los misioneros, pero otro rol (a menudo pasado por alto) lo desempeñaron los esfuerzos científicos por explorar Surinam más allá del «fin del mapa». Disfrazados de con-

<10> Tal y como fue denunciado por el político neerlandés Johannes Reijers durante el debate en el Senado del 27 de febrero de 1962. Archivos Nacionales de los Países Bajos, La Haya, Inv. No. 296, Kabinet van de Vice-Minister-President en Kabinet voor Surinaamse en Nederlands-Antilliaanse Zaken, 1959-1975.

servacionistas, los exploradores científicos del interior de Surinam en las décadas de 1940 y 1950, en realidad estaban impulsando una agenda para centralizar las poblaciones humanas y romper con métodos agrícolas centenarios. Sin embargo, las políticas de fertilización y erradicación de plagas propuestas no podían garantizar de manera sostenible el suministro de alimentos en el área, dado que los nutrientes se pierden inevitablemente a través de los suelos arenosos de la Amazonía (Hecht y Cockburn, 2010). Los nutrientes en la Amazonía se invierten en los árboles, en los cuatro niveles de sotobosque y en sus hormigueros. Si estos son eliminados, se elimina la fertilidad de toda el área.

¿Estaban entonces completamente equivocados Geijskes y Stahel en sus valoraciones? No, la superpoblación que señalaron era real y problemática, tanto para las sociedades Maroon como para las indígenas. Mientras que un pueblo como Bigi Póika todavía podía tener un espacio vacío hacia donde expandirse, este no era el caso de muchas de las aldeas Maroon ubicadas más cerca de la costa, en una zona del país más densamente poblada. Las categorizaciones raciales establecidas por los escritos de Geijskes y Stahel, que se hacen eco de ideas raciales más antiguas y que se repiten en las políticas gubernamentales hacia las poblaciones amazónicas de Surinam hasta el día de hoy, son más reveladoras sobre la actitud asumida por diferentes grupos étnicos frente a su entorno que sobre cualquier diferencia real entre grupos étnicos de la Amazonía de Surinam. Hoy en día, la población Maroon se encuentra profundamente desarraigada, la enemistad entre el Maroon y el indígena sigue siendo una realidad, y la concesión de tierras Maroon a empresas extranjeras ha agudizado aún más la desconfianza entre estos y otros surinameses —hechos todos que se basan, en gran medida, en la actitud generalmente negativa de otros surinameses hacia los Maroon. Surinam es independiente, pero aún no está descolonizado.

Epílogo: el patrón alimenticio del Homo sapiens

La reina kumako elige el lugar donde anidará, donde permanecerá toda su vida. Dentro del hormiguero, una auténtica casta de guerreras se encarga de defenderla, de luchar contra los intrusos y ampliar el territorio. Sus compañeras de trabajo despojan el área de la mayor parte de su fertilidad, que es utilizada para alimentar al hongo del centro. El Homo sapiens solía tener un método similar: pastoreaba alrededor de sus asentamientos a otras especies con las que vivía en simbiosis. Incapaz de consumir directamente las hierbas que estas podían digerir, el Homo sapiens supervisaba el pastoreo de vacas, ovejas y camellos, de los que luego consumía la carne y los lácteos, y con los que abonaba sus sembrados. En ocasiones, podían surgir conflictos entre las colonias de Homo sapiens sobre la cuestión de quién podía pastorear a sus animales y en qué lugares.

Pero, desde hace algunos siglos, el Homo sapiens se pelea cada vez más por otras cosas. En lugar de llevar a sus animales a los pastos, ahora los mantiene en un lugar, hacia donde transporta los pastos que los alimentan. En este lugar residen las reinas y las castas superiores del Homo sapiens, que suelen ser de tez clara. Estos gigantescos hormigueros de la modernidad suelen ubicarse en las zonas templadas, donde el Homo sapiens acumula la fertilidad del resto del planeta para alimentar a unos cuantos miles de millones de animales. Las tierras más lejanas son despojadas de su fertilidad de la manera más imprudente. Para ello, el Homo sapiens utiliza a su casta recolectora, a menudo de tez más oscura. La Amazonía es transformada en pastizales para alimentar al ganado. En este proceso, pierde a su fertilidad, pero esta fertilidad provoca la eutrofización de tierras y océanos en otros lugares. La bauxita y otros metales son extraídos del suelo para crear gigantescas canoas aladas, emisoras de gases que modifican el clima. El Homo sapiens gobierna ahora todo el planeta como el territorio de una sola colonia, y principalmente pelea sobre la cuestión de quién puede residir en el hormiguero y quién debe buscar comida.

Todo para alimentar a la serpiente en medio del hormiguero.

Bibliografía citada

AHLBRINCK, W. (1956): *Op zoek naar de Indianen: Verslag van een expeditie naar de zuidgrens van Suriname ter opsporing en bestudering van twee onbekende Indianenstammen: de Wama's en de Wajani-Koele's*, Amsterdam: Koninklijk Instituut voor de Tropen.

ARTIST, A.R. (2016): *Indiaans verhaal: In de schaduw van twee beschavingen*, Zutphen (Países Bajos): Walburg Pers.

CHRISTIAN, D.G. (2005): *Maps of Time: An Introduction to Big History*, Berkeley: University of California Press.

FAO (2015): *Global Forest Resources Assessment 2015*. Desk Reference, Roma: FAO.

GEIJSKES, D.C. (1940): «Luchtverkenning in Suriname», *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant*, 23 de mayo de 1940.

GEIJSKES, D.C. (1955): «De landbouw bij de Bosnegers van de Marowijne», *De West-Indische Gids*, vol. 35, 135-153.

GEIJSKES, D.C. (1957 [1942]): «Met de Oayana's op stap: Verslag van een reis naar de Litani (Boven Marowijne) in Suriname», *Vox Guyanae*, vol. 2, 5/6, 193-300.

HECHT, S. y COCKBURN A. (2010 [1989]): *The Fate of the Forest: Developers, Destroyers, and Defenders of the Amazon*, Chicago (EUA): University of Chicago Press.

HEEMSKERK, M. (2009): *Demarcation of Indigenous and Maroon Lands in Suriname. Report Commissioned by the Gordon and Betty Moore Foundation and Amazon Conservation Team Suriname.*

HÖLLDOBLER, B. y WILSON, E.O. (2011): *The Leafcutter Ants: Civilization by Instinct*, New York (EUA): W.W. Norton & Company.

HOOGBERGEN, W. y KRUIJT, D. (2005): *De Oorlog van de Sergeanten: Surinaamse Militairen in de Politiek*, Amsterdam: Bakker.

KUNAWARUKU (1995): «Canción» en: M. van Kempen, *Spiegel van de Surinaamse poëzie*, Amsterdam: Meulenhoff.

RATZEL, F. (1921 [1882-91]): *Anthropogeographie*, Stuttgart (Germany): Verlag von J. Engelhorn's Nachf.

REYNE, A. (1955): «Ter herinnering aan Prof. Dr. Gerold Stahel en zijn werk voor de landbouw en het natuuronderzoek in Suriname», *The New West Indian Guide*, vol. 36, 1, 2-8.

SCHOLTENS, B. (1994): *Bosnegers en overheid in Suriname: De ontwikkeling van de politieke verhouding 1651-1992*, Paramaribo: Afdeling Cultuurstudies/Minov.

STAHEL, G. (1938): «Sobre o fungo cultivado pela formiga *Atta cephalotes* L», *Anais da Primeira Reunião Sul-Americana de Botânica*, Rio de Janeiro (Brasil).

STAHEL, G. (1944): *Het Boschnegervraagstuk en het Coronie-plan*, Paramaribo: Departement Landbouwproefstation Suriname, Mededeeling 9.

STAHEL, G. y GEIJSKES, D.C. (1940a): «Drie verkenningsvluchten boven Suriname's binnenlanden met het K.L.M. vliegtuig "De Snip"», *Tijdschrift van het Koninklijk Nederlandsch Aardrijkskundig Genootschap*, vol. 57, 441-457.

STAHEL, G. y GEIJSKES, D.C. (1940b): *De Parasolmieren en hunne bestrijding*, Departement Lanbouwproefstation Suriname, Bulletin 56.

STAHEL, G. y MÜLLER, H. (1933): *Gegevens over de vruchtbaarheid der Surinaamsche binnenlanden*, Paramaribo: Departement Landbouwproefstation in Suriname, Bulletin 52.

#30

AYÊNAN: VISIBILIZACIÓN DE LOS VÍNCULOS ENTRE LO HUMANO Y LO NO HUMANO

Roberto Carlos Mejías Méndez

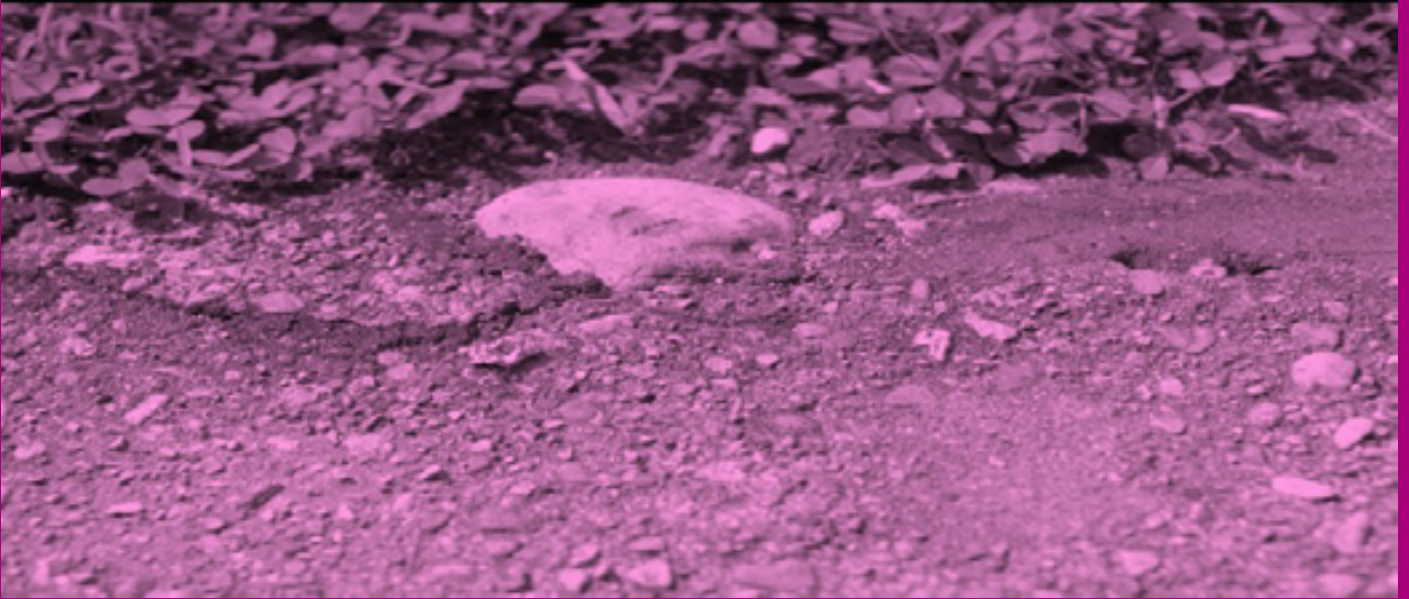
Universität Zürich

<https://orcid.org/0000-0002-2388-6516>

Artículo || Invitado | Publicado: 01/2024
DOI 10.1344/452f.2024.30.7
robertocarlos.mejiasmendez@uzh.ch

Ilustración || © Fotograma del documental *Ayênan* (2018). Imagen incluida en el artículo por el autor.
Texto || © Roberto Carlos Mejías Méndez – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || En este trabajo me propongo examinar el documental *Ayênan* (2018), una producción audiovisual suizo-colombiana. El espacio documentado es la zona amazónica de Colombia, la cual va desde los Andes hasta la baja Amazonia. *Ayênan* es el resultado de un trabajo colectivo en el que participan miembros de las comunidades ancestrales Inga, Quillasinga, Siona, Kamënstá, Awa y Nasa, habitantes de la región. Producido en el marco de un proyecto cuyo propósito es el intercambio de saberes —mientras miembros de la comunidad aprenden a emplear las cámaras y drones, el equipo de filmación aprende acerca de la zona habitada por estas comunidades—, la aproximación al territorio, incluyendo algunas de las imágenes, se encuentra mediada por las culturas de las comunidades ancestrales. Atendiendo a lo anterior, en este trabajo analizo la representación de entidades humanas y no humanas, en la búsqueda de indicios de nuevas estructuras de comprensión/percepción del mundo o, dicho desde una perspectiva decolonial, indicios de una reconstitución gnoseológica y estética.

Palabras Clave || *Ayênan* | Kamënstá | Humano | No humano | Reconstitución

***Ayênan*: visibilització dels vincles entre allò humà i allò no humà**

Resum || En aquest treball em proposo examinar el documental *Ayênan* (2018), una producció audiovisual suïssu-colombiana. L'espai documentat és la zona amazònica de Colòmbia, compresa des dels Andes fins la baixa Amazònia. *Ayênan* és el resultat d'un treball col·lectiu en el que participen membres de les comunitats ancestrals Inga, Quillasinga, Siona, Kamënstá, Aza i Nasa, habitants de la regió. Produït en el marc d'un projecte el propòsit del qual és l'intercanvi de sabers —mentre que els membres de la comunitat aprenen a utilitzar càmeres i drons, l'equip de filmació adquireix coneixement sobre la zona habitada d'aquestes comunitats—, l'aproximació al territori, incloent algunes de les imatges, es troba mediada per les cultures de les comunitats ancestrals. Tenint en compte això, aquest treball analitza la representació d'entitats humanes i no humanes, a la recerca d'indicis de noves estructures de comprensió/percepció del món o, dit des d'una perspectiva decolonial, indicis d'una reconstitució gnoseològica i estètica.

Paraules clau || *Ayênan* | Kamënstá | Humà | No humà | Reconstitució

***Ayênan*: Making Visible the Connections Between the Human and the Non-human**

Abstract || In this essay I examine the documentary *Ayênan* (2018), a Swiss-Colombian audiovisual production that documents the Amazonian region of Colombia, which extends from the Andes to the lower Amazon. *Ayênan* is the result of a collective work involving members of the ancestral communities Inga, Quillasinga, Siona, Kamënstá, Awa, and Nasa, who inhabit the region. Produced within the framework of a project the purpose of which is the exchange of knowledge —while the community members learn how to use the cameras and drones, the film crew learns about the area inhabited by these communities—, the approach to the territory, including some of the images, is mediated by the cultures of the ancestral communities. Considering the above, in this essay I analyze the representation of human and non-human entities in search of signs of new structures of understanding/perception of the world or, from a decolonial perspective, signs of a gnoseological and aesthetic reconstitution.

Keywords || *Ayênan* | Kamënstá | Human | Non-human | Reconstitution

0. La escena o visibilizando la cartografía del documental

Veamos juntos una escena del documental *Ayénan*: un grupo de hormigas cargando un envoltorio color dorado [Imagen 0]. Las hormigas parecen moverse de forma caótica, y, sin embargo, estas avanzan hacia su meta: el hormiguero.



Imagen 0: *Ayénan* (2018)

Esta es una de las dos escenas que aparecen con más frecuencia: hasta en cinco ocasiones a lo largo de la producción audiovisual (06:26 min.; 07:49 min.; 08:03 min.; 08:14 min.; 23:41 min.). La otra es la de una embarcación con los indígenas del territorio y sus acompañantes. En cada ocasión, el contexto en el que la escena aparece varía, como resultado del empleo de los recursos: voz en off y pantalla dividida.

En la primera aparición (06:26 min.), la escena de las hormigas con el envoltorio, realizada en plano entero, es acompañada por la voz en off de Amado Villafaña y por la escena de la embarcación navegando la laguna La Cocha, presentada mediante un plano general. Esta laguna se encuentra en el territorio Quillasinga, uno de los tres territorios atravesados en el viaje documentado. Los otros dos territorios son el territorio Kamënstá e Inga. Volviendo a la escena, aquí el recurso a la pantalla dividida responde a una de sus funciones más frecuentes, la de trazar un paralelismo entre los elementos filmados [Imagen 1]. En este caso, los elementos asociados son las hormigas y los individuos de la comunidad ancestral y sus acompañantes. El movimiento en la misma dirección de las hormigas y la embarcación junto con lo expresado por Villafaña contribuyen a la articulación de dicho paralelismo. Al tiempo que se muestran estas imágenes, Villafaña informa al espectador sobre la cosmovisión de su comunidad. Para ellos, explica, el territorio «representa la madre», el lugar donde se encuentra lo necesario para la vida.



Imagen 1: *Ayénan* (2018)

A diferencia de la primera aparición, en la segunda (07:48 min.), no hay una voz en off y la escena de las hormigas comparte pantalla con otras dos imágenes. En este caso, las tres imágenes forman una suerte de retablo o mosaico del territorio [Imagen 2]. De izquierda a derecha, se ve nuevamente la escena de la embarcación, un plano en picado muestra una montaña en la que serpentea una carretera, y la escena de las hormigas con el envoltorio, pero ahora vista en picado. En este caso, las hormigas y el territorio comparten el foco, como se advierte en la selección de planos completos y generales. La presencia tanto de agentes humanos y de artefactos, indicio de su presencia, como no humanos, articula una representación del territorio no como un lugar prístino, sino habitado, domesticado.

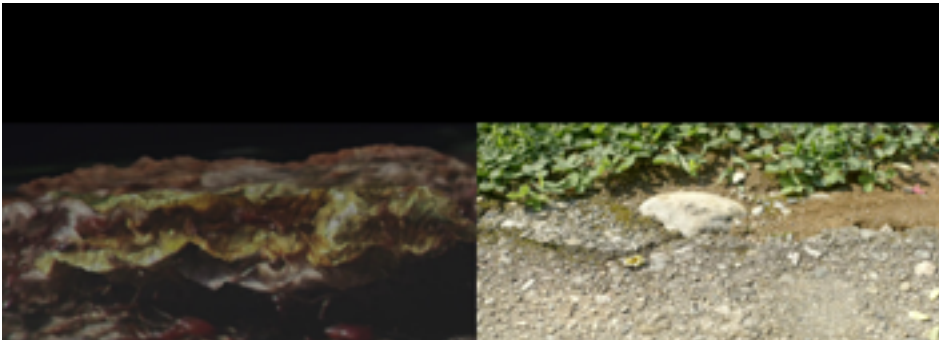


Imagen 2: *Ayénan* (2018)

De manera similar a la primera aparición, en la tercera y cuarta (08:03 min.; 08:14 min.) regresa la voz en off y volvemos a la pantalla dividida en dos partes. En un primer momento, la pantalla dividida le muestra al espectador, del lado izquierdo, la maqueta de un lugar montañoso —que el documental deja al espectador asociar con el espacio documentado—, sobre la que se proyecta una toma cerrada de las hormigas con el envoltorio y, del otro, se encuentra la misma escena de las hormigas con el envoltorio en plano entero [Imagen 3]. Tras un corte, las imágenes de la pantalla dividida cambian. Seguidamente se encuentran en pantalla una toma cerrada del lago por donde circula la embarcación y una toma cerrada de las hormigas con el envoltorio [Imagen 4]. Mientras estas escenas son mostradas, la voz en off de *Ayénan* Quinchoa Juajibioy se refiere a los conflictos

y guerras como consecuencia de la concepción moderna/colonial de la naturaleza, según la cual, la naturaleza es un activo económico, un cumulo de materialidades inertes a explotar con la finalidad de generar riqueza económica.

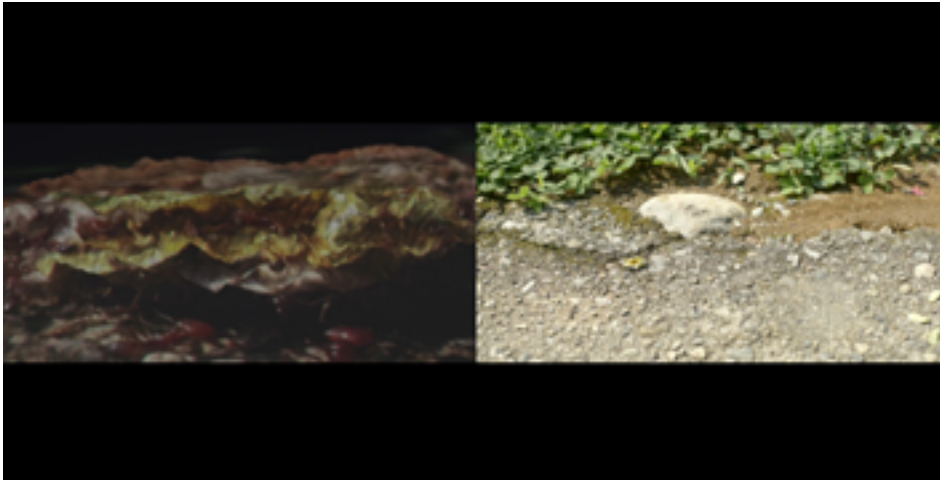


Imagen 3: *Ayénan* (2018)



Imagen 4: *Ayénan* (2018)

En este caso no se traza un paralelismo. En cambio, la toma cerrada de las hormigas, donde las vemos en más detalle, y donde dan la impresión de pelear por el tesoro, funciona como índice o imagen de los conflictos y guerras producto de la ya mencionada concepción moderna/colonial de la naturaleza. Lo dicho no se refiere a la imagen, no la menciona, es decir, no hay un vínculo explícito entre lo dicho y lo mostrado. No obstante, el espectador reconoce en la imagen lo expresado por la voz en off. Se trata pues de un vínculo invisible. Dado su carácter implícito, conviene preguntarse qué le permite al espectador captar dicho vínculo. Planteado de otra forma, ¿qué es lo que le permite al espectador reconocer en la imagen de las hormigas y el envoltorio la actitud moderna/colonial frente a la naturaleza?

En la quinta y última aparición (min. 23:41), la escena de las hormigas con el envoltorio comparte pantalla con una escena donde los individuos de la comunidad ancestral y sus acompañantes caminan hacia el lugar donde realizarán un ritual [Imagen 5]. Este consiste en formar un círculo y entregarse a manera de ofrenda un cubo grande de hielo con una piedra dorada en su interior. Al final, una vez que

el cubo ha pasado por todas las manos, este es posicionado en la tierra, donde termina de derretirse. El agua pasa de su estado sólido al líquido y la «piedra de oro» vuelve al suelo al igual que el agua. Esta vez tampoco hay voz en off, lo que escucha el espectador es el sonido del viento y los ruidos producidos por el colectivo humano al caminar. El recurso de la pantalla dividida vuelve a funcionar como técnica de equiparación. Con la diferencia de que, como al principio, las hormigas son comparadas con la comunidad ancestral.



Imagen 5: *Ayénan* (2018)

Así el espectador se encuentra ante una imagen con dos posibles lecturas. Como vemos, el sentido de la imagen de las hormigas con el envoltorio cambia conforme el contexto en el que aparece, obligándonos a permanecer en la enunciación e impidiendo el paso a una lectura metafórica que consolide un solo sentido. Una de las posibles lecturas encuentra en la imagen la articulación de una crítica para con la actitud extractivista característica de la cultura moderna/colonial, y cuya relación con la naturaleza se limita a su explotación. La otra posible lectura advierte en la imagen la codificación de una forma de relacionarse con el territorio que pasa por un respeto basado en el reconocimiento de la cohabitación y la interdependencia.

He empezado con estas imágenes pues ellas forman el hilo rojo del documental y en ellas se cifran cuestiones de las que me ocuparé en lo que sigue. Mi propuesta es que en *Ayénan* aparecen indicios de la búsqueda y la formación de una nueva estructura de comprensión/percepción del mundo o, dicho desde una perspectiva decolonial, en dicha cinta aparecen indicios de una reconstitución gnoseológica y estética.

Antes de pasar a la descripción de esos indicios, quiero aclarar que, si bien *Ayénan* resulta paradigmático para hablar de dichas labores, no es el primero ni el único artefacto cultural en el que se pueden observar. Asimismo, cuando hablo de reconstitución gnoseológica y estética, lo hago siguiendo la propuesta de Walter Mignolo en «Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después» (2019). «Gnoseología y aesthesis configuran esferas del conocer y del sentir» (2019: 16), explica Mignolo. Entiéndase pues reconstitución gnoseológica y estética como un «desprendimiento (*delinking*) de la epistemología moderno/colonial» y un volver a construir, «un constante hacer gnoseológico/aesthético» (2019: 17), es decir, una reconfiguración de las formas del conocer y el sentir. Mignolo construye esta noción a partir de la propuesta Quijano de

«liberar la producción del conocimiento, de la reflexión y de la comunicación, de los baches de la racionalidad/modernidad» (1992: 19), y a la que denomino «reconstitución epistemológica».

1. El contexto o sobre el proyecto

Ayénan forma parte de un proyecto más amplio llamado *Cartografías de lo invisible*, el cual comprende cuatro producciones audiovisuales. De acuerdo con su director, Felipe Castelblanco, este trabajo, realizado entre 2018 y 2021, consiste en una investigación acerca de los vínculos cosmopolíticos que se manifiestan al observar la interacción entre diversos y divergentes modelos de habitar y gestionar el territorio. El espacio documentado es la zona amazónica de Colombia, la cual va desde los Andes hasta la baja Amazonia. El control de este territorio ancestral actualmente se lo disputan el Estado, las corporaciones extractivistas y los pueblos indígenas que lo habitan. Según el propio director, el proyecto sigue dos propósitos: el primero, documentar las capas de relaciones ecosociales formadas en la región Amazónica; el segundo, la colaboración activa en la creación de un medio de comunicación indígena, cuyos propósitos son: apoyar los esfuerzos de autogobierno de las naciones indígenas, facilitar el dialogo entre diferentes epistemologías y visibilizar los modos de vida en los territorios ancestrales.

Mi primer acercamiento a este documental tuvo lugar durante un ciclo de cine titulado Zonas Críticas. Con la organización de este ciclo buscábamos llamar la atención sobre algunas de las luchas medioambientales que tienen lugar en América Latina. Para dicha sesión logramos invitar a la codirectora del documental, Lydia Zimmermann, con quien, tuvimos la oportunidad de conversar antes y después de ver el documental. En sus palabras preliminares, la codirectora destacaba el carácter colectivo de la cinta. Ante esta información, el hecho de que algunas de las imágenes que veríamos habrían sido captadas por un miembro de la comunidad, pensé que en ciertas partes de la película percibiríamos el territorio a través de sus ojos. Decir cuáles son las escenas filmadas por esa sensibilidad no me es posible todavía.

De las varias cosas que llamaron mi atención al ver el documental quiero mencionar dos: la noción *Ayénan* y la presencia de un desecho, el envoltorio de algún comestible, el cual era cargado por unas hormigas. Me parece necesario señalar que en un primer momento no me había interesado en esos artrópodos que, inconscientemente, había puesto en el centro de mi reflexión. Y digo que había puesto en el centro de mi reflexión porque la escena de la que parto y a la que constantemente vuelvo los tiene como agentes principales. Considero necesario hacer este señalamiento pues revela, por un lado, aspectos de nuestra relación con los insectos y, por otro, la importancia de otras sensibilidades. Entiéndase esto último también como un reconocimiento al arte y del arte como medio de sensibili-

zación que permite la captación de elementos invisibilizados por la cultura moderna/colonial. Estos elementos son el punto de partida de mi reflexión acerca de *Ayénan* como una búsqueda y formación de presupuestos alternativos para la comprensión del mundo.

2. La historia o sobre el territorio

El documental inicia con una puesta en contexto. En una suerte de prólogo, tres párrafos en letras blancas contra un fondo negro refieren lo que significó la llegada de los colonizadores en aquel momento y la importancia de aquel evento en la contemporaneidad. Según el texto, los colonos que llegaron al piedemonte andino-amazónico en el año 1536 creían que en aquel lugar el oro crecía en los árboles. De vuelta al presente, el texto informa sobre el propósito de un grupo de jóvenes protectores del territorio de «retrazar» los caminos ancestrales que atraviesan el territorio. Aunque no lo explicita, será esta la historia que presentará el documental a los espectadores, como demostraré. En esta idea de volver sobre los pasos de los ancestros, de volver sobre los caminos trazados, se encuentra implícita, es decir, de forma figurada, la labor de reconstituir sus saberes y sentires, su experiencia del territorio. Hoy en día, de acuerdo con el documental, son las grandes corporaciones y el Estado quienes buscan apropiarse de los recursos biológicos del lugar y a quienes se enfrentan esos jóvenes. Como se señala en la introducción al *The Latin American Ecocultural Reader*, titulada «Genealogies of Latin American Environmental Culture»:

The «abundance» of natural resources the European colonizers encountered in the New World created the conditions of possibility for an economy based on the exploitation of human beings and nonhuman nature through the extraction of mineral wealth, monoculture, Black slavery, and the encomienda system. This economy endures to the present day, despite technological, economic, and political transformations at the local, regional, and geopolitical levels. In this sense, the unlimited exploitation of natural resources has been a constant in the economic history of Latin America (French y Heffes, 2021: 8).

Esta constante o continuación de la explotación es lo que los párrafos introductorios del documental refieren. La condición de explotación tanto de humanos como de no humanos no es un asunto nuevo, y el documental, en esos párrafos iniciales, establece un vínculo entre el pasado colonial, comienzo de la extracción y explotación, y el presente neoliberal, su continuación.

Luego de un primer corte, pero dentro del mismo introito, vemos las chispas de lo que podemos imaginar se trata de una hoguera que se encuentra fuera de campo. Con esta imagen en pantalla entra una voz en off que define el significado del vocablo *Ayénan*, el cual da título al documental. Quien habla es Ayénan Quinchoa juajibioy, miembro de la comunidad Kamënstá. *Ayénan* nombra «la partícula inicial de cualquier clase de materia, el espacio más pequeñito que

existe en el universo, que le da comienzo a la existencia». Así, la curiosidad por el título es inmediatamente satisfecha y el vínculo entre lo humano y lo no humano se establece como temática del artefacto cultural.

A esa segunda introducción le sigue una tercera en la que vemos el territorio por primera vez. En pantalla dividida, una toma a vista de pájaro, acompañada por el sonido del aire, nos introduce en la región. En este plano en picado se cifra tanto una distancia con la tierra como la aproximación a la que nos invita el documental. En ese sentido, como los párrafos iniciales adelantan, la producción audiovisual documenta un viaje de regreso a la tierra, una tierra que se encuentra habitada, y cuyos habitantes nos ayuda a conocer. La toma siguiente es un plano general del territorio montañoso. Más cerca de la tierra, ahora el espectador puede escuchar la variedad de agentes no humanos que lo habitan, aves e insectos componen el sonido de la escena.

Además de la historia, en estas primeras secuencias queda establecida la forma en que se presentará esa historia. El recurso a la pantalla dividida será fundamental. Con esta herramienta filmográfica, mantenida a lo largo del documental, no solo se establecen paralelismos, también se contribuye a la producción de significados múltiples asociados a una sola imagen, como evidenció al inicio. Y no menos importante, propicia un ordenamiento no cronológico de la narración, sino espacial. Mediante la pantalla dividida se le muestran al espectador diferentes perspectivas de un mismo suceso. La escena de las hormigas es un ejemplo paradigmático. El desplazamiento de las hormigas hasta el hormiguero no solo se muestra seccionado por la intercalación de otras escenas, también se muestra desde diferentes ángulos y distancias. Acostumbrados a historias donde la sucesión de los hechos sigue un orden cronológico relativamente claro, esta fragmentación tiene como efecto la desorientación del espectador. Sin embargo, si el espectador observa las hormigas y su posición en el espacio, el desarrollo de la historia se hace evidente. En cada aparición las hormigas se encuentran más cerca del hormiguero, hasta la última escena donde finalmente lo alcanzan, aunque no las vemos entrar. Lo mismo ocurre si se observa detenidamente las escenas de la embarcación. Ambas marcan el desarrollo de la historia.

3. Pulsión decolonial o sobre lo invisibilizado

Volvamos a la secuencia de las hormigas y concentrémonos en la materialidad del envoltorio. Siguiendo a Susan Signe (2015) y a Héctor Hoyos (2019), antes que indagar en la simbología de esta materialidad, me interesa la materialidad misma, su contexto, sus vínculos, sobre todo las relaciones implícitas que conlleva. Según Lydia Zimmermann, codirectora de *Ayénan*, el tesoro encontrado por las hormigas es el envoltorio de un Toblerone. Un video sobre la marca anuncia que todos los Toblerones provienen de Berna. El mismo video

documenta cómo se prepara el Toblerone. Sus ingredientes son seis: cacao, azúcar, miel, clara de huevo, almendras y leche en polvo de cuarenta mil vacas suizas, cuya única labor es producir leche para estos chocolates. A diferencia de la leche, que sabemos proviene de vacas suizas e incluso sabemos cuántas vacas son, el cacao, el azúcar, la miel, los huevos y las almendras no tienen lugar de origen. En esa descripción aparentemente minuciosa solo se declara el origen de un ingrediente. Al llamar la atención sobre dicha omisión lo que me interesa es evidenciar la carga cultural, social y política que rige la manera en que nos relacionamos con lo material y que emergen en su representación. El envoltorio trae consigo tanto su propia historia, como la cuestión del extractivismo de materialidades no humanas que, como el documental destaca, no se limitó y no se limita al mineral áureo. Como refiere la cinta, también incluyó, y sigue incluyendo, otras materialidades no humanas, como es el caso del agua, problemática tematizada de forma explícita por el proyecto, del cacao, del caucho, la madera, el petróleo, entre muchas otras.

A diferencia de lo que ocurre en el video de Toblerone, en el que de todos los ingredientes para su producción se reconoce únicamente el origen de la leche, en *Ayénan* la transculturación, en el sentido de la incorporación de otras culturas en la cultura propia, es reconocida y aceptada, si bien con cierta precaución. La comunidad Kamënstá reconoce la importancia de «domesticar» las tecnologías modernas. Domesticar los aportes de las sociedades modernas implica darles el uso requerido por la comunidad. En este pensamiento hay dos puntos que me interesan: primero, la evidencia de una apertura a y un reconocimiento de los aportes de la cultura moderna; segundo, la inversión de roles, donde lo «civilizado», de acuerdo con la narrativa de la modernidad, es lo que requiere una adaptación para ser realmente aceptable. Para los Kamënstá la condición innegociable de la adopción de tecnologías modernas es que se garantice la habitabilidad del territorio. De manera que, la disposición de la cultura Kamënstá a adoptar artefactos producidos en las sociedades modernas/coloniales, antes que implicar el carácter pasivo de esta comunidad frente a un proceso de civilización, constituye una estrategia de resistencia.

En ambos artefactos culturales se reconoce la importancia de las materialidades; sin embargo, los diferencia la actitud adoptada frente a estas. En *Ayénan* se parte de la concepción de una igualdad óptica entre lo humano y lo no humano, basada en la idea de una partícula común a toda materialidad. Como evidencia la relación de estas comunidades con el territorio que habitan, la cosmovisión que media o determina su estar en el mundo suscita el respeto tanto a humanos como a no humanos. Omitir el origen de los ingredientes, como ocurre en el caso del video de la marca de chocolate, no solo implica el establecimiento una identidad nacional unívoca, sino también una forma de no reconocimiento y, atendiendo a la lógica del documental, de invisibilización de entidades humanas y no humanas.

Visto desde esta perspectiva, el video de Toblerone reproduce un patrón de larga data: el no reconocimiento y ocultamiento del otro o lo otro, su invisibilización. A esta idea remite el nombre del proyecto: *Cartografías de lo invisible*. Como se advierte en el mismo título, el propósito de dicha iniciativa es hacer visible aquello que no lo es. Sin embargo, en el título la invisibilidad aparece como una característica inherente. No obstante, con el documental se evidencia el carácter causal de la invisibilidad. Me refiero a que por medio del documental se hace evidente el carácter cultural de la condición de invisibilidad. No es que el territorio o sus habitantes (humanos y no humanos) sean invisibles, es que se los ha invisibilizado. En ese sentido, quizá la versión del título en inglés sea más adecuada: *Cartographies of the Unseen*. En ese caso, la invisibilidad no aparece como una característica inherente de lo cartografiado, sino como de un no haber sido visto, no haber sido percibido por los ojos. Es decir, la invisibilidad se asocia a quien no ve y no a lo que no es visto.

En este punto quiero retomar la pregunta planteada en el primer apartado: ¿qué es lo que le permite al espectador reconocer en la imagen de las hormigas y el envoltorio la actitud moderna/colonial frente a la naturaleza? Si bien es cierto que la simultaneidad de la imagen y voz en off propicia la asociación de ambos, esto no explica la comprensión de la imagen como figuración de lo dicho por la voz. Como sostiene Charles Hogue, la presencia de insectos en productos culturales es de larga data (Hogue, 1987: 181-182). Esto quiere decir que, conscientes o no, en nuestra cultura contamos con una serie de representaciones de insectos que nos han transmitido ideas acerca de los insectos, formas de concebirlos y, por consiguiente, de interactuar con ellos. Ahí, en esas representaciones culturales de los insectos se encuentra, al menos en parte, la respuesta a la pregunta planteada. Entre los afectos asociados culturalmente a los insectos, Hogue menciona la voracidad (1987: 182). En el caso de las hormigas, baste recordar la película *Hormigas asesinas* (2007) del director George Mendeluk. Con lo cual, lo que le posibilita al espectador el reconocimiento de la actitud voraz descrita por la voz es su archivo mental, o los «protocolos de la experiencia», siguiendo a Luis Miguel Isava (2022), es decir, los conocimientos, conscientes o inconscientes, culturalmente determinados, que tenemos sobre el mundo. En palabras de Isava, los protocolos de la experiencia «constituyen y conforman nuestras formas de percibir y hacer el mundo, nuestro estar-en-el-mundo; son la red con la que lo atrapamos» (2022: 101).

Pero hay algo más, dos cuestiones claves para la comprensión de la imagen como figuración de lo expresado por la voz, una de carácter formal y otra relativa al contenido. En cuanto a lo último, en la imagen las hormigas aparecen cargando un objeto dorado. A pesar de ser evidente que se trata de un envoltorio desechado, la asociación con el oro en este contexto es inevitable, tanto por el color compartido por el papel en cuestión y el metal, como por la referencia al mito

de El Dorado. La promesa de encontrar oro en el territorio, riqueza económica, era la motivación de los colonizadores. En cuanto a lo formal, en el minuto 08:14, mientras la voz en off explica el propósito de los conquistadores, aparecen las hormigas cargando el envoltorio dorado, pero ahora en plano cerrado. Con este cambio de plano nos acercamos a las hormigas. No obstante, no podemos decir cuántas de ellas hay, tampoco podemos explicar sus movimientos. Esta toma cerrada de ellas, ofrecida por el documental, no puede sino remitir al «caos», pues las imágenes del orden y el sentido de nuestro archivo mental no se corresponden con la imagen en cuestión. En vista de lo anterior, surge una nueva pregunta ¿Al apelar a la concepción de las hormigas como insectos voraces y al valerse del aspecto «caótico» de su movimiento el documental legitima o refuerza el valor negativo asociado a ellas y a los insectos?

Como expongo en el primer apartado, también hay otras concepciones de las hormigas en el documental o, mejor dicho, montajes que propician otras concepciones de las hormigas. La igualdad ontológica entre humanos y no humanos codificada en el término *Ayêna* es enfatizada a partir del paralelismo hormigas/comunidad ancestral y sus acompañantes, el cual es trazado por medio de la pantalla dividida. En estos casos, los planos, picado y medio, destacan el movimiento continuo hacia el hormiguero, hacia la meta. Como se nos muestra al final, a pesar del movimiento «errático» las hormigas alcanzan el hormiguero. Con lo cual, en este caso, ya no se trata de representar lo humano o la conducta de una colectividad humana a partir del comportamiento o de un rasgo particular de las hormigas; más bien, se trata de referir el origen compartido por humanos y no humanos y de visibilizar un orden invisibilizado. El documental no fija la concepción de las hormigas como insectos voraces y caóticos, si bien la emplea como recurso para articular la crítica a la visión moderna/colonial del mundo. En cambio, el documental ofrece una lectura alternativa, una lectura que nos habla de un orden y un sentido desconocidos y, por ello, invisibles.

La imagen de las hormigas y el envoltorio codifica, al menos, una cuestión más. En ella es posible observar la interacción entre dos diversos habitantes del territorio. El empaque de chocolate es indicio explícito de la influencia mutua entre agentes humanos y no humanos. Para quienes lo desecharon, el empaque es basura. A pesar del carácter estético adquirido por mediación de la cámara, el espectador lo entiende como símbolo de contaminación. Para las hormigas, sin embargo, parece ser algo valioso.

Ante la presencia de este empaque y de la reacción de las hormigas a él surgen algunas interrogantes y ciertas conclusiones. ¿Cómo llegan las hormigas al envoltorio o el envoltorio a las hormigas? ¿Lo encontraron sobre una mesa o en suelo? De haberlo encontrado sobre una mesa o en un bote de basura, las hormigas no solo estarían manifestando una diferencia entre lo que para ellas sería una amenaza al territorio y lo que los humanos entienden como una

amenaza al territorio. Pero, además, las hormigas estarían evidenciando los límites humanos en su labor de proteger el territorio. Dejando de lado la opción de que alguno de los participantes del proyecto haya llevado a cabo la acción de desechar de forma premeditada el envoltorio en el suelo, la imagen también evidencia las limitaciones del ser humano en su labor de proteger el territorio que habita.

4. Conclusión

En el apartado anterior preguntaba si, al reproducir (o valerse) de una concepción negativa de las hormigas para articular una crítica a la actitud moderna/colonial frente a la naturaleza, el documental no estaría normalizando tal concepción. La respuesta a esta pregunta la encuentro en el hecho de que el documental no se queda únicamente con esa representación de las hormigas. Aunque no es posible decir que la producción audiovisual cuestiona explícitamente la representación negativa de las hormigas, sí realiza otra representación que posibilita otra forma de entender y, por consiguiente, de relacionarse con las hormigas. Como el título del proyecto, el documental sugiere la posibilidad de una lógica invisible, una lógica que, en tanto desconocida, no somos capaces de percibir. Y digo sugiere, pues a pesar del propósito del proyecto de trazar una cartografía, *Ayénan* se aproxima al territorio por medio del saber de las comunidades ancestrales que lo habitan. Su representación del territorio es compleja, es decir, el territorio no aparece como un área fija, bidimensional, sino que es el resultado de la interacción de las entidades humanas y no humanas que lo habitan.

En vista de lo expuesto hasta aquí, resultan evidentes dos cosas: por un lado, la relevancia de lo material para el documental y, por otro, su pulsión decolonial. En cuanto a lo primero, el propio título, *Ayénan*, codifica la importancia de lo material para la producción audiovisual. En el mismo título también queda establecido que la aproximación a lo material se realizará desde el saber ancestral de la comunidad Kamënstá. Es así como el documental nos acerca a una serie de materialidades que se intuyen como inmersas en un entramado igualmente material, como partícipes de una interacción constante que constituye el lugar que habita. Si bien el agua es una de las materialidades destacadas por el documental, en este trabajo he puesto el foco en otras dos materialidades no humanas: las hormigas y el envoltorio de chocolate. Esta decisión, acaso arbitraria, se justifica por la importancia de la escena comentada en la estructuración del documental. Asimismo, me parece que en ella se ve elocuentemente reflejada la interacción entre diferentes agencialidades que habitan el territorio, incluyendo al ser humano, sin que este se encuentre en el centro.

Respecto a lo segundo, más allá de las referencias a la colonia, sus consecuencias y nuevas formas de colonialismo endógeno, la producción audiovisual ofrece una plataforma de difusión a la cosmovisión de

las culturas Inga, Quillasinga, Siona, Kamënstá, Awa y Nasa, cuyos representantes la transmiten en breves intervenciones. Pero no se trata únicamente de informar al espectador acerca de las diversas cosmovisiones; el documental se acerca al territorio, al menos en parte, por medio de dichas concepciones del mundo. A ese primer sistema (desconocido para muchos) que es la cultura Kamënstá, se suma un segundo sistema: la naturaleza. A este segundo sistema nos aproximamos a partir del primero, a saber, el conocimiento que las diferentes culturas ancestrales tienen de su territorio.

En relación con el ámbito de lo formal, tanto las técnicas como la división de la pantalla en dos o tres partes, y las tomas que introducen al espectador en el territorio y por medio de las cuales lo experiencia plantean un cuestionamiento a la mirada moderna/colonial, en tanto percepción antropocéntrica del mundo. Como he mostrado, en el documental el ser humano es desplazado del centro. No obstante, cabría incluso preguntarse si en esa ordenación espacial de la narración del documental sigue habiendo un centro. A lo que podría responderse que en el documental el centro va cambiando. Para este trabajo yo he elegido como punto central la escena de las hormigas. Pero incluso ahí no se encuentran solo las hormigas, como decía, también está presente lo humano, aunque sea de forma implícita, en el envoltorio de chocolate. La articulación de un centro o, mejor, de la posibilidad de varios centros es uno de los valores de este documental, y en ella, en esa articulación, se cifra parte de la puesta en cuestión de la mirada occidental.

Cabe destacar que, si bien hay una crítica a occidente, la misma comunidad documentada manifiesta la importancia y necesidad de adoptar y adaptar ciertas tecnologías de las sociedades occidentales para la supervivencia y protección del territorio.

En esa puesta en cuestión de la mirada moderna/colonial —la cual implica un cuestionamiento a la lectura, y lógicamente a los presupuestos que permiten dicha lectura—, así como en la visibilización de las relaciones multiespecies advierto tanto indicios de una desactivación de los protocolos naturalizados de la experiencia, como una búsqueda de nuevas estructuras de comprensión/percepción del mundo. Dado que la relación multiespecies suele ser tematizada generalmente con mamíferos humanos y no humanos, en este caso es importante destacar la elección de insectos artrópodos, como las hormigas, para instar al espectador a repensar su relación con las diferentes entidades no humanas con las que cohabita. Para finalizar quiero plantear que esos protocolos alternativizantes, en el sentido en que Isava le da a esta noción —en este caso los protocolos alternativizantes son los presupuestos sobre los que se construye la cultura Kamënstá, Inga, Quillasinga, Siona, Awa y Nasa y que determinan su visión del mundo—, resultan también en una concepción otra del territorio y, consecuentemente, de la región y el mundo. Quiero resaltar, además, el hecho de que, a pesar de la centralidad del territorio, la región no aparece como solo naturaleza.

En este caso, la región es presentada como un lugar de producción de conocimiento y no como el recipiente vacío de conocimiento, pero lleno de «recursos» a explotar.

Bibliografía citada

- CASTELBLANCO, F. y ZIMMERMANN, L. (2018): *Ayénan*. [Película].
- CASTELBLANCO, F. *et al.* (2018): *Cartographies of the Unseen*. [Película].
- FRENCH, J. y HEFFES, G. (2021): «Introduction: Genealogies of Latin American Environmental Culture» en French, J. y Heffes, G. (eds.), *The Latin American Ecocultural Reader*, Illinois: Northwestern University Press.
- HOGUE, C L. (1987): «Cultural Entomology», *Annual Review of Entomology*, vol. 32,1, 181-199.
- HOYOS, H. (2019): *Things with a History*, New York: Columbia University Press.
- ISAVA, L. M. (2022): *De las prolongaciones de lo humano. Artefactos culturales y protocolos de la experiencia*, Valencia: Pre-Textos.
- MIGNOLO, W. (2019): «Reconstitución epistémica/estética: la aethesis decolonial una década después», *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 14, 25, 13-27.
- SIGNE MORRISON, S. (2015): *The Literature of Waste*, New York: Palgrave Macmillan.
- QUIJANO, A. (1992): «Colonialidad y Modernidad/Racionalidad», *Perú Indígena*, 13, 29, 11-20.
- VV. AA (2014): *Toblerone*, Winkler Studio GmbH. <<https://vimeo.com/194329943> <https://vimeo.com/194329943>> [05/07/2023].
- MENDELUK, G. (2007): *Hormigas asesinas*, Ignite Entertainment, Insight Film and Video Production.

#30

REPRESENTACIONES EN TORNO A LAS MARIPOSAS MONARCA EN LA *MONTAÑA DE LAS MARIPOSAS* DE HOMERO ARIDJIS

Lilia María Grover Pimienta

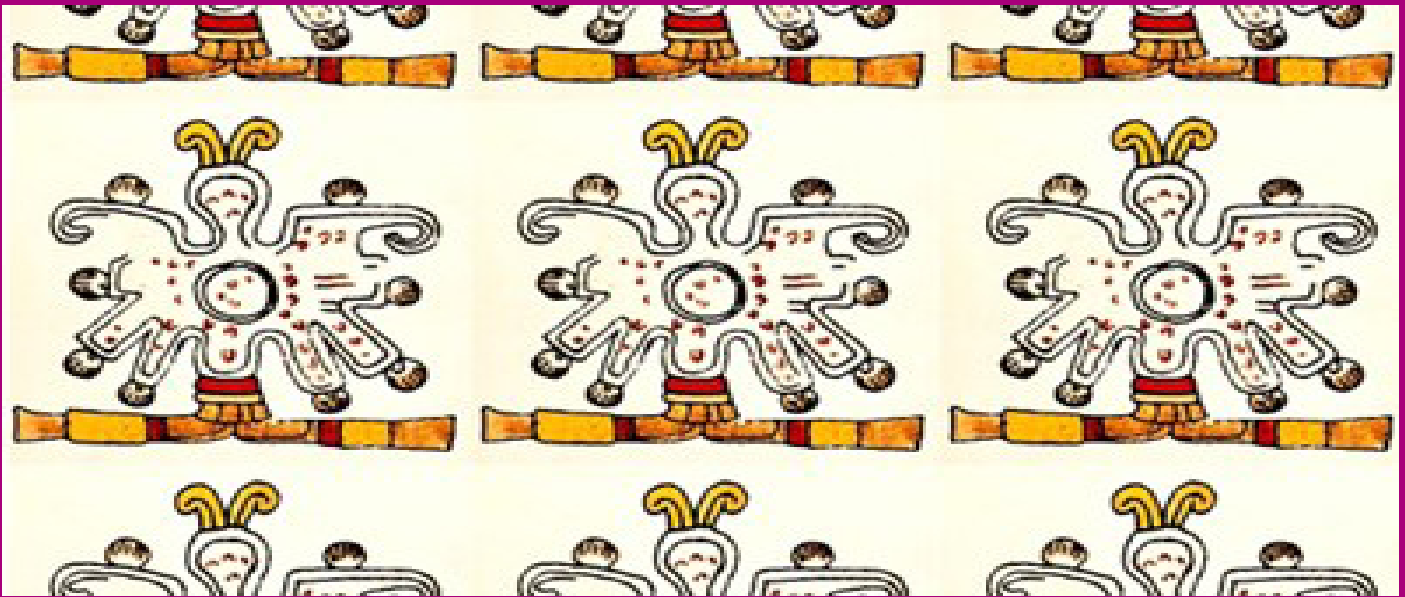
Universitat de Barcelona

Artículo || Recibido: 30/07/2023 | Aceptado: 22/11/2023 | Publicado: 01/2024
DOI 10.1344/452f.2024.30.8
airam.revorg@gmail.com

Ilustración || Imagen incluida en el artículo por la autora.

Texto || © Lilia María Grover Pimienta – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || Este artículo explora las diversas representaciones en torno a las mariposas Monarca que aparecen en la novela *La montaña de las mariposas*, escrita por el autor mexicano Homero Aridjis, desde la perspectiva del giro animal. Asimismo, se analiza la conexión que se establece entre los personajes humanos y las mariposas, y el papel que tienen dichos insectos como elemento de crítica social y política dentro de la novela. Finalmente, se señala la relación que tienen las mariposas Monarca de la novela con el movimiento ecologista encabezado por el autor.

Palabras clave || Giro animal | Literatura mexicana | Mariposas Monarca | Homero Aridjis | Movimiento ecologista

Representacions al voltant de les papallones Monarca a *La montaña de las mariposas* d'Homero Aridjis

Resum || Aquest article explora les diferents representacions al voltant de les papallones Monarca que apareixen a la novel·la *La montaña de las mariposas*, escrita per l'autor mexicà Homero Aridjis, des de la perspectiva del gir animal. Així mateix, s'analitza la connexió que s'estableix entre els personatges humans i les papallones, i el paper que tenen aquests insectes com a elements de crítica social i política dins de la novel·la. Finalment, s'assenyala la relació que tenen les papallones Monarca de la novel·la amb el moviment ecologista encapçalat per l'autor.

Paraules clau || Gir animal | Literatura mexicana | Papallones Monarca | Homero Aridjis | Moviment ecologista

Representations of Monarch Butterflies in Homero Aridjis' *La montaña de las mariposas*

Abstract || This article explores the different representations related to the Monarch butterflies featured in the novel *La montaña de las mariposas*, written by the Mexican author Homero Aridjis, from the perspective of the animal turn. The connection established between the human characters and the butterflies is examined as well as the role played by these insects as an element of social and political criticism within the novel. Finally, it considers the relationship that the Monarch butterflies in the novel have with the environmental movement lead by the author.

Keywords || Animal turn | Mexican literature | Monarch Butterfly | Homero Aridjis | Environmental movement

0. Introducción

Homero Aridjis es un escritor y activista ambientalista mexicano, nacido el 6 de abril de 1940 en Contepec, Michoacán; un pequeño pueblo cercano al cerro Altamirano, también llamado «la montaña de las mariposas». A los diez años de edad sufrió un grave accidente que casi le quita la vida y le obligó a pasar un largo tiempo en recuperación. Fue en ese momento cuando descubrió la literatura y decidió que quería ser escritor. A los diecisiete años emigró a la Ciudad de México para estudiar Filosofía y Letras y a los diecinueve empezó a publicar su obra literaria. Ha sido embajador de México, fundador, director y presidente de varios grupos literarios, culturales y ecologistas, entre los cuales destaca el *Grupo de los Cien*, que fundó en 1985 con el respaldo de más de cien intelectuales y artistas, el cual logró implementar importantes cambios en defensa del medio ambiente en México. Su primer logro fue la protección de los santuarios de la mariposa Monarca.

La mariposa Monarca («*Danaus plexippus*»), una criatura espectacular e icónica [...] famosa por su larga migración» vuela casi 5000 kilómetros de Canadá a México para hibernar en las montañas de la Sierra Madre Occidental (Goulson, 2023: 68). Una de esas montañas es el cerro Altamirano y, antes de llegar a hibernar allí, las mariposas volaban por encima del pueblo de Contepec, dejándose ver —y a veces tocar— por sus habitantes. Este contacto de Homero Aridjis con las mariposas Monarca a tan temprana edad quedó posteriormente reflejado en su literatura. Aridjis es un gran y profundo observador de la naturaleza y posee una extraordinaria sensibilidad para apreciarla. Según Jung Hwa Kim, «Aridjis restablece la relación entre la naturaleza y el hombre desde la cosmovisión ecológica» (Kim, 2010: 110), lo cual no solo se produce a través de la mariposa Monarca, puesto que también ha escrito sobre otros animales y trabajado por protegerlos, pero esta mariposa ha sido el emblema de su vida como ecologista (Aridjis, 2015).

La montaña de las mariposas es una novela autobiográfica que narra el comienzo de la vida de Homero Aridjis como escritor y activista. Después de narrar el accidente que sufre y su convalecencia, Homero presenta al pueblo y a su familia antes de describir la llegada de la mariposa Monarca y de Marina, las cuales se acaban convirtiendo en los primeros amores del protagonista. Conforme avanza la narración se van entrelazando distintas situaciones en las que se establecen diferentes relaciones entre mariposas y humanos. Son especialmente las acciones de los humanos, por ejemplo, la tala de los árboles donde las mariposas reposan, las que afectan la vida de estas últimas. A su vez, las mariposas, con su sola presencia también transforman la vida, las emociones y la manera de hacer y de estar de los humanos. En base a ello, se ha considerado pertinente analizar la novela desde la perspectiva de los estudios animales.

El giro animal es un proceso de readaptación del concepto «animal» a una nueva forma de entender, percibir y tratar a los seres vivos que se identifican bajo este nombre, comenzando por el reconocimiento del ser humano como uno de ellos (Yelin, 2022). El término «giro animal» está asociado al del «giro lingüístico» y, como en este, también se utiliza una metodología de análisis del lenguaje y de sus estructuras. La autora Evelyn Galiazo asegura que «el “giro animal” no representa un verdadero cambio de paradigma, sino otra vuelta de tuerca del giro lingüístico, su devenir biopolítico» (Galiazo, 2011: 11).

[El giro animal] parece responder a un cambio de época: el fin de una era en la que la relación hombre y animal fue considerada preponderantemente en términos de diferencia [...] y el inicio de otra en la que fue ganando fuerza la reflexión sobre los vínculos entre las diversas formas de vida y su participación en un mundo compartido. [...] No se trata ya de imaginar la perspectiva animal del mundo, ni de recurrir a ellos para comprender quiénes somos, sino más bien de analizar el lugar que ocupan en nuestra vida (Yelin, 2022: 191).

En la novela de Homero Aridjis, el autor describe tanto su relación personal con las mariposas Monarca como las diferentes relaciones que se establecen con estas en el seno de una comunidad entera.

1. Relaciones entre las mariposas Monarca y los personajes humanos

Es a través de las representaciones de las relaciones entre las mariposas y los personajes humanos que el autor expone situaciones, ideas, opiniones, críticas y descripciones relativas a las mariposas Monarca. Entre los personajes con los que estas se relacionan destacan: Homero, aficionado a las mariposas, las cuales le inspiran creaciones poéticas; Marina, la chica de la cual se enamora el protagonista, que se relaciona con las mariposas heridas; los talamontes, depredadores del hábitat de las mariposas, entre los cuales destacan Jesús Yonosé, Míster Norte y Mauricio Correa (el principal depredador tanto de Marina como de la mariposa Monarca); el zoólogo Bill y su esposa Jane, científicos estudiosos y enamorados de las mariposas Monarca; la tía Inés, inconsciente de la presencia de las mariposas; y los músicos ciegos, quienes, por más que intentan, no pueden ver a las mariposas.

La relación que se establece entre el personaje principal y las mariposas Monarca va más allá de su apreciación por ellas. Una posible interpretación en este sentido es que el protagonista podría estar representando la metamorfosis de una mariposa tras el grave accidente que sufre y su consecuente convalecencia, empujándole este proceso a despertaren un estado revitalizado gracias a una nueva manera de mirar y valorar la vida, en un estado poético permanente que le otorga avidez por la lectura y la escritura, del mismo modo que las mariposas despliegan sus alas listas para volar después de su aletargamiento, encerradas en su capullo. Asimismo, además de todas las descripciones poéticas que se hacen de las mariposas

a través del personaje de Homero, él mismo declara lo que ellas representan para él: «La mariposa Monarca fue mi primer amor» (Aridjis, 2001: 302).

Por otro lado, Marina también es mencionada como primer amor del protagonista, a través de la voz del conductor que lleva a Homero desde su pueblo hacia la Ciudad de México: «ella siempre será tu primer amor» (Aridjis, 2001: 330). En cierta medida esto relaciona a la mariposa Monarca con Marina, además de las características que comparten como la belleza, su corta estancia en el pueblo, así como la necesidad de libar de diferentes flores que, en caso de Marina, puede relacionarse con su necesidad estar con diferentes chicos, entre ellos Homero. La relación entre Homero y Marina es complicada, se interpone el control que ejerce sobre ella el antagonista de la novela, Mauricio Correa, el presidente municipal, quien, a pesar de ser mayor y haber estado anteriormente con la madre de Marina (2001: 217-218), la presiona para estar con él, llegando incluso a abusar de ella (2001: 167, 307-312). La relación entre las mariposas y Marina podría representar la imposibilidad de esta última de corresponder abiertamente el amor de Homero. Hay dos escenas donde ella recoge una mariposa herida, imposibilitada para volar, y en vano intenta revivirla (2001: 228, 232), que bien podría estar representando su propio sufrimiento que le imposibilita amar. Solo al final de la novela parece haber esperanza: la novela termina en la salida de Homero hacia la Ciudad de México para estudiar y comenzar su carrera como escritor (2001: 327-330) con la idea sugerida de que allá se encontrará con Marina, quien viaja antes que él al mismo destino (2001: 329-330). La manera en que Aridjis relaciona a las mariposas Monarca con Marina hace que sus circunstancias puedan ser comprendidas en paralelo, lo cual genera empatía, sobre todo hacia Marina: la imagen de las mariposas refuerza la suya sin necesidad de ser una metáfora, su sola presencia y su relación con ellas invoca esta comprensión metafórica de la herida física como herida emocional.

A lo largo de la narración aparecen personajes que representan a los depredadores del hábitat natural de las mariposas Monarca, los «talamontes». El capítulo «Víboras» está dedicado a ellos. Para Aridjis la víbora representa la maldad. Esto puede entenderse a partir de lo que él mismo explica en una entrevista:

México era paradisiaco. El pueblo mismo donde yo nací ha cambiado. Ha cambiado porque toda la zona de Michoacán, de mi Estado, era casi paradisiaco [...] y ahora se nos ha metido el narcotráfico en esa zona, en todo el país, lo ha desestabilizado. Es como la serpiente en el paraíso. Y es un otro México. Para mí mismo, el lugar donde yo crecí, viví, se volvió peligroso [...] ya está la serpiente en el paraíso. Ahí ya puede uno toparse con un narco, un criminal y todo. A veces ocurren encuentros en la noche o en el día que son fatales [...] y son gente que nunca se encuentra, nunca van a arrestar [...]. Es menos peligroso estar en un monte donde puede haber serpientes venenosas que andar en la noche en algunas partes del país. Porque la serpiente venenosa avisa. Hay víboras de cascabel que, si uno se acerca, mueve los

cascabeles y advierte «no te acerques» pero no hace nada, se van. En cambio, estas personas son como zombis (yo escribí una novela que se llama Ciudad de zombis), que son desalmados y descerebrados. Son muertos vivos. El zombi mexicano, que es un vivo muerto, que son policías, militares, criminales, esos son descerebrados y desalmados. Cometan crímenes horrendos e impunes (Casa de América, 2017).

Estos seres «desalmados y descerebrados», contra los que Homero Aridjis se ha tenido que enfrentar en la vida real para proteger a varias especies en peligro de extinción a causa de su depredación, suelen tener cargos públicos y altos rangos de poder que utilizan para incumplir las leyes de manera encubierta y sin temor a ser reprendidos, lo cual aparece representado en la novela. Dentro de este grupo de personajes, se distingue en la novela a tres principales: Jesús Yonosé, quien hace daño tanto a las mariposas como a las personas con una aparente ignorancia. Cuando «se volvía loco le daba por apalearlo» a su familia, a los santos de la iglesia y a las mariposas (Aridjis, 2001: 78); Mister Norte, un hombre alcohólico que pasó una temporada en los Estados Unidos y siempre hacía referencia al «norte» como un lugar mejor, quien participa en la tala de árboles y en el abuso sexual a una mujer (2001: 208); y Mauricio Correa, presidente municipal de Contepec. Él mismo explica que además de ejercer su cargo público, es «comerciante, banquero, distribuidor de cerveza, transportista, talamonte y ganadero» (2001: 167). Este personaje representa el depredador máximo tanto de las mariposas como de Marina: «Mauricio subía al cerro cada mañana, a hacer sus *chingaderas*; cortaba los árboles con las mariposas emperchadas, y en los senderos les echaba los camiones encima» (2001: 324). En el mismo capítulo «Víboras», Mister Norte vocifera que las van a matar a todas, argumentando que sus hijos tienen hambre y las mariposas son responsables de su pobreza (2001: 245) lo cual es invalidado por el personaje de Homero, quien objeta: «Tú ni siquiera tienes hijos» (2001: 245). La situación descrita muestra cómo la protección de la montaña de las mariposas implicaba la imposibilidad de seguir ganando dinero a costa de la explotación de sus recursos (tala de árboles y caza de animales). Dicha situación también está descrita en un artículo de la revista *Chapingo Serie Ciencias Forestales y del Ambiente* sobre el deterioro del bosque:

La población de la región es fundamentalmente rural, con niveles significativos de pobreza y pobreza extrema. Los terrenos son en su mayoría propiedad de comunidades indígenas y ejidos. El aprovechamiento de los recursos forestales fue el eje rector de la economía regional hasta la declaración de reserva natural protegida, en 1986. A partir de este momento las condiciones de pobreza se agudizaron (Champo-Jiménez; et al., 2012: 144).

En ese mismo artículo se describe lo incontrolable que es la tala de árboles por parte de talamontes armados, muchas veces relacionados con el narcotráfico, debido a la falta de capacidad de respuesta de las autoridades mexicanas (2012: 144). No es solo a las autoridades y a los narcotraficantes contra quienes ha tenido que enfrentarse Homero Aridjis, «el acto de defensa de la naturaleza enfrenta la dificultad de tener que vencer la indiferencia, el antropocentrismo, la ignorancia y el escepticismo» (Kim, 2010: 68). Y lo ha hecho principalmente a través de sus textos pues, en Aridjis, «la literatura es una forma de activismo ecologista o medioambientalista» (Kim, 2010: 69).

Por otro lado, Aridjis siempre ha tenido el respaldo de científicos, a quienes también otorga un lugar dentro de su novela. El doctor en Zoología y su mujer, Bill y Jane, quienes llegan al pueblo buscando a las mariposas que emigraron de Canadá hacia el México central. «*Toda una vida hemos soñado con encontrar ese lugar*» (2001: 295). A través de estos personajes, Aridjis muestra a las mariposas como seres vivos valiosos y maravillosos que solo una mente conocedora como la de un científico que las ha estudiado durante años sabe apreciar. El zoólogo, en su éxtasis al verlas por primera vez en su hábitat de hibernación, llama a la mariposa Monarca «*la psique de Norteamérica*» (2001: 302) y se pasa un largo rato apreciándolas y describiéndolas poéticamente. Lamentablemente, debido a su senilidad, después de haber vivido ese encuentro tan dichoso, el científico olvida lo ocurrido y no puede volver a verlas porque debe viajar urgentemente a la Ciudad de México para atender una dolencia de su corazón (2001: 305-306). Para contrastar el interés de los extranjeros por las mariposas Monarca con la indiferencia de los mexicanos, Aridjis señala en un diálogo cómo el científico había pedido información sobre la llegada de las mariposas a través de los periódicos mexicanos, pero solo «*dos personas contestaron*» (2001: 296). Los extranjeros, por más interesados y maravillados que estuvieran, no tenían la posibilidad de quedarse a protegerlas. En cambio, los mexicanos, que vivían rodeados por ellas, no estaban interesados en implicarse en su protección, ya fuera por indiferencia, miedo, ignorancia o intereses económicos.

En el capítulo que lleva el mismo nombre que la novela es donde Aridjis hace las descripciones más apasionadas y poéticas de las mariposas. A pesar de que las metáforas sobre insectos, tanto científicas como literarias, suelen estar sobrecargadas de autoimágenes humanas y, por lo tanto, suelen relacionarse muy poco con aquellos a los que pretenden describir (Harding, 2014: 222.), en este caso, las mariposas aparecen tal y como pueden observarse en la naturaleza, si bien descritas con lenguaje poético. En ocasiones, Homero Aridjis las compara con creaciones humanas como la música y la pintura, pero no las degrada ni hace perder la noción de estar presenciando una creación de la naturaleza, sino que resalta sus características ante el ojo y el oído humano. Por ejemplo: «*La Monarca era una sonata viva y yo escuchaba con los ojos su música*» (Aridjis, 2001: 237) y «*El fuego de sus alas se parece al pelo de uno de los ángeles pintados por Rafael en las Estancias Vaticanas. Juntas son como la custodia rodeada de rayos solares que enmarca a Cristo en esas estancias*» (2001: 300). Es en compañía del científico que el personaje de Homero deja fluir su lenguaje y sus conocimientos sobre el arte y la belleza para expresarse sobre las mariposas. Mientras que con el resto de personajes suele expresarse de manera más simple y sencilla, aunque siempre manteniendo su esencia poética.

En el capítulo anterior a la llegada de Bill y Jane, muere la tía Inés, un personaje muy peculiar que poca o nula relación tiene con las mariposas a excepción de una escena evocada por su sobrino Homero en la que, por estar absorta en su mundo interior, no se da cuenta de que su entorno se ha embellecido por la presencia de las mariposas:

En torno nuestro, bajo el cielo soleado, había millones de Monarcas; las cuales, tomadas por una fuerza biológica irreprimible parecían vivir en la eternidad del presente. O sea, en el fluir continuo del tiempo hacia el olvido. Arriba de nosotros las mariposas compusieron un poema taraceado de alas, una sinfonía de vuelo, un fresco de sombras vivas. Con libertad y gracia, formaron un mosaico móvil, urgente, ubicuo, que se hacía y rehacía sin cesar. Lo más extraño de todo es que, en ese cuadro onírico, Inés caminaba sorda y ciega (Aridjis, 2001: 289-290).

Esta imposibilidad para ver y oír se transmite en la novela como inocente y nada dañina. Lo mismo que la ceguera física de «los músicos ciegos» quienes, aun teniendo el deseo de ver y conocer a las mariposas, no pueden hacerlo. En el capítulo 40, uno de ellos pide a su compañero que le describa a las mariposas que tiene enredadas en el cabello y el otro, también ciego, le responde: «por más que me esfuerzo no puedo adivinártelas, hermano, nunca las he visto» (Aridjis, 2001: 293). Esta oposición entre poder y no poder ver parece estar relacionada únicamente con el goce estético de los personajes sin ningún tipo de efecto sobre las mariposas. Probablemente el autor haya querido representar esto como recordatorio de lo valioso y maravilloso que es poder ver a las mariposas Monarca. Asimismo, nos recuerda lo importante que es el sentido de la vista para el autor, para comprobarlo basta mirar los títulos de sus obras más importantes como *Ojos de otro mirar*, *Mirándola dormir*, *El ojo de la ballena*, *Vivir para ver*, *Los ojos desdoblados*, entre otros.

2. La muerte y las mariposas Monarca

La muerte también es representada en la novela. Una creencia que se ha mantenido en el pensamiento mexicano desde la época prehispánica es que los muertos vuelven a la Tierra encarnados en mariposas. «Los antiguos mexicanos tuvieron un gran conocimiento de la vida y de los tipos de mariposas, que en sus mitos y supersticiones desempeñaron un papel muy importante» (Beutelspacher, 1989: 16). Entre los aztecas, «la mariposa era un símbolo del alma o del aliento vital» (García, 2015: 208).

Según Seler (1961), la mariposa era la representación de los héroes y de personas importantes que habían muerto; también lo era de las almas que tienen su casa en el cielo, de los guerreros caídos o de los guerreros sacrificados en la piedra de los sacrificios, así como de las mujeres muertas en el parto. Estas almas se transformaban después en colibríes de plumas ricas y en mariposas (tizapapálotl, iupapálotl), y en la mariposa xicalteconpapálotl, libaban el néctar de las flores y bajaban a la tierra después de cuatro años para visitar las flores. Las almas de las mujeres muertas en el parto (cihuateteo) bajaban a la

tierra por la noche y se consideraban representaciones de la luna, y por lo tanto, las mariposas del ocaso o las mariposas nocturnas eran seres fantasmales (Beutelspacher, 1989: 16).



Figura 1. Mariposa símbolo del alma. Códice Borgia.
(Beutelspacher, 1989: 84)

Para los antiguos mexicanos, los insectos representaban dioses/as creadores/as y sus atributos, eran formas en las cuales los dioses no desdeñaban transformarse. Eran naguales, guías, mensajeros y conductores de almas, así como consejeros y aliados de los héroes, símbolos del alma, del más allá y de la resurrección. Podían constituir, además, objetos hipnagógicos. Fueron objetos de conocimiento que podían ayudar y permitir ciertos trances o tránsitos del alma (Soler, 2001: 26).

Asimismo, los insectos tienen una gran importancia ecológica por ser partícipes directos en el adecuado funcionamiento del ecosistema y su modo de vida ha sido un ejemplo para los humanos. Posiblemente esta es la razón principal que explica por qué, a lo largo de la historia, se han creado un gran número de símbolos que intentan explicar el mundo a través de ellos. Estos símbolos, apunta Antonio Melic, «son puentes entre formas y objetos y los sistemas de creencias, entre lo material y lo espiritual o entre lo natural y lo cultural» (Melic, 2003: 327).

El simbolismo de la mariposa «es uno de los más hermosos. Las metamorfosis del gusano o de la mariposa son una imagen exacta de nuestro sino» (Soler, 2001: 40). De acuerdo con Alemany y Ballester, quienes hacen una revisión de la obra de Aridjis, «la mariposa Monarca simboliza la fragilidad y al mismo tiempo la belleza de la vida» (2021: 336).

En griego se dice con la misma palabra (psyché) alma y mariposa. El alma se desprende de la materia como la mariposa de la crisálida, y por esto, en las antiguas estelas funerarias, la mariposa alada significaba el vuelo del alma al expirar el difunto (Soler, 2001: 41).

El poema que Aridjis dedica «a una mariposa Monarca» en su libro *Construir la muerte* también recuerda esta relación entre alma y mariposa: «Tú que vas por el día / como un tigre alado / quemándote

en tu vuelo / dime qué vida sobrenatural / está pintada en tus alas / para que después de esta vida / pueda verte en mi noche» (Aridjis, 1982: 57).

Dos creencias tradicionales de la cultura mexicana que relacionan a la muerte con las mariposas en general aparecen representadas en la novela. La primera dice que la aparición de una polilla negra en una casa es un augurio de muerte para los que habitan en ella: «¿Es verdad que el día que murió una polilla negra entró en su pieza y se estrelló contra el espejo, queriéndose meter en la luz que reflejaba?» (Aridjis, 2001: 49). La segunda, que las mariposas, principalmente las mariposas Monarca, eran las almas de los difuntos que retornan al mundo:

Era el 2 de noviembre y las primeras Monarcas andaban entre las tumbas, o se paraban en el pelo de las señoritas. Buen lugar era el cementerio para verlas, pues se creía que eran las almas de los difuntos que retornan al mundo en forma de mariposas (2001: 216).

Asimismo, la muerte de las mariposas funciona como elemento de crítica social y política en varios pasajes de la novela a modo de denuncia por los actos atroces cometidos en contra de su hábitat y de ellas mismas. Las mariposas Monarca son consideradas como seres sintientes igual que los humanos a través de una metáfora que equipara «los breves cuerpos destrozados» de las mariposas con «la memoria fracturada de un niño»:

En un claro del bosque dos hombres tiraban al blanco contra un oyamel lleno de mariposas. A ambos lados las Monarcas caían muertas o se quedaban perforadas en los troncos. En la hierba, los breves cuerpos destrozados eran como la memoria fracturada de un niño. Los oyameles tirados aquí y allá, con todo y lepidópteros, denunciaban una depredación brutal (2001: 244).

Para Derrida, la finitud (la experiencia de vivir y morir) es lo que tienen en común el animal y el humano, y el hecho de compartir el sufrimiento con ellos permite experimentar una compasión que «debería cambiar hasta los cimientos [...] de la problemática filosófica del animal» (Derrida, 2008: 43).

En un poema publicado en el libro *Tiempo de ángeles*, Aridjis escenifica la destrucción de las mariposas Monarca y los árboles que las acogen:

Durante la noche, los bosques de mi pueblo
aguardan escarchados las luces del amanecer.
Las mariposas monarcas, como hojas cerradas
cubren el tronco y las ramas de los árboles.
Superpuestas una sobre otra forman un solo organismo. [...]

Es mediodía. En el silencio perfecto se escucha
el ruido de la motosierra que avanza hacia nosotros
tumbando árboles y segando alas. El hombre, con sus mil hijos
desnudos y hambrientos, viene gritando sus necesidades
y se lleva puñados de mariposas a la boca (Aridjis, 1997: 32).

En un breve análisis de este poema se menciona, de manera muy acorde con la perspectiva del giro animal, que:

[...] el poema no rehúye el reclamo del humanismo antropocéntrico (el ser humano, como centro del universo, dispone de la naturaleza a su antojo; la muerte de otra especie no vale nada al lado de los intereses del hombre) y su repudio de un ecologismo que proclama la armonía desjerarquizada entre todos los seres vivos (Binns, 2004: 138).

3. Volver la mirada hacia las mariposas Monarca

Antes de que comenzaran las historias sobre conquistas, en las que se veía a los otros como seres extraños y metaforizados como insectos, estos últimos eran vistos casi como parientes: parte de la naturaleza, igual que los humanos (Berger, 2009: 3; Hollingsworth, 2001: 152). Lo que distinguía al hombre de los animales nacía en su relación con ellos (Berger, 2009: 9), pero a partir del siglo XIX (Hollingsworth, 2001: 152) y del siglo XX, con el capitalismo corporativo (Berger, 2009: 3), cuando «naturaleza» y «divinidad» fueron separadas debido a razones prácticas y políticas (Agamben, 2005: 55), el ser humano fue considerado como el único ser que contenía ambas categorías en sí mismo, mientras que los animales solo pertenecían a la categoría de «naturaleza». Esto provocó que los animales, entre ellos los insectos, pasaran de ser considerados seres sintientes igual que los humanos a objetos de propiedad (Cragno- lini, 2015: 217; Cancino y De Alba, 2018: 108; Singer, 2011: 185; Hollingsworth, 2001: 152). Concretamente, durante las primeras etapas de la revolución industrial, los animales eran usados como máquinas. De hecho, fue en este periodo cuando se estudiaba a los animales para entender al hombre, especialmente en relación con el condicionamiento social (Berger, 2009: 13). Berger hace ver que, en la ideología que acompaña al estudio y la experimentación con animales, ellos son siempre los observados (el objeto de estudio), y el hecho de que puedan observarnos a nosotros no significa nada en ese contexto, lo cual nos aleja absolutamente de ellos y del conocimiento que nos era reconocible a través de ellos. Posiblemente como reacción a lo anterior, hace tiempo que diversos autores y estudiosos han trabajado por devolver el valor a la mirada de los animales. Para Derrida, este cambio en la manera de pensar en los animales debería derivar en cambios aún más profundos y de mayor alcance, puesto que muchos otros conceptos fundamentales están relacionados con los de «animal» y afectan la experiencia humana del mundo y de la vida (Derrida, 2008: 40).

En términos de mirada, Homero Aridjis no otorga ninguna a las mariposas, no intenta imaginar lo que ellas ven, pero sí les procura un lugar importante desde su propia mirada. Respecto al punto de vista antropocéntrico, Alejandro Herrera Ibáñez hace hincapié en que, ontológica y epistemológicamente hablando, no podemos per-

cibir ni juzgar el mundo desde fuera de nosotros mismos, pero que, moralmente, sí podemos hacerlo «centrando nuestra atención en otros seres diferentes de los humanos» (Herrera, 2018: 46).

4. Las mariposas Monarca y el movimiento ecologista encabezado por Homero Aridjis

A través de *La montaña de las mariposas*, Homero Aridjis hace una llamada a la conciencia y la necesidad de tomar medidas para proteger a estos insectos y preservar su hábitat de hibernación. En esta novela, la mariposa Monarca sirve como representante de otros animales que también están en peligro de extinción, pues así como en la montaña de las mariposas están los talamontes, los depredadores humanos amenazan otros lugares y a otras especies que gracias al trabajo ecologista de Aridjis y el Grupo de los Cien, fueron protegidas para evitar su extinción:

Primero logramos la protección de los santuarios de la mariposa monarca: en el 1986, el gobierno declaró 16.000 hectáreas zona protegida, incluido el cerro de mi pueblo, que es el cerro Altamirano. Luego la tortuga marina: se estaban matando como 100.000 tortugas marinas al año en México. Emprendimos una campaña muy fuerte y logramos que el gobierno declarara la veda total a la matanza y comercialización de tortuga marina. Y luego en 1988 logramos que el gobierno declarara los lugares donde nace y se reproduce la ballena gris la reserva de la biosfera más grande de América Latina (Aridjis, en Stauder, 2005: 54).

A pesar de los esfuerzos por proteger a las mariposas Monarca, años después de haber conseguido su protección legal, se anunció una disminución alarmante en la población de mariposas debido ya no solo a la tala de árboles en su hábitat invernal sino también al incremento del cultivo de maíz y soja modificados genéticamente para resistir la aplicación de herbicidas que mataban las plantas de las cuales se alimentan las mariposas Monarca en su hábitat de reproducción. Todo ello motivó a Aridjis a escribir varios textos de diversa índole durante el año 2014 con la intención de cambiar la situación informando a la gente de la necesidad urgente de proteger a las mariposas. Entre ellos están un cuento infantil ilustrado, *María la Monarca* y un artículo en inglés para el diario estadounidense *The Huffington Post* donde explica:

Every winter of my childhood in Contepec, Michoacan, millions of orange and black monarch butterflies magically arrived to the oyamel fir forest at the summit of Altamirano Hill. When the sun was out, rivers of butterflies would stream through the streets in search of water. Altamirano was one of the five mountain ranges protected by the original 1986 decree that created the Monarch Butterfly Special Biosphere Reserve, for which I had petitioned Mexican President Miguel de la Madrid. In 2000, another decree enlarged the reserve's size and added protection for more butterfly colony sites. I was born in 1940 and grew up with (and wrote about) the monarchs, but it was only in 1975 that their overwintering forests in central Mexico's Transvolcanic Belt were "discovered" by Canadian scientists. On Jan. 29, news was released of

a dramatic plunge in the monarch butterfly population that overwinters in Mexico after flying thousands of miles south from the northern and eastern United States and southern Canada. This season's population, calculated by measuring the area of occupied trees, covers a tiny 0.67 hectares —the smallest ever since these measurements began 20 years ago— and a huge drop from the 1996 high of 21 hectares. The population has plummeted from an estimated 1 billion in 1996 to 33 million this year, scattered over seven sites. There have been no monarchs in Contepec for years (Aridjis, 2014b).

<1> «Señor, con todo respeto, quiero decirle que salve los santuarios, ya no hay árboles en los bosques y las mariposas se están muriendo» (Aridjis, 2005: 160).

Siguiendo esta línea, tal como sucede en *El hombre que amaba el sol*, donde el protagonista pide al Presidente de la República que salve a las mariposas Monarca¹, Homero Aridjis escribió una carta (Aridjis, 2014c) dirigida a los presidentes de México, Estados Unidos y Canadá, donde les pedía tomar medidas para proteger del peligro de extinción a las mariposas Monarca, firmada por científicos, ecologistas, artistas y escritores de distintas partes del mundo, las cuales fueron consideradas y puestas en marcha por los mandatarios, quienes respaldaron la petición de proteger a esta especie.

5. Reflexiones finales

Es evidente el interés del autor por hacer todo lo posible para proteger a esta especie de mariposas y que su principal medio para hacerlo ha sido la escritura tanto literaria como periodística. La novela *La montaña de las mariposas* puede contarse dentro de estos esfuerzos y las representaciones que en ella hace en torno a las mariposas logran transmitir el reconocimiento del valor de las mariposas de manera poética y ecologista.

Para Aridjis, sin alma no hay poesía, sin ecología, no hay poesía. La visión ecopsicológica que sugiere Aridjis orienta al hombre a reinstalar su relación emocional con la biosfera. Su mensaje consiste en despertar la concientización ecológica y bioética (Kim, 2010: 110).

Desde la perspectiva del giro animal, puede decirse que se trata de una novela que vuelve la mirada hacia las mariposas Monarca y reconoce su lugar en el entorno y en la vida de las personas que lo habitan con ellas, señalando a modo de denuncia cuando existe un maltrato que las pone en peligro. A través de las relaciones que cada personaje o grupo de personajes tienen con las mariposas se exponen todas las aristas de una misma situación: la llegada de la mariposa Monarca a hibernar en las montañas mexicanas, donde el amor, la poesía, la belleza, la ciencia, la indiferencia, la invidencia, las creencias tradicionales y, lamentablemente, el crimen y el peligro las reciben en su entorno.

«Es raro encontrar, recorriendo el corpus de la llamada zooliteratura, experimentos narrativos cuyo objetivo último sea contar la vida de un animal» (Yelin, 2017: 40). Ciertamente, *La montaña de las mariposas* no es una biografía de las mariposas Monarca, pero sí representa

una forma de entender, conceptualizar y de crear literatura que valora su vida y reconoce su lugar central tanto en la naturaleza como en el contexto del que forman parte, así como en la vida del autor.

Hay una idea mencionada por Georges Didi-Huberman en su libro *La imagen mariposa* que asegura que a la ciencia no le importa que su objeto de estudio esté muerto con tal de poderlo ver en su totalidad y con detenimiento para obtener conocimiento sin errores. En cambio, pregunta si «¿No vale más una mariposa esquiva pero viva —móvil, errante, que muestra y oculta su belleza con el batir de sus alas—, aunque no podamos reconocerla bien, aunque por ello nos sintamos frustrados e inquietos?» (2007: 13). Dicha postura es parecida a la que propone Julieta Yelin cuando invita a retornar al territorio de lo imaginario para intentar retratar a los animales en la literatura:

El giro animal empezaría así a ser una nueva búsqueda de aquello de lo que, según Derrida, la filosofía tiene que privarse. «Pues el pensamiento del animal, si lo hay, depende de la poesía», dice en *El animal que luego estoy si(gui)endo*, en la huella de una idea planteada en el breve ensayo «¿Qué es la poesía?», donde sostiene que la animalidad es aquello que «no se queda quieto en los nombres, ni siquiera en las palabras» (Yelin, 2022: 188).

Si existen animales que no se quedan quietos por definición son las mariposas, en especial las Monarca, que emigran; y Homero Aridjis logra representarlas vivas, móviles y errantes para salvarlas: en su novela las inmortaliza.

Bibliografía citada

AGAMBEN, G. (2005): *Lo abierto. El hombre y el animal*, Gimeno Cuspina, A. (trad.), Valencia: Pre-Textos,

ALEMANY, C. y BALLESTER, I. (2021): «La poesía mexicana en tiempos de Homero Aridjis» en Trejo, M. L. (coord.): *Configuraciones y Perspectivas de Investigación. Estudios de la Red de Investigadores de Lenguas, Literatura y Educación*, Chiapas, México: Universidad Autónoma de Chiapas, 331-343.

ARIDJIS, H. (1982): *Construir la muerte*, México, D.F.: Joaquín Mortiz-Las Dos Orillas.

ARIDJIS, H. (1997): *Tiempo de ángeles*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

ARIDJIS, H. (2001): *La montaña de las mariposas*, Madrid: Punto de lectura.

ARIDJIS, H. (2005): *El hombre que amaba el sol*, México, D.F.: Alfaguara.

ARIDJIS, H. (2014a): «Los Derechos de la Naturaleza», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd8k5>>, [15/05/2023]. Publica-

- do originalmente en el diario *La Jornada* (28 de agosto de 1989).
- ARIDJIS, H. (2014b): «Last call for Monarchs», *The Huffington Post*, <https://www.huffpost.com/entry/mexico-monarch-butterfly-migration_b_4745915>, [10/05/2023].
- ARIDJIS, H. (2014c): *Carta a los líderes de México, EEUU y Canadá*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg7584>>, [25/05/2023].
- ARIDJIS, H. (2015): *Entrevista con Homero Aridjis, escritor mexicano y activista ambiental*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Vídeo], <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8p7w5>>, [20/04/2023].
- BERGER, J. (2009): *About Looking*, Reino Unido: Bloomsbury Publishing PLC.
- BEUTELSPACHER, C. R. (1989): *Las mariposas entre los antiguos mexicanos*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- CANCINO, A. y DE ALBA, M. F. (2018): «La ecoética como respuesta a las crisis antropogénicas» en Rivero, P. (coord.): *Zooética*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, UNAM, PUB, 108.
- CASA DE AMÉRICA (3 de mayo de 2017): *Homero Aridjis, letra como vocación de vida*. [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/jeQ_xBwOl1g>.
- CERVANTESVIRTUAL (14 de abril 2015): *Entrevista de Carmen Aristegui a Homero Aridjis* [Vídeo], Youtube <<https://youtu.be/X8e-9hA3K69g>>. Pertenece al programa «Aristegui», 18 de febrero 2014.
- CHAMPO-JIMÉNEZ, O., VALDERRAMA-LANDEROS, L., y ESPAÑA-BOQUERA, M.L. (2012): «Pérdida de cobertura forestal en la reserva de la biosfera Mariposa Monarca, Michoacán, México (2006-2010)», *Revista Chapingo Serie Ciencias Forestales y del Ambiente*, XVIII, 143-157.
- CRAGNOLINI, M. (2015): «Animula, vagula, blandula, o sobre el alma perdida de los animales», *Confini animali dell'anima umana. Prospettive e problematiche*, vol. 18, II, 317-329, <https://www.researchgate.net/publication/332189776_Animula_vagula_blandula_o_sobre_el_alma_perdida_de_los_animales_en_Lo_Sguardo_-_rivista_di_filosofia_N_18_2015_II_-_Confini_animali_dell%27anima_umana_Prospettive_e_problematiche_pp_317-329>, [24/05/2023].
- DERRIDA, J. (2008): *El animal que luego estoy siguiendo*, Madrid: Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007): *La imagen mariposa*, Barcelona: Muditó & Co.
- GALIAZO, E. (2011): *El giro animal*, Pensamiento de los confines, vol. 27, 11.
- GARCÍA, R. (2015): «El alma como mariposa. Del mito de Psique a la retórica visual del Barroco», *Goya: Revista de arte*, vol. CCCLII, 208.
- GOULSON, D. (2023): *Planeta silencioso. Las consecuencias de un mundo sin insectos*, Barcelona: Planeta.

HARDING, W. (2014): «Insects and Texts. Worlds Apart?» en TALLAIRACH-VIELMAS, L. y BOUCHET, M. (eds.): *Insects in Literature and the Arts. New Comparative Poetics*, Bruselas: P.I.E. Peter Lang, XXXII, 222.

HERRERA, A. (2018): «Nada vivo nos es ajeno» en Rivero, P. (coord.): *Zooética*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, UNAM, PUB, 46.

HOLLINGSWORTH, C. (2001): *Poetics of the Hive: The Insect Metaphor in Literature*, Iowa: University of Iowa.

KIM, J. (2010): *La literatura de Homero Aridjis desde la cosmovisión ecológica*, «alma en la naturaleza», <<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108621>> [12/11/2023].

MELIC, A. (2003): «De los jeroglíficos a los tebeos: Los Artrópodos en la Cultura», *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, XXXII, 325-357. Recuperado a partir de <http://sea-entomologia.org/PDF/BOLETIN_32/B32-083-325.pdf>, [22/11/2023].

SELER, E. (1961): «Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach-und Altertumskunde», *Akad. Druck. Verlagsanstalt*, vol. IV, 713-728, Graz, Austria.

SINGER, P. (2011): *Liberación Animal: el clásico definitivo del movimiento animalista*, Madrid: Taurus.

SOLER, P. (2001): *Oriente de los insectos mexicanos*, México D.F.: Editorial Aldus.

STAUDER, T. (2005): «Un coloquio con Homero Aridjis», *La luz queda en el aire. Estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*, Fráncfort del Meno/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 53-64.

YELIN, J. (2017): «El animal biográfico», *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 17, 36-46, <<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/17826>>, [30/04/2023].

YELIN, J. (2022): *La letra salvaje: ensayos sobre literatura y animalidad*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

#30

EXTINCIÓN O SUPERVIVENCIA DE LAS ESPECIES: HORMIGAS, TATAGUAS Y MOSQUITOS EN LA OBRA DE MARTHA LUISA HERNÁNDEZ CADENAS

Nanne Timmer

Universiteit Leiden

<https://orcid.org/0000-0002-5364-2547>

Artículo || Invitado | Publicado: 01/2024
DOI 10.1344/452f.2024.30.9
nannetimmer@gmail.com

Ilustración || © Imagen incluida en el artículo por la autora.

Texto || © Nanne Timmer – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || En el imaginario literario de Martha Luisa Hernández Cadenas (La Habana, 1991) aparecen insectos por varios lugares. En *Días de hormigas* el rastro de las hormigas indica una dirección de vida y libertad en medio de un paisaje de devastación, paisaje que vuelve también en *Extintos. Aquí no vuelan mariposas* (2018), mientras que en *La puta y el hurón* (2020) los mosquitos formulan una resistencia al orden violento y patriarcal. En este artículo estudiaré el papel de los insectos en la obra de esta joven escritora y *performer* cubana. Argumento que, a pesar de los escenarios de derrumbes y ruinas, construye también una idea de futuro y de comunidad. Con la ayuda de Rosi Braidotti, propongo que en el devenir insecto y en el devenir mujer se entrelazan lo abyecto, lo liminal y un estar fuera del tiempo que permite articular formas de resiliencia. Mediante las alianzas entre los «infraseres», en el volverse molécula y en el hacerse imperceptible, sostengo que el devenir insecto funciona como un modo de resistir y disentir.

Palabras clave || Insectos | Literatura cubana | Feminismo poshumano | Autoras latinoamericanas

Extinció o supervivència de les espècies: formigues, *tataguas* i mosquits a l'obra de Martha Luisa Hernández Cadenas

Resum || En l'imaginari literari de Martha Luisa Hernández Cadenas (La Habana, 1991) apareixen insectes per diferents llocs. A *Días de hormigas*, el rastre de les formigues indica una direcció de vida i llibertat enmig del paisatge de devastació, paisatge que torna també a *Extintos. Aquí no vuelan mariposas* (2018), mentre que a *La puta y el hurón* (2020) els mosquits formulen una resistència a l'ordre violent i patriarcal. En aquest article estudiaré el paper d'aquests en l'obra d'aquesta jove escriptora i *performer* cubana. Argumento que, malgrat els escenaris d'esllavissaments i ruïnes, l'escriptora construeix també una idea de futur i de comunitat. Amb l'ajuda de Rosi Braidotti, proposo que l'esdevenir insecte i l'esdevenir dona es creuen en allò abjecte, allò liminar i un ser fora del temps que permet articular aquesta resiliència. Mitjançant aliances entre els «infra-éssers», en el tornar-se molècula i fer-se imperceptible, sostinc que l'esdevenir insecte funciona com una manera de resistir i dissentir.

Paraules clau || Insectes | Literatura cubana | Feminisme posthumà | Autores llatinoamericanes

Extinction or Survival of Species: Ants, Tataguas, and Mosquitoes in the Work of Martha Luisa Hernández Cadenas

Abstract || In the literary imagination of Martha Luisa Hernández Cadenas (Havana, 1991) insects appear in various places. In *Días de hormigas* (*Days of the Ants*) the trail of ants indicates a direction to a form of life and freedom in the midst of a landscape of devastation, a landscape that also returns in *Extintos. Aquí no vuelan mariposas* (*Extintos. Butterflies Don't Fly Here*) (2018), while in *La puta y el hurón* (*The Whore and the Ferret*) (2020) the mosquitoes serve as a formulation of resistance to a violent and patriarchal order. In this article I study the role of insects in the work of this young Cuban writer and performer and I affirm that, despite the scenarios of collapse and ruins, the writer also builds an idea of futurity and of community. Drawing on the work of Rosi Braidotti I argue that the abject, the liminal and a particular temporality are intertwined in the becoming-insect and the becoming-woman for an articulation of resilience. Through alliances between “infra-beings”, becoming molecule and becoming imperceptible, I maintain that the becoming-insect functions as a mode of resistance and dissent.

Keywords || Insects | Cuban literature | Posthuman feminism | Women writing | Latin America

ahora quería tener el don de las hormigas,
amar sobre todas las cosas, sobrevivir

0. A modo de introducción: autoras latinoamericanas e insectos

Al rastrear el archivo de la creación literario-artística de autoras latinoamericanas, uno puede encontrarse con bichos. Bichos que salen incluso por las esquinas de las creaciones más canónicas. *A paixão segundo G.H.* (1964), de la escritora ucraniano-brasileña Clarice Lispector, sin ir más lejos, quizás sea el ejemplo literario más emblemático: una novela que nos acerca a la continuidad humano-insecto. Y también la conocida artista chilena Cecilia Vicuña, por ejemplo, puso nuestra relación con los insectos en el centro de atención con su reciente performance titulada *Insectageddon* (2021), una obra participativa de artistas y activistas que ambiciona ser un trabajo de concientización y una celebración de la vida que compartimos con los coleópteros.

En algunas de estas aproximaciones artísticas la figura del insecto es tomada como interlocutora para formular una preocupación por el medioambiente, en otras la preocupación es más bien biopolítica. Sea como fuere, ambas preocupaciones están interrelacionadas; la una resulta ser la evolución de la otra. Si volvemos al imaginario literario, entonces, vemos que es fundamental entender el surgimiento del animal en el espacio doméstico a partir de la segunda mitad del siglo veinte. El crítico argentino Gabriel Giorgi nos explica que el animal cambia de lugar en los repertorios de la cultura y que la distinción entre humano y animal se hace cada vez menos sostenible (2014: 12).

Volviendo a Lispector y *A paixão segundo G.H.* (1964), entendemos que la casa funciona como un lugar de saber biopolítico. Es un saber «que enlaza y a la vez distancian los cuerpos de la narradora, la empleada y el animal; los cuerpos de la propietaria —el cuerpo «propio»— y el de las invasoras, las extranjeras, las éxtimas» (Giorgi, 2014: 92). La propuesta de Giorgi es leer cómo en esa continuidad humano-animal se juegan «no solo jerarquías sociales y culturales», sino también «modos de entender un *bios* en torno al cual se conjugan sentidos políticos y éticos» (92). Esta es la perspectiva desde la cual se hace visible al animal como signo político.

La cucaracha, para empezar, como uno de los bichos considerados más repugnantes y tenaces al mismo tiempo, vuelve también en otro relato de Lispector. «A quinta história» trabaja la tensión entre la proximidad y lo abyecto, tensión que se vuelve violenta y que la escritura soluciona a través de una batalla por la supervivencia. Pero no solo en Lispector, sino también en otras obras de autoras latinoamericanas más contemporáneas vuelve la conexión con los insectos. En «Guerra en los basureros» (2013) de la mexicana

Guadalupe Nettel, por ejemplo, el humano mimetiza algunos de sus comportamientos, como el de caminar pegado a los muros. Pilar Bellver observa acertadamente que «los deseos y temores de un protagonista humano en crisis —en este caso un joven adolescente— se expresan a través de correspondencias con el comportamiento animal» (2022: 57). El insecto como gran Otro, sin embargo, vuelve de nuevo en la guerra que se desata entre las cucarachas y una familia, la cual culmina en la decisión de cocinarlas y servir las como alimento. En otro cuento de Nettel, «Un bosque bajo la tierra» (2023), pasa lo mismo: a pesar de darse una continuidad entre el mundo humano y el vegetal, el texto mantiene el lugar de los insectos como el Otro desconocido. En este caso los supuestamente culpables por la muerte de una araucaria en el jardín aparentan ser escarabajos o gusanos. Bichos que nunca se dan a conocer; solo se muestran los efectos de la supuesta plaga.

Cucarachas, escarabajos y gusanos atraviesan entonces las páginas de las autoras contemporáneas. Pero también moscas, por ejemplo, si pensamos en textos como *La mano que cura* (2023), de la colombiana Lina María Parra o *La tiranía de las moscas* (2021), de la cubana Elaine Vilar Madruga. En las páginas que siguen, sin embargo, quiero observar hormigas, tataguas y mosquitos: bichos que aparecen en la obra de la escritora, *performer* y teatróloga cubana Martha Luisa Hernández Cadenas (1991). Tomaré como punto de partida la interrogación sobre las implicaciones vitales y políticas que existen en torno a lo animal y, para ello, tomaré en cuenta algunas de las reflexiones de Rosi Braidotti (2002) en las que asocia el devenir mujer con el devenir insecto. Esos devenires son fundamentales para entender que la subjetividad contemporánea desde un enfoque feminista poshumano es siempre encarnada y relacional. Lo relacional, la liminalidad, el estar fuera del tiempo, el volverse molécula y el desencadenamiento de nuevas potencias juegan papeles cruciales.

1. El devenir hormiga

Martha Luisa Hernández Cadenas/ Martica Minipunto ganó el Premio David de Poesía por *Días de hormigas* (2018a). En la imagen de cubierta —llamada «Mi mamá y yo»— una línea delinea el entorno de la barriga de una mujer embarazada [Figura 1]. La línea tiene forma de globo sostenido por la mano de una mujer y un dibujo con un par de ojitos y una boca; este dibujo sugiere la presencia del yo lírico del poemario que leeremos, un yo en forma de feto, un yo sin voz...



Figuras 1 y 2: Cubierta y primera página de *Días de hormigas*. La Habana, Ediciones Unión.

Es decir: los paratextos del poemario van construyendo una genealogía femenina. Una que es subrayada con la dedicatoria del libro: «a mi madre, a mi abuela y a mi muchacha». El poemario construye una radiografía del espacio-mujer y sus interrelaciones; un espacio, podríamos decir, semejante al hormiguero donde la presencia masculina resulta insignificante. En los hormigueros, la vida de una hormiga macho es corta y solo algunos pocos logran cumplir con su función de fecundar a la reina. La secuencia abuela-madre-muchacha en este poemario alude a un mundo esencialmente femenino, al hormiguero como sociedad matriarcal organizada en hermandades que se da en forma de colonias extensas, omnipresentes y resistentes.

En tanto escenificación, *Días de hormigas* trata de un espacio de ambigüedades, identificaciones y relaciones entre mujeres y/o entre hormigas. No es que haya una plena identificación con el insecto, y ni siquiera el insecto como tal es siempre literal, sino también figurativo. A veces el yo es hormiga a veces es el otro y, a veces, es el bicho-otro que con sus nidos invade la casa de los humanos:

EXPERIMENTACIÓN
PROPUESTA POR EL ESPECTADOR

Dentro del par de medias, un nido.
Dentro del escaparate, un nido.
Mi habitación, un criadero de hormigas.
Dijo: «¡Qué cuarto tan bonito!»,
para luego sentarnos a mirar juntas dentro del par de medias
con aquella primera impresión.
Y ella, la muchacha, mi madre y mi abuela lo veían todo,
nacimientos microscópicos de sobrevivientes (Hernández Cadenas 2018a: 33).

Con la irrupción del animal en el espacio doméstico, en un lugar tan cercano a la piel como «un nido dentro del par de medias», se difuminan los límites entre los territorios de lo humano y de lo animal. El ser y no ser hormiga, el vivir entre hormigas y su exterminio o supervivencia son elementos ambiguos que atraviesan los fragmentos de textos asociativos que juegan a ser tanto poemario, como diario y álbum de fotos.

El insecto aquí se asocia a un estar fuera del tiempo. Es decir, el título *Días de hormigas* anuncia además una temporalidad particular y el poema homónimo con el que abre el libro muestra que esa temporalidad está relacionada a unos días de contemplación:

tal vez no sea tarde para volver a vivirlo todo,
como aprender a dar pasos,
a mirar,
a decir,
como aprender a ser nuevamente una,
a dibujar el primer gesto (2018a: 7).

A primera vista podría pensarse un tiempo nostálgico, como también lo podría corroborar el *post scriptum* del libro «Estos poemas los escribí para hablar del dolor. Tenía veintitrés años y estaba demasiado sola» (2018a: 52). Empero, argumento que la nostalgia no es tal, porque desde el inicio de la escritura el yo se vincula también a un futuro real e inmediato, a un tiempo de potencialidad y de devenir sujeto y encontrar la voz. «El primer gesto», «los primeros pasos» coinciden con el futuro de la escritura o, mejor dicho, de la «puesta en escena», el subtítulo de la obra:

Tal vez este dedo y esta página sean mi teatro,
esa especie de fe escénica
que siempre transmiten las hormigas (2018a: 7).

La construcción de la escena y el situarse en ella se fusionan en la performance escritural en que el sujeto se identifica con las hormigas y la «fe escénica» (7), la inquietud, el estado anímico y los movimientos nerviosos de seres microscópicos apenas visibles ante el gran escenario del mundo o lo que es lo mismo aquí: la diégesis. Diégesis, porque el poemario tiene también algo de narración. Mientras el libro abre con dibujos de hormigas que recorren las páginas [Figura 2] y con la «puesta en escena» de la escritura, el yo va «siguiendo el rastro de las hormigas» (2018a: 8), rastro que implican direcciones de vida:

Yo no pensaba en nada más que
en aquellas diminutas líneas de vida,
hacia ninguna parte,
hacia todos los rincones,
hacia todos los misterios (2018a: 8).

Aparece una «muchacha» en la escena, la cual figura tanto como amiga, amante o musa. La narración se desencadena a partir del encuentro con ella en «Presentación de la muchacha» (2018a: 8). Propongo, sin embargo, entender su rol no solo como objeto de deseo, sino además como espejo: «Es esta la razón de la persecución:/ inventarme en la muchacha» (2018a: 27). Un doble del yo, uno «extrañamente común» (2018a: 8), uno que alberga la voz poética, uno que quizás se encuentre en el pasado y que uno intente recuperar desde la contemplación en retrospectiva. Pero también un doble que se encuentra en el futuro, en el devenir texto, devenir muchacha, devenir hormiga, como una de las múltiples potenciales transformaciones. La muchacha se esfuma, se escapa «doblado

la calle», «partiendo hacia todo lo extrañamente común» (8) y el sujeto lírico le sigue el rastro: «era yo quien debía seguir siempre a las hormigas» (8). El rastro coincide con la búsqueda poética, la escritura, la «graffa maldita», rutas gráficas que permiten descubrir misterios:

Me costó trabajo entender a las hormigas;
tardé horas, días, meses, una vida.
encontré a la muchacha descubierta de luces,
como un rastro de graffa maldita,
de una generación,
de una palabra muerta (2018a: 8).

La persecución de la muchacha revela la búsqueda de la graffa de una palabra muerta. Esto no solo implica una búsqueda poética personal, sino que la hormiga implica además voz, modo y sentido. Voz que se vuelve reflexión metaliteraria al duplicar títulos como «presentación de la muchacha» y «representación de la muchacha». El yo vivencial y el yo texto se desdobl原因 mientras que la escritura descubre a «la muchacha» que «actúa» en una «puesta en escena». En los encuentros entre sujeto y muchacha, suele presentarse también la hormiga:

Nuestro primer diálogo:
— Hola.
— Sí.
— ¿Hormigas?
— Sí, muchas he visto.
— ¿Realmente?
— Sí, todas vivas (2018a: 9).

La hormiga, entonces, funciona como elemento textual repetitivo que adquiere connotaciones diversas. Por un lado, se constituye a través de ella una secuencia narrativa que va uniendo poemas entre sí. Por otro lado, la metáfora de la hormiga dispara hacia diversos lugares jugando con la ambivalencia y su multirreferencialidad. A veces coincide con la figura de la mujer, en concreto con la muchacha «idéntica a mi abuela Manuela» (2018a: 13), o coincide con el rastro que ella deja:

La muchacha tira a la basura un trozo de mí,
recupero el sorbo de la bebida,
no quiero perder
la dosis de obsesión severa
que queda en el envase,
la muchacha lo tira a la basura,
y ya pronto descubro
las buenas intenciones de la muchacha.
No existe pasión más grande que la de las hormigas (2018a: 11).

Su ser minúsculo se contrasta con la enormidad de su trabajo o pasión. Otras veces, en vez de un ser, la referencia a la hormiga es más bien un actuar, un movimiento o un estado. Es decir: el insecto funciona como identidad, como espacio y como verbo: tanto la hormiga, el hormiguero y el hormiguelo funcionan en relaciones polisemánticas.

Hay una frecuente asociación a la vitalidad y al deseo cuando se habla del insecto, lo cual se ve claramente en versos como «La muchacha me inspira a soportar este cosquilleo libertario» (2018a: 16), y se convierte en alusiones eróticas en poemas como «Ojos de hormiga»:

Desde mi dedo hasta la lengua,
la hormiga me hace cosquillas hasta la lengua,
y la hormiga me acaricia la lengua
porque es húmeda y dulce,
y la hormiga me acaricia la lengua porque sabe a mango,
y la hormiga, desde mi dedo hasta la lengua,
ha creado un mundo mirando dentro de mí.
Mirándome temblar involuntariamente, casi dormida,
dejando que la hormiga me haga feliz, totalmente feliz.
Un poco viva,
dejo que mi lengua sea un paraíso para la hormiga (2018a: 15).

No hay distinción entre humanos e insectos: «todos los hombres y mujeres hasta ahora conocidos, insectos» (2018a: 16). Es decir, el mundo de Martha Luisa Hernández Cadenas nunca se ha pensado como humano. Al desarticular la distinción entre el mundo de las personas y el de los animales, la poeta abre la posibilidad para la alianza con otras especies. A falta de valores humanos, la poeta busca una ética alternativa que encuentra en esos seres microscópicos: «al menos ellas, las hormigas, poseen una dignidad poética, como dispuestas a morir, a hincar o ser felices», «el cosquilleo incómodo de los insectos te hace recordar tu propia incomodidad con mayores insectos» (16).

La hormiga se nos presenta como subjetividad disidente. Disidente por la «felicidad» y la «libertad», como elementos de irrupción dentro de un orden de higiene social. Las hormigas suelen habitar el mundo otro que hay que dejar afuera desde la «fumigación» o desde «los antídotos para las picaduras» (2018a: 21). El orden es «una casa libre de hormigas», pero «una casa libre de hormigas es una casa tan triste, y la abuela dejó enseñanzas para nublar la tristeza de la casa» (2018a: 19):

Meter el flan caliente dentro de una palangana con agua,
cuidar de no derramar granos de azúcar sobre el mantel,
comprar veneno a diez pesos,
fumigar,
fumigar,
no olvidar que siempre funciona el limón,
el jugo de limón criollo.
Pero una casa libre de hormigas es una casa tan triste,
y la abuela dejó enseñanzas para nublar la tristeza de la casa.
Yo le cuento el secreto a la muchacha, y ella se siente feliz,
la muchacha derramó la vainilla, toda la vainilla,
y vio aparecer a cientos de hormigas.
Mi abuela escribió una vez en una postal:
«Migdelia: siempre encontramos razones para ser felices» (19).

La fumigación nos lleva al ámbito liminal en que se mueve el insecto. En el umbral de la muerte y la vida, del exterminio y la supervivencia. La búsqueda de la fuerza vital («hormigas en la punta del cigarro, hormigas en el clítoris, hormigas en la espuma, [...] un hormigueo permanente en el corazón» (2018a: 40)) tiene lugar en un escenario de soledad, desamor y enfermedad («hormigas muriendo en mi cerebro tras la convulsión, hormigas muriendo tras la recaída» (40)).

Una cajita de fósforos amplía dicha ambivalencia entre extinción y vitalidad. El encender un fósforo se vincula con la petición de un deseo, con la libertad de la imaginación. La relación infancia-deseo queda contrastada con la asociación fuego-exterminio en la relación de la madre, cuando ve que la niña ha quemado todos los fósforos:

TOMADO DEL CUADERNO DE MI MADRE

Encendí toda la caja de fósforos,
acostada en el suelo, uno a uno, todos los fósforos
explotaron,
y la sombra iba transformándose en mí y en la cera,
yo tenía seis años,
y pedía un deseo con cada fósforo.
Mi madre me levantó del suelo,
dijo: «¿Qué has hecho con las hormigas?»,
me jaló hasta el baño y me dio una ducha bien fría,
me obligó a comerme un plato de frijoles,
me acostó en la cama,
dijo: «¿Qué has hecho con las hormigas?»,
y mis sesenta y ocho deseos fueron también quemados.
Yo nunca supe qué parte de mí encontró a la muchacha (2018a: 18).

A través de todo el poemario hay una conexión íntima con la infancia, con los recuerdos propios o con los recuerdos de lo que potencia la infancia: la libertad de imaginar. Es la mirada infantil que también vuelve en las últimas páginas del libro simulando un álbum de fotos [Figuras 3 y 4]. Así hay una foto de «niños persiguiendo hormigas en el balcón» y fotos «vistas de hormiga» desde una azotea (2018a: 47):



La casa de Gervasio.
Niños que persiguieron hormigas en el balcón.



La casa de Gervasio. Vista de hormiga.

Figura 3

Figura 4

El poemario termina con una cajita para guardar «las hormigas que actuarán en la puesta en escena» y con «la ilusión de otra época en la casa», «la sorpresa de otra época en la hormiga» (52). Se concluye así el devenir sujeto, o el devenir hormiga, y se prepara para las transmutaciones del futuro, es decir: la vida.

2. El devenir tatagua

La oposición infancia-deseo *versus* fuego-exterminio vuelve en otro libro de Martha, esta vez un libro-objeto que deja huella de una obra de teatro, performance colectiva [Figuras 5 y 6]. De nuevo vuelve a aparecer una cajita de fósforos:



Figuras 5 y 6: Libro-objeto. Hernández Cadenas, M. L. *Extintos. Aquí no vuelan mariposas* (2018): La Habana, Ediciones Sinsentido

Extintos. Aquí no vuelan mariposas (2018) es publicado por Ediciones Sinsentido, una editorial independiente cofundada por Martha Hernández Cadenas y Rogelio Orizondo, editorial que se dedica a pensar en el libro-objeto en la línea del manifiesto artístico «un arte nuevo de hacer libros» del artista mexicano Ulises Carrión. *Extintos* puede leerse como la continuación del poema anteriormente citado de *Días de hormigas* donde aparece la cajita de fósforos. Vuelve a

aparecer el mundo infantil, el deseo *versus* un paisaje de extinción. Paisajes en los que, según el título, ni existen los insectos, «aquí no vuelan mariposas». El imaginario cultural en torno al insecto suele asociarse a otras eras: el insecto como resto y superviviente de otra era, el insecto como presagio de un futuro apocalíptico o el insecto como desconocido mutante resistente a todo cambio de ambiente. El título de la obra de Martha, por lo tanto, es radical y rotundo.

La radicalidad tiene que ver con que la publicación esté inspirada en *Dibujos y poesías infantiles de Terezín. Parada hacia la muerte (1942-1944)*, una colección de dibujos infantiles provenientes del gueto judío de Terezín durante la Segunda Guerra Mundial antes de la deportación de los miles de niños a Auschwitz.

Lo interesante es que las publicaciones de Ediciones sinsentido pueden verse como muestras incompletas, parte de un proceso. No es la obra como un final de algo, aunque paradójicamente la cajita «extinta» testimonia algo que tuvo lugar, que fue y, por lo tanto, sigue siendo real. Es el archivo de un proceso, «testamento» se proponía Martha al «hacer una obra de teatro sobre las formas del testamento, sobre cómo relatar la infancia, lo vivido y lo perdido» (Hernández Cadenas 2019). Las minipáginas en el interior de la cajita dicen:

Las tataguas se extinguen y con ellas la ilusión por el futuro. Tu testamento es la memoria. Sin fotos, canciones, recuerdos, objetos, ¿podrías recordar? (Hernández Cadenas, 2018b).

La memoria, el deseo y el devenir sujeto es crucial en medio de paisajes de destrucción. Hay tanta preocupación por la muerte de las cosas como por los deseos de futuro. Otros textos que se esconden dentro de la cajita son: «Un poema puede ser extinción» o «¿Cuánto tiempo tardaríamos en extinguirnos si dejaran de nacer niños en Cuba?» (2018b). Con esta última frase Martha establece un vínculo con el contexto cubano inmediato. Un vínculo crucial porque *Extintos* trata de una obra conectada con las prácticas del teatro documental, es un proyecto del Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES) iniciado por la autora. El laboratorio constituye un espacio para la imaginación y se dedica a potenciar investigaciones interdisciplinarias que parten del trabajo con documentos no ficcionales.

Como exploración social Martha trabajó con seis personas de diferentes edades para ensayar así el «testamento» desde diferentes generaciones a partir de sucesos épicos que protagonizaron siendo niños. En un texto que la autora escribió en *Hypermedia Magazine* sobre este proceso, ella concluye que «quizás la pregunta de esta obra sobre la extinción estaba en la mamá que sonreía cuando me escuchaba decir: «Lester tiene futuro en lo que sea» o «solo yo podría darle trascendencia al momento en que Lester me dice que *Extintos*... le quitó el miedo» (Hernández Cadenas, 2019). Es decir: se trata de un trabajo fundamentalmente social. Y a pesar de que según el título no vuelan las mariposas y que «las tataguas se extinguen», en realidad la obra construye un futuro.

Un futuro, además, que se crea en conjunto, desde posiciones de libertad de la infancia, desde las identidades disidentes del insecto, desde la relacionalidad de las hormigas, tataguas o mosquitos. Así fue construyendo Martha una red editorial y escénica de publicaciones colectivas donde orquesta diferentes voces singulares, «Ediciones sinsentido ha ensayado su perpetua de libertad»:

Sinsentido es un dispositivo desde el cual continuar preguntándonos sobre la huella que originan ciertos gestos y ficciones, sobre la poiesis. En esos encuentros relacionales, poéticos y políticos se crea un deseo de colectividad que es esencial, ya no hablamos más de una escena dominada por la institución, de una teatralidad mimética-representacional, sino de una crisis constante de los sujetos, de las disciplinas (Hernández Cadenas, 2023).

Con los testamentos, la memoria y el trabajo colectivo Martha busca síntomas de supervivencia y resistencia poniendo a funcionar una red de interrelaciones. Pero no solo las hormigas sobreviven a la fumigación, sino también los mosquitos, como veremos a continuación. La tercera obra a analizar también se mueve en la liminalidad entre deseo/muerte, exterminio/supervivencia, lo humano/lo animal. Donde las primeras obras hablan de la infancia, la siguiente se ocupa más bien de la adolescencia y del *bildung*, del devenir-mujer.

3. El devenir mosquito¹

Con *La puta y el hurón* (2020)², novela ganadora del premio Franz Kafka, Martha articula una voz feminista que desafía los discursos patriarcales hegemónicos en la isla. Discursos que no solo se nutren de la oposición masculino-femenino sino también de lo humano-animal. Esta novela, sin embargo, toma la figura del insecto como un tercer lugar que escapa del binomio humano-animal. Es una figura que funciona como «el otro del otro», o mejor dicho «la otra del otro». Para entender tal posicionamiento del mosquito, primero se hace necesario entender el espacio hurón.

En cuanto al argumento, se trata del escenario de la ciudad de La Habana convertida en ratonera. Ratonera donde el hurón macho atrapa al hurón hembra sin dejarle ninguna salida. O al menos, estos son los nombres que la joven narradora da a su entorno. Una diseñadora de teatro vive en una especie de limbo: su madre cae enferma, una amiga sale del país, otro amigo va preso, un amante muere y ella misma es interrogada por la policía por sospechas de prostitución. En medio de un mosaico de monólogos interiores de Mary (y de su amiga trans, ahora residente en París) surgen referencias a un sistema social animal que llama nuestra atención: el de los hurones.

La puta y el hurón avanza contra todo un engranaje social en el que los hurones machos violan ya que «la dureza exorciza al hurón macho» (2020:66), y «los hurones hembra [...] después de ser violadas la primera vez, terminarán compartiendo la comida con el hurón macho» (2020: 65). Es decir, no solo se formula una división

<1> Algunas partes del subcapítulo «devenir mosquito» son reelaboraciones a partir de ideas provenientes del capítulo VII de Timmer (2020) o del capítulo en coautoría con Adriana Churampi: «Entre gallos, perros, hurones y mosquitos: zoonarrativas y supervivencia según Arelis Uribe, María Fernanda Ampuero y Martha Luisa Hernández Cadenas», publicada en Bustamante y Amaro (2024).

<2> Actualmente existe también una edición de la novela publicada por la editorial Caballo de Troya de 2023, el argumento en ambas ediciones difiere ligeramente. Para este artículo solo he usado la primera edición de la novela que salió por Editions FRA en 2020.

de papeles genéricos, sino que se critica un sistema social en el que el poder y la autoridad están asociadas a lo macho, a lo que somete y contagia con una dinámica violadora y *huronicada*. Una lógica idéntica a lo que llama Rita Segato el «mandato de violación», donde con el acceso a la sexualidad de la mujer está en juego la soberanía (2003: 21). De esta forma, el cuerpo de la mujer funciona como un territorio patrimonio del hombre y el mandato es un acto ritual de disciplina dentro del orden social «premoderno» que solo incluye a los machos como pares.

Al igual que en la teoría de Mary acerca del poder hurón, esta novela tiene en su centro una violación, una violación que se vuelve recurrente, que exhibe una compleja práctica reglamentada entre violador (R) y violada (Mary), que se repite una y otra vez en cadena y se vuelve ritual. Con el dinero que R —el hurón— deja sobre la mesa, proyecta una forma de consentimiento sobre la mujer a fin de no asumir su acto violento, comprando a la vez el silencio de ella. Así es como supuestamente la protagonista se convierte en «puta»:

Quando eres un personaje ya no escoges dónde quieres estar, simplemente el tiempo decide por ti y los hombres, directores, presidentes, dramaturgos, dictadores, profesores, académicos, escritores, dicen: «Ella es tan solo una gran puta». Eres el resto, la sobra de un pensamiento, el vacío de una falsa representación, eres la mercancía de turno [...] (2020: 78).

La humillación va encadenando una relación de dominio y sumisión y a partir de ahí nace un conflicto insoluble para el sujeto, ya que socialmente implica asumir el lugar indeseado, el de víctima o loca desatada. Es desde esa extrema vulnerabilidad, sin embargo, que Mary logra formular una resistencia ante el poder patriarcal (macho). Lo consigue, buscándose una vez más en lo abyecto, en la identificación con los insectos. El hurón es un dispositivo en guerra contra otro azote, en este caso, los mosquitos. A través de esa especie puesta en un escalón inferior al de los hurones, ella formula su resistencia psicológica, social y política.

La sociedad que dibuja Hernández Cadenas se rige por una plaga de animales frente a otra plaga de animales: hurones frente a insectos. Una guerra que atraviesa los cuerpos humanos en su devenir hurón o devenir insecto. Una lucha de fuerzas en que los micro y macromachismos determinan la ley y el deber ser. No hay, por lo tanto, una idealización de la naturaleza humana, pero tampoco de la animal, aunque el insecto se posiciona en un tercer lugar. No existe la idea de una animalidad inocente fuera del alcance de lo humano, ni tampoco una humanidad fuera del ser animal.

En el documental *El enemigo* (2015), del brasileño Aldemar Matías, se muestra muy bien cómo funcionan los proyectos de fumigación en La Habana y cómo, además, estas «guerras contra los mosquitos» se inscriben dentro de la retórica bélica nacional, de «muerte al invasor». La novela juega con la teatralización de ese lenguaje bélico

a través del personaje de la madre, quien con su uniforme gris de fumigadora profesional es parodiada con el apodo «Superwoman Antivectorial»:

Que no quede rastro de su fetidez, que no vengan a robarse a nuestros hijos, a intentar perjudicar la moral revolucionaria con ideología soft porn de mierda. Pueden irse a cagar moscas, cochinos, maricones, inmorales. Van a tener que pasar sobre mi cabeza. Cientos de mosquitos *Aedes Aegyptis* gigantescos se acercan a Superwoman antivectorial. Ella los mata a todos. Su hija cierra los ojos, nació para no defender el suelo patrio de los bichos (Hernández Cadenas, 2020: 14).

Identificarse con el ser insecto es, desde su propia semántica, una operación de disidencia contra las dinámicas de poder y una reafirmación-hembra para no caer en la «huronificación» del macho. Aun si se fuera cucaracha, si hubiera que «envenenarnos como a otra plaga más que infecta al país» (2020: 38), la ética-insecto implica en este contexto defender actitudes vitales: «Amábamos a zánganos [...], nos imagino a ti y a mí como pequeños abejorros solitarios que fueron espantados por la sociedad cubana» (2020:10). Pequeñas muestras de vitalidad y emoción que se contraponen a la muerte y a la sensación de la nada, formulando desde su oposición una micropolítica del deseo-parásito en contra del contrato social impuesto por el poder-hurón:

Ustedes necesitan un mosquito que les inyecte esperma y les haga llorar. Ustedes necesitan salvaguardar a su país para no sentir tanta picazón en el ombligo. Ustedes necesitan comerse un cono de helado (2020: 38).

Rosi Braidotti en su estudio sobre la relación entre el devenir insecto y el devenir mujer, al comentar sobre los significados asociados al insecto, subraya la figuración de lo abyecto, su liminalidad, su hibrididad, su estar fuera del tiempo y su carácter de talismán (2002: 150). El encuentro entre mujer e insecto se ubica en el reconocimiento de toda materia viva de seres imperceptibles, allí radica su potencial emancipador. Estos habitantes abyectos que se vuelven molécula, haciéndose imperceptibles se conectan con ideas de lo prehumano y lo poshumano, según Braidotti (2002: 158-159). La investigadora argumenta que en el devenir insecto hay algo de *cyborg*, una conexión entre lo animal y lo tecnológico, que destruye la idea de la concepción fija de una «naturaleza humana». Siguiendo esa visión contemporánea del mundo, serían los insectos quienes hereden la tierra, ya que son ellos los que muestran gran resiliencia. Son ellos quienes formulan su resistencia a nivel molecular y serían *queer* por haber perfeccionado la hibrididad, construyendo así nuevas coordenadas para habitar el espacio-tiempo. De esa manera, el devenir insecto en la novela de Hernández es un modo de resistir, de optar por el futuro y todo ello desde los flujos vitales y mediante las alianzas entre los infraseres.

En lugar de una pretendida guerra contra los mosquitos que posicionaba a todos los sujetos que se desviaran de la norma machista en un infralugar, la novela de Martha Hernández Cadenas propone una alianza con los insectos, afirmando así su existencia *cuir* imposible de exterminar.

4. Conclusión

A lo largo de las tres obras analizadas Martha Hernández Cadenas fue construyendo paralelamente un devenir-mujer y un devenir-insecto. La voz se mueve en una liminalidad entre devastación e ilusión, extinción y supervivencia, donde se formula un testamento de la infancia y adolescencia. Puede hablarse de cierta forma de un *bildung* que atraviesa paisajes devastados, un crecer que duele. En medio de esa extinción, sin embargo, se construyen formas de subjetividad relacionales y colectivas en proyectos como ediciones Sinsentido. Las comunidades que se crean funcionan como manadas de hormigas o plagas de mosquitos en oposición a un orden social. Se defienden además los deseos y las ilusiones de las tataguas.

Si en las primeras dos obras la infancia tiene un lugar central, en *La puta y el hurón* llega a formularse una voz feminista más radical desde lo roto, desde las sobras, desde lo abyecto. Expone de esa manera, la producción de precariedades que devienen espacios de identificación imposibles para el sujeto femenino. Superar así las fronteras entre las especies a fin de compartir —incluso— corporeidades de modo transgresivo, equivale a construir nuevas formas de resistencia. Resistencias que no temen identificarse como elemento de contagio social, como virus, como modo de disentir.

Bibliografía citada

BELLVER, P. (2022): «Especismo y violencia contra humanos y otros animales en “Guerra en los basureros” de Guadalupe Nettel», *Confluencia*, vol. XXXVII, 2, 57-67.

BRAIDOTTI, R. (2002): «Met(r)morphoses: Becoming Woman/Animal/Insect» en Braidotti, R. (ed.): *Metamorphoses. Towards a Materialistic Theory of Becoming*. Malden: Polity, 117-171.

GIORGI, G. (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

HERNÁNDEZ CADENAS, M.L. (2018a): *Días de hormigas*, La Habana: Ediciones Unión.

HERNÁNDEZ CADENAS, M.L. (2018b): *Extintos. Aquí no vuelan mariposas*, La Habana: Ediciones Sinsentido.

HERNÁNDEZ CADENAS, M.L. (2019): «Lester es más importante que el teatro», *Hypermediamagazine*, 10 de octubre.

HERNÁNDEZ CADENAS, M.L. (2020): *La puta y el hurón*, Praga: Ediciones FRA.

- HERNÁNDEZ CADENAS, M.L. (2023): Correspondencia con la autora.
- LISPECTOR, C. (1964): *A Paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, C. (1991): «A quinta história» en *A Legião Estrangeira*, São Paulo: Ática.
- MATÍAS, A. (2015): *El enemigo*. Documental, 26 min.
- NETTEL, G. (2013): «Guerra en los basureros» en *El matrimonio de los peces rojos*, Madrid: Páginas de Espuma.
- NETTEL, G. (2023): «Un bosque bajo la tierra» en *Los divagantes*, Barcelona: Anagrama.
- PARRA, L.M. (2023): *La mano que cura*, Madrid: Tránsito.
- SEGATO, R. (2003): *Las escrituras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- TIMMER, N. (2021): *El presente incómodo: subjetividad en crisis y novelas cubanas después del muro*, Buenos Aires: Corregidor.
- TIMMER, N. y CHURAMPI, A. (2024): «Entre gallos, perros, hurones y mosquitos: zoonarrativas y supervivencia según Arelis Uribe, María Fernanda Ampuero y Martha Luisa Hernández Cadenas» en Bustamante, F. y Amaro, L. (eds.), *Carto(corpo)grafías, nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*, Madrid y Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. En prensa.
- VICUÑA, C. (2021): *Insectageddon*. Performance colectiva, New York: High Line Art.
- VILAR MADRUGA, E. (2021): *La tiranía de las moscas*, Sevilla: Barrett.

#30

DEVENIR-SIN: MOSQUITOS TRANSGÉNICOS, CONTROL DE ENFERMEDADES Y EL VALOR DEL NO-ENCUENTRO EN LAS RELACIONES MULTIESPECIES¹

Luísa Reis-Castro

University of Southern California, USA
<https://orcid.org/0000-0003-2564-629X>

Artículo || Invitado | Publicado: 01/2024
DOI 10.1344/452f.2024.30.10
reiscast@usc.edu

Ilustración || © María Teresa Vera-Rojas

Texto || © Luísa Reis-Castro – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons

Traducción || © Erna von der Walde





Resumen || El zancudo *Aedes aegypti*, conocido como el vector de los virus del zika, dengue, chikungunya y fiebre amarilla, ha sido históricamente el objetivo de campañas de salud pública en las que se le concibe como un enemigo a eliminar. Sin embargo, han surgido nuevas estrategias, como el enfoque transgénico, que implicase modificar biológicamente el *A. aegypti* para utilizarlo en el control de su propia población. En este enfoque, la cría y el apareamiento de zancudos se convierten en un insecticida. Con ello, el insecto pasa a ser simultáneamente amigo y enemigo, recibe cuidados y es eliminado y debe establecer encuentros y no encuentros. Con base en un trabajo de campo etnográfico realizado en una «biofábrica» en el noreste de Brasil dedicada a la producción masiva de estos mosquitos transgénicos, Reis-Castro explora las nuevas dinámicas de trabajo y de generación de valor que surgen de estas contrastantes relaciones entre humanos y mosquitos. La autora también examina cómo este proyecto se inserta en el contexto más amplio de la experimentación y las concepciones de género más allá de lo humano. Al analizar las relaciones entre múltiples especies que se generan bajo la premisa de que es posible producir no encuentros, ella identifica los antecedentes históricos de transformar la capacidad reproductiva del *A. aegypti* en una labor orientada hacia su eliminación y las expectativas que se generan. Esta trasmutación da lugar a lo que Reis-Castro llama «el valor de no encuentro» en la reconfiguración científica de los zancudos, su devenir y su ser.

Palabras clave || Reproducción | Trabajo | Valor | Organismos genéticamente modificados | Salud | Multiespecie

Esdevenir-sense: mosquits transgènics, control de malalties, i el valor del no-encontre en les relacions multi-espècie

Resum || El mosquit *Aedes aegypti*, conegut com el vector dels virus del zika, dengue, chikungunya i febre groga, ha sigut històricament l'objectiu de campanyes de salut pública en les quals aquest es concep com un enemic que cal eliminar. Tanmateix, han sorgit noves estratègies, com l'enfocament transgènic, que implica modificar biològicament l'*A. aegypti* per utilitzar-lo en el control de la seva pròpia població. En aquest enfocament, la cria i l'emparellament de mosquits es converteixen en un insecticida. Amb això, l'insecte passa a ser simultàniament amic i enemic, rep cures i és eliminat

i ha d'establir trobades i no trobades. Basant-se en un treball de camp etnogràfic realitzat en una «biofàbrica» al nord-est de Brasil dedicada a la producció massiva d'aquests mosquits transgènics, Reis-Castro explora les noves dinàmiques de treball i de generació de valor que sorgeixen d'aquestes constants relacions entre humans i mosquits. L'autora també examina com aquest projecte s'insereix en el context més ampli de l'experimentació de les concepcions de gènere més enllà d'allò humà. En analitzar les relacions entre múltiples espècies que es dona sota la premissa que és possible produir no-encontres, ella identifica els antecedents històrics de transformar la capacitat reproductiva de l'*A. aegypti* en una tasca orientada cap a la seva eliminació i les expectatives que d'aquí es generen. Aquesta transmutació dona lloc a allò que Reis-Castro anomena «el valor del no-encontre» en la re-configuració científica de mosquits, el seu esdevenir i el seu ésser.

Paraules clau || Reproducció | Treball | Valor | Organismes genèticament modificats | Salut | Multi-espècie

Becoming Without: Making Transgenic Mosquitoes and Disease Control in Brazil

Abstract || The *Aedes aegypti* mosquito, known as the vector for Zika, dengue, chikungunya, and yellow fever viruses, has historically been targeted by public health campaigns as an enemy to be eliminated. However, new strategies, such as the transgenic approach, biologically modify the *A. aegypti* so that they can be deployed to control their own population —here, mosquito breeding and mating is operationalized as an insecticide. In this case, the insect must be simultaneously a friend and an enemy, cared for and killed, and it must establish encounters and nonencounters. Drawing on ethnographic fieldwork at a «biofactory» in the northeast of Brazil dedicated to mass-producing these transgenic mosquitoes, Reis-Castro investigates the new forms of labor and value produced through these contrasting human-mosquito relations. The author also examines how the project is implemented within broader geopolitics of experimentation and more-than-human gendered conceptions. Analyzing the multispecies relationships engendered under the premise that it is possible to produce nonencounters, she identifies the historical conditions and promissory claims of transforming the *A. aegypti*'s reproductive capacity into labor for killing. Such recasting yields what Reis-Castro calls the «nonencounter value» within the scientific remaking of mosquitoes, their becoming and being.

Keywords || Reproduction | Labor | Value | Genetically Modified Organisms | Health | Multispecies

0. La primera picadura

Al final de un día de trabajo de campo en Juazeiro, una ciudad en el nordeste de Brasil, me senté en la cama para hacer mis anotaciones del día. El ruidoso ventilador en la pequeña habitación no lograba aliviar el calor sofocante, así que me trasladé al porche para respirar un poco de aire fresco. Al poco tiempo de haber tomado asiento, sentí una picazón en el brazo izquierdo que me llevó a dar un rápido manotazo con la mano derecha. Al examinar la mano, vi un mosquito muerto que me había dejado una mancha de sangre en la piel. Durante mi estancia en Juazeiro, en la región semiárida del estado de Bahía, la presencia de zancudos, comúnmente llamados «muriçocas» en esta región, era constante. Las picaduras de estos insectos son molestas y, además, pueden ser peligrosas, pues algunos mosquitos transmiten patógenos que causan enfermedades. Cuando examiné el mosquito muerto esa tarde, mi ojo entrenado reconoció sus rayas en blanco y negro, la característica distintiva del *Aedes aegypti*, una especie conocida por ser la transmisora de virus como el dengue, la chikungunya, el Zika y la fiebre amarilla (en entornos urbanos).

El *A. aegypti* fue lo que me llevó a Juazeiro. Para ser más precisa, lo que me atrajo a ese lugar fue una biofábrica dedicada a la producción en masa de una versión del *A. aegypti*, genéticamente modificado para llevar un transgén cuya función es impedir que su descendencia llegue a la adultez². La estrategia consistía en liberar estos insectos modificados con la esperanza de que se aparearan con los *A. aegypti* «silvestres», lo que llevaría a la muerte de la progenie (los heterocigotos) de tales apareamientos. El objetivo era reducir la población total de *A. aegypti*, y con ello las enfermedades transmitidas por estos mosquitos. Entre abril a mayo de 2013, realicé trabajo de campo con un equipo de científicos y trabajadores que producían este organismo transgénico, explorando la aparentemente paradójica situación de utilizar mosquitos como estrategia para abordar el problema de las enfermedades transmitidas por mosquitos. En este artículo, registro mis observaciones sobre cómo mis interlocutores científicos trabajaban para hacer que el *A. aegypti* se convirtieran en una «solución» para el «problema» que los zancudos mismos encarnaban. Su objetivo era que los mosquitos, concebidos como «enemigos» de los humanos, devinieran en un tipo específico de «aliado», a saber, en agentes que pudieran eliminar su propia especie.

Las antropólogas y académicas dedicadas a los estudios de ciencia y tecnología (CTS) que investigan los zancudos manipulados han destacado cómo estas estrategias transforman las relaciones entre múltiples especies al convertir el mosquito en una «herramienta voladora de salud pública», en un instrumento «auxiliar» en los intentos de controlar enfermedades (Beisel y Boëte, 2013; Dupé, 2015). La empresa que promociona esta cepa de zancudo transgénico ha registrado las marcas «Friendly Mosquito» en inglés y «Aedes do Bem» (el Buen Aedes) en portugués, las cuales utiliza en sus

<1> Traducido y republicado con autorización de la autora. Referencia de la publicación original: Reis-Castro, L. (2021): «Becoming Without: Making Transgenic Mosquitoes and Disease Control in Brazil», *Environmental Humanities* 13, 2, 323–347. <<https://doi.org/10.1215/22011919-9320178>>.

<2> En presencia del antibiótico tetraciclina, el transgén no se expresa o se expresa a un nivel muy bajo y no letal, lo que permite la cría en un laboratorio biofábrica.

campañas publicitarias. Esto refleja claramente el reconocimiento de que, para que el proyecto funcione, es necesario que cambie la percepción que tiene el público de los mosquitos³.

No obstante estos esfuerzos, en este artículo sostengo que la implementación de esta estrategia genética implica más que simplemente convertir un organismo despreciado en una especie de mosquito «amigable». Si el *A. aegypti* no transmitiera enfermedades o no existiera en esa zona, no habría razón para liberar su contraparte transgénica. En otras palabras, el zancudo solo puede existir como un «aliado» o un «amigo» en la medida en que también existe (simultáneamente) como un enemigo. En este artículo, presento descripciones etnográficas de las prácticas de cría en la biofábrica y de las actividades de difusión de la estrategia entre el público para plantear las siguientes preguntas: ¿En qué medida depende la implementación de esta nueva biotecnología de la manipulación calculada, cuidadosa y constante de las relaciones entre múltiples especies? ¿Cómo se generan nuevas formas de trabajo y valor a través de estas contrastantes relaciones entre múltiples especies?

Esta no es ni de lejos la primera vez que se intenta controlar, eliminar e incluso erradicar estos mosquitos, especialmente en Brasil, donde los humanos tienen una larga historia compartida con el *Aedes aegypti*. Los antropólogos que han estudiado las estrategias de control de mosquitos han registrado el trabajo a menudo íntimo que se requiere para desligar a estos insectos de la vida y el espacio humanos (Nading, 2014; Beisel, 2015; Segata, 2017; Wolf & Hall, 2020). También los historiadores han destacado los desafíos y repercusiones de los esfuerzos humanos por desvincularse de los mosquitos (Russell, 2001; Mitchell, 2002). Sin embargo, el caso que examino difiere de tales estudios en el sentido de que se espera que sean los mosquitos mismos los que posibiliten la disolución de las relaciones con los humanos. Los cuerpos de estos zancudos son moldeados para instrumentalizar su capacidad de reproducción/apareamiento: las hembras transgénicas deben seguir reproduciendo la cepa y los machos transgénicos deben aparearse con las hembras silvestres para eliminar su propia especie⁴. Cuando se despliegan los zancudos transgénicos, su propia reproducción se transforma en una labor de exterminio. La cría y el apareamiento de zancudos se instrumentalizan como insecticida.

La modificación genética del *A. aegypti* se justifica argumentando que, puesto que esta especie es una transmisora de patógenos, su ausencia será benéfica para la salud humana. La reformulación de la cría y el apareamiento de los zancudos en una modalidad de trabajo reproductivo mortal puede entenderse como un ejemplo de la creación de lo que la socióloga médica Catherine Waldby ha definido como «biovalor», que se genera «dondequiera que la productividad generativa y transformadora de entidades vivas se pueda instrumentalizar de manera que sean útiles para los proyectos humanos» (2000: 33). Waldby se ha enfocado principalmente en analizar cómo

<3> La investigación etnográfica de Túllio da Silva Maia (2020) con sertanejos en la zona rural del nordeste de Brasil muestra otra forma de relación entre humanos y mosquitos.

<3> Nota de traducción: en inglés, sustantivos como «anthropologists» [antropólogos] tienen un género neutro. En portugués, sin embargo, este efecto es más difícil. Cuando es posible, intentamos utilizar el sustantivo de forma neutral. Sin embargo, a lo largo de este artículo, hemos optado por alternar entre femenino y masculino para referirnos a alguna categoría mixta de personas. Reconocemos que esta solución corre el riesgo de reforzar los binarios de género, pero al menos intentamos cuestionar la naturalidad con la que se entiende lo masculino como genérico de la humanidad.

<4> Sin duda, la instrumentalización de las capacidades reproductivas de los animales no humanos para satisfacer los deseos humanos (por ejemplo, la cría) no es nada nuevo (Ritvo, 1987).

la biotecnología genera una vitalidad a nivel celular o molecular para capitalizarla (2002: 310). Pero en el caso de los mosquitos transgénicos, esto se hace para producir un cambio a nivel ecológico. En el proceso, estas relaciones ecológicas se transforman en relaciones económicas. Si la estrategia tiene éxito y consigue efectivamente disminuir la población de *A. aegypti* y, como consecuencia de ello, reducir los casos de enfermedades transmitidas por mosquitos, el gobierno no solo puede afirmar que está promoviendo la salud, sino que también está aliviando la «carga económica» que representan estas enfermedades (Martelli *et al.*, 2015)⁵.

Para que la estrategia funcione, los zancudos transgénicos deben aparearse con su contraparte silvestre, es decir, tener encuentros con ellos para crear el no-encuentro con los humanos. Por lo tanto, la estrategia tiene como objetivo producir lo que llamo un «valor de no-encuentro». En este sentido, me baso en la pensadora feminista de los estudios de ciencia y tecnología (CTS) Donna Haraway, quien, ampliando las categorías marxistas de valor de uso y valor de cambio, ha propuesto la noción de «valor de encuentro», un valor creado a través de relaciones que son principalmente experienciales en lugar de basarse en su utilidad o comerciabilidad (2008; 2012). En el caso de esta estrategia genética, el valor se genera a través de la experiencia de no ser picado por los machos transgénicos, así como a través de la promesa encarnada de que estos insectos pueden reducir el tamaño de la población de su especie (la que pica). Es esta no-experiencia, esta ausencia, la promesa de un futuro rompimiento de las relaciones humanos-mosquitos, la que justifica la cría y liberación de estos zancudos con valor agregado.

Algunas académicas de las humanidades ambientales han criticado el énfasis en la racionalidad que se observa en los primeros estudios multiespecie y destacan cómo, en algunas situaciones priman, más que las relaciones, la distancia, la diferencia, la separación y la exclusión (Latimer, 2013; Ginn, Beisel y Barua, 2014; Giraud, 2019). Por ejemplo, el geógrafo cultural Franklin Ginn ha examinado cómo los jardineros buscan evitar relaciones con las babosas en sus esfuerzos por «crear espacios en los que se aspira a la ausencia en lugar de la relación» (2014: 538). De hecho, en el caso de los mosquitos, la intervención humana se ha orientado en su mayoría a establecer una «separación entre especies» en relación con estos organismos zumbadores y picadores (Kelly y Lezaun, 2014). Sin embargo, la estrategia de los zancudos transgénicos implica algo más que crear distancia⁶. Esta estrategia se define por relaciones ambivalentes y paradójicas: el insecto debe ser simultáneamente un amigo y un enemigo, se le cuida y se le mata, y debe establecer encuentros y no encuentros.

El antropólogo social Matei Candea ha explorado cómo las posturas relacionales, como tomar distancia o involucrarse, no necesariamente deben entenderse como polos opuestos⁷. Con base en el trabajo de campo que condujo con biólogos que estudian los suricatas del

<5> Dentro de este marco, los zancudos modificados son incorporados como infraestructura del capital, al crear las condiciones para tener ciudadanos/trabajadores sanos y capaces.

<6> Existen varias situaciones en la que se crea una cierta intimidad (preferiblemente controlada) con seres no deseados con el fin de crear distancia; esta es la lógica detrás del desarrollo de las vacunas (Benchimol, 2001). Otros ejemplos serían el uso que se hace en Guadalupe, México, de las «cabras de Judas» para rastrear manadas o el cultivo de plantas específicas en Piauí, Brasil para alimentar a las plagas y así evitar que ataquen los cultivos (Wanderer, 2014; Pereira, 2017: 110-115).

Kalahari, Candea describe cómo «la distancia apropiada era una condición sine qua non para el acercamiento»; los investigadores tenían que trabajar con mucho ahínco para establecer una relación distante con las suricatas, a la vez que Candea tenía que establecer una distancia calculada para conectar con los investigadores (2010: 247). Mientras que con las suricatas la intención era mantener la «distancia adecuada» para establecer una conexión, en el caso de los zancudos transgénicos, los científicos y trabajadores en la biofábrica tenían que establecer una intimidad y proximidad provisionales, las necesarias para lograr el objetivo de crear distancia y promover un no encuentro.

Para explorar este no encuentro, mi investigación aborda el hecho de que, si bien la eficacia del proyecto depende de que las zancudas silvestres consideren a sus homólogos transgénicos como miembros de su propia especie, la viabilidad del ejercicio radica en convencer a las poblaciones humanas locales de que el *A. aegypti* transgénico es diferente al odiado zancudo muriçoca, temido por su picadura. Por lo tanto, para implementar la estrategia genética, los proponentes de esta tecnología tuvieron que rediseñar no solo el cuerpo del zancudo, sino también tres aspectos distintivos del encuentro entre humanos y mosquitos. En primer lugar, tuvieron que transformar un insecto que durante mucho tiempo había sido un enemigo en un aliado. En segundo lugar, diseñaron una estrategia que requería producir zancudos, en lugar de matarlos. En tercer lugar, tuvieron que reformular los encuentros entre humanos y mosquitos como aquellos en los que los zancudos (especialmente los *A. aegypti* liberados) no pican a los humanos. En sus esfuerzos por definir y explicar estos términos, que son radicalmente novedosos para las relaciones humanas con los zancudos, los proponentes de esta estrategia con organismos genéticamente modificados recurrieron a imágenes arcaicas de la animalidad, como cuando se valieron de rancias nociones sociobiológicas sobre los machos como heroicos y ardientes y las hembras como malvadas y exigentes. Rápidamente, una interacción supuestamente novedosa entre humanos y mosquitos pasó a narrarse de manera que se alineaban con las visiones hegemónicas de género en las relaciones humanas.

Como señala Haraway, el devenir y el ser de lo humano se constituyen a través de encuentros con «especies compañeras», aquellos organismos que nos hacen material y discursivamente lo que somos⁸. Mientras que Haraway escribe que «el devenir siempre es un devenir con»⁹, quisiera postular que el devenir también puede ser un devenir *sin*, a través de relaciones multiespecie que se establecen bajo la premisa de producir no encuentros, y están motivadas por este objetivo. Tomando como base las humanidades ambientales, junto con la antropología y la historia de la ciencia, identifiqué los antecedentes históricos de la transformación de la capacidad reproductiva del *A. aegypti* y lo que supuestamente se logrará con ello. Siendo

<7> Metcalf (2008) plantea algo similar para las relaciones entre osos y humanos.

<8> El principal ejemplo para ella es el perro domesticado (2008).

<9> Este concepto es una expansión de la noción de «devenir» postulada por Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes la definen como «nuevos tipos de relaciones que surgen de alianzas no jerárquicas, lazos simbióticos y el entremezclado de agentes creativos» (citado en Kirksey y Helmreich, 2010: 546). Haraway también se apoya en el trabajo de Vinciane Despret (2004).

así, enmarco estos aspectos como una labor que produce la muerte y genera valor en el no encuentro, a través del rediseño científico de los mosquitos, de su devenir y su ser.

1. El enemigo: cuando la muerte tiene alas

Las zancudas necesitan sangre para madurar los huevos. Cuando una zancuda *A. aegypti* pica a alguien con dengue puede infectarse con el virus y, posteriormente, al picar a otra persona, transmite al cuerpo humano la saliva infectada de la zancuda¹⁰. Es en este segundo acto de picar que las zancudas transmiten enfermedades¹¹. Ese día en el porche, mientras miraba el mosquito y la sangre en la palma de la mano, mi miedo de contraer fiebre del dengue se convirtió en un recordatorio visceral de lo que se encuentra detrás de las cifras a veces abstractas que muestran el aumento y la propagación de casos. La ciudad estaba pasando por un brote de dengue y la picadura, ese encuentro fugaz, podría haberme infectado con el virus.

Varias historiadoras de la ciencia han señalado cómo, una vez que la comunidad científica estableció que las picaduras del *A. aegypti* podían transmitir la fiebre amarilla, el insecto se convirtió en el objetivo de diversas estrategias para controlar la enfermedad. En 1881, el médico cubano Carlos Finlay teorizó por primera vez que la fiebre amarilla se propagaba a través de un agente cuya existencia era «completamente independiente de la enfermedad y del enfermo» (Löwy, 2005: 34). Seis meses después, a partir de observaciones epidemiológicas, Finlay señalaba que el *Stegomyia fasciata*, ahora conocido como *A. aegypti*, era el vector intermediario de la enfermedad. Los datos sobre la propagación de la fiebre amarilla coincidían con la distribución geográfica y la actividad estacional del mosquito.

En 1900, la Comisión Reed, una parte del programa de ocupación del Ejército de los Estados Unidos en Cuba, llevó a cabo experimentos en los que se propició el encuentro de picar/ser picado para demostrar que los zancudos eran de hecho el vector de la enfermedad. En un campamento apartado, los investigadores de la comisión se dejaron picar por zancudas que se habían alimentado previamente de sangre de pacientes infectados. Dos de los investigadores cayeron enfermos y uno de ellos murió. Más adelante, se realizaron experimentos con voluntarios del cuerpo médico del ejército y con inmigrantes recién llegados de España¹². Así, contrariamente a las conclusiones de Finlay, que se basaban en datos que «no podían ser aceptados como prueba» por la comunidad científica experimental, Reed ofreció «una demostración por medio de la experiencia» de la relación entre la picadura de mosquito y la enfermedad (Löwy, 2005: 64-65; Espinosa, 2009). Para el filósofo de la ciencia François Delaporte, la noción de vectores de enfermedades redefinió las alianzas entre los seres vivos (1991). O, como lo expresa Georges Canguilhem en su prólogo al libro de Delaporte, «el descubrimiento del modo de

<10> Sin embargo, la susceptibilidad de los mosquitos al virus de dengue varía, es decir, no todos los mosquitos que pican a una persona virémica se infectan y pasan a ser infecciosos.

<11> También hay algunos casos de transmisión vertical, es decir de *A. aegypti* hembra o macho infectados que le transmiten el virus a su descendencia (Ferreira-De-Lima y Lima-Camara, 2018).

<12> Reed fue el único miembro del equipo que no expuso su propio cuerpo al experimento. Ver Herzig (2005) y Lederer (1995) para una discusión sobre los legados coloniales y raciales de estos experimentos.

transmisión de la fiebre amarilla agregó una nueva representación a las imágenes de la Muerte» y abrió la posibilidad de una retórica en la que «la Muerte tiene alas»¹³.

La historiadora de la ciencia Ilana Löwy también señala que el descubrimiento de la transmisión vectorial se percibía como algo que era simultáneamente «inquietante y tranquilizador». Inquietante porque podría ser más fácil evitar el contacto con personas infectadas que evitar a los omnipresentes mosquitos. Por otro lado, «los expertos esperaban», señala Löwy, «que el mosquito se revelara como el eslabón débil de la cadena y que su eliminación llevara a la erradicación de la patología cuyos agentes diseminaba» (2005: 14). En este sentido, varios estudios históricos han señalado cómo la noción de vector y la investigación de la fiebre amarilla en torno al *A. aegypti* fueron factores clave para la aparición de la noción de la erradicación de especies (Cueto, 1995; Stepan, 2011; Magalhães, 2016). Para erradicar la especie *A. aegypti*, se crearon modelos y se llevaron a cabo campañas militares, una hazaña que, gracias al uso extensivo y generalizado del DDT, se consideró alcanzable durante un tiempo (Farley, 2004; Kinkela, 2011). Después de décadas de campañas antimosquitos, de hecho, Brasil recibió en 1958 un «certificado de erradicación» de la Organización Panamericana de la Salud (Löwy, 2017).

Sin embargo, esta «erradicación» fue pasajera. En 1967, el investigador Habib Fraiha, del Instituto Evandro Chagas, informó sobre la presencia del *A. aegypti* en Belém (1968)¹⁴. Pero las alarmas que podría suscitar el regreso del mosquito fueron desestimadas, ya sea porque los militares, en el poder desde 1964 hasta 1985, no veían al insecto como una amenaza seria o porque la reaparición del *A. aegypti* podría afectar su liderazgo y la reputación del gobierno; o posiblemente por ambas razones (Lopes y Reis-Castro, 2019). En la década de 1980, el insecto se convirtió en el vector de otro patógeno: el virus del dengue, que puede causar una enfermedad debilitante. El estado de Roraima tuvo la primera epidemia de dengue en 1981-1982, seguida de la gran epidemia de 1986 en Río de Janeiro. Desde Río, la enfermedad se extendió rápidamente a otras partes del país, y la presencia generalizada del *A. aegypti* en todo Brasil se hizo visible.

Las picaduras del mosquito pasaron a representar, nuevamente, un encuentro potencialmente peligroso y, por lo tanto, el insecto se consideró, una vez más, un enemigo a eliminar. Ante la creciente propagación del dengue, en 1996 el Ministerio de Salud creó el Programa de Erradicación del *A. aegypti* (PEAa) para coordinar esfuerzos a nivel nacional. Sin embargo, después de un tiempo los expertos del Ministerio de Salud consideraron que la (re)erradicación del mosquito era «técnicamente inviable», por lo que en 2002 se lanzó otro programa, el Programa Nacional de Control del Dengue (PNCD) (Ministério da Saúde–FUNASA, 2002: 3). Esto representó un cambio de la erradicación a la vigilancia. Las instituciones gu-

<13> Hay vectores invertebrados que no tienen alas. Canguilhem estaba pensando, muy posiblemente, en el zancudo, que se ha convertido en el ejemplo más notorio de lo que es un vector.

<14> Es posible que el mosquito, cuyos huevos pueden quedar en estado latente durante meses, nunca haya sido completamente erradicado o haya sido introducido desde otro país.

bernamentales y las carreras burocráticas, así como las políticas y las campañas nacionales y locales, así como las asignaciones presupuestarias, pasaron a tratar el problema del dengue a través del control de la población de *A. aegypti* (Segata, 2016). Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos, hubo un aumento de casos. En 2013 se reportaron más de 1,5 millones de casos de dengue en Brasil, con incidencias en todos los estados y la preocupación creciente por el aumento de una forma más grave de dengue, conocida como dengue hemorrágico, y con ello, más muertes relacionadas con la enfermedad (Ministério da Saúde, 2015)¹⁵.

Luego, en 2015–2016, el *A. aegypti*, y Brasil, ocuparon los titulares a nivel internacional. Cuando llegué a Juazeiro en 2013, ya había brotes de zika en algunas islas del Pacífico, pero no habían atraído mucha atención (Duffy *et al.*, 2009).³⁴ Más tarde, las científicas establecerían una asociación entre el virus y ciertas complicaciones neurológicas, como el síndrome de Guillain-Barré y algunos problemas de salud en fetos y recién nacidos (Miranda-Filho *et al.*, 2016). La epidemia de zika no solo llamó la atención sobre el impacto social y personal de las enfermedades transmitidas por mosquitos en las familias y comunidades, especialmente en un contexto en el que las personas con discapacidad enfrentan barreras sociales y la ausencia de políticas públicas que se ocupen sus necesidades (Williamson, 2018; Lustosa Alves y Fleischer, 2018), sino que también impulsó una renovada atención a las estrategias de control de vectores. Aunque el zika también puede transmitirse sexualmente, el *A. aegypti* ocupó un lugar central en las campañas y en el diseño de políticas¹⁶, como la estrategia del mosquito transgénico, considerada una posible respuesta para frenar la transmisión de la enfermedad (WHO, 2016; Bennett, 2020)¹⁷.

Ante los medios masivos y en las publicaciones científicas, los mosquitos transgénicos se presentan como un nuevo marco ético para la erradicación de especies (Fang, 2010; Regalado, 2013; Adler, 2016). Pero esta tecnología también puede entenderse como una nueva fase en el esfuerzo continuo de propiciar el no encuentro con estos insectos. Los antropólogos de la salud y la ciencia, Ann Kelly y Javier Lezaun, han descrito este esfuerzo histórico como «utopismo insecticida», entendido como la aspiración de que ciertos insectos dejen de existir o al menos de que se mantenga una distancia entre los humanos y esos insectos (2017: 395). Durante mucho tiempo, los humanos han buscado fortalecer la distancia entre ellos y los mosquitos. La erradicación es algo que científicos y las personas responsables de políticas han explorado como una opción que no solo es factible, sino también deseable. Si bien existe una continuidad en el esfuerzo humano de propiciar el no encuentro con estos insectos (que se considera que se encuentran en una proximidad somática potencialmente peligrosa), lo novedoso es el uso de los mosquitos mismos, al convertirlos en insecticida.

<15> En 2013, la Organización Mundial de la Salud reportó que la incidencia global del dengue se había multiplicado por treinta en los últimos cincuenta años (WHO, 2013).

<16> Respecto a las políticas de género y raciales que operan en esta desatención a la transmisión sexual de zika, ver Reis-Castro y Nogueira (2020).

<17> Nading (2015) ha señalado que, incluso antes del zika, el uso de mosquitos transgénicos ha dependido a menudo de «narrativas a escala» que anticipan posibles amenazas para la salud mundial.

Esta transformación, que supone pasar de ser un organismo portador de un problema (un patógeno) a uno que transporta la solución (la aniquilación de su propia especie), convierte a los mosquitos en algo valioso. El zancudo transgénico encarna la promesa de reducir los casos de enfermedades transmitidas por mosquitos, de mejorar la salud de la población humana. Al aparearse con sus congéneres, se espera que estos zancudos transgénicos propicien no encuentro; se liberan con la expectativa de un devenir de los humanos sin el *A. aegypti* silvestre y, por extensión, de los virus patógenos. Sin embargo, el mosquito como un «aliado» en la búsqueda de humanos más saludables solo puede existir en la medida en que el mosquito como un «enemigo» siga acechando, amenazante, en el fondo. Es a través de esta interacción paradójica entre mosquitos y humanos que la estrategia puede generar valor en salud. La creación de valor con los mosquitos se puede entender aquí no solo a través del dinero ahorrado en costos de salud y muerte, sino también del valor del mosquito como una mercancía.

La construcción genética del *A. aegypti* transgénico del que me ocupo en este artículo fue desarrollada y patentada por Oxitec, una empresa derivada de la Universidad de Oxford en el Reino Unido¹⁸. En el año de mi trabajo de campo (2013), Oxitec estaba buscando demostrar que su tecnología de modificación de mosquitos constituía una herramienta eficaz para enfrentar la propagación de las enfermedades que transmiten estos insectos. Algunos científicos (especialmente los que trabajaban en Oxitec) sostenían que, después de un período prolongado de liberaciones, se podría limitar tan extensamente la población de *A. aegypti* que sería equivalente a la eliminación local del mosquito. Aquí se observa, claramente, un resurgimiento del deseo centenario de aniquilar la especie. Sin embargo, la mayoría de las entomólogas con las que hablé señalaban que, incluso si se llegara a reducir el tamaño de la población, la eliminación local de la especie mediante esta estrategia genética no era viable¹⁹. Es decir, con esta cepa genética, la erradicación no podía ser realmente el objetivo. De hecho, la estrategia implica la liberación continua y constante de este organismo transgénico, pues si se interrumpen las liberaciones, la población de mosquitos tiende a volver a las cifras anteriores o puede incluso aumentar. Los resultados publicados después de mi trabajo de campo indican una supresión de la población de *A. aegypti* en el periodo de tiempo en el que hubo liberaciones sostenidas, pero una vez que estas cesaron, se observó una recuperación gradual de la población hasta alcanzar las cifras previas a las liberaciones. Es decir, no se produjeron beneficios duraderos para los residentes de las áreas donde se realizaron los experimentos (Garziera *et al.*, 2017).

La necesidad de liberaciones constantes crea un modelo de negocio en el cual se necesita una producción y liberación continua de mosquitos transgénicos si se desea prevenir la procreación de futuras generaciones de *A. aegypti*. En otras palabras, Oxitec esperaba que

<18> En 2015, Oxitec fue adquirida por Intrexon y es ahora una subsidiaria de esa corporación de biología sintética domiciliada en los Estados Unidos. En 2020, esta empresa se vio envuelta en un escándalo de fraude y cambió de nombre. Actualmente se llama Precigen.

<19> Tal es el caso en lugares con una presencia generalizada de *A. aegypti* (como la mayoría de las ciudades brasileñas), pues la migración proveniente de áreas circundantes puede revertir la supresión local.

lo que se consideraba una plaga fuera aceptado como un producto. Este es otro ejemplo de lo que varias antropólogas de la ciencia y estudiosas de ciencia y tecnología (CTS) han señalado respecto a la remodelación de la «vida misma» a través de la biotecnología y su capacidad para generar seres vivos y materiales vivos que se transforman en mercancías (de materia viva), que pasan a circular en diferentes esferas para producir (bio)capital (ver, por ejemplo, Franklin y Lock, 2003; Helmreich, 2008; Sunder Rajan, 2006; Cooper, 2008; Roosth, 2017).

Durante mi trabajo de campo, no fue posible investigar los procesos de mercantilización o acumulación de capital relacionados con el mosquito, ya que, en ese momento, el mosquito aún no era una mercancía. Fue aprobado en Brasil como parte de un experimento de investigación en colaboración entre la Universidad de São Paulo y una biofábrica sin fines de lucro (Carvalho *et al.*, 2015.) Las liberaciones de mosquitos en Brasil se justificaron sobre la base de que servirían para probar si la estrategia podría ser adoptada en el país, dada la percepción de que las estrategias actuales (destruir los lugares de reproducción de mosquitos y rociar insecticida) no estaban funcionando. Si los científicos lograban demostrar la eficacia del mosquito transgénico, Oxitec podría aprovechar la posición geográfica particular de Brasil para expandir la estrategia a otros países de la región y consolidar su técnica²⁰. Durante mi trabajo de campo, me enteré de que la empresa planeaba establecer una filial en el sureste del país (lo que finalmente hizo en Campinas, São Paulo). La larga y complicada historia de «convivencia» con los mosquitos convertía a Brasil en un lugar ideal para probar y validar la estrategia genética.

A pesar de que las liberaciones se llevaban a cabo en el noreste del país, todos los científicos del personal que trabajaba en ellas, así como el director de la biofábrica en ese momento, provenían del sureste de Brasil²¹. Como alguien que también es de la región sureste, fui rápidamente categorizada por los trabajadores de la biofábrica, todos ellos locales, como otra investigadora «sulista» que estaba allí (temporalmente) para recopilar conocimiento sobre las liberaciones²². La biofábrica se había establecido en 2005, inicialmente para controlar plagas y contribuir al desarrollo agrícola regional. Los investigadores, en su mayoría blancos y procedentes de São Paulo, estaban convencidos de que podían mejorar la política nacional de enfermedades transmitidas por mosquitos y promover el desarrollo científico nacional. Sin embargo, los trabajadores eran conscientes de las implicaciones políticas de llevar a cabo experimentos en el sertão del nordeste, una región del país históricamente marginada.

La antropóloga de la ciencia y la salud Rosana Castro ha descrito cómo las desigualdades sociales y raciales (y en este caso regionales) de Brasil son reformuladas por los científicos como condiciones que permiten e impulsan la investigación científica en el país, lo que Castro define como «precariedades oportunas» (2018). Así, los

<20> Respecto a la geopolítica internacional en juego en estas liberaciones, ver Reis-Castro y Hendrickx (2013). Para una teorización más amplia de las relaciones internacionales-interespecie, ver Gutkowski (2020).

<21> La única excepción era una estudiante del Universidad Federal del Vale do São Francisco que estaba trabajando en su tesis de maestría en colaboración con la biofábrica.

<22> Para un análisis de la importancia y los límites de la posicionalidad, ver Robinson (2020).

chistes y comentarios que hacían los trabajadores sobre los «sulistas» podrían entenderse como comentarios sociales sobre la geopolítica regional en medio de la cual se producen estas liberaciones experimentales. La antropóloga médica Johanna Crane ha descrito circunstancias similares en colaboraciones entre Uganda y universidades de los Estados Unidos, donde la «pobreza y desigualdad» que las instituciones de los Estados Unidos (o de Europa) aspiran a «remediar es también lo que hace que sus programas de salud globales sean posibles y populares» (2013: 168). Crane define esto como «desigualdades valiosas»; en el caso brasileño, entonces, serían desigualdades nacionales valiosas. Después de todo, dentro de Brasil, «Nuestro norte [global] es el Sur»²³.

Brasil era el tercer país en el que se liberaba esta cepa de zancudo transgénico²⁴. Durante mi trabajo de campo, también se liberaron mosquitos en algunos barrios en las afueras de Juazeiro, pero ya se estaban realizando preparativos para un proyecto a nivel de toda la ciudad en Jacobina, también ubicada en el estado de Bahía. Estas liberaciones a mayor escala eran, como me dijo un día el presidente de la biofábrica, «la de verdad». Jacobina era «la de verdad» porque las liberaciones allí tenían la intención de demostrar no solo la efectividad de esta tecnología, sino también la viabilidad de transformar los zancudos transgénicos en un programa de salud pública a gran escala. Para estas liberaciones masivas, un aspecto crucial era producir la cantidad necesaria de insectos. En la siguiente sección describo cómo estos zancudos transgénicos debían ser criados como organismos que requerían cuidados y al mismo tiempo ser fabricados como productos estandarizados de manufactura en grandes cantidades.

2. La labor de (re)producción

Un día llegué a la biofábrica y encontré a las trabajadoras y científicas celebrando. Tan pronto me vieron, me llamaron: «¡Luísa, ven a ver cuán maravillosas están las posturas!» Noté que las tiras de papel de 10 × 30 cm tenían manchas mucho más oscuras que otras que había visto antes. Estas manchas contenían cientos, incluso miles, de huevos de mosquitos. Les pregunté si sabían por qué las hembras habían puesto más huevos. Me explicaron que habían colocado otro recipiente con agua y una tira de papel adicional dentro de las jaulas. Una de las científicas, Jacqueline²⁵, comentó: «Quizás antes estaban demasiado estresadas por falta de espacio. ¡Es magnífico que hayan puesto tantos más huevos! Realmente los necesitamos para aumentar la producción». El control sobre la capacidad de reproducción biológica de los insectos era vital para la viabilidad y continuidad del proyecto, a saber la producción de zancudos transgénicos. Por lo tanto, los científicos y trabajadores en la biofábrica

<23> La frase «Nuestro norte es el Sur» es el lema de Mercosur. Deriva del manifiesto del artista uruguayo Joaquín Torres García que se titula «Escuela del Sur» (1935) y de su dibujo llamado «América invertida» (1943).

<24> Para un informe sobre liberaciones anteriores en las Islas Caimán y Malasia, ver Harris *et al.* (2011); Lacroix *et al.* (2012). Para un comentario sobre ética y responsabilidad política, ver Nading, (2015) y de Campos *et al.* (2017). Para una evaluación crítica de la evidencia científica y las condiciones regulatorias, ver Reeves *et al.* (2012). Para una reacción a las preocupaciones que suscita el tema, ver GeneWatch UK (2012).

<25> Todos los nombres han sido sustituidos por pseudónimos.

estaban buscando formas de satisfacer las necesidades de los mosquitos al mismo tiempo que mejoraban la eficiencia necesaria para una producción a gran escala.

Sin embargo, la cría del *A. aegypti* transgénico es bastante diferente de la reproducción y desarrollo de los insectos en el entorno natural. Si bien el *A. aegypti* es conocido por su capacidad de adaptación y supervivencia en diversas condiciones, criar la contraparte transgénica en el laboratorio había resultado ser una tarea bastante exigente. Mantener «un ciclo ininterrumpido de reproducción de mosquitos en condiciones de laboratorio», como señalan Kelly y Lezaun, suele ser un desafío, un proceso al que los entomólogos suelen referirse como «colonización» (2017: 383)²⁶. En estas «colonias», incluso pequeñas diferencias en la temperatura ambiente o en la cantidad de mosquitos en una jaula pueden causar variaciones significativas en la cantidad de huevos puestos. La atención cuidadosa que se requería para la cría a menudo chocaba con el imperativo de aumentar la producción. Si se amontonaban demasiados zancudos en una jaula, apenas si ponían huevos; si no se medía pacientemente la cantidad correcta de alimento para peces (que es lo que generalmente se usa para criar mosquitos) y se agregaba a las bandejas, las larvas no se convertirían en pupas.

Para facilitar las condiciones de cría y como parte de la financiación pública para probar esta estrategia, en junio de 2012 se construyó la Unidade de Produção do Aedes Transgênico (Unidad de Producción de Aedes Transgénicos), o UPAT, un galpón de 720 m², dentro del cual hay una sala de 450 m² dedicada a la cría con filas de estantes para contener bandejas llenas de larvas y jaulas llenas de mosquitos (Diário Oficial da União, 2012). Cada día, durante el trabajo de campo, al entrar en el edificio de la UPAT, tenía que elegir entre dos posibles entradas: una a la izquierda, con un letrero que decía «Femenino», y otra a la derecha, que decía «Masculino». Estas puertas llevaban a baños y vestuarios separados. Pero no solo los humanos se diferenciaban diariamente al tener que decidir entre la izquierda y la derecha para entrar a la UPAT.

Dado que el proyecto tenía como objetivo liberar solo machos transgénicos que no pican, la separación por sexos de los zancudos, conocida como *sexaje*, era, indudablemente, la tarea de producción que requería mayor mano de obra. A los machos que serían liberados se les llamaba «mosquitos de supresión» debido a su papel asignado de reducir la población de *A. aegypti*. Solo se liberaban machos, pero aún se necesitaban hembras en la UPAT para mantener la producción continua de mosquitos de supresión. Los que permanecían dentro del UPAT eran los «mosquitos de colonia», destinados a continuar la línea en una colección de jaulas, cada una de las cuales contenía alrededor de 1.500 hembras y 500 machos.

<26> El hecho de describir los grupos de insectos como «colonias» está relacionado con una visión idealizada de la colonización como algo natural (Brown, 2002).

El sexaje de los mosquitos se realizaba utilizando un dispositivo conocido como «separador de placas», que instrumentaliza el tamaño del cuerpo en atención a que «las larvas tienden a ser más pequeñas que las pupas macho, que a su vez son más pequeñas que las pupas hembra» (Carvalho *et al.*, 2014: e3579). Las pupas se colocaban en un espacio entre dos paneles de vidrio, sujetos por cuatro tornillos ajustables. Un trabajador apretaba lentamente los tornillos y, con la ayuda de una manguera pequeña, se echaba agua durante todo el proceso para que los tres grupos se deslizaran por entre los dos paneles y se ubicaran en tres bandejas diferentes: (1) los más pequeños, las larvas (que aún no son pupas), se quedaban en la parte inferior; (2) las pupas más pequeñas, clasificadas como machos, se ubicaban en la mitad; y (3) las pupas más grandes, clasificadas como hembras, se quedaban en la parte superior.

El sexaje se aplicaba no solo a los mosquitos de supresión (donde solo se seleccionaban machos para las liberaciones), sino también a aquellos que continuaban la línea genética. Aunque ambos sexos eran necesarios en este grupo de colonias, la atención se centraba en las hembras y su capacidad para poner abundantes huevos y de buena calidad, repitiendo la tendencia entre humanos de adjudicar la reproducción únicamente en los cuerpos femeninos (Almeling, 2015). Es decir, se centraba en la producción de machos y en la capacidad de reproducción de las hembras. La cría de mosquitos en la biofábrica se manifiesta como una versión casi caricaturesca de lo que las académicas feministas han señalado desde hace mucho tiempo, a saber, la percepción de las mujeres como meros «medios de reproducción» (Harris y Young, 1981; Engels, 1978)²⁷.

Todos los insectos que no se usaban se depositaban en un balde, se pasaban por calor en el microondas y se desechaban. Esta matanza de mosquitos que habían sido criados con cuidado y esfuerzo se puede explicar quizás a través del análisis del antropólogo ambiental Alex Blanchette (2015), que argumenta que en los espacios y lógicas establecidos para proteger a los animales como especie, en donde a veces se privilegian estas vidas no humanas sobre las humanas, al mismo tiempo se puede considerar a estos animales individuales como radicalmente matables (en el caso que analiza Blanchette, cerdos en una granja industrial). De manera similar, además de pasar los mosquitos «inútiles» por el microondas, a menudo se producía una especie de cacería lúdica de los insectos que habían escapado de sus jaulas (una actividad en la que participé muchas veces). Equipadas con una raqueta que descargaba una pequeña corriente eléctrica, matábamos rápidamente a los fugitivos. Al fin y al cabo, sus vidas solo se consideraban valiosas en la medida en que desempeñaran su papel, el de eventualmente eliminar a sus contrapartes silvestres. Estos zancudos existían para eliminar a su propia especie, esa era la razón por la cual se habían patentado y por lo cual se dedicaban tanto trabajo y tantos recursos a su cría.

<27> Las feministas afro han llamado la atención sobre el hecho de que la capacidad reproductiva de las mujeres esclavas se transformó en trabajo reproductivo para «producir» más esclavos (Morgan, 2004).

Y, dado que los machos y las hembras desempeñaban diferentes roles en este esfuerzo, el encuentro multiespecie se diferenciaba distintivamente según el sexo.

Se esperaba de las hembras pusieran huevos prolíficamente para garantizar una producción ininterrumpida. Según se me dijo, la próxima generación (re)producida debía ser saludable porque los machos liberados necesitaban ser lo suficientemente fuertes para «competir» con los machos silvestres, un aspecto presentado en la literatura científica como el «desempeño» (performance) o la «aptitud» (fitness) del mosquito (Massonnet-Bruneel *et al.*, 2013). Como comentó uno de los investigadores, las hembras silvestres del *A. aegypti* podían ser bastante «exigentes» al elegir su pareja, y el zancudo modificado, después de generaciones de endogamia en el laboratorio, tendía a ser más grande que el *A. aegypti* silvestre. Los científicos me explicaron, además, que el desafío para ellos en la biofábrica era producir machos transgénicos «lo suficientemente fuertes» para competir por las hembras, pero «del tamaño adecuado» para que las hembras pudieran «reconocerlos» como parejas potenciales y viables. Con ese propósito, los mosquitos de supresión se colocaban en bandejas que tenían una mayor densidad de mosquitos y se les proporcionaba menos alimento que a los que se quedarían en la UPAT para continuar la línea genética. Estos mosquitos machos sexados estaban moldeados para ser «parejas adecuadas», sus cuerpos se instrumentalizaban para fomentar encuentros con las hembras silvestres²⁸.

«Nosotros liberamos estos mosquitos y ellos hacen todo el trabajo. Esta tecnología funciona tan bien porque lo mejor que pueden hacer los machos es encontrar a las hembras. Los machos solo piensan en sexo», comentó en tono jocosos uno de los científicos. Durante mi trabajo de campo, escuché muchas variaciones de este tipo de «bromas» sobre machos ardientes, que, impulsados por su deseo insaciable e inagotable de sexo, conquistaban a hembras exigentes. Por lo general, la persona que contaba el chiste (casi siempre un hombre) no especificaba que se trataba de mosquitos, lo que implicaba que estos comentarios se referían no solo a los insectos, sino también a sexualidades de género más que humanas.

También se apelaba a este «instinto natural» de los machos de buscar a las hembras para explicar la eficacia y naturalidad del enfoque. El antropólogo de la ciencia Stefan Helmreich (2009) ha examinado cómo la creencia de que un producto biotecnológico ya está latente en el biomaterial, una noción que concibe los organismos como «pequeños trabajadores», naturaliza la empresa biotecnológica, con lo cual se agrega un tipo particular de valor a la misma²⁹. En el caso de los mosquitos transgénicos, se invisibilizaban la costosa implementación y el proceso de construcción discursiva de la naturalidad al enfatizar el instinto masculino. Los machos transgénicos eran promocionados como una especie de pequeños trabajadores *excitados* (por naturaleza). Además, de manera similar a lo que la

<28> Para un análisis histórico de los experimentos y las interpretaciones en torno a la selección sexual y las opciones de las hembras, ver Milam (2010).

antropóloga de la alimentación Heather Paxson ha indicado en su análisis de la fabricación de quesos artesanales, la idea de que se estaba reclutando trabajo no humano legitimaba la empresa como parte de un «proceso natural» (2013). Los mosquitos transgénicos no se criaban ni se producían para matar, sino para aparearse. La eliminación de su propia especie se percibía como un subproducto de su trabajo reproductivo («natural»).

Algunos en la fábrica resentían el enorme esfuerzo que se dedicaba al cuidado de los mosquitos. En una de mis primeras visitas a la biofábrica, acompañé a dos trabajadores, Francisca y Jonatan, en la preparación de alimentos para las larvas transgénicas. Para mantener la producción estandarizada de los insectos, a los zancudos genéticamente modificados se les daba el mismo alimento para peces que se usaba en el laboratorio inglés donde fueron desarrollados. En Brasil, ese alimento era una costosa marca importada. Además, el alimento para peces debía ser molido dos veces y luego tamizado para convertirlo en un polvo muy fino. Estos pasos estaban encaminados a garantizar que no hubiera grumos con el fin de poder medir el alimento con precisión y disolverlo más fácilmente en el agua. Mientras realizaban este proceso arduo y desordenado, Jonatan comentó: «Toda esta comida importada y tenemos que esforzarnos tanto para alimentarlos». Después de una breve pausa reflexiva, dijo, sacudiendo la cabeza: «Estos mosquitos tienen mejor vida que yo».

Estos comentarios y chistes sobre la buena vida de los mosquitos y el alto mantenimiento que requerían eran comunes dentro de la UPAT. Muchos de los trabajadores provenían de entornos de bajos ingresos y señalaban con frecuencia la aparente contradicción de gastar tanto tiempo, energía y dinero en criar un organismo que es un huésped tan indeseado en sus hogares como en sus cuerpos. Quizás los comentarios sobre estos mosquitos, remodelados para ser al mismo tiempo un producto y un trabajador, también eran una crítica social sobre cómo parecía darse más valor al «trabajo» de los mosquitos que al trabajo humano necesario para implementar la estrategia (Parreñas, 2019). Estas instancias también resaltan lo paradójico de una situación en la que lo que se busca evitar muy firmemente fuera del UPAT (que los *A. aegypti* pongan huevos, se desarrollen hasta la adultez y se apareen), podía ocurrir en la biofábrica solo gracias a los laboriosos esfuerzos realizados por una gran cantidad de mano de obra dentro de una infraestructura costosa.

Los trabajadores tenían que cuidar al enemigo mientras mataban al aliado para fabricar mosquitos con el fin de eliminarlos (eventualmente). A través de una división sexual del trabajo reproductivo, se liberarían estos pequeños y ardientes trabajadores sexuales con la misión de traicionar a su propia especie (Wanderer, 2014: 65). Pero la viabilidad de esta estrategia dependía de que la población humana local percibiera a los mosquitos liberados como un cambio favorable en la relación humano-mosquito. Para convencerlos, los proponentes de la estrategia presentaron al zancudo transgénico

<29> Cuando se describe a los no humanos como trabajadores, se corre el riesgo de naturalizar y de proyectar la teoría de valor del trabajo a todas las energías del planeta (Yanagisako y Delaney, 1995; Besky y Blanchette, 2019).

(macho) como un organismo que no pica. En la siguiente sección, describiré las diferentes formas en que los científicos intentaron redefinir el encuentro humano-mosquito de picar/ser picado.

3. Picaduras, sangre, saliva y sudor

Según se ha postulado en investigaciones en genética y comportamiento sensorial, la preferencia del *A. aegypti* por la sangre humana podría remontarse a una adaptación evolutiva genética que lo hace más sensible a los olores humanos (McBride *et al.*, 2014). Más allá de los genes y los olores, es importante destacar cómo el *A. aegypti* se ha habituado a las personas y persiste en establecer encuentros con los humanos. Este organismo indeseado, «doméstico pero no domesticado» (Govindrajan, 2018: 6), con el que compartimos nuestras calles, hogares y cuerpos, es altamente urbano, cosmopolita y antropofílico y tiene una larga historia de convivencia con los humanos³⁰. Las hembras pican porque necesitan sangre para posibilitar la reproducción del mosquito, pero los humanos en general no desean la picadura, no desean que el probóscide del insecto penetre en su piel y no desean la saliva del mosquito, que podría contener patógenos. En esta interacción multispecie, el intercambio de fluidos significa la supervivencia de algunos seres (mosquitos), pero una amenaza potencial para otros (humanos). La picadura, entonces, es un recordatorio táctil de cómo la producción de enfermedades en nuestros cuerpos porosos y permeables es siempre relacional (Nash, 2007).

En lo que respecta a esta preferencia, durante el tiempo en el que estuve visitando la biofábrica me enteré de que no se podía adquirir suficiente sangre humana para satisfacer las demandas de producción de mosquitos a gran escala. Por lo tanto, se utilizaba sangre de cabra de un matadero local. Para suministrarla a los insectos, un trabajador tomaba una placa de metal, la envolvía con una película plástica e inyectaba la sangre de cabra entre la placa de metal y la lámina de plástico. Sin embargo, para responder a la preferencia que tiene el *A. aegypti* por los humanos, antes de inyectar la sangre, algunas trabajadoras también se frotaban el rostro y el cuello con la lámina de plástico, para dejar algo de su sudor/olor, y solo entonces envolvían la placa de metal. Además, se colocaba una bolsa de calor encima de la sangre y el metal. La temperatura y el olor humano incitarían a más mosquitos a picar y, como resultado, pondrían más huevos. Estas prácticas intentaban crear la primera redefinición del encuentro de picar/ser picado: al transformar miméticamente la sangre de una cabra, un animal que es alimento para los humanos, en una forma de alimento humano, se podía alimentar el *A. aegypti* transgénico (y, por lo tanto, reproducirlo) sin que tuvieran que perforar la piel humana con su probóscide.

<30> Ver Haraway (2003), Cassidy y Mullin (2007) y Sautchuk (2016) para exploraciones sobre la «domesticación» en multispecies. Ver Nading (2014) para un análisis del control de vectores como un esfuerzo «doméstico». Ver Powell y Tabachnick (2013) para un panorama entomológico.

Sin embargo, el más significativo de los encuentros humano-mosquito que requería ser replanteado era el que ocurría por fuera de la UPAT. Durante la mayor parte del tiempo que visité la biofábrica, no me fue posible acompañar las liberaciones porque se llevaban a cabo desde una pequeña camioneta sin espacio para mí. Pero un día se utilizó otro automóvil para acomodar a un equipo de prensa que estaba reportando sobre los mosquitos transgénicos, y pude ir con ellos. En esa ocasión pude observar cómo abrían los contenedores de plástico y liberaban enjambres de mosquitos en las calles de Juazeiro. Era casi mediodía y el sol calentaba con fuerza. Mientras el equipo de prensa filmaba los zancudos que volaban por las calles, me senté bajo un árbol junto con Fernando, uno de los científicos del personal. Lejos del aire acondicionado del automóvil, y quejándonos del calor, le pregunté si esas temperaturas no eran demasiado altas para los mosquitos. Fernando me explicó que cuando comenzaron el proyecto en Juazeiro, las liberaciones se realizaban por la tarde porque durante el día, el clima cálido y seco del sertão podía dañar la capacidad de vuelo de los mosquitos; además los mosquitos naturales salen a picar por la tarde.

Esta coincidencia entre la hora de la liberación y la hora en la que pican los mosquitos suscitó cuestionamientos y quejas de parte de los residentes. Según me contó Fernando, los vecinos «veían que estábamos liberando esta nube de mosquitos, miles de ellos, cuando al mismo tiempo a ellos los estaban picando. Tratamos de explicar que era un mosquito diferente, pero estaban seguros de que los que estábamos liberando eran los que los picaban». Para corregir esa interpretación, las liberaciones pasaron a realizarse por la mañana, aunque el calor podría impedirles el vuelo a algunos mosquitos o incluso matarlos. «Es mejor liberarlos [a los zancudos transgénicos] por la mañana», agregó Fernando. «Algunos no van a sobrevivir y, por eso, es posible que tengamos que liberar más». Suspiró. «Pero eso es preferible a que la gente piense que son nuestros mosquitos los que los están picando».

Aunque el encuentro de picar/ser picado es vital para la reproducción del mosquito y la continuidad de su especie, para los humanos resulta ser no solo una molestia, sino también posiblemente un encuentro perjudicial o incluso mortal. Es el reconocimiento de cómo nuestros cuerpos y comunidades se constituyen a través de relaciones deseables e indeseables con otros seres, nuestra propia relacionalidad, como lo señala la antropóloga ambiental Radhika Govindraján (2018), lo que marca al *A. aegypti* como un enemigo. Dentro de esa lógica, los proponentes de la estrategia con mosquitos genéticamente modificados se centraron en el encuentro de picar/ser picado para convencer a los lugareños de que liberar más insectos era en realidad una solución y no algo que empeoraba el problema.

Como parte del trabajo de difusión de la estrategia ante el público que realizaba el equipo, viajé durante un fin de semana a Jacobina con un trabajador y un científico de la planta para un evento que se

iba a realizar en la ciudad antes de las liberaciones. Montamos una pequeña carpa en la principal calle comercial y trajimos una caja de malla fina llena de mosquitos transgénicos para mostrarlos. Mientras nos preparábamos para las actividades del día, el científico, Pedro, para confirmar que solo había machos, metió la mano dentro de la caja asegurándose de que ninguno de los mosquitos lo picaría. Era plenamente consciente de que en la separación por sexo basada en el tamaño de la pupa puede haber errores (Phuc *et al.*, 2007) y que un solo mosquito picador sería suficiente para alarmar a los miembros del público que lo observaban. Esto iría en contravía del objetivo previsto, a saber, obtener el apoyo de los residentes locales. A lo largo del día, se invitó a los transeúntes a meter la mano en la caja y confirmar que no serían picados. Tener la mano rodeada de *A. aegypti* era permitir una gran proximidad, pero sin la picadura. Meter la mano en una caja llena de mosquitos se convirtió en una práctica de evidencia, una prueba somática para establecer un nuevo tipo de relación entre humanos y mosquitos. Los proponentes de esta estrategia esperaban que este encuentro coreografiado, estas no picaduras de machos transgénicos, representarían una promesa performativa y experiencial de un no encuentro, produciendo así el valor de no encuentro de estos organismos genéticamente modificados.

Ese día en Jacobina, mientras estábamos dentro de la carpa, un transeúnte señaló la caja de mosquitos enjaulados y preguntó: «¿Son estos los mosquitos del dengue?». La persona me miró esperando una respuesta, pero sinceramente no sabía qué decir; la pregunta que más me intrigaba (y que me intriga hasta el día de hoy) era si estos mosquitos transgénicos eran idénticos, o no, a sus conspecíficos no transgénicos. Pedro rápidamente se nos acercó y respondió: «No, no. Este es un mosquito transgénico». La persona se quedó contemplando la caja con escepticismo. Entonces, el científico comenzó a describir cómo funcionaba la estrategia del mosquito transgénico, cómo el grupo que lo liberaba había estado lidiando con esta cepa durante mucho tiempo y cómo se habían realizado experimentos en Juazeiro y otras partes del mundo. «Solo estamos liberando machos», agregó. «Ellos son los héroes que llegaron para luchar contra el dengue. Solo la hembra pica para tomar sangre. Ella es la mala en esta historia».

Este tipo de representación de la hembra como villana también es evidente en uno de los primeros videos promocionales de Oxitec, que consta de una breve animación de una entrevista con dos *A. aegypti* antropomorfizados, una hembra y un macho. Vestida con pequeños tacones altos, la hembra (*Aegypta*) se representa como una personalidad áspera y desagradable, con una risa recurrente que suena particularmente malévola. Cuando se le confronta acerca de la transmisión del dengue, *Aegypta* desestima todo como si no fuera problema suyo, a la vez que se burla de los muchos fallidos intentos humanos de atacarla. Incluso desprecia al mosquito macho (*Haedes*) por ser «vegetariano» y dice que solo sirve para seguirla.

Haedes, por otro lado, se representa de manera mucho más simpática. El macho habla en voz baja y parece sumiso hasta que, al final, se revela que está engañando secretamente a la hembra: Haedes es un mosquito transgénico³¹.

En su investigación sobre cómo los trabajadores de salud comunitaria en Nicaragua representaban a las hembras del *A. aegypti* como «madres solteras», el especialista en antropología de la salud Alex Nading (2012) anota que las metáforas y los chistes que conectan a los humanos y los mosquitos se pueden entender como medios para unir mundos, para reconocer tanto la similitud como la diferencia en nuestras vidas compartidas entre múltiples especies. Esto es lo que la antropóloga ambiental Kay Milton (2002) define como «egomorfismo», un reconocimiento de que los no humanos son «iguales a nosotros» en lugar de solo «parecidos a los humanos»³². En el caso de los *A. aegypti* transgénicos, pareciera que para darle sentido a la transformación de los encuentros entre humanos y mosquitos en términos significativamente nuevos, los proponentes de esta tecnología tenían que aferrarse a estereotipos de género más que humanos de machos insaciables y hembras exigentes, de machos heroicos y hembras villanas. Y para enmarcar al zancudo macho transgénico como un aliado (¡un héroe!), los proponentes de esta estrategia también tenían que destacar el acto de la picadura y la necesidad biológica de la sangre, algo que solo buscan las hembras, como la característica definitoria en una relación humana-mosquito negativa.

4. La picadura final

La estrategia genética que se ha examinado en este artículo es solo una de varias técnicas de modificación biológica de insectos que se han desarrollado para el control de enfermedades transmitidas por mosquitos. Entre las estrategias alternativas se cuentan otras cepas de mosquitos genéticamente modificados, mosquitos infectados con bacterias para limitar su capacidad de transmitir patógenos y mosquitos irradiados para que sean estériles (Dupé, 2015; Kirksey, 2016; Amarillo, 2017)³³. Todas estas técnicas tienen en común que instrumentalizan la capacidad reproductiva del insecto y la transforma en trabajo reproductivo al servicio de la salud humana. Por ejemplo, en su sitio web, Oxitec (2017) promociona su *A. aegypti* patentado como una «solución que aprovecha los instintos naturales de los zancudos machos para encontrar hembras en la naturaleza». Según los proponentes de esta estrategia genética, es a través de este trabajo reproductivo mortal («natural») que se pueden mitigar las enfermedades transmitidas por mosquitos.

Sin embargo, como se ha señalado en este artículo, la implementación de este enfoque genético requiere no solo modificar los cuerpos de los mosquitos, sino también gestionar sus encuentros. Al examinar cómo estos insectos establecieron relaciones ambivalentes con los

<31> El video original está en inglés (británico). También está disponible en el canal de YouTube de Oxitec Brasil (www.youtube.com/watch?v=NHYADWpNidc) con una combinación de doblaje y subtítulos en portugués. El video también muestra otros temas discutidos en este artículo, entre otros el de resaltar la característica de no picadura de los mosquitos machos y afirmar que «Los humanos no hacen nada. Son los mosquitos machos de Oxitec los que hacen todo».

<32> Ver también, Candea (2010: 252) y Nading (2012: 587).

<33> Para obtener una descripción general de estos enfoques, ver Ritchie, 2014.

humanos con los que interactuaron, entre ellos, los trabajadores de la biofábrica que los criaron, los científicos que los promocionaron y los residentes que convivieron con ellos, he demostrado cómo los no encuentros crean valor. Esto adapta el concepto de valor de encuentro de Haraway y tiene en cuenta el proceso de creación de valor en «interacciones experienciales a través de las diferencias» (Faier y Rofel, 2014: 364). A partir de Haraway, el geógrafo ambiental Jamie Lorimer anota: «el valor de encuentro describe el valor que se acumula a partir de los encuentros multispecies, reconociendo la agencia (incluso quizás el trabajo) de otras formas de vida» (2015: 155)³⁴. En el caso de los zancudos transgénicos, sin embargo, los científicos, trabajadores y residentes tuvieron encuentros con estos mosquitos (y los moldearon para que los zancudos tuvieran, a su vez, encuentros con sus contrapartes silvestres) bajo la premisa de que esto llevaría a una ruptura de las relaciones. Se crea una intimidad motivada por el objetivo de crear distancia. Estos encuentros contrastantes entre humanos y mosquitos generan lo que he llamado el valor de no encuentro.

Este valor de no encuentro también produce otra transformación: la respons-habilidad (capacidad de respuesta/responsabilidad) de los humanos hacia los mosquitos. En respuesta al llamado de Haraway de asumir nuestra respons-habilidad hacia otros seres vivos, es decir de asumir nuestra capacidad de responder a su sufrimiento y compartirlo, la académica de STS Uli Beisel ha planteado la pregunta sobre lo que representa ser «cortés» con las «especies peligrosas», como los mosquitos y los patógenos que transmiten. Para Beisel, la preocupación debería girar en torno a «poner fin al sufrimiento [humano]», no a compartirlo. Plantea que todavía es posible asumir una respons-habilidad hacia los seres mosquito, pero que «la pregunta que interesa no es tanto si debiéramos o no debiéramos matar. La pregunta relevante tiene que ver más bien con la forma en que matamos, quién es ese «nosotros» y cómo reaccionamos ante la respuesta del mosquito» (2010: 47).

Con la liberación de los *A. aegypti* transgénicos, los humanos ya no tienen que involucrarse y responder a la matanza de mosquitos; es decir, la respons-habilidad se desplaza, se delega de los humanos a los mosquitos. Los mosquitos *A. aegypti* transgénicos, convertidos, mediante la modificación genética, en una tecnología de control de enfermedades, encarnan la promesa de ciertos encuentros con su propia especie y de no encuentros con los humanos. A medida que estos mosquitos genéticamente modificados se liberan en las calles, reciben cuidados en la biofábrica y son reclutados para realizar «no picaduras», se propicia para los humanos un devenir sin mosquitos. Devenir «sin» implica tener la experiencia relacional (potencial) de ausencia y distancia como una experiencia valiosa. Para adaptar la formulación de Haraway, devenir sin ocurre en una zona de contacto donde está en juego un resultado, a saber, el de quién no está más en este mundo (2008: 244).

<34> Ver también Nash, 2020. Para un análisis centrado en la mercantilización y comercialización del valor de encuentro, ver Barua, 2016; Pütz, 2020.

Luísa Reis-Castro es profesora en el Departamento de Antropología de la University of Southern California (USC). Antes de eso, ella fue becaria de posdoctorado en la USC Society of Fellows. Su investigación se enfoca en las relaciones entre la ciencia, la salud y el medio ambiente en un mundo interdependiente y desigual cada vez más afectado por la actividad humana. Obtuvo su doctorado en Historia, Antropología y Ciencia, Tecnología y Sociedad (HASTS) en el Massachusetts Institute of Technology. Para su tesis de doctorado realizó etnografías de varios grupos de investigación que intentaban controlar los patógenos transmitidos por el mosquito *Aedes aegypti*.

Agradecimientos II En primer lugar, quisiera agradecer a mis interlocutores, en particular a los trabajadores de la biofábrica, que tan cálidamente me incorporaron a su rutina diaria. Gracias a Marcia, Alexandre y Daniel Alves por la generosa ayuda que me brindaron con la logística durante mi estancia. Mi investigación fue financiada por una Action Interdisciplinaire de Recherche del Institut des Sciences de la Communication/CNRS a través de la beca «GM–Mosquito–Public», otorgada a Christophe Boëte y financiada por un acuerdo bilateral CAPES-WBI para el proyecto «Desafíos de gobernanza para los regímenes de ciencia e innovación modernos en América Latina y Europa», por lo que agradezco tanto a SPIRAL de la Universidad de Lieja como a IRIS de la Universidad Federal de Santa Catarina. Los análisis iniciales se llevaron a cabo en el Grupo de Investigación LOST de la Universidad de Halle y en la Universidad Humboldt de Berlín, a través de una beca de corta duración de la Acción COST Bio-objects and their boundaries, encabezada por Bettina Bock von Wülfingen. Estoy agradecida a toda la comunidad de HASTS por las lecturas de mis borradores y por animarme mientras desarrollaba lentamente estas ideas. En particular, agradezco a Stefan Helmreich y Harriet Ritvo, quienes revisaron numerosas versiones de este escrito. Tuve la suerte de tener la oportunidad de presentar versiones previas de este artículo en varios lugares. Quisiera contar con el espacio para mencionar a todos los que leyeron, comentaron y se involucraron con mi trabajo. Espero que sepan cuánto agradezco todos los inestimables aportes para mejorarlo. Además de los valiosos aportes recibidos en los lugares donde presenté estas ideas, Amy Moran-Thomas, Chris Walley, Christophe Boëte, Elena Sobrino, Ilana Löwy, Jean Segata, Julianne Yip, Michael Fischer, Rosana Castro, Sophia Roosth, Túllio da Silva Maia y Uli Beisel también comentaron generosamente mis borradores. Gracias a todos en el Centro de Escritura y Comunicación de MIT, especialmente a Marilyn Levine y Betsy Fox, por perfeccionar mis habilidades de escritura a lo largo de estos años. Quisiera también agradecer los comentarios perspicaces de dos lectores anónimos y el apoyo de los editores de *Environmental Humanities*. Una versión anterior de este artículo ganó el Premio Rappaport para Estudiantes 2020 de la Sociedad de Antropología y Medio Ambiente de la Asociación Americana de Antropología y el Premio Jane Goodall 2021 a la Investigación de Posgrado Distinguida de la Sección de Animales y Sociedad de la

Asociación Estadounidense de Sociología. Tras su publicación este artículo también ganó el 2022 Premio Sérgio Buarque de Holanda al mejor artículo en Ciencias Sociales de la Sección Brasil de la Asociación de Estudios Latinoamericanos. Por esta traducción, la autora también quisiera agradecer a Tomás Bartoletti por la invitación a incluir este artículo en este número especial y a la traductora, Erna von der Walde, por su cuidadoso trabajo.

Bibliografía citada

ADLER, J. (2016): «Kill All the Mosquitoes?! New Gene-Editing Technology Gives Scientists the Ability to Wipe out the Carriers of Malaria and the Zika Virus», *Smithsonian Magazine*, <www.smithsonianmag.com/innovation/kill-all-mosquitos-180959069/>.

ALMELING, R. (2015): «Reproduction», *Annual Review of Sociology*, 41, 423–42.

AMARILLO, C. R. (2017): «Aegypti: Ideología de género, feminismo y extinción», *Sexualidad, Salud y Sociedade*, 27, 10, 199–219.

BARUA, M. (2016): «Lively Commodities and Encounter Value», *Environment and Planning D: Society and Space*, 34, 4, 725–44.

BEISEL, U. (2010): «Jumping Hurdles with Mosquitoes?», *Environment and Planning D: Society and Space*, 28, 1, 46–49.

BEISEL, U. (2015): «Markets and Mutations: Mosquito Nets and the Politics of Disentanglement in Global Health», *Geoforum*, 66, 146–55.

BEISEL, U. y BOËTE C. (2013): «The Flying Public Health Tool: Genetically Modified Mosquitoes and Malaria Control», *Science as Culture*, 22, 1, 38–60.

BENCHIMOL, J. (2001): *Febre amarela: A doença e a vacina, uma história inacabada*, Rio de Janeiro: Editora Fiocruz.

BENNETT, P. (2020): «Reinventing Mosquito Control: Experimental Trials and Non-scalable Relations in the Florida Keys» en Kevin Bardosh (ed.), *Locating Zika: Social Change and Governance in an Age of Mosquito Pandemics*, New York: Routledge, 195–217.

BESKY, S. y BLANCHETTE A. (eds.) (2019): *How Nature Works: Rethinking Labor on a Troubled Planet*, Santa Fe, NM: School of Advanced Research Press.

BLANCHETTE, A. (2015): «Herding Species: Biosecurity, Posthuman Labor, and the American Industrial Pig», *Cultural Anthropology*, 30, 4, 640–69.

BROWN, E. C. (2002): «Insects, Colonies, and Idealization in the Early Americas», *Utopian Studies*, 13, 2, 20–37.

CAMPOS, A.; HARTLEY S.; DE KONING C.; LEZAUN J. y VELHO L. (2017): «Responsible Innovation and Political Accountability: Genetically Modified Mosquitoes in Brazil», *Journal of Responsible Innovation*, 4, 1, 5–23.

CANDEA, M. (2010): «I Fell in Love with Carlos the Meerkat: Engagement and Detachment in Human-Animal Relations», *American Ethnologist*, 37, 2, 241–58.

- CARVALHO, D.; MCKEMEY, A.; GARZIERA, L.; LACROIX, R.; DONNELLY, C.; ALPHEY, L.; MALAVASI, A. y CAPURRO, M. (2015): «Suppression of a Field Population of *Aedes aegypti* in Brazil by Sustained Release of Transgenic Male Mosquitoes», *PLoS Neglected Tropical Diseases*, 9, 7, 1–15.
- CARVALHO, D.; NIMMO, D.; NAISH, N.; MCKEMEY, A.; GRAY, P.; WILKE, A.; MARRELLI, M.; VIRGINIO, J.; ALPHEY, L. y CAPURRO, M. (2014): «Mass Production of Genetically Modified *Aedes aegypti* for Field Releases in Brazil», *Journal of Visualized Experiments*, 83, e3579.
- CASSIDY, R. y MULLIN, M. (2007): *Where the Wild Things Are Now: Domestication Reconsidered*, Oxford, UK: Berg.
- CASTRO, R. (2018): «Precariedades oportunas, terapias insulares: Economias políticas da doença e da saúde na experimentação farmacêutica», PhD diss., Universidade de Brasília.
- COOPER, M. (2008): *Life as Surplus: Biotechnology and Capitalism in the Neoliberal Age*, Seattle: University of Washington Press.
- CRANE, J. (2013): *Scrambling for Africa: AIDS, Expertise, and the Rise of American Global Health Science*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- CUETO, M. (1995): «The Cycles of Eradication: The Rockefeller Foundation and Latin American Public Health (1918–1940)» en Paul Weindling (ed.), *International Health Organisations and Movements, 1918–1939*, Cambridge: Cambridge University Press, 222–43.
- DA SILVA MAIA, T. D. (2020): «The Mosquito Struggle: Other-than-Vector Ecologies in a 'Zika-Free' Brazilian Sertão», *Somatosphere*, March 2, 2020, <somatosphere.net/2020/mosquito-struggle-zika.html/>.
- DELAPORTE, F. (1991): *The History of Yellow Fever: An Essay on the Birth of Tropical Medicine*, Arthur Goldhammer (trad.), Cambridge, MA: MIT Press.
- DESPRET, V. (2004): «The BodyWe Care for: Figures of Anthropo-Zoo-Genesis», *Body and Society*, 10, 2–3, 111–34.
- DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO (Official Journal of the Union [Brasília]). «Seção 1—Página 16, No 128, Quarta-Feira, 4 de Julho» («Section 1, Page 16, No. 128, Wednesday, July 4»). July 4, 2012, <www.jusbrasil.com.br/diarios/38427445/dou-secao-1-04-07-2012-pg-16>.
- DUFFY, M. R.; CHEN, T.; HANCOCK, W. T.; POWERS, A. M.; KOOL, J. L.; LANCIOTTI, R. S.; PRETRICK, M.; *et al.* (2009): «Zika Virus Outbreak on Yap Island, Federated States of Micronesia», *New England Journal of Medicine*, 360, 24, 2536–43.
- DUPE, S. (2015): «Transformer pour contrôler: Humains et moustiques à la réunion, à l'ère de la biosécurité», *Revue d'anthropologie des connaissances*, 9, 2, 213–36.
- ENGELS, F. (1978 [1994]): «The Origin of the Family, Private Property, and the State» en Tucker, R. C. (ed.), *The Marx-Engels Reader*, New York: W.W. Norton and Company, 734–59.

- ESPINOSA, M. (2009): *Epidemic Invasions: Yellow Fever and the Limits of Cuban Independence, 1878–1930*, Chicago: University of Chicago Press.
- FAIER, L. y Rofel L. (2014): «Ethnographies of Encounter», *Annual Review of Anthropology*, 43, 363–77.
- FANG, J. (2010): «A World without Mosquitoes», *Nature*, 466, 7305, 432–34.
- FARLEY, J. (2004): *To Cast Out Disease: A History of the International Health Division of the Rockefeller Foundation (1913–1951)*, Oxford: Oxford University Press.
- FERREIRA-DE-LIMA, V. H. y LIMA-CAMARA, T. (2018): «Natural Vertical Transmission of Dengue Virus in *Aedes aegypti* and *Aedes albopictus*: A Systematic Review», *Parasites and Vectors*, 11, 1, 77–85.
- FRAIHA, H. (1968): «Reinfestação do Brasil pelo *Aedes aegypti*: Considerações sôbre o risco de urbanização do vírus da febre amarela silvestre na região infestada», *Revista do Instituto de Medicina Tropical de São Paulo*, 10, 5, 289–94.
- FRANKLIN, S. y LOCK, M. (2003): *Remaking Life and Death: Toward an Anthropology of the Biosciences*, Santa Fe, NM: School of American Research Press.
- GARZIERA, L.; PEDROSA, M.; SOUZA, F.; GÓMEZ, M.; MOREIRA, M.; VIRGINIO, J.; CAPURRO, M. y CARVALHO, D. (2017): «Effect of Interruption of Over-Flooding Releases of Transgenic Mosquitoes over Wild Population of *Aedes aegypti*: Two Case Studies in Brazil», *Entomologia Experimentalis et Applicata*, 164, 3, 327–39.
- GENEWATCH UK. «Oxitec's Genetically Modified Mosquitoes: Ongoing Concerns», Briefing, August 2012, <www.genewatch.org/uploads/f03c6d66a9b354535738483c1c3d49e4/Oxitec_unansweredQs_fin.pdf>.
- GINN, F. (2014): «Sticky Lives: Slugs, Detachment, and More-than-Human Ethics in the Garden», *Transactions of the Institute of British Geographers*, 39, 4, 532–44.
- GINN, F.; BEISEL, U. y BARUA, M. (2014): «Living with Awkward Creatures: Vulnerability, Togetherness, Killing», *Environmental Humanities*, 4, April, 113–23.
- GIRAUD, E. (2019): *What Comes after Entanglement? Activism, Anthropocentrism, and an Ethics of Exclusion*, Durham, NC: Duke University Press.
- GOVINDRAJAN, R. (2018): *Animal Intimacies: Interspecies Relatedness in India's Central Himalayas*, Chicago: University of Chicago Press.

- GUTKOWSKI, N. (2020): «Bodies That Count: Administering Multispecies in Palestine/Israel's Borderlands», *Environment and Planning E: Nature and Space*, January 23, 2020. <doi.org/10.1177/2514848620901445>.
- HARAWAY, D. (2003): *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press.
- HARAWAY, D. (2012): «Value-Added Dogs and Lively Capital» en Rajan, K. S., *Lively Capital: Biotechnologies, Ethics, and Governance in Global Markets*, Durham, NC: Duke University Press, 93–120.
- HARAWAY, D. (2008): *When Species Meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HARRIS, A.; NIMMO, D.; MCKEMEY, A.; KELLY, N.; SCAIFE, S.; DONNELLY, C.; BEECH, C.; PETRIE, W. y ALPHEY, L. (2011): «Field Performance of Engineered Male Mosquitoes», *Nature Biotechnology*, 29, 11, 1034–37.
- HARRIS, O. y Young, K. (1981): «Engendered Structures: Some Problems in the Analysis of Reproduction» en Kahn, J. y Llobera J., *The Anthropology of Pre-Capitalist Societies*, London: Macmillan Press, 109– 47.
- HELMREICH, S. (2009): *Alien Ocean: Anthropological Voyages in Microbial Seas*, Berkeley: University of California Press.
- HELMREICH, S. (2008): «Species of Biocapital», *Science as Culture*, 17, 4, 463–78.
- HERZIG, R. (2005): *Suffering for Science: Reason and Sacrifice in Modern America*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- KELLY, A. H., y LEZAUN, J. (2014): «Urban Mosquitoes, Situational Publics, and the Pursuit of Interspecies Separation in Dar es Salaam», *American Ethnologist*, 41, 2, 368–83.
- KELLY, A. H., y LEZAUN, J. (2017): «The Wild Indoors: Room-Spaces of Scientific Inquiry», *Cultural Anthropology*, 32, 3, 367–98.
- KINKELA, D. (2011): *DDT and the American Century: Global Health, Environmental Politics, and the Pesticide That Changed the World*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- KIRKSEY, E. (2016): «The CRISPR Hack: Better, Faster, Stronger», *Anthropology Now*, 8, 1, 1–13.
- KIRKSEY, E. y HELMREICH, S. (2010): «The Emergence of Multispecies Ethnography», *Cultural Anthropology*, 25, 4, 545–76.
- LACROIX, R.; MCKEMEY, A. R.; RADUAN, N.; KWEE WEE, L.; HONG MING, W.; GUAT NEY, T.; RAHIDAH A. A. S., *et al.* (2012): «Open Field Release of Genetically Engineered Sterile Male *Aedes Aegypti* in Malaysia», *PloS One*, 7, 8, e42771.
- LATIMER, J. (2013): «Being Alongside: Rethinking Relations amongst Different Kinds», *Theory, Culture, and Society*, 30, 7–8, 77–104.

LEDERER, J. (1995): *Subjected to Science: Human Experimentation in America before the Second World War*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

LOPES, G. y REIS-CASTRO, L. (2019): «A Vector in the (Re)Making: A History of *Aedes aegypti* as Mosquitoes That Transmit Diseases in Brazil» en Lynteris, C. (ed.), *Framing Animals as Epidemic Villains*, London: Palgrave Macmillan, 147–75.

LORIMER, J. (2015): *Wildlife in the Anthropocene: Conservation after Nature*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

LÖWY, I. (2017): «Leaking Containers: Success and Failure in Controlling the Mosquito *Aedes aegypti* in Brazil», *American Journal of Public Health*, 107, 4, 517–24.

LÖWY, I. (2005): *Virus, mosquitos e modernidade: A febre amarela no Brasil entre ciência e política*, Ernest Dias I. (trad.), Rio de Janeiro: Editora Fiocruz.

LUSTOSAALVES, R. y FLEISCHER, S. (2018): «‘O que adianta conhecer muita gente e no fim das contas estar sempre só?’ O desafio da maternidade em tempos de síndrome congênita do Zika vírus», *Revista AntHropológicas*, 29, 2, 6–27.

MAGALHÃES, R. (2016): *A erradicação do Aedes aegypti: Febre amarela, fred soper e saúde pública nas Américas (1918–1968)*, Rio de Janeiro: Editora Fiocruz.

MARTELLI, C. M. T.; BOSCO SIQUEIRA Jr. J.; DIAS PARENTE, M. P. P.; AMANCIO ZARA, A. L. S.; SILVA OLIVEIRA, C.; BRAGA, C.; PIMENTA Jr., F. G., *et al.* (2015): «Economic Impact of Dengue: Multicenter Study across Four Brazilian Regions», *PLoS Neglected Tropical Diseases*, 9, 9, e0004042.

MASSONNET-BRUNEEL, B.; CORRE-CATELIN, N.; LACROIX, R.; LEES, R.; HOANG, K. P.; NIMMO, D., ALPHEY, L. y REITER, P. (2013): «Fitness of Transgenic Mosquito *Aedes aegypti* Males Carrying a Dominant Lethal Genetic System», *PLoS One*, 8, 5, 1–8.

MCBRIDE, C.; BAIER, F.; OMONDI, A.; SPITZER, S.; LUTOMIAH, J.; SANG, R.; IGNELL, R. y VOSSHALL, L. (2014): «Evolution of Mosquito Preference for Humans Linked to an Odorant Receptor», *Nature*, 515, 7526, 222–27.

METCALF, J. (2008): «Intimacy without Proximity: Encountering Grizzlies as a Companion Species», *Environmental Philosophy*, 5, 2, 99–128.

MILAM, E. (2010): *Looking for a Few Good Males: Female Choice in Evolutionary Biology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

MILTON, K. (2002): *Loving Nature: Towards an Ecology of Emotion*, London: Routledge.

MINISTÉRIO DA SAÚDE [Brasília] (2015): «Situação epidemiológica/dados», <portalsaude.saude.gov.br/index.php/situacao-epidemiologica-dados-dengue>.

MINISTÉRIO DA SAÚDE—FUNASA [Brasília] (2002): «Programa nacional de controle da dengue», *Vigilância Epidemiológica*, July 24, 2002. <bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/pncd_2002.pdf>.

MIRANDA-FILHO, D. B.; TURCHI MARTELLI, C. M.; DE ALENCAR XIMENES, R. A.; BARRETO ARAÚJO, T. V.; WANDERLEY ROCHA, M. A.; FERREIRA RAMOS, R. C.; DHALIA, R., *et al.* (2016): «Initial Description of the Presumed Congenital Zika Syndrome», *American Journal of Public Health*, 106, 4, 598–601.

MITCHELL, T. (2002): *Rule of Experts: Egypt, Techno-Politics, Modernity*, Berkeley: University of California Press.

MORGAN, J. (2004): *Laboring Women: Reproduction and Gender in New World Slavery*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

NADING, A. M. (2012): «Dengue Mosquitoes Are Single Mothers: Biopolitics Meets Ecological Aesthetics in Nicaraguan Community HealthWork», *Cultural Anthropology*, 27, 4, 572–96.

NADING, A. M. (2015): «The Lively Ethics of Global Health GMOs: The Case of the Oxitec Mosquito», *BioSocieties*, 10, 1, 24–47.

NADING, A. M. (2014): *Mosquito Trails: Ecology, Health, and the Politics of Entanglement*, Berkeley: University of California Press.

NASH, C. (2020): «Breed Wealth: Origins, Encounter Value, and the International Love of a Breed», *Transactions of the Institute of British Geographers*, 54, 4, 849–61.

NASH, L. (2007): *Inescapable Ecologies: A History of Environment, Disease, and Knowledge*, Berkeley: University of California Press.

OXITEC LTD. (2017): «The Oxitec Approach», <web.archive.org/web/20170818191455/http://www.oxitec.com/our-solution/>, [01/07/2021].

PARREÑAS, J. S. (2019): «The Job of Finding Food Is a Joke: Orangutan Rehabilitation, Work, Subsistence, and Social Relations» en Besky S. y Blanchette, A., *How Nature Works: Rethinking Labor on a Troubled Planet*, Santa Fe, NM: School of Advanced Research Press, 79–96.

PAXSON, H. (2013): *The Life of Cheese: Crafting Food and Value in America*, Berkeley: University of California Press.

PEREIRA, L. (2017): «Os reis do quiabo: Meio ambiente, intervenções urbanísticas e constituição do lugar entre vazanteiros do médio parnaíba em Teresina-Piauí», Master's thesis, Universidade de Brasília.

PHUC, H., ANDREASEN, M. H.; BURTON, R. S.; VASS, C.; EPTON, M. J.; PAPE, G.; FU, G., *et al.* (2007): «Late-Acting Dominant Lethal Genetic Systems and Mosquito Control», *BMC Biology*, 5, 1, 11.

- POWELL, J. y TABACHNICK, W. (2013): «History of Domestication and Spread of *Aedes aegypti*—A Review», *Memórias do Instituto Oswaldo Cruz*, 108, suppl. 1, 11–17.
- PÜTZ, R. (2020): «Making Companions: Companionability and Encounter Value in the Marketization of the American Mustang», *Environment and Planning E: Nature and Space*, May 14, 2020. <doi.org/10.1177/2514848620924931>.
- REEVES, G.; DENTON, J.; SANTUCCI, F.; BRYK, J. y REED, F. (2012): «Scientific Standards and the Regulation of Genetically Modified Insects», *PLoS Neglected Tropical Diseases*, 6, 1, e1502.
- REGALADO, A. (2013): «The Extinction Invention», *MIT Technology Review*, April 13, 2013. <www.technologyreview.com/s/601213/the-extinction-invention>.
- REIS-CASTRO, L. y DE OLIVEIRA NOGUEIRA, C. (2020): «Uma antropologia da transmissão: Mosquitos, mulheres e a epidemia de Zika no Brasil», *ILHA revista de antropologia*, 22, 2, 21–63.
- REIS-CASTRO, L. y HENDRICKX, K. (2013): «Winged Promises: Exploring the Discourse on Transgenic Mosquitoes in Brazil», *Technology in Society*, 35, 2, 118–28.
- RITCHIE, S. (2014): «Rear and Release: A New Paradigm for Dengue Control», *Austral Entomology*, 53, 4, 363–67.
- RITVO, H. (1987): *The Animal Estate: The English and Other Creatures in the Victorian Age*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- ROBINSON, D. (2020): *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ROOSTH, S. (2017): *Synthetic: How Life Got Made*, Chicago: University of Chicago Press.
- RUSSELL, E. (2001): *War and Nature: Fighting Humans and Insects with Chemicals from World War I to Silent Spring*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SAUTCHUK, C. (2016): «Eating (with) Piranhas: Untamed Approaches to Domestication», *Vibrant*, 13, 2, 38–57.
- SEGATA, J. (2016): «A doença socialista e o mosquito dos pobres», *Iluminuras*, 17, 42, 372–89.
- SEGATA, J. (2017): «O *Aedes aegypti* e o digital», *Horizontes antropológicos*, 23, 48, 19–48.
- STEPAN, N. L. (2011): *Eradication: Ridding the World of Diseases Forever?*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- SUNDER RAJAN, K. (2006): *Biocapital: The Constitution of Post-genomic Life*, Durham, NC: Duke University Press.
- SUNDER RAJAN, K. (ed.) (2012): *Lively Capital: Biotechnologies, Ethics, and Governance in Global Markets*, Durham, NC: Duke University Press.

- WALDBY, C. (2002): «Stem Cells, Tissue Cultures, and the Production of Biovalue», *Health*, 6, 3, 305–23.
- WALDBY, C. (2000): *The Visible Human Project: Informatic Bodies and Posthuman Medicine*, London: Routledge.
- WANDERER, E. (2014): «Biologies of Betrayal: Judas Goats and Sacrificial Mice on the Margins of Mexico», *BioSocieties*, 10, 1, 1–23.
- WHO (World Health Organization) (2013): *Sustaining the Drive to Overcome the Global Impact of Neglected Tropical Diseases: Second WHO Report on Neglected Tropical Diseases*, Geneva: WHO.
- WHO (World Health Organization), (2016): *Zika Strategic Response Plan*, Geneva: WHO.
- WILLIAMSON, E. (2018): «Cuidado nos tempos de Zika: Notas Da Pós-Epidemia Em Salvador (Bahia), Brasil», *Interface*, 22, 66, 685–96.
- WOLF, M. y HALL, K. (2020): «Asian Tiger Mosquitos as Undesirable Cross-Border Commuters: Invasive Species and the Regulation of (Bio-)Insecurities in Europe», *Journal for European Ethnology and Cultural Analysis*, 5, 1, 64–76.
- YANAGISAKO, S. y DELANEY, C. (1995): *Naturalizing Power: Essays in Feminist Cultural Analysis*, New York: Routledge.



María Teresa Vera-Rojas

#30

UNA LECTURA EN CONTRAPUNTO DE *WIDE SARGASSO SEA* Y LA *MIGRATION DES COEURS*

Greta Montero Barra

Universidad de Chile

<https://orcid.org/0000-0002-5512-417X>

Artículo || Recibido: 25/02/2023 | Aceptado: 21/11/2023 | Publicado: 01/2024

DOI 10.1344/452f.2024.30.11

gretamontero@live.cl

Ilustración || © María Teresa Vera-Rojas

Texto || © Greta Montero Barra – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || El presente estudio es una lectura en contrapunto entre dos novelas que se plantean como reescritura de las conocidas obras canónicas inglesas de las hermanas Brontë, *Jane Eyre* y *Wuthering Heights*. A saber: *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys, y *La migration des coeurs* (1995), de Maryse Condé. Estas reescrituras son proyectos escriturales que cuestionan las concepciones socioculturales europeas dominantes. Las dos novelas, en líneas generales, son reelaboraciones que obedecen a un proyecto de resistencia frente a la ideología imperialista. Planteamos que sus novelas resignifican aquellos juicios y criterios condicionados culturalmente, tales como la posición subordinada de la mujer en el entorno familiar, su dependencia económica y su determinismo en la jerarquización social, según el origen y la raza.

Palabras clave || Reescritura | Resistencia | Incategorizaciones | *Wide Sargasso Sea* | *La migration des coeurs*

Una lectura en contrapunt de *Wide Sargasso Sea* i *La migration des coeurs*

Resum || El present estudi és una lectura en contrapunt entre dues novel·les que es plantegen com a reescriptura de les conegudes obres canòniques angleses de les germanes Brontë, *Jane Eyre* i *Wuthering Heights*. A saber: *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys, i *La migration des coeurs* (1995), de Maryse Condé. Aquestes reescriptures són projectes escriturals que qüestionen les concepcions socioculturals europees dominants. Les dues novel·les, en línies generals, són reelaboracions que obeeixen a un projecte de resistència davant de la ideologia imperialista. Plantegem que les seves novel·les resignifiquen aquells judicis i criteris condicionats culturalment, com ara la posició subordinada de la dona en l'entorn familiar, la seva dependència econòmica i el seu determinisme en la jerarquització social, segons l'origen i la raça.

Paraules clau || Reescriptura | Resistència | Incategoritzacions | *Wide Sargasso Sea* | *La migration des coeurs*

A Counterpoint Reading of *Wide Sargasso Sea* and *La migration des coeurs*

Abstract || This study offers a counterpoint reading between two novels that are considered rewritings of the well-known English canonical works by the Brontë sisters, *Jane Eyre* and *Wuthering Heights*. Namely, *Wide Sargasso Sea* (1966), by Jean Rhys, and *La migration des coeurs* (1995), by Maryse Condé. These rewritings are scriptural projects that question the dominant European socio-cultural conceptions. In general terms, the two novels are reworkings that follow a project of resistance against imperialist ideology. We propose that their novels give new meaning to those culturally-conditioned judgments and criteria, such as the subordinate position of women in the family environment, their economic dependence and their being determined in the social hierarchy according to origin and race.

Keywords || Rewriting | Resistance | Uncategorizations | *Wide Sargasso Sea* | *La migration des coeurs*

0. Introducción

Chandra Talpade Mohanty en su ensayo crítico sobre el feminismo occidental, «Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial», señaló que una noción general de opresión involucra asumir el modelo discursivo del poder, cuya principal intención es la de hacer prevalecer el concepto de que las carencias de los sujetos se establecen por oposiciones, según estructuras binarias (hombre-mujer, blanco-negro, amo-esclavo, etc.), reduciendo sus particularidades al mínimo en el marco de grupos de mayor homogeneidad (2008: 113). Desde entonces y hasta ahora resulta indudable que, a través de la elaboración de miradas más heterogéneas, específicas y con un discurso propio, ha sido posible erosionar la fuente unilateral e indiferenciada de la lectura homogénea del feminismo occidental y su noción de que las mujeres son *una* categoría o grupo homogéneo de oprimidas. En este sentido, las autoras de *Wide Sargasso Sea* y *La migration des coeurs* se hacen parte de esta crítica. Tanto Condé como Rhys, en sus respectivos momentos históricos, dedicaron parte de su escritura a la reflexión en torno a la narrativa de sus propias historias y su condición subalterna en autobiografías o relatos autobiográficos: Rhys en *Smile Please* y Condé, mediante los relatos autobiográficos *Le coeur à rire et à pleurer* y *La vie sans fards*, así como en la novela sobre su abuela *Victoire, les saveurs et les mots*. La preocupación respecto a estos temas en las autoras queda de manifiesto también en cartas personales, en entrevistas y, en el caso de Condé, también mediante escritos ensayísticos de corte académico, como en «Order, Disorder, Freedom and the West Indian Writer».

Del mismo modo, en sus reescrituras de las novelas de las Brontë han buscado desestabilizar la percepción de la crítica feminista occidental de una mujer única. Es así como sus personajes muestran diferentes modelos de mujer. En *Wide Sargasso Sea* encontramos a Christophine, una sirvienta negra con conocimiento en la religión afrocaribeña (*Obeah*) y medicina ancestral, que se posiciona en un rol de mujer independiente al escoger no tener un hombre a su lado, mientras tía Cora es una criolla que enviuda y demuestra ver el mundo que le rodea con ojos críticos al cuestionar el destino que Richard Mason da a su sobrina, Antoinette, al casarla con un inglés desconocido, cuestionando o poniendo en tela de juicio la autoridad masculina.

En *La migration des coeurs* encontramos la historia de vida de numerosas sirvientas y niñeras, como Nelly Raboteur, Lucinda Lucius y mabo Sandrine, quienes entrecruzan sus historias personales con el testimonio de lo que ocurre a los protagonistas. En ellas descubrimos historias de trabajo sometido, sacrificio, marginación y pobreza que nos dan un claro cuadro de las condiciones de la mujer de las colonias en todos sus colores y posiciones en la estructura social.

De este modo, frente a una mirada diacrónica, asumen la tarea de releer las consecuencias de la depredación y la crisis de identidad provocado por el dominio colonial.

Rhys y Condé descentraron las novelas de Charlotte y Emily Brontë, resituándolas en el contexto del Caribe decimonónico. Este ejercicio contraescritural comprende un impulso de resistencia al estereotipo de mujer, elaborado para las colonias, que representa Bertha Mason, en *Jane Eyre*, así como Heathcliff y Catherine Earnshaw, en *Wuthering Heights*.

María José Vega, en *Imperios de papel*, define la contraescritura como una forma de parodia e imitación, «una suerte de venganza textual que consiste en la reescritura e imitación de las obras canónicas de las literaturas metropolitanas» (2003: 235). Un ejercicio, en otras palabras, donde se invierten las representaciones canónicas, desnudando los mecanismos de dominación socioculturales empleados por los colonizadores de Occidente.

En *Jane Eyre* y *Wuthering Heights*¹ la trama se sitúa desde comienzos hasta mediados de siglo XIX. Las autoras caribeñas ubican sus reescrituras en el mismo tiempo histórico en que transcurren las novelas inglesas, pero marcando explícitamente un momento cercano a la fecha de abolición de la esclavitud en el contexto de las islas antillanas, francesas e inglesas, alrededor de 1839 y hasta finales del siglo XIX². Su marco político conlleva una lectura de revisionismo histórico que no poseen sus predecesoras y que podemos destacar dentro de los aspectos creativos de las reescrituras³.

Wide Sargasso Sea es una precuela de *Jane Eyre*, en tanto que relata los años de juventud de Bertha Mason y Rochester, mientras que Condé sitúa como punto de partida de su novela a La Habana, Cuba, después de la muerte de José Martí y Antonio Maceo, en 1896. No obstante, el mundo narrado de la obra retrocede a mediados de siglo XIX, coincidiendo con el mismo momento histórico de las novelas inglesas. En síntesis, ambas reescrituras se posicionan históricamente en un momento similar a sus modelos y pueden ser comprendidas como complementarias, aunque se encuentren resituadas en un contexto político y geográfico que difiere del de las novelas de las hermanas Brontë, correspondiente a la emancipación de las colonias y la abolición de la esclavitud, de modo que Condé y Rhys utilizan la estrategia poscolonial de la reescritura con una doble funcionalidad: por un lado, el de recrear la historia de *Jane Eyre* y de *Wuthering Heights* dentro de un marco narrativo que visibilice su guiño hacia las novelas canónicas y, por otro lado, la de resistir las estructuras de avasallamiento al colonizado mediante la mirada crítica de sus personajes reelaborados.

Rhys utiliza la reescritura para desfamiliarizar nuestro conocimiento de la mujer alienada del ático, descrita por Charlotte Brontë, con el objetivo de que el lector desarrolle una reevaluación del personaje de Bertha Mason, mediante el ejercicio ficcional de una precuela, al

<1> *Wuthering Heights* sitúa los hechos narrados a partir de 1801. *Jane Eyre* evita la mención de los años exactos, pero mantiene un tiempo referencial histórico similar.

<2> La abolición de la esclavitud en las colonias inglesas se fijó en 1833, pero ésta no se hizo efectiva hasta años más tarde. Las colonias francesas, por su parte, obtuvieron su abolición en 1848, en vicisitudes similares de inestabilidad.

<3> Las novelas inglesas no explicitan ninguna contingencia política y social del contexto británico decimonónico en el que se desarrollan, como si lo hacen las reescrituras de Rhys y Condé.

referirnos el origen de los males de Bertha antes de convertirse en la esposa del blanco europeo Edward Rochester. La novela se agencia en el contexto de las Antillas, estableciendo una contraversión de la historia de la mujer del Caribe encerrada en el ático. Es así como *Wide Sargasso Sea* desafía la descripción y complejidad del relato canónico inglés y cuestiona cómo la literatura inglesa en general ha representado a sus colonias y sus colonizados.

Maryse Condé escribe *La migration des coeurs* como contraparte de su hipotexto victoriano, empleando como protagonistas personajes de raza negra y mulata, mientras en el texto clásico, el protagonista masculino, Heathcliff, es el único personaje cuyo origen racial es una incógnita, de quien solo se señala que parece gitano, como se advierte en las palabras de la señora Earnshaw al verlo por primera vez: «that gipsy brat» (Brontë. E, 2013: 47), y que tiene los mismos oscuros, bajos, degenerativos sentidos si le llaman «negro», como se aprecia en las palabras resentidas de Hindley:

Take my colt, Gipsy, then!' said young Earnshaw. 'And I pray that he may break your neck: take him, and be damned, you beggarly interloper! and wheedle my father out of all he has: only afterwards show him what you are, imp of Satan. —And take that, I hope he'll kick out your brains! (Brontë. E, 2013: 50)

En estas palabras se da cuenta de un racismo implícito en el prejuicio hacia los gitanos, que sirve de insulto, como sinónimo de maldad y se encuentra relacionado con las fuerzas demoníacas, al tiempo que Hindley lo vincula con la clase social más pobre («mendigo intruso»). Condé traduce en el contexto antillano a este personaje como un niño de raza oscura, bajo el nombre de Razyé, a quien se describe en los siguientes términos:

Une enfant de sept ou huit ans, sale et repoussant, complètement nu, garçon, et, croyez-moi, le sexe bien formé, nègre ou bata-zindien. Sa peau était noire, mais ses cheveux bouclés s'emmêlaint jusqu'au milieu de son dos...

—Je viens de le ramaser dans les razyés et il m'a mordu la main comme une mangouse. C'est sûrement les mauvais esprits, cachés dans les vents du cyclone, qui l'ont amené de notre côté (Condé, 1995: 28).

Aquí su color de piel se encuentra relacionado con sus modos salvajes, con lo primitivo y, al igual que en el caso de Heathcliff, con lo demoníaco, propio de las asociaciones que se realizan hacia el negro. El negro es demoníaco, salvaje, malo.

En *La migration des coeurs* el negro aparece articulado con otras categorías de diferencia, como un sujeto perteneciente a mezclas raciales y étnicas variadas, de orientación sexual difusa, de diversas creencias religiosas que, en su conjunto, dan cuenta de un universo narrativo lleno de separatismos de identidad. Dichos separatismos pueden ser tanto políticos como étnicos o espirituales, en favor de un mapeo identitario cuyo punto de conexión general de vidas truncadas corresponde a lo que podemos llamar como la escisión colonial.

La estrategia de la reescritura empleada por estas autoras proporciona al lector los postulados estéticos e ideológicos de la novela canónica y los enfrenta a un espacio diferente de experimentación creativa, según la intencionalidad de la ficción caribeña. En palabras de Dolezel, «las reescrituras posmodernas de obras clásicas persiguen el mismo fin a través de los propios medios de la literatura: confrontar el protomundo canónico al construir un mundo ficcional nuevo y alternativo» (1999: 287).

Condé ha nombrado su estrategia escritural de resistencia al paradigma patriarcal y colonial como «literary cannibalism» (canibalismo literario) que, según explica Dawn Fulton en *Signs of Dissent: Maryse Condé and Postcolonial Criticism* (2008), consiste en una apropiación y revisión de la literatura occidental, cuyo estudio más representativo es para esta crítica precisamente *La migration des coeurs* (2008: 3). La novela, para Fulton, establece un diálogo con los conceptos de los estudios poscoloniales, ya sea explícita o implícitamente, en tanto que pone de manifiesto los principales cuestionamientos de la poscolonialidad ante las diferencias raciales, culturales, genéricas y de rechazo al exotismo que Europa ha impuesto sobre el Caribe (2008: 8).

1. Interseccionalidad en las reescrituras caribeñas

Se hace necesario en este momento del desarrollo de nuestro estudio abordar líneas de pensamiento que tengan que ver con la perspectiva de género, en tanto que las novelas del corpus son escritas por mujeres. Hemos querido profundizar en una arista que entrelaza las tres áreas de opresión colonial: la raza, la clase y el género, estudiado por María Lugones en su ensayo «Hacia un feminismo descolonial». El feminismo descolonial de Lugones pretende que las dicotomías impuestas por la colonialidad del poder sean desmanteladas mediante la *interseccionalidad*, y la problematización de las categorías homogéneas, atómicas, separables y jerárquicas. Para Lugones, la *interseccionalidad* estudia cómo interactúan los diferentes tipos de desigualdades sociales, elaboradas históricamente en distribuciones de poder y normatividad en las construcciones discursivas, institucionales y estructurales del género, la etnia, la nacionalidad, la raza, la clase, que son aquellas distribuciones que las novelas *Wide Sargasso Sea* y *La migration des coeurs* intentan identificar y resistir.

Para explicar el sentido de la *interseccionalidad*, en la colonialidad del poder, debemos recordar que la base de la colonialidad se encuentra en la reducción de los seres humanos a animales inferiores, donde se dicotomiza lo humano respecto a la naturaleza y lo humano de lo no-humano, imponiendo una cosmología en que toda la humanidad tiene posibilidad de inclusión (Lugones, 2011: 106).

Encontramos el reduccionismo colonial en ambas novelas cuando se recurre en ellas a las asociaciones animalescas respecto a los personajes que son repudiados dentro de las categorías sociales a

los que se asocian, como Antoinette y su madre, Anette, a quienes se las bestializa en aquellos momentos en que se muestran airadas y se las cosifica (como marionetas, por ejemplo) en momentos de ensimismamiento. O como Razyé, a quien se le bestializa y se le compara con los animales del campo: «Il avait perdu la vivacité et l'effronterie de ses manières. Il était devenu triste, grossier, un animal repoussant» (Condé, 1995: 34).

La literatura victoriana proporcionó un ideal sobre aquello a lo que el hombre puede aspirar tanto intelectual como moral y físicamente, así también aquello que la mujer debía representar como mantenedora del orden patriarcal y cuidadora de los ideales del imperio. Belinda Edmondson, en su estudio *Making Man*, refiere que estos arquetipos de masculinidad y femineidad fueron un atributo esencial del proyecto británico de elaboración de las normas de clase y que posteriormente se instauró en las colonias (1999: 6). De este modo, las reescrituras constituyen un instrumento crítico que revela al discurso victoriano plasmado en una literatura como la de las Brontë, en cuanto al funcionamiento de estos arquetipos de masculinidad y femineidad en la literatura de la época.

2. Bestialización, locura y estado zombi

Tanto Antoinette y Anette Cosway, de *Wide Sargasso Sea*, como Cathy Gagneur y Razyé de *La migration des coeurs*, se vuelven sujetos alienados al final de sus vidas, descentrados del mundo que los rodea. Sus autoras recurren a procedimientos asimilables al crear sujetos minoritarios a quienes, de un modo u otro, se les negó ser agentes de acción en sus propias vidas en cuanto blancas empobrecidas, negros de origen difuso, mulatas que no asumen su color de piel. Todos estos son sujetos que se encuentran fuera de las categorizaciones definidas que impone la raza, el género y la clase de la sociedad colonial del siglo XIX, dejándolos en un territorio vacío.

Lugones señala que la razón colonial ha borrado las intersecciones entre las categorías, de modo que todos aquellos sujetos que no calzan en las categorizaciones definidas del mundo colonial occidental deben padecer las consecuencias mediante la cancelación y el dolor (Lugones, 2008: 99). La locura es el punto de fuga al que recurren los personajes estudiados, pues han sido privados de entender su propia identidad criolla (blanca o de color), en tanto fueron sobrepasados por el discurso racial, colonial y patriarcal.

Tanto Rhys como Condé en sus obras elaboran personajes protagónicos cuyo comportamiento es interpretado como alienación y bestialización. Por ejemplo, en *La migration des coeurs* la orfandad y la falta de contacto con otros sujetos manipulan la visión de mundo de Razyé para considerarlo hostil, carente de sentido si no es en función del amor a Cathy. La carencia de afecto, de origen y arraigo generan en él un complejo narcisista, solo sus padecimientos le inspiran compasión, lo que le permite mantener su deseo de venganza

hasta el final de su vida, pues le resulta imposible empatizar con las privaciones de cualquier otro sujeto. En sus momentos de aflicción solo los elementos de la naturaleza le brindan cobijo: las algas, que le proporcionan el tacto suave, sustituto del contacto humano, la cueva a la que huye cuando Cathy decide contraer matrimonio con Aymeric de Linseuil, el campo de trigo sobre el que descansa su aflicción por la muerte de su amada, son la muestra de aquello. Para este personaje el contacto humano es sustituido a menudo por elementos naturales, lo cual exacerba el sentimiento de orfandad, pero también lo emparenta con las bestias del campo, sin techo y viviendo al día, lo que contribuye a dotarlo de rasgos infrahumanos, a bestializarlo, que es el modo en que lo describen los otros personajes de la novela.

Las mujeres protagonistas en ambas novelas sufren la pérdida de la voluntad, esto último traducido como estado zombi, que nace como parte de la religiosidad de las Antillas, causada en las novelas por la vulnerabilidad social en que viven. Abordaremos este tópico en la medida que hagamos ciertas puntualizaciones sobre el estado de indefensión que propicia este estado en ellas.

En *Wide Sargasso Sea*, el personaje de Antoinette es una criolla desclasada, blanca de piel, pero rechazada tanto por blancos como por negros. Es llamada «white cockroach» por Amelie, su sirvienta de color (Rhys, 1968: 20), y por Tía, la amiga de color de su infancia. Del mismo modo, a ella y su familia las llaman «negras blancas» los demás hacendados, debido a que han perdido su fortuna de antaño.

Antoinette y Anette, su madre, viven un momento transicional de la historia de las Antillas, la época de la Emancipación, cuando la clase social de los antiguos hacendados, mantenida por el viejo sistema de plantación, vive su decadencia, acompañado del paulatino descenso de la mano de obra esclava que comienza a convertirse en asalariada. El cambio en el sistema económico de las colonias deja a estas mujeres en una posición marginal.

Al quedar resentidas del poder formal que ostentaba su familia y la sociedad inglesa que representan, estas mujeres quedan en una posición de inferioridad frente a blancos y negros. Como consecuencia, estos personajes no logran adaptarse a su situación desfavorecida. Annette Cosway, por ejemplo, continúa en las rutinas del pasado: «She [Anette] still rode about every morning not caring that the black people stood about in groups to jeer at her, especially after her riding clothes grew shabby» (Rhys, 1968: 16). El resultado de la hostilidad del mundo circundante es que paulatinamente va apagando su vivacidad, replegándola en sí misma. Esto se exacerba al saber que su hijo menor no tiene expectativas de convertirse en un niño normal. La imposibilidad de contar con un varón como futuro pilar de la familia condiciona el repliegue anímico del personaje. En lugar de abocarse al cuidado de la hija, Antoinette, la aleja de sí por ser mujer y la olvida, al tiempo que parece descuidarse a sí misma, lo

cual predispone desde la infancia a Antoinette a sentirse apartada del mundo, en primera instancia por su propia madre y, en segunda, por el mundo hostil de negros, mestizos y blancos que la desprecian.

Anette solo parece florecer cuando se desposa con el Señor Mason, quien parece sacarla de la ruina económica. Pero la felicidad es momentánea al ver recrudescer la hostilidad de los exesclavos, que llega a su clímax con el incendio de su propiedad.

Destino similar al de su madre es el de Antoinette, quien, al ser repudiada por su esposo, se ve incapaz de subsistir sin él, ya que las propiedades que heredó de los Cosway pasaron a sus manos. Así, Antoinette es marginada no solo por su madre, no solo por los demás Cosway antes de ella, sino también por los Mason. El señor Mason parece protegerla y educarla, pero la aísla al mismo tiempo al enviarla a un convento. Luego, su hermano político, Richard Mason, la da en matrimonio a un joven inglés prácticamente desconocido, Edward Rochester, sin protegerla económicamente de ningún modo, a sabiendas que la ley inglesa otorga al marido toda la potestad sobre sus propiedades.

El destino de las mujeres es el de ser relegadas del mundo, lo que las lleva a alienarse y permanecer al arbitrio de sus maridos hasta el final de sus vidas. No es solo la indefensión económica lo que las aísla, sino el sistema patriarcal que modela la psique de hombres y mujeres. De este modo, el espacio de frontera entre categorías que ocupan Anette y Antoinette Cosway es tanto económico como de género (Lugones, 2012: 76). A su vez, es un espacio vacío que afecta su psique de un modo complejo de sobrellevar.

Antoinette, siendo criolla⁴, no puede encarnar la bondad ni la pureza apropiada como haría una esposa europea para su esposo inglés, la ambigüedad que representa al nacer en las colonias pone en peligro la pureza de raza, como categoría biológica, de la que es representativo Edward Rochester y así lo hace notar en reiterados pasajes de la novela. Siendo blanca, sus rasgos se hibridan ante los ojos del marido inglés, como si fuera en realidad mestiza.

She wore a tricorne hat which became her. At least it shadowed her eyes which are too large and can be disconcerting. She never blinks at all it seems to me. Long, sad, dark alien eyes (Rhys, 2011: 56).

La cita anterior también anticipa cómo se irá conformando la imagen alienada que la irá progresivamente convirtiendo en Bertha Mason. Se la describe como un objeto inmóvil, una muerta en vida, rasgo que es llamado en la novela como estado zombi. Edward Rochester la asemeja a una muñeca («Antoinette, Marionette»), objeto que aparenta ser humano pero que no tiene voluntad propia, de tal modo que Antoinette va paulatinamente siendo despersonalizada. Con estos epítetos la cosifica: «I went softly along the dark veranda. I could see Antoinette stretched on the bed quite still. Like a doll. Even when she threatened me with the bottle she had a marionette quality» (Rhys, 1968: 123).

<4> Desde los siglos XVII al XIX el término «creole» refiere a quienes han nacido en las Indias Occidentales, ya sea blanco o no. El término no condiciona la identificación con el color blanco, sinónimo de virtudes, pureza y positividad, que representan los europeos dentro de las mixturas en las colonias (Ashcroft et al, 2004: 57).

En la medida en que Rochester la despersonaliza, Antoinette cae en estados de extravío paulatino, lo que se va agudizando en la medida en que la relación con su esposo inglés se va deteriorando más y más, como si debiera cumplir el imperativo que le fue impuesto de volverse loca, tanto porque eso le ocurrió a su madre, Anette, como porque es lo que se espera de ella, dado que la alienación es parte del estereotipo de la mujer de las colonias que le anticipa Daniel Cosway⁵ a Rochester.

La mente de Antoinette divaga descentrada de la realidad y Rochester, lejos de cualquier sentimiento de empatía y comprensión, interpreta su comportamiento como locura, lo que le hace sentir a su esposa que es un objeto de su propiedad con mayor fuerza: «*She's mad but mine, mine. What will I care for gods or devils or for Fate itself. If she smiles or weeps or both. For me... My lunatic. My mad girl*» (Rhys, 1968: 136; cursivas en el original).

Por otro lado, las alusiones de Daniel Cosway sobre la sexualidad de Antoinette, donde la relaciona con su primo Sandi, un mulato, un no-blanco, desestabiliza la jerarquía racial y masculina de Rochester, basado en el viejo tabú que prohíbe el sexo entre hombres de color y mujeres blancas. Esta conversación insidiosa (ver Rhys, 1968: 104) es un catalizador del alejamiento y repudio del joven e impresionable Rochester hacia su esposa criolla.

La sospecha del quebrantamiento de la jerarquía racial sitúa a Antoinette en la posición de una figura marginal e impura a los ojos de su esposo inglés, al estar influido por el discurso prejuicioso del imperio y de la moral victoriana. El discurso imperial privilegia a Rochester, quien posteriormente intima sexualmente con la sirvienta negra, Amélie, como un acto de venganza contra Antoinette y de afirmación de su masculinidad. Se posiciona así en su rol de señor imperial. Las acciones del esposo ante la supuesta degeneración sexual de Antoinette dicen relación con la percepción del hombre blanco sobre todo lo que simboliza lo no blanco, la hibridez de Antoinette que la aproxima hacia lo negro porque, como dice Fanon:

El negro es lo genital... El negro es otra cosa. Aquí de nuevo nos encontramos con el judío. El sexo nos bifurca, pero tenemos un punto en común. Los dos representamos el mal. El negro ante todo, por la gran razón de que es negro. ¿No se dice, en lo simbólico, la blanca Justicia, la blanca Verdad, la blanca Virgen? ...el blanco cumple esta lógica cotidianamente. El negro es el símbolo del Mal y de la Fealdad (2016: 156).

Paralelamente, la locura de Antoinette, marcada por sus estados de furia y pasividad mortuoria (estado zombi), también encuentran eco en *La migration des coeurs*. Notamos estos estados en el personaje de Cathy Gagneur.

La relación entre Razyé y Cathy es tan complementaria como en la novela canónica, desde que se conocen se vuelven inseparables y recorren en sus juegos la áspera meseta de Engoulvent como dos pequeños animalitos que disfrutan de su libertad, cazando, arrojan-

<5> Daniel Cosway es medio hermano de Antoinette, hijo ilegítimo de su padre, quien desprecia a las mujeres en general y pide dinero a Rochester a cambio de silencio e información sobre su esposa, a quien describe malintencionadamente como heredera de la locura de su madre, Anette Cosway, entre otros aspectos, tales como la infidelidad y mala sangre de la que sería heredera. También le habla de la peligrosidad de su sirvienta Christophine, por su relación con la magia del *Obeah*, única verdadera aliada de ella. Así pues, Daniel Cosway es representativo de una clase intermedia mestiza, hijo de esclava y patrón, ni negro ni lo suficientemente blanco, resentido social por el desprecio de la clase acomodada dentro de la que le gustaría estar y que rechaza el pasado esclavo de sus ancestros de color.

dose al mar, galopando a caballo y haciendo patente un erotismo que los unía permanentemente. Su unión se encuentra marcada por las señales de las fuerzas naturales: el mar, la tierra húmeda, los animales que les rodean. Estando juntos permanecen en una salvaje armonía con la naturaleza que los rodea, una naturaleza que no es serena y pastoril, sino que es compleja, impredecible y peligrosa, lo que contrasta con el orden y quietud de la casa señorial. Tanto es así como se representan las fuerzas naturales, que el anticipo del encuentro entre ambos es un huracán, similar a la tormenta narrada por Emily Brontë en *Wuthering Heights*, aunque caracterizado en relación con el paisaje antillano. El cuerpo de la pequeña Cathy narrada por Condé recibe a Razyé antes de que el niño entre en la casa, dejando entrar con la ventana abierta de par en par al viento huracanado en su habitación (Condé, 1995: 27). El modo de recibirlo, como un ave que se prepara para volar, es el indicador de que la libertad se encuentra en estar juntos.

Las fuerzas naturales representan la anarquía libertaria de los sujetos amantes, juntos son parte del orden natural que se contraponen al orden jerárquico impuesto por la sociedad de los hombres: patriarcal, imperial, racial, de clase. Juntos son salvajes y felices. Separados se sumergen en los estados ambivalentes de furia y pasividad zombi (muertos vivientes).

Es importante considerar que el recurso de la furia femenina empleado en ambas novelas caribeñas es semejante a la furia antipatriarcal expresada en los personajes de las novelas de las hermanas Brontë, *Jane Eyre* y *Wuthering Heights*, y no son una elaboración nueva de Rhys y Condé. Ambas toman estos comportamientos de furia y pasividad para contextualizarlos en el escenario de las Antillas, particularmente esta última bajo el motivo de la religiosidad afrocaribeña del zombi.

En *La migration des coeurs* después de la cólera que despertó en Cathy Gagneur el matrimonio de Razyé con la hermana de su esposo, ella parece entrar primero en un estado furibundo de locura «La nuit, elle hurlait sans reprendre son souffle comme un chien qui voit passer la mort» (Condé, 1995: 53) para después caer en el estado pasivo mortuorio del zombi: «Et puis elle est tombée dans une sorte d'hébétude. Elle ne sortait plus de son lit» (1995: 53), estado que explícitamente se identifica como zombi: «Cathy était devenue un zombi et elle lui a donné du sel» (1995: 54), del que solo es posible sacarla mediante los procedimientos mágicos de Man Victoria: «C'est la personne qui a mis Cathy debut sur deux pieds» (1995: 54) de quien se señala «À ce qu'il paraît, avant elle, sa maman guérissait, et aussi la maman de sa maman avec des pratiques sorties de l'Afrique» (1995: 54). De modo similar en que Antoinette, de *Wide Sargasso Sea*, cae en estados de furia, cuando descubre el engaño de Rochester con la sirvienta Amélie, y luego pasa a un estado de pasividad zombi, donde se la compara con una muñeca.

El estado zombi vendría a ser el aspecto pasivo que evidencian los personajes femeninos de las novelas caribeñas. Ambas novelas recurren a este estado propio de la cultura afrocaribeña, aspecto que lógicamente no se encuentra presente en las novelas del canon, pues forma parte de la relectura y apropiación que hacen Rhys y Condé.

Ahora bien, regresemos al origen de este estado ambivalente descrito anteriormente; es decir, cómo se desarrolla este estado desde la novela canónica y cuál es su finalidad. La explicación de Gilbert y Gubar sobre la furia femenina en *Jane Eyre* y en *Wuthering Heights* se encuentra en la manifestación rebelde contra el orden de la sociedad. Sobre la primera señalan que el tópico se encuentra envuelto en un «relato de reclusión y fuga, un claro *Bildungsroman* femenino de los problemas que enfrenta la protagonista... las dificultades que toda mujer debe arrostrar y superar en una sociedad patriarcal: Opresión... hambre... locura... y frío» (1998: 334), lo cual se ejemplifica con la furia de la Jane huérfana, de *Jane Eyre*, y que se manifiesta posteriormente en la bestialidad y locura de Bertha Mason, quien encarnaría el *alter ego* de Jane.

Sobre *Wuthering Heights*, Gilbert y Gubar señalan que la furia femenina encuentra su eco en el comportamiento de Heathcliff⁶, en la forma de su conducta bestial y apasionada, personaje descrito con rasgos animalescos, lleno de odio, venganza y deseos criminales. Su plan de aniquilación del mundo de Cumbres Borrascosas y de la Hacienda de los Tordos es una metáfora que no representaría otra cosa más que una postura política de rebeldía al orden social (1998: 300). Así, podemos señalar que la interpretación de la furia femenina, traducida en los estados de bestialidad y de locura, se encuentra revelada en ambas novelas canónicas, de Emily y Charlotte Brontë, para ser interpretada como una postura política de resistencia al orden patriarcal y social. De manera similar, las novelas antillanas toman estos rasgos para sus protagonistas, guardando las diferencias con el contexto europeo y revistiéndolos con los elementos propios del Caribe.

3. Miedo al Otro

Antoinette, en tanto mujer de las colonias, acaba simbolizando para Rochester el miedo al *Otro*; un símbolo del mal, la lujuria, la laxitud, la bestialidad y la locura. Pero no es así de simple, hay un proceso que convierte a Antoinette en Bertha. Podríamos decir que Rochester estaba predispuesto por sus prejuicios raciales y étnicos, pero aun así hay catalizadores en el camino que van configurando la profecía de la locura de Antoinette, descrito en el personaje de Bertha Mason en *Jane Eyre*.

<6> Heathcliff es feminizado en la lectura crítica de Gilbert y Gubar, en cuanto a que es un sujeto Otro, fuera de las clasificaciones del esquema social, además de comprenderse como la mitad de Cathy, metafóricamente hablando. Heathcliff representa al cuerpo, mientras que ésta representa el alma, y juntos conforman un solo sujeto adverso al *stato quo*. Esta dualidad también es interpretada en *Jane Eyre*, donde la protagonista tiene como alterego a Bertha Mason, manifestación corpórea de su furia interior, como acabamos de señalar más arriba.

Rochester caracteriza a su esposa siempre con la misma extrañeza con la que expone su consternación respecto al exotismo del paisaje caribeño del que la siente parte y, por ende, como afín a la hostilidad del ambiente foráneo que lo mantiene en conflicto, tan diferente a su natal Inglaterra (Rhys, 1968: 73).

En esta descripción la femineidad de Antoinette se ve cuestionada al tener habilidades que él considera impropias en una mujer. Ella se mueve como debieran hacerlo solo los varones, contradiciendo para él la imagen de fragilidad femenina que debiera representar, al tiempo que a veces parece extremadamente frágil, lo que lo desconcierta. A su vez, se transparenta su rechazo y temor al medio que la rodea, que es «afilado» y hostil, como si le ocultara su verdadera naturaleza o ésta fuera imposible de dilucidar para él: «It was a beautiful place —wild untouched, above all untouched, with an alien, disturbing, secret loveliness. And it kept its secret» (1968: 73), que no es otra cosa que el miedo a lo desconocido.

El miedo a lo *Otro*: a lo extranjero, al nativo, al negro, a lo ajeno, a la mujer y al paisaje, se hermanan para él como el miedo atávico a la muerte. La manera en que Edward Rochester describe a Antoinette da cuenta de su rechazo a todo lo no blanco, lo no inglés.

Parafraseando a Fanon, podemos decir que estamos frente a la psicopatología del colonizador y del colonizado puestas en acción, traducido en este miedo al negro y odio al blanco en el que se conflictúan los personajes.

Los miedos de Rochester se acentúan en su relación con el paisaje. La selva es un lugar peligroso y, por ende, todo aquello que le rodea; Antoinette, Christophine, los sirvientes, todo lo que es propio de las colonias.

Edward Rochester ve en Antoinette a un sujeto *Otro*⁷ basado, primero, en su apariencia híbrida (diferencia de raza), en consonancia al paisaje selvático que la rodea. En segunda instancia, por su manera diferente de ser mujer, pues al haber crecido descentrada de su entorno social, se comporta de forma errática para él: demasiado acoplada a su entorno salvaje a ratos, demasiado frágil en otros momentos. Después justifica este distanciamiento creyendo como ciertas las habladurías de Daniel Cosway, quien la describe como una mujer infiel y propensa a las enfermedades mentales, lo que la convertirá en el personaje alienado que habita el ático de Thornfield Hall en *Jane Eyre*. La marca de este cambio es llamarla por otro nombre: cambia Antoinette por Bertha (Rhys, 1968: 121) y ésta reconoce en dicho acto performativo la intención de Rochester de transformarla en alguien más, en un *Otro* peligroso.

Renombrar es un procedimiento del colonizador, lo hacían los antiguos esclavistas que renombraban a sus esclavos, reforzando el poder que el dominador tiene sobre el individuo subordinado, en tanto que

<7> Ver Fanon, capítulo VII, «El negro y el reconocimiento», en *Piel negra, máscaras blancas* (2009: 179), donde realiza una comparación a partir de la filosofía Adleriana, entre el «Blanco» y «Yo diferente del Otro», que Fanon identifica como la perspectiva antillana.

anula su nombre de origen, su pasado y lo transforma en un sujeto sin rostro propio más que el que le construye el amo, borrando de este modo toda posibilidad de identidad.

Al utilizar la mirada de Rochester sobre la mujer de las colonias, Rhys también está empleando el discurso masculino imperial, pero en código de diferencia, al transformarlo en un texto que otorga también enunciación a una voz femenina que permanecía en silencio: Antoinette/Bertha. La incompreensión entre ambos puesta en relieve permite la apuesta dialogante para el lector contemporáneo entre dos discursividades discordantes, masculino-imperial y femenina-colonizada.

Respecto a la novela de Condé, tenemos que su protagonista es Cathy Gagneur, una mulata⁸ que creció libre y sin mayores restricciones en la meseta desolada que constituían los terrenos de su padre. Ella no sigue las reglas de educación y etiqueta de una esposa blanca, que es lo requerido al estar casada con un *béké* (blanco hacendado). Además, se encuentra profundamente enamorada de un hombre de color y de origen desconocido, Razyé. En ese sentido, ni Cathy Gagneur (de *La migration des coeurs*) ni Antoinette Cosway (de *Wide Sargasso Sea*) se encuentran en una posición definida de clase social, de raza y ambas padecen los imperativos de su género: contraer matrimonio, servir al marido y a los hijos, calzar en el estereotipo de femineidad.

Razyé, siendo huérfano, es adoptado por la casa de los Gagneur. Sus características físicas no son definitorias respecto a su origen racial: negro muy oscuro, con rasgos de *bata zindien*⁹. La casa en la que crece no lo acoge como uno más, ya que al morir el padre de Cathy es arrojado a la vida de sirviente. Su amor por Cathy es puesto al margen por ella misma, quien prefiere la comodidad social que le ofrece el matrimonio con Aymeric de Linsseuil. De este modo Cathy, la mujer amada que cumplió también un rol de madre durante la infancia, con los cuidados y atenciones que le prodigaba, se transforma en un objeto inalcanzable, como lo es el conocer su origen incierto. La muerte de su amada lo pierde en sí mismo y no es capaz de apreciar el amor de otros. Su único objetivo a partir de entonces, al igual que el personaje de *Wuthering Heights*, Heathcliff, es cobrar venganza contra aquellos que le impidieron estar junto a ella hasta el final de sus días. Pero, a diferencia de Heathcliff, Razyé aspira a conocer los misterios de la magia propia de la religiosidad afrocaribeña para reencontrarla, por lo que se relaciona con babalawos (sacerdotes) que practican la magia de esta religiosidad antillana (vudú), lo que nutre a la novela de Condé de vastas alusiones a la cosmogonía afrocaribeña a lo largo de la narración (Condé, 1995: 241).

La alteridad de Razyé se debe al sesgo de raza, clase y género, pero logra sacar provecho de estos en tanto hace uso de la permisividad patriarcal para acometer su venganza contra los Linsseuil a través de las agresiones y maltratos a Irmine. Para la venganza contra

<8> Su padre era mulato de color oscuro. A Cathy se la describe de la siguiente manera: «Quant a la fille, elle était de la couleur du sirop qu'on vient de sortir du feu et qu'on refroidit au plein air, les cheveux noirs comme des fils de nuit et les yeux verts... Avec cela, convaincue qu'elle était la plus belle créature sur la terre» (Condé, 1995: 25-26).

<9> Mezcla racial de africano e hindú.

Aymeric de Linsseuil, a su vez, hace uso de su color en el contexto de la paulatina caída del sistema de plantación sostenida por la mano de obra esclava. Razyé participa de esta revuelta ideológica antiesclavista de la época para arruinar la fortuna de los Linsseuil. Mediante la quema de terrenos de Aymeric, del manejo político de la naciente clase política mestiza y de color en Guadalupe y del sistema de mercado capitalista, logra apresurar la caída del *béké*, arruinar su riqueza colonial. En este sentido, la manipulación que implementa Razyé para su venganza, a diferencia del personaje canónico de Heathcliff, es más compleja, pues también aprovecha las distintas formas de dominación, económica y política, a las que puede recurrir en el sistema de transición del periodo posesclavista en las islas.

Todos los personajes en ambas novelas antillanas cumplen el rol que la ideología imperial, patriarcal, de clase y de raza les ha impuesto, ya sea que los beneficie o los oprima. Antoinette, de *Wide Sargasso Sea*, no puede escapar del mundo social que la reprime. Solo en el delirio, las alucinaciones y en sus sueños puede ser quien realmente es. Del mismo modo, solo en el momento de su muerte Cathy Gagneur puede reconocer su sangre mezclada, su traición a Razyé, su matrimonio infeliz, su máscara social. En la red intersubjetiva ella es la esposa caprichosa e inconsciente de un *béké*, en la agonía alucinatoria de la muerte ella descubre sus miedos y reconoce la traición a sus ancestros africanos.

Condé incluye multiplicidad de voces de diversos personajes que rodean a los protagonistas, lo que dota al texto de múltiples lecturas. Rhys, por su parte, mediante la filigrana de los sueños de Antoinette, mantiene una doble escritura de los mismos acontecimientos, un texto correspondiente a la vida real y un subtexto correspondiente a los pensamientos del sueño. Como dice Nancy Harrison, Rhys entrelaza el texto y subtexto narrando los mismos sucesos en dos lenguajes distintos, el lenguaje narrativo de las acciones descritas y el lenguaje metafórico del sueño, que puede interpretarse como el silenciado idioma de la mujer, que se encuentra en el fondo oculto de la narración, en contrapunto con el lenguaje blanco masculino dominante (1988: 141). Ambos se encuentran, pero no se mezclan, lo que refuerza un punto central de la novela de Rhys, que es el desencuentro de los dos mundos que Rochester (masculino, europeo) y Antoinette (femenino, antillano) representan.

Mediante el sueño, las alucinaciones, las ensoñaciones, y otros procedimientos como la multiplicidad de voces, estas autoras nos permiten ver lo que se encuentra oculto o, como dice Harrison, «We see not only *what* it is, but *how* it Works» (1988: 143; cursivas en el original), vale decir, cómo funciona la maquinaria ideológica del imperio, que entrelaza los tres aspectos de raza, género y clase social.

4. La muerte

Mientras que en *Wide Sargasso Sea* la muerte de la protagonista puede interpretarse como un sueño de retorno a la infancia, a la tierra natal, al origen idílico, esperanzador (Rhys, 1968: 154-155) en *La migration des coeurs* la muerte «est migration sans retour» (Condé, 1995: 95). Los amantes no logran reunirse después de la muerte, los sujetos continúan solitarios añorándose por la eternidad. Razyé sigue las enseñanzas de la cultura afrocaribeña y piensa que la muerte es superable mediante el aprendizaje de lo oculto y la vida de los espíritus (1995: 101), paulatinamente se va convenciendo de que no lo es, aunque lo espera hasta el final de la narración (Condé, 1995: 117 y 204). En cambio, Cathy Gagneur dice en sus últimos momentos que la muerte lo vence todo. Los enamorados deben esperarse toda la vida y toda la muerte, al modo de Orfeo y Eurídice. El narrador encuentra una manera de decir que no se regresa de la muerte y que en ella no hay encuentro posible.

En ambas novelas los protagonistas mueren, pero la muerte tiene sentidos diferentes para cada uno de ellos. En *Wide Sargasso Sea* la muerte (al arrojarse Antoinette desde la azotea de Edward Rochester al vacío) ofrece la posibilidad de transmutarse en un sueño de reencuentro con el origen, pues en su último momento vuelve en la imaginación a la laguna de *Coulibri* con Tía, en un final esperanzador por el retorno a los espacios perdidos, mientras que en *La migration des coeurs* los amantes protagonistas mueren sin poder encontrarse en el mundo de los espíritus.

Otro aspecto a destacar respecto al tema de la muerte es la influencia en las novelas de elementos de la religiosidad del Caribe¹⁰, representada como más abierta, más miscelánea, más llena de vertientes y caminos diversos hacia un imaginario de deidades heterogéneas en relación al monolítico cristianismo europeo. Por ejemplo, el *babalawo* Madhi enseña los aspectos de la reencarnación en *La migration des coeurs*, una creencia de las cosmogonías africanas, incorporando en la novela un universo más rico en posibilidades. También menciona a Baka, espíritu maligno que le otorga el don de la clarividencia a Madhi. Esta deidad tiene registro en diferentes zonas del Caribe. Otra referencia mencionada en *La migration des coeurs* es el Barón Samedi, dios vudú de la muerte, la magia y el infierno. También es una deidad violenta y sadomasoquista, que espera a los viajeros en los caminos, posee una personalidad obscena y es capaz de enterrar a los vivos y traerlos como zombis. Tiene su origen en las Antillas, particularmente francesas, con registros en Haití y no en África¹¹.

La incorporación de la religiosidad del Caribe permite interpretar en la novela de Rhys la muerte de Antoinette desde diferentes ángulos. Por un lado, puede interpretarse bajo la óptica del pensamiento occidental: un suicidio influido por el estado de locura, un final absoluto. Por otro lado, puede ser interpretado bajo la mirada de la tradición religiosa afrocaribeña, como un cambio de estado, no

<10> Se menciona religiosidad afrocaribeña para ambas novelas, ya que no se quiere homogeneizar y consideramos que este término no elimina las especificidades de cada una. No obstante, consideramos relevante dar cuenta de que mientras Rhys aborda el Obeah en *Wide Sargasso Sea*, en *La migration des coeurs* se habla de vudú (*voudou* en francés criollo). Estas diferencias no son objeto de estudio para este artículo, pero cabe señalar que son religiones diferentes, con rasgos comunes, posibles de poner en relación.

<11> Ver René, Otto (1975): *Vudú, creencias, prácticas*. *Diccionario secreto*, Madrid: Bruquera.

un final absoluto, sino como un paso al mundo de los espíritus. La última visión de Antoinette se encuentra en la laguna de *Coulibri*, lo que se puede traducir en un reencuentro de su identidad escindida. Allí, a esa laguna, es adonde pertenece y, por tanto, logra definirse a sí misma como sujeto caribeño y responder, de este modo, a sus propias preguntas («who I am and where is my country and where do I belong» (Rhys, 1968: 85). Bajo esta lógica la muerte de Antoinette es una transformación y, como lo expresa la siguiente cita, no implica la tragedia de la aniquilación de lo humano: «El horror a la muerte no adquiere para los creyentes de la religiosidad afrocaribeña las características de temor al vacío, a la aniquilación, a la nada. Antes bien, es el temor a lo desconocido» (René, 1975: 78).

Así como lo hace Rhys mediante la alucinación del personaje femenino, que permite abrir el final de la novela, se debe mencionar que Condé recurre a una apropiación interesante al incorporar una tercera generación de descendencia, que no se encuentra en la novela canónica. En *La migration des Coeurs* los hijos cargan trágicamente con el pasado de sus padres, al igual como lo hace en *Wuthering Heights* la segunda generación descendiente de los hermanos Catherine y Hindley Earnshaw. La maldición que se transmite de generación en generación se replica en la segunda generación de los Gagneur-Linsseuil, al trazar un recorrido adverso como consecuencia de las decisiones de sus padres, incapaces de renunciar a las formas de vida aprendidas de ellos y a los secretos familiares que les ocultan. No obstante, Condé incluye con el nacimiento de la bebé Anthuria una generación que puede simbolizar el cambio. Así, Condé abre la posibilidad de variación ofreciendo una nueva dinámica que reconfigure la identidad del sujeto femenino en el contexto del Caribe.

En la novela de Condé solo el nacimiento de un bebé al final del relato puede interpretarse como un futuro esperanzador, un bebé sin madre, fruto de la unión incestuosa de los hijos de los protagonistas, que puede interpretarse a nivel simbólico como la heterogénea mezcla de sangres que conforman la historia de la población de las Antillas. Este bebé, Anthuria, aparece al final de la novela como el anhelo de un nuevo comienzo dentro del mundo real, a diferencia de *Wide Sargasso Sea*, que solo es posible en el sueño alucinatorio próximo a la muerte.

Anthuria posee un nombre que no es herencia del nombre de sus padres, es un nombre nuevo que representa un nuevo comienzo, sin las ataduras de la herencia de sus progenitores. Cristina Fumagalli señala que Anthuria proviene de Anthurium, que es una planta indígena originaria de la América tropical. Representa una noción de creatividad implícita en cuanto a que es etimológicamente una palabra criolla (*creole*), una muestra legítima de identidad, inaugurando el nacimiento de una historia propia, una propuesta de unir las piezas rotas de una identidad fragmentada e impura para inventar un futuro a representar (2005: 209).

5. Conclusión

La identidad de los protagonistas de ambas novelas es difusa, trazada a fragmentos, imposible de insertar dentro de categorías sociales bien definidas, como lo impone la sociedad antillana y colonial que los rodea. Lugones propone que para poder comprender al sujeto colonizado es necesario percibir el género y la raza como un entramado indisoluble. Mujeres como Catherine Gagneur, mulata que desea blanquearse, y Antoinette Cosway, criolla que se debate entre su color blanco y su deseo de ser negra, son sujetos que presentan una identidad indeterminada, *incategorizada* por el blanco, una categoría vacía de la mujer de las colonias.

Las posibilidades de resistencia a la diferencia colonial, que propone Lugones, están en la noción de comunidad como oposición a la subordinación y separación categorial, lo cual no parece posible ni en la novela de Rhys, donde Anette y Antoinette divagan solas en su locura y alienación espiritual sin interlocutor posible, ni en la novela de Condé, donde los protagonistas, Cathy y Razyé, nunca logran reencontrarse. Solo la locura, el aislamiento y la fantasía, presentada mediante alucinaciones, sueños o situaciones extremas, estrategias que mentalmente los aíslan del espacio social circundante, parecen un lugar para ellos, en el que se cobijan hasta su muerte.

María Lugones propone un pensamiento de frontera que comprenda una fractura, un espacio liminal, donde la construcción de lo humano esté contaminada por las interrelaciones porque, como dice Fanon en *Los condenados de la tierra*:

El mundo colonial es un mundo en compartimientos... No obstante, si penetramos en la intimidad de esa separación en compartimientos, podremos al menos poner en evidencia algunas de las líneas de fuerza que presupone... Este enfoque del mundo colonial... va a permitirnos delimitar unos ángulos desde los cuales se reorganizará la sociedad descolonizada (2015: 32).

Entonces ¿cómo resiste la literatura de mujeres, que representan Rhys y Condé, a la sociedad colonial que las coarta? Una estrategia es el borrar las fronteras de estos compartimientos, como dice Fanon, abocándose a los espacios liminales entre las categorías sociales, como señala Lugones. Las autoras mezclan intencionadamente creencias afrocaribeñas, indígenas y migrantes, que complejizan el mundo Caribe revelado en sus ficciones. Así, Antoinette recurre a las cosmogonías afrocaribeñas y vuelve a la Laguna de Coulibri imaginariamente, su lugar de origen, al momento de lanzarse al vacío desde la azotea de la casa de Rochester. Mientras que una tercera generación de descendientes de Cathy y Razyé, en el personaje de la bebé Anthuria, comprende en sí misma todas las sangres y colores de sus ancestros blancos, negros y mestizos, lo que parece brindar un nuevo comienzo en la novela de Condé. Estas son las alternativas que tanto Jean Rhys como Maryse Condé nos ofrecen y que simbólicamente, a su manera, son resistencia y esperanza.

Bibliografía citada

- ASHCROFT, B., GRIFFITHS, G. y TIFFIN, H. (2003): *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London: Routledge.
- BHABHA, H. K. (1994): *The Location of Culture*, New York: Routledge.
- BRONTË, CH. (2003): *Jane Eyre*, New York: Bantam Book.
- BRONTË, E. (2013): *Wuthering Heights*, Dublin: Roads Publishing.
- CONDÉ, M. (1993): «Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer», *Yale French Studies*, 83, 121-135.
- CONDÉ, M. (1995): *La migration des cœurs*, Paris: Robert Laffont
- CONDÉ, M. (1993): «The Role of the Writer», *World Literature Today*, vol. 67, 4, 697-699.
- CONDÉ, M. (2001): *Le coeur à rire et à pleurer: contes vrais de mon enfance*, Paris: Pocket.
- CONDÉ, M. (2014): *La vie sans fards*, Paris: Pocket.
- CONDÉ, M. (2019): *Corazón que ríe, corazón que llora*, Madrid: Editorial Impedimenta.
- CONDÉ, M. (2020): *La vida sin maquillaje*, Madrid: Editorial Impedimenta.
- DOLEZEL, L. (1999): *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid: Arco/Libros.
- EDMONDSON, B. (1999): *Making Men: Gender, Literary Authority, and Women's Writing in Caribbean Narrative*, Durham: Duke University Press.
- FANON, F. (2009): *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid: Akal.
- FANON, F. (2015): *Los condenados de la Tierra*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FULTON, D. (2008): *Signs of Dissent: Maryse Condé and Postcolonial Criticism*, Charlottesville: University of Virginia Press.
- FUMAGALLI, C. (2005): «Maryse Condé's *La migration des coeurs*, Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea* and (the Possibility of) Creolization», *Journal of Caribbean Literatures*, vol. 4, 1, 195-213.
- GILBERT, S. Y GUBAR, S. (1979): *The Madwoman in the Attic*, New Haven & London: Yale University Press.
- GILBERT, S. Y GUBAR, S. (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- HARRISON, N. R. (1988): *Jean Rhys and the Novel as Women's Text*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

KRONAST, R. (2010): *The Creole Woman and the Problem of Agency in Charlotte Bronte's «Jane Eyre» and Jean Rhys's «Wide Sargasso Sea»*, München: GRIN Verlag.

LUGONES, M. (2005): «Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color», *Revista Internacional de Filosofía Política*, 25, 61-75.

LUGONES, M. (2008): «Colonialidad y género», *Tabula Rasa*, 9, 73-101.

LUGONES, M. (2010): «Colonialidad y género» en Cairo Carou, H. y Grosfoguel, R. (eds.), *Descolonizar la modernidad, descolonizar Europa: un diálogo Europa-América Latina*, Madrid: IEPALA, 37-57.

LUGONES, M. (2011): «Hacia un feminismo decolonial», *La manzana de la discordia*, vol. 6, 2, 105-119.

LUGONES, M. (2012): «Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples» en *Pensando los feminismos en Bolivia*, serie foros 2, 129-140.

MOHANTY, C. (2008): «Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial» en Suárez Navaz, L. y Hernández Castillo, R. A. (eds.), *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*, Madrid: Cátedra, 112-161.

QUIJANO, A. (2000): *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, Vol. 13, Buenos Aires: Clacso.

RENE, O. (1975): *El Vudú. Creencias, prácticas, diccionario secreto*, Barcelona: Bruguera.

RHYS, J. (1968): *Wide Sargasso Sea*, Harmondsworth: Penguin Books.

RHYS, J. (2016): *Smile please. An Unfinished Autobiography*, London: Penguin.

VEGA, M. J. (2003): *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*, Barcelona: Crítica.

#30

A MADRID: 682 DE JUAN IGNACIO LUCA DE TENA Y LA LITERATURA FASCISTA ESPAÑOLA: NARRACIÓN E ILUSTRACIÓN AL SERVICIO DE LA PROPAGANDA

Alain Íñiguez Egido

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0003-1870-2070>

Artículo || Recibido: 31/07/2023 | Aceptado: 22/11/2023 | Publicado: 01/2024

DOI 10.1344/452f.2024.30.12

alainini@ucm.es

Ilustración || © Imagen incluida en el artículo por el autor.

Texto || ©Alain Íñiguez Egido – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || El guion de cine *A Madrid: 682* del escritor Juan Ignacio Luca de Tena reproduce algunos de los lugares comunes de la propaganda escrita por el bando sublevado durante la guerra civil española. No obstante, al margen de la tergiversación del relato histórico contrastado con respecto a algunos hechos —como ocurre con el asedio del Alcázar de Toledo—, llama la atención el medio por el cual Luca de Tena pergeña su texto. Así, la incorporación de ilustraciones del artista boliviano Arturo Reque Meruvia se estudia aquí como un medio adicional, muy significativo, de transmisión y consolidación de la propaganda franquista durante la guerra mediante el análisis de la función que desempeñan las ilustraciones en relación con el texto, intensificadoras de la estética grotesca presente en algunas escenas.

Palabras clave || Guerra Civil Española | Propaganda | Franquismo | Ilustraciones | Literatura Comparada | Grotresco

***A Madrid: 682* de Juan Ignacio Luca de Tena i la literatura feixista espanyola: narració i il·lustració al servici de la propaganda**

Resum || El guió de cine *A Madrid: 682* de l'escriptor Juan Ignacio Luca de Tena reproduueix alguns dels llocs comuns de la propaganda escrita pel bàndol rebel durant la guerra civil espanyola. No obstant això, al marge de la tergiversació del relat històric contrastat respecte a alguns fets —com ocorre amb el setge de l'Alcázar de Toledo— crida l'atenció el mitjà pel qual Luca de Tena engipona el seu text. Així, la incorporació d'il·lustracions de l'artista bolivià Arturo Reque Meruvia s'estudia aquí com un mitjà adicional, molt significatiu, de transmissió i consolidació de la propaganda franquista durant la guerra mitjançant l'anàlisi de la funció que exerceixen les il·lustracions en relació amb el text, intensificadoras de l'estètica grotesca present en algunes escenes.

Paraules clau || Guerra civil espanyola | Propaganda | Franquisme | Il·lustracions | Literatura comparada | Grotesc

***A Madrid: 682* by Juan Ignacio Luca de Tena and Spanish Fascist Literature: Narrative and Image Serving Propaganda**

Abstract || The film script *A Madrid: 682* by the writer Juan Ignacio Luca de Tena reproduces some of the commonplaces of the propaganda written by the rebel side during the Spanish Civil War. However, apart from the misrepresentation of the contrasted historical account regarding some events —such as the siege of the Alcázar of Toledo—, the way Luca de Tena creates his text is striking. The inclusion of illustrations by the Bolivian artist Arturo Reque Meruvia is discussed here as an additional, highly significant means of transmitting and consolidating Franco's propaganda during the war, and the analysis of the role played by the illustrations in relation to the text shows that they serve to intensify the grotesque aesthetics present in some scenes.

Keywords || Spanish Civil War | Propaganda | Francoism | Illustrations | Comparative Literature | Grotesque

0. Introducción

La presencia de elementos propagandísticos en la literatura producida durante la guerra civil española es un rasgo consabido por la crítica y la historiografía literarias¹. En términos generales, es habitual encontrar referencias a hechos históricos que, de una forma o de otra, tergiversan o distorsionan algún aspecto de la realidad para acomodarlo a la defensa del relato propugnado por la ideología o el bando correspondiente. En el caso del fascismo, la concepción del ejercicio literario como dúctil propaganda al servicio del Estado ha sido ampliamente abordada. En palabras de Umberto Silva, bajo el fascismo y el nazismo «los artistas se tornan funcionarios del Estado, integrados en un aparato burocrático que resuelve en las oficinas propagandísticas el problema, tan avivado por Goebbels, de la popularidad del arte» (1975: 281). El carácter propagandístico del arte fascista se explica por su condición *masiva*, aparentemente destinado a unas élites minoritarias, pero, realmente, recibido por la masa²; y por su condición *monumental*, destinado a erigir grandes símbolos para el nuevo Estado mediante la adecuación de la realidad a los patrones del arte³.

A Madrid: 682 (1939) es un «guion de película» o «novela dialogada» que, en palabras de su autor, intenta ejemplificar su «adhesión inquebrantable» al bando sublevado durante la guerra civil. El autor, Juan Ignacio Luca de Tena y García de Torres, hijo del fundador de ABC Torcuato Luca de Tena y I marqués de Luca de Tena, monárquico —fundador, a tal efecto, del Círculo Monárquico Independiente en 1931— y próximo al bando sublevado durante la guerra, era conocido en el contexto literario en torno a 1936 por haber estrenado varias obras de teatro —*El dilema* (1923), *La condesa María* (1925), *¿Quién soy yo?* (1935)—, un libro de relatos —*Alboradas* (1915)—, y por haber sido el director de varios medios de comunicación de la época —*Blanco y Negro*, y, desde 1929, *ABC*, ocupando la dirección del *ABC* sevillano durante la guerra—. Además de incidir en su fidelidad a Franco, el autor del texto reconoce en la advertencia posterior al prólogo que, a pesar de su voluntad por trasladar al espectador el contenido real correspondiente a las escenas que lo vertebran, no es, con todo, un documental, puesto que no todas las escenas son históricas y «en alguna de ellas [ha] sido preciso alterar, en la forma, no en el fondo, la realidad de sucesos ocurridos, por exigencias de la técnica» (Luca de Tena, 1938: 11).

Como recuerda Román Gubern (2000: 131), Luca de Tena intentó que el filme lo produjera Benito Perojo, pero sin éxito. Sin embargo, llama la atención que sea definido como una «novela dialogada» o como un «guion de cine» puesto que, como se verá, constituyen estos dos géneros un espacio propicio para la consolidación del relato propagandístico de Falange en materia literaria. El texto fue publicado por la Imprenta Altus S. A. en 1939 e incluye una selección de láminas firmadas por el artista boliviano «Kemer», pseudónimo de Arturo Reque Meruvia. En tanto que guion de cine, el carácter *visual*

<1> Una versión previa de este trabajo se presentó al XXIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid los días 22, 23 y 24 de febrero de 2023. Agradezco a los organizadores del simposio y a los asistentes a mi comunicación las sugerencias ofrecidas.

<2> En palabras de Walter Benjamin, «El arte fascista es el de la propaganda. Sus consumidores no son los conocedores, sino por el contrario los engañados. Además de que ahora no son los pocos, sino los muchos o por lo menos muy numerosos. Según lo cual resulta evidente que las características de ese arte no coinciden ni mucho menos con las que presente un esteticismo decadente. La decadencia nunca ha dedicado su interés al arte monumental. El fascismo se ha reservado unir la teoría decadente del arte con su praxis monumental» (1998: 146).

<3> Esta idea se puede apreciar en el comentario de Susan Sontag a la obra de Leni Riefenstahl, *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*) (1935). En ella, Riefenstahl recoge numerosas muestras del Congreso Nacional Socialista celebrado en Nürnberg en 1934. La disposición de los soldados y militantes, la ordenación del espacio y la estetización de todo el conjunto dan cuenta de la praxis fascista en materia artística —Albert Speer fue el encargado de la construcción del Zeppelinfeld aplicando su conocida «teoría del valor de las ruinas», consistente en la elección de materiales orgánicos sensibles al paso del tiempo para mostrar la fuerza del Tercer Reich incluso en su época de decadencia, al igual que ocurre con las ruinas del Imperio Romano (Speer, 2001: 104-5)—. Lejos de verlo como una muestra objetiva de un momento histórico, Sontag afirma: «En *El triunfo de la Voluntad*, el documento (la imagen) no solo es el registro de la realidad, sino que es una razón de que la realidad se haya construido, y debe, a la postre, reemplazarla» (Sontag, 2023: 92).

del texto aflora en la relación que entabla con las ilustraciones, que desempeñan diversas funciones y manifiestan una apuesta estética —lo grotesco— que tendremos ocasión de analizar más adelante.

El que un guion de un filme que nunca llegó a producirse despierte nuestro interés se debe, entre otras cosas, al valor que la Falange concedía a las artes y, en especial, al cine. El falangismo reconoció desde primera hora la importancia del cine para la eficaz difusión de su ideología. Tal es así que Ernesto Giménez Caballero, en su ensayo *Arte y Estado* (1935), contemplaba con preocupación el desarrollo del séptimo arte por cuanto suponía una amenaza para el libro, pero le reconocía ciertas virtudes. Como «trasunto del ágora», Giménez Caballero le concede al nuevo medio artístico el que «ahorra al español la molestia de una interpretación intelectual, íntima, a que le sometía el libro». No solo eso: el cine recupera, en cierto sentido, el teatro «de acción» lopesco, según Gecé, algo especialmente valioso para el irracionalismo fascista (Giménez Caballero, 1935: 151-160). Por este motivo, nuestro objetivo en este artículo es el análisis de la propaganda afín al bando sublevado en el guion de Luca de Tena mediante el estudio de la representación de hechos históricos de la guerra civil y de la función que las ilustraciones de Arturo Reque Meruvia desempeñan en su relación con el texto.

1. A Madrid: 682. Guion de cine, novela dialogada o libro ilustrado

1.1. Un ejemplo más de la propaganda literaria del bando sublevado

El título del guion alude a la distancia que separa Cádiz de Madrid, dado que uno de los pilares del relato es dar cuenta del paso de los regulares de Varela hacia la capital tomando por la fuerza diversos lugares leales a la República. En él, se nos muestra el devenir de tres jóvenes —Vicente, Luis y Carlos— durante la guerra. Es la suya una historia representativa de la evolución, a ojos del autor, de las tres principales fuerzas constitutivas del espectro ideológico correspondiente al bando sublevado —falangistas, carlistas y monárquicos, respectivamente—. Asimismo, la acción se articula paralelamente al desarrollo de una trama amorosa predecible y sin demasiada profundidad: Vicente se enamora a primera vista de una «Desconocida» a la que buscará en diversos escenarios de la geografía bélica española. Tras un breve encuentro en Madrid (Luca de Tena, 1938: 32), vuelven a separarse hasta el asedio del Alcázar de Toledo: una vez finalizado este último, y con la acción trasladada al frente de Madrid, la Desconocida es raptada por unos milicianos. Vicente consigue rescatarla, pero es herido de gravedad: en ese momento, la Desconocida, convertida ahora en enfermera —uno de los grandes clichés de la novela bélica de este signo ideológico— le

dispensa cuidados de urgencia hasta que, justo antes de morir, el joven falangista la observa como una «matrona alegórica» de España (Luca de Tena, 1938: 174).

Como hemos señalado, que se adopte una trama amorosa sin mayores complicaciones revela una clara sintonía con la práctica novelística de los autores fascistas españoles —como ocurre en las novelas *Madrid, de Corte a cheka* (1938), de Agustín de Foxá; o *Retaguardia. Imágenes de vivos y de muertos* (1937), de Concha Espina—. El filme nunca llegó a producirse por los motivos que recoge Gubern (2000: 139-141), a los que Sanz Ferreruela (2006: 458) añade las dificultades técnicas de filmar diversas geografías y combates aéreos, la falta de cohesión narrativa y los problemas ideológicos derivados del lugar predominante que concede Luca de Tena a la Falange, problemático para el Franquismo a partir de la guerra. Todo ello se suma al hecho de que el largometraje *Sin novedad en el Alcázar* (1940) se hizo con un hueco importante entre el público de la época, por lo que hubiese sido difícil acomodar el presente filme. Pese a todo, en cierto sentido anticipa la tónica general del cine sobre la «Cruzada» a partir de los años cuarenta. Así, para Sanz Ferreruela,

[e]stas coincidencias delatan, no tanto que los diversos autores de aquellas películas políticas de los primeros años cuarenta, conocieran la existencia de este proyecto [...], sino más bien que las constantes ideológicas y la mitología en forma de relato o anécdota construida en torno al ideario rebelde, estaban ya perfectamente consolidados a la altura de 1937, cuando Luca de Tena redactó su proyecto (2006: 458).

Esto puede comprenderse mejor si se tiene en cuenta que el guion de Luca de Tena reproduce buena parte de los lugares comunes de la propaganda literaria inserta en novelas bélicas del bando sublevado. Así, destaca la presencia de una conversión ideológica —la del catedrático don Romualdo, que pasa de presentarse como un firme republicano a negar cualquier identificación semejante al final del relato— que confiere cierto cariz de novela de aprendizaje al texto y sirve para facilitar la transmisión del mensaje ideológico —de esta forma se explican los diversos diálogos en los que se confrontan cuestiones relacionadas con las ideologías que conformaron el partido único resultante del Decreto de Unificación de 1937; o las discusiones entre los jóvenes protagonistas y el catedrático don Romualdo, que darán paso a las discusiones entre este, ya escéptico de su republicanismo, y un miliciano en un signo ideológico completamente opuesto—. Luca de Tena reserva un lugar privilegiado para hitos recogidos por la propaganda franquista, como es el caso del asesinato de José Calvo Sotelo, presentado como represalia tras el asesinato del teniente Castillo —que Luca de Tena atribuye a los fascistas por boca de un pequeño «rufián», restándole entidad a la acusación— y acompañado de otros hechos recurrentes como las palabras de la Pasionaria —según el autor excluidas del Diario de sesiones—.

Los tres jóvenes protagonistas son destinados a diversos puntos de la geografía española, algo que brinda la posibilidad de tratar los episodios más relevantes del conflicto. Vicente participa en la defensa del Alcázar de Toledo, con diferencia el hito más señalado de cuantos se observan en el guion, y en él pueden encontrarse referencias al asedio de la fortificación toledana presentes en buena parte de las novelas fascistas españolas escritas durante la guerra. Así, Luca de Tena comienza ofreciendo una relación de los actantes durante el asedio:

De un lado, milicianos y guardias de Asalto. Del otro, Guardias civiles, falangistas, voluntarios de Renovación, Oficiales del Ejército y cadetes de Infantería. Los Guardias civiles no llegan a quinientos; los falangistas son ochenta y cinco. El resto de las tropas nacionales, hasta doscientos hombres más, está constituido por voluntarios de Renovación, los Oficiales y los cadetes. Estos últimos son, aproximadamente, veinte (1938: 48)⁴.

Más adelante, describe otra escena de la siguiente forma: «En otro lugar, varios muchachos jóvenes —cadetes y falangistas en su mayoría—, pegados a tierra con el oído muy cerca del suelo, escuchan la siniestra carcoma de las perforadoras de los rojos preparando una mina para volar la posición» (Luca de Tena, 1938: 127). A este respecto, los análisis más recientes confirman que la presencia de cadetes en el Alcázar era mínima —no más de nueve, puesto que se encontraban de vacaciones (Herreros, 1995: 25)—. Luca de Tena intensifica estos hechos para reforzar su adhesión ideológica a Falange —y disipar, asimismo, posibles dudas al respecto, sobre todo si tenemos en cuenta las polémicas entabladas con el líder de Falange, José Antonio Primo de Rivera, sobre de la posibilidad de un fascismo en España (Thomàs, 2019: 79)—. Del mismo modo, podemos comprender el énfasis conferido a la presencia de cadetes como un intento melodramático por apelar al sensacionalismo y generar un sentimiento de repulsa en el lector si traemos a colación el que fue el ejemplo más relevante de la época: el largometraje *Les cadets de l'Alcazar* (1936), de Henri Massis y Robert Brasillach⁵.

En otros casos, Luca de Tena lleva a cabo un ejercicio de contra-propaganda cuando refleja el funcionamiento de la prensa republicana desde la perspectiva de los soldados rebeldes. Así, cuando los regulares de Varela toman Talavera de la Reina, tiene lugar la siguiente escena:

<4> En otro lugar he tenido ocasión de analizar la conformación del relato propagandístico en una obra literaria escrita por un autor afín al bando sublevado durante la guerra civil: *Madrid, de Corte a cheka* (1938) del escritor Agustín de Foxá (Íñiguez, 2021). Algunas de las consideraciones que aduzco aquí coinciden con lo que, en su momento, subrayé con respecto a la novela del conde de Foxá y Marqués de Armendáriz, lo que no hace sino enfatizar la relación que se establece entre el guion de Luca de Tena y otras producciones narrativas de la época.

<5> La apelación al número de cadetes presentes en la fortaleza es una decisión que Luca de Tena comparte con otros autores del bando sublevado, como Agustín de Foxá, con idéntico significado, tal y como hemos sugerido en otro lugar (Íñiguez, 2021: 30).

Capitán Pomares.—Mi Teniente Coronel, a sus órdenes. (Riendo.)
¡Algo formidable!

Teniente Coronel.—¿Qué pasa?

Capitán Pomares.—La aviación enemiga acaba de tirar sobre Talavera unos paquetes de *El Liberal*. Mire usted lo que dice.

Le da un ejemplar del periódico.

Teniente Coronel. —A ver. ¡Ja, ja, ja!

Primer plano de la cabecera de “*El Liberal*”. Debajo del título y en grandes titulares pone:

EL LIBERAL

Gran derrota de los facciosos

LAS TROPAS REPUBLICANAS EN VICTORIOSO COMBATE
RECONQUISTAN TALAVERA DE LA EX REINA

El despacho del Teniente Coronel.

Teniente Coronel.—¡Ja, ja, ja! Hombre, qué cosa más graciosa. Que repartan los periódicos entre la tropa, para que vean cómo mienten estos bellacos.

En las calles de Talavera, los moros, que están sentados en el suelo descansando, leen “*El Liberal*” muertos de risa. Algún primer plano de un soldado moro leyendo el periódico.

El Soldado moro (A otro).—¡Mira, mira: los rojos haber tomado Talavera!
¡Ja, ja, ja!

En otro lugar, un grupo de Legionarios, también leyendo el periódico entre grandes carcajadas.

Un legionario (Llegando al grupo con un periódico en la mano).—
¡Legionarios, corred, que los rojos han vuelto a Talavera!

Todos.— ¡Ja, ja, ja! (Luca de Tena, 1938: 116-117).

Los titulares de *El Liberal* de los días 6 y 10 de septiembre de 1936 recogen victorias de las fuerzas republicanas contra las tropas fascistas, pero lo cierto es que, si acudimos a las fuentes historiográficas aportadas por autores como Hugh Thomas, vemos que la ciudad cayó en manos de las tropas africanas entre el 2 y el 3 de septiembre de ese año. En esta escena, Luca de Tena intensifica la crítica a la propaganda republicana mediante las risas de los moros y los legionarios.

Todo ello es censurado bruscamente por uno de los cabos de la legión, que recuerda lo que sufren todos los que están en Madrid,

sin más medios de información que los que les cuentan estos papeles. Ellos creen a pies juntillas que a estas horas nos han echado de Talavera, como creen que en cuanto entremos en Madrid los legionarios les vamos a sacar los ojos y cortar las orejas. Estas mentiras que les cuentan son la causa que prolonga la guerra. Si supieran la verdad de todo, ya hace tiempo que estaríamos en Madrid. Los verdaderos

culpables, los criminales, los que no tienen perdón, son los que les engañan, no los engañados” (Luca de Tena, 1938: 118).

Al igual que en otras producciones literarias durante la contienda, Luca de Tena se muestra insistente en el papel que los medios de comunicación republicanos desempeñaron en el retraso de la ofensiva sobre Madrid. No en vano, desde el plano literario era necesario justificar la derrota sufrida en la capital por las fuerzas leales al gobierno republicano al comienzo de la guerra y ofrecer motivos alternativos para demorar el avance sobre la ciudad, llegando incluso, en algunos casos, a negar la existencia de un asedio de Madrid (Castillo, 2016: 134-135).

Insiste asimismo Luca de Tena en *limpiar* la imagen difundida por los medios de comunicación oficiales del gobierno republicano. Ocurre algo similar en una de las últimas escenas del guion: un miliciano herido es apresado por los sublevados y cuando el «General» —tra-sunto de Francisco Franco, sobre todo si atendemos a la ilustración de Kemer incluida en la página 165— le interroga sobre su ideología, responde que era prisionero de los rojos y que se vio obligado a combatir por miedo a los nacionales. Dice el miliciano: «En Madrid dicen que los militares asesinan a los prisioneros, que les cortan las orejas y les sacan los ojos» (Luca de Tena, 1938: 165), ante lo que el General, con un gesto benévolo, lo despide deseándole una pronta recuperación.

Todo ello responde a un intento por mostrar la cara más amable del soldado rebelde. Lo mismo ocurre cuando los regulares llegan a Talavera:

A los balcones empieza a asomarse la población civil, con júbilo reflejado en los rostros. Las calles son un hervidero humano, especialmente la plaza principal, atestada de camiones y de tanques. Moros y soldados del Tercio van y vienen, cruzándose con los jefes y oficiales, a quienes saludan al paso. Sentados en las aceras, con las espaldas apoyadas en las fachadas de las casas, los moros descansan de la batalla (Luca de Tena, 1938: 112).

Las ilustraciones de Kemer de los soldados africanos buscan precisamente aportar información adicional sobre sus costumbres, bebiendo té y ataviados con las chilabas y uniformes tradicionales. Sin embargo, es precisamente este otro punto en común que estrecha la distancia entre el guion de Luca de Tena y el resto de las obras narrativas del bando sublevado. Si bien hay un intento por blanquear la imagen de estos soldados, Luca de Tena omite deliberadamente gran parte de la violencia ejercida por los soldados de Franco durante la guerra. En Toledo, una vez recuperada la fortaleza, los regulares de Varela masacraron a la población civil desde el 27 de septiembre —recuérdense los fusilamientos de las «preñadas rojas» en el Hospital de la Maternidad o el incendio del seminario conciliar (Herrerros, 1995: 75). En Talavera de la Reina, a pesar de que lograron entrar en la ciudad sin demasiada resistencia debido a la falta de adiestramiento de los diez mil milicianos aproximadamente que se encontraban en

la ciudad, las tropas franquistas masacraron a la población durante varios días. Paul Preston recoge el testimonio de John Whitaker, que afirma a este respecto:

No pasé ninguna noche en Talavera sin ser despertado al alba por los estampidos de los pelotones de fusilamiento. Parecía que nunca iba a terminar la matanza. Mataban a tanta gente cuando llevaba dos meses en Talavera como en los primeros días de mi estancia allí. El promedio era tal vez de treinta al día. Eran simples campesinos y trabajadores. Bastaba haber tenido el carnet de un sindicato, haber sido masón, haber votado por la República (Preston, 2018: 137).

1.2. El uso de lo grotesco en el guion: las ilustraciones de Arturo Reque Meruvia, «Kemer»

Uno de los aspectos más llamativos del guion de Luca de Tena lo constituye la inclusión de dieciocho ilustraciones del artista boliviano Arturo Reque Meruvia, firmadas con su pseudónimo «Kemer». El artista llegó a Madrid por primera vez en 1929 a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y, tras participar en diversas exposiciones en París y Buenos Aires, luchó en la Guerra del Chaco y compuso varios grabados sobre su experiencia expuestos en diversas ciudades europeas, como Londres o París. Durante la guerra civil toma partido por los sublevados, publicando ilustraciones en diarios como *ABC*, hasta conformar un conjunto de ciento ochenta y cuatro ilustraciones —entre grabados, acuarelas y dibujos a carboncillo o plumilla— que conocemos como las «Láminas Kemer», conservadas en el Archivo Militar de Ávila.

Esto último nos lleva a tratar el libro precisamente como un ejemplo de «libro ilustrado», algo que modifica significativamente la forma de acercarnos al escrito. No es este el único caso de obra narrativa escrita durante la contienda en la que se incorporan ilustraciones: a este respecto cabe traer a colación una de las obras que más éxito cosechó entre los lectores de la zona nacional, como es *Una isla en el Mar Rojo* (1939), de Wenceslao Fernández Flórez, con dibujos de Carlos Sáenz de Tejada; o *La ciudad de los siete puñales* (1938), con ilustraciones de «Kin». El arte franquista encontró en la ilustración un soporte adecuado para su consolidación, tanto en una vertiente puramente realista como en un expresionismo capaz de distorsionar la imagen del enemigo y la realidad de la guerra y facilitar el acomodo del relato oficial del régimen, sobre todo en aquellas obras destinadas a formar parte de publicaciones literarias o libros (Llorente, 1995: 196 y 201).

El libro ilustrado ha sido interpretado en el marco de la «obra total» romántica (Martínez Moro, 2004: 95-102). Dejando a un lado la relación paradójica que el falangismo mostró con el Romanticismo —irracional y clasicista a un tiempo (Pérez Bowie, 1991)—, lo cierto es que constituye un soporte propicio para la transmisión del mensaje falangista si tenemos en cuenta el carácter irracional propio del fascismo: así, superando la barrera técnica que la lengua

podiera comportar —más, si cabe, en novelas o creaciones de largo aliento—, las imágenes sintetizan, en un golpe de vista, los aspectos más importantes de las escenas narradas. Ahora bien, como apunta Martínez Moro, rescatando la controversia resultante del motivo *ut pictura poiesis*, la relación entre las distintas artes —literaria y pictórica, en este caso— debe darse en un sentido bidireccional, ya que el texto enriquece la interpretación de las ilustraciones y estas hacen lo propio con aquel, y nunca bajo una relación de identidad: frente a lo que cabría esperar, las ilustraciones no reflejan literal y exactamente aquello que encontramos en la narración, y esta no se centra exclusivamente en el contenido de las imágenes incrustadas. La razón de esto la cifra Martínez Moro en lo siguiente: en el libro ilustrado

participan dos canales de comunicación y una única experiencia, sea esta de tipo informativo, epistemológico o estético. Unido a ello, el sujeto receptor queda asimismo singularizado en la duplicidad que representa la figura más rica y compleja del lector-espectador. Lejos de considerar las ilustraciones como meros objetos decorativos o enriquecedores del producto editorial, una aproximación positiva al fenómeno del libro ilustrado debe enfocarse desde un criterio de optimización de los recursos expresivos y comunicativos (Martínez Moro, 2004: 95).

Analizar una obra como esta, en la que texto e imagen confluyen en una voluntad artística común, nos lleva a valorar ambos elementos desde un mismo grado de relevancia, ya que «el fenómeno del libro ilustrado como el de una obra total y genuina, derivada de una auténtica necesidad por expresar con mayor intensidad un motivo estético o una idea del conocimiento, y no como una mera suma o enlace ortopédico entre las artes y los medios» (Martínez Moro, 2004: 98).

Las ilustraciones de «Kemer» incluidas en el guion de Luca de Tena coadyuvan en la consolidación de una estética grotesca, haciendo de esta un elemento esencial del texto. Entendemos lo grotesco como una categoría estética marcada por la mostración conjunta del horror y de la risa. Las aproximaciones teóricas más eclécticas — Philip Thomson (1972)— y las más recientes —David Roas (2011; 2014), Frances S. Conelly (2015) o Carlos Ginés Orta (2020)— tienden a sintetizar lo grotesco en dos grandes líneas, representadas por sendos teóricos, en función del mayor énfasis en uno de sus dos elementos constitutivos principales: una línea, asociada con el teórico alemán Wolfgang Kayser, que entiende lo grotesco como un extrañamiento de la realidad al mostrar el mundo en estado de enajenación, posicionando la risa en un segundo término (Kayser, 2010: 309-310); y otra, más festiva y carnalesca, encarnada por Mijaíl Bajtín, según la cual lo grotesco representaría la subversión de valores propia del carnaval, en la que la risa constituye un procedimiento de destronamiento de lo establecido pero también la creación de un nuevo orden (Bajtín, 2003). En el caso que nos ocupa, lo grotesco adquiere en la obra de Luca de Tena una significación próxima a la teoría *kayseriana*, puesto que los elementos que podemos asociar con la estética grotesca, como el carnaval, desempeñan la función de deshumanizar

al enemigo republicano y mostrar su verdadera identidad a través de cuadros en apariencia humorísticos, bufonescos, protagonizados por seres que sonríen mientras ejercen actos violentos o que ofrecen un contrapunto chabacano de una realidad conocida para el espectador.

A lo largo del guion, los milicianos son generalmente presentados bajo el signo de lo grotesco: en unos casos muestran una marcada ignorancia con respecto a hechos relacionados con la cultura —el caso de que dos milicianos no sepan quién era Poncio Pilatos, por ejemplo—. Al igual que en otras narraciones del bando sublevado, se recogen las distintas interlocuciones de los milicianos reproduciendo signos fonéticos del habla popular, en un intento por ridiculizar al enemigo; o, directamente, se nos muestra a los soldados republicanos como individuos rendidos a las más bajas pasiones, sedientos de sangre o borrachos. Además, los milicianos no tienen nombre propio, muestran un marcado anticlericalismo y no respetan su propia ideología. Uno de ellos intentará delatar como falangista a don Romualdo preguntándole quién es el autor de *Nuestra Natacha*, pero el catedrático da una respuesta errónea y el miliciano, al corregirlo, se delata, ante lo que responde: «resabios antiguos» (Luca de Tena, 1938: 101). El anticlericalismo republicano será lo que mueva a don Romualdo a las filas franquistas, y el soldado herido al final del relato reconocerá que luchó con los milicianos republicanos por temor a los relatos difundidos por la propaganda antifascista.

En este intento por denigrar al *otro* republicano, las ilustraciones de Reque Meruvia refuerzan el contenido propagandístico al intensificar el cariz grotesco de las descripciones desde el plano puramente visual. Las ilustraciones son, en la mayoría de los casos, trabajos previos que Luca de Tena incorpora al libro. Aunque esto pueda parecer algo evidente, es necesario subrayarlo, sobre todo si tenemos en cuenta la función que desempeñan en relación con el texto. La mayoría de las ilustraciones incorporan un breve epígrafe con el que el propio Kemer identificó sus trabajos: en algunos casos describe la acción —como ocurre con la ilustración «El cañoncito disparando» o «El patio del Alcázar en ruinas»—. Sin embargo, encontramos otras ilustraciones —dos, fundamentalmente— que aparecen introducidas mediante fragmentos de las descripciones de escena o acotaciones del texto de Luca de Tena.

El primer caso lo representa la siguiente ilustración (Imagen 1, «Se forma un corro de hombres y mujerzuelas que bailan alrededor de la hoguera»). En ella, puede observarse cómo varios hombres y mujeres queman diversos objetos religiosos en una hoguera. La imagen corresponde, en el texto, a la descripción del contexto sociopolítico inmediatamente precedente a la guerra, que Luca de Tena representa de esta guisa:

Al llegar a una plaza, se encuentran metidos en un tumulto imponente. Carreras, gritos. Está ardiendo una iglesia. Algunos transportan imágenes, y otros, objetos y los tiran en montón. Luego, hacen con ellos una hoguera. Se forma un corro de mujerzuelas y hombres

descamisados que bailan alrededor de la hoguera, cantando la “Internacional”.

En una esquina, dos guardias de seguridad, a caballo, contemplan impávidos el espectáculo. En otra hay un carro de guardias de Asalto. Unos charlan sentados en el carro. Otro lee un periódico. Tres están de pie cerca del coche (Luca de Tena, 1938: 18).

Así, el período correspondiente a la Segunda República en el texto se resume por un clima caótico en el que varios individuos destruyen ídolos religiosos y ejercen la violencia sobre miembros del clero —como puede observarse en la zona inferior de la imagen, donde un hombre descamisado arrastra por el pelo a otro que se encuentra rezando—, todo ello con la presencia de borrachos que incitan a la violencia. La escena muestra una evidente factura goyesca visible en los rostros de los hombres y mujeres, reforzada, a su vez, por el uso expresionista del blanco y negro, sobre todo en la representación del humo y el fuego que ocupa la zona superior de la ilustración. El hieratismo de los miembros de las fuerzas de seguridad —a la derecha— brinda un contraste grotesco con el sufrimiento del hombre violentado —cuyo rostro se ofrece desfigurado, fruto de la violencia ejercida sobre él— y con la sonrisa diabólica del descamisado, situado, además, en el centro de la composición. La mostración conjunta de la mueca de este último en un contexto de violencia y festejos —el narrador subraya que los personajes están bailando—, unido a la destrucción de ídolos religiosos, confiere al ambiente un aire de transgresión y caos convencionalmente asociados a la estética grotesca.



Imagen 1. «Se forma un corro de hombres y mujerzuelas que bailan alrededor de una hoguera» (Luca de Tena, 1938: 16).

Sin embargo, el caso más significativo en relación con estas consideraciones lo encontramos en la siguiente ilustración (Imagen 2, «Han disfrazado a uno de los dirigentes comunistas con los ornamentos del Cardenal Primado»). La acción se sitúa en el episodio del asedio del Alcázar de Toledo. El 12 de agosto de 1936, el «Coronel» —sin

nombre, aunque representa al Coronel Moscardó— conoce, a través de un miliciano desertor que se ha incorporado a las filas de los sublevados, que un miliciano borracho se ha «disfrazado» con los hábitos del Cardenal Primado —por estas fechas, el cardenal Isidro Gomá—. La escena, «episodio esperpéntico» según Gubern (2000: 134), es quizá la más representativa de la estética grotesca que hemos señalado. En ella podemos observar a un miliciano ataviado con el báculo cardenalicio, la cruz pectoral y la mitra. El miliciano levanta el puño con gesto retador mientras fuma un puro y las masas asisten sorprendidas y expectantes. Así lo describe Luca de Tena:

En la plaza de Zocodover, las turbas saquean los comercios y se entregan a todo género de desmanes. De la calle Platerías desemboca una manifestación que viene cantando la “Internacional”, a cuyo frente figura un miliciano borracho, de tipo innoble, disfrazado con las vestiguras litúrgicas del Cardenal Primado —capa pluvial, báculo y mitra—, que es acogido con grandes carcajadas, gritos y aplausos (Luca de Tena, 1938: 56).



Imagen 2, «Han disfrazado a uno de los dirigentes comunistas con los ornamentos del Cardenal Primado» (Luca de Tena, 1938: 56).

El diálogo que sigue a la descripción resulta significativo porque el falso Cardenal repite la consigna archiconocida de Karl Marx mientras conmina a los feligreses, el pueblo, a que asista al asalto al Alcázar:

¡Ja, ja, ja...! El Cardenal... Paso al Cardenal.

¡El Cardenal!... ¡El Cardenal!

El falso Cardenal (*En la boca la colilla de un puro, saluda con el báculo*).

—¡Gracias..., gracias, amado pueblo!

¡Ja, ja ja...!

Falso Cardenal.—La religión... es el opio del pueblo..., el pueblo es el

único Dios. ¡Bravo... bravo!...

Falso Cardenal.—Dentro de unas horas las gloriosas milicias republicanas van a asaltar el Alcázar. Pueblo toledano, pueblo consciente: hay que ir a ver eso (Luca de Tena, 1938: 57).

El sentido puramente grotesco surge de las risas del cardenal, que, regodeándose en su crueldad, pergeña la estampa mediante atributos que apuntan a la denigración del personaje —el puro, la ebriedad, etc.—. No obstante, si algo confiere a esta imagen los atributos propios de lo grotesco es el Carnaval que representa: la inversión de jerarquías y valores se manifiesta en el hecho de que un miliciano se disfrace e interprete roles que no le son propios, todo con un sentido festivo, lúdico y burlesco. El uso del carnaval con un sentido propagandístico es una práctica habitual en la narrativa fascista española durante la guerra civil: el sentido antidemocrático de la Falange y de las distintas ideologías que se integraron entre los sublevados se destila de la representación de las fuerzas del orden y de los distintos miembros del gobierno como integrantes de una inmensa farsa, una mascarada sin sentido, todo ello incluido en un acto con tintes de ritual⁶.

Ahora bien, ¿qué función desempeñan las ilustraciones en relación con el texto? Román Gubern afirma que la concepción logocéntrica nos mueve a considerar las imágenes como meros añadidos del discurso, simples decorados que amplían o intensifican la escena en cuestión (*apud* Martínez Moro, 2004: 95). Sin embargo, esto conviene matizarlo. Roland Barthes, en «Retórica de la imagen», propone varias funciones que puede desempeñar la imagen: de anclaje, según la cual el texto restringe las interpretaciones posibles de la imagen —producto polisémico por naturaleza—; y la de *relais* o relevo, menos frecuente, y que apunta a la relación que se establece entre el dibujo y la palabra cuando esta, normalmente un fragmento de diálogo, se complementa con la imagen apuntando a un nivel superior, que sería el de la diégesis o la historia. En otras palabras, la imagen condiciona el desarrollo mismo de la acción, puesto que *sustituye* o *relevo* a la palabra de su lugar en la descripción de las escenas⁷.

<6> «Chico, Pedro, esto es una carnavalada», en *Madrid, de Corte a cheka*, de Agustín de Foxá (1938: 91); «La revolución había parido sus monstruos, seres sin cara y sin nombre. Borrachera de sangre y francachela de vino y de gasolina. Carnaval lúgubre con carrozas para el concurso del Martes del Espanto...» en *La ciudad de los siete puñales*, de Emilio Carrere (1939: 27), por citar algunos ejemplos.

<7> En el caso de las dos ilustraciones comentadas, estas llevan como título un fragmento del texto de Luca de Tena, lo que nos mueve a extraer dos conclusiones: primera, que representan un fragmento concreto del guion, sirviendo de ampliación de las correspondientes escenas; segunda, que fueron compuestas ad hoc para el guion, dado que no están presentes en el Archivo Militar de Ávila —donde se encuentran 184 láminas compuestas por Arturo Reque Meruvia durante la guerra civil— ni en otra publicación del autor que hayamos podido comprobar. La importancia de esto radica en que nos llevaría a interpretar, si fuera cierto, que estas ilustraciones son el resultado de la voluntad de Luca de Tena por enfatizar el cariz grotesco de las escenas, y no una adaptación del guion a un material preexistente, como puede ser el caso del resto de ilustraciones, compuestas con anterioridad a la publicación del guion y conservadas en el Archivo Militar de Ávila —uno de cuyos ejemplos lo constituye la tercera ilustración comentada y el resto de ilustraciones del guion sobre el asedio del Alcázar de Toledo—.



Imagen 3. «En las calles de Talavera los moros descansan de la batalla» (Luca de Tena, 1938: 112).

La mayoría de las ilustraciones incluidas en el libro cumplen la función de añadir información sobre el contexto de guerra. Generalmente, nos muestran estampas de la contienda, como las condiciones de vida en el Alcázar de Toledo —que el artista no conoció directamente, sirviéndose de testimonios y de la reconstrucción de los hechos tras el asedio, en los que ofrece una imagen del asedio marcada por la desesperación y las condiciones extremas (Mendoza Yusta, 2012: 162)— o las maniobras defensivas de los resistentes en la fortificación, escenas de combate aéreo o del frente de Madrid. Destaca en este aspecto el conjunto de ilustraciones que muestran a los soldados rebeldes, incidiendo en elementos de la vestimenta como la gorra roja de los requetés, la camisa azul o la indumentaria de los soldados africanos (Imagen 3), que son «retratados con su peculiar fez cuando descansan o comen, pero también aparecen junto a ellos moros mercenarios incluidos en esta unidad o en la Mehala Jalifiana que portan la exótica indumentaria que traen desde sus regiones de origen, con coloristas chilabas y turbantes o gorros de lana» (Mendoza Yusta, 2012: 162). La función en estos casos es puramente ilustrativa, mostrando con mayor facilidad al lector las características estéticas y simbólicas del *nosotros* rebelde y atenuando las atrocidades atribuidas a las tropas franquistas mediante su representación idealizada.

Las dos ilustraciones reproducidas y comentadas más arriba cumplen una función diferente, puesto que no solo ilustran un pasaje del relato, sino que en cierto sentido *relevan* parcialmente al texto de su función descriptiva para ofrecer una imagen grotesca que potencie el efecto denigrador del relato. Barthes afirma:

En algunas historietas, destinadas a una lectura “apresurada”, la diégesis está confiada principalmente a la palabra ya que la imagen recoge las informaciones atributivas, de orden paradigmático (el

carácter estereotipado de los personajes). Se hacen coincidir entonces el mensaje costoso y el mensaje discursivo, de modo de evitar al lector impaciente el aburrimiento de las “descripciones” verbales, confiadas en este caso a la imagen, es decir a un sistema menos “laborioso” (Barthes, 1974: 133).

Las imágenes ofrecen de esta forma al lector —no olvidemos que se trata de un guion de cine correspondiente a un filme que no pudo producirse— una vía más directa para la correcta aprehensión del mensaje estético que encierra el texto al distorsionar, por medio de una estética grotesca, la representación del *otro* republicano.

2. Conclusiones

El filme de Luca de Tena reproduce algunos lugares comunes de la propaganda fascista española presente en la novela escrita durante la guerra civil. Así, determinados momentos clave de la contienda —como el asesinato de José Calvo Sotelo o el asedio del Alcázar de Toledo— se muestran en el guion tras una serie de datos tergiversados o exagerados que responden a una práctica literaria común. No obstante, el guion de Luca de Tena ofrece espacio para algunas consideraciones relevantes al respecto de esta literatura, como es el caso del valor que adquieren las ilustraciones incluidas en algunas publicaciones durante la contienda. En este caso, los grabados y acuarelas de Arturo Reque Meruvia cohonestan con la estética grotesca que se muestra en algunos momentos del relato y que hermana esta obra con otras contemporáneas. Las ilustraciones de Kemer desempeñan diversas funciones identificables con las que Roland Barthes determinó como de *relé* y *anclaje*. Esto nos lleva a revalorizar hechos que pueden pasar desapercibidos para la crítica, como el lugar que ocupa un elemento propio de la literatura «popular», como son las ilustraciones, en los estudios sobre propaganda literaria durante la guerra civil. El estudio de estas manifestaciones nos permite aproximarnos a obras menos atendidas por la crítica como ejemplos de «arte total» fascista, representativas de una práctica artística que busca transmitir una consigna ideológica concreta a través de múltiples cauces. Las ilustraciones presentes en *A Madrid: 682* nos permiten acercarnos al texto teniendo presente la apelación a lo irracional que se manifiesta, reiteradamente, en la literatura fascista en general y en la literatura falangista, en particular.

Bibliografía citada

- BAJTÍN, M. (2003): La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, Madrid: Alianza.
- BARTHES, R. (1974): «Retórica de la imagen» en VV.AA., La semiología, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 127-140.
- BENJAMIN, W. (1998): Imaginación y sociedad. Iluminaciones I, Madrid: Taurus.

- CASTILLO, F. (2016): Los años de Madridgrado, Madrid: Fórcola Ediciones.
- CARRERE, E. (1939): La ciudad de los siete puñales, Madrid: Ediciones Españolas.
- CONNELLY, F. S. (2015): Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego, Madrid: Antonio Machado Libros.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1935): Arte y Estado, Madrid: Gráfica Universal.
- ESPINA, C. (1937): Retaguardia. Imágenes de vivos y de muertos, Librería Internacional.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1939): Una isla en el mar rojo, Madrid: Ediciones Españolas.
- FOXÁ, A. d. (1938): Madrid, de Corte a cheka, Salamanca: Ediciones Jerarquía.
- GINÉS ORTA, C. (2020): La Literatura grotesca en Europa (siglos XVI-XX), Boletín de Literatura Oral, 3 (Anejo 3 (2020)), 1-238.
- GUBERN, R. (2000): «A Madrid: 682, un proyecto de 1938», Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen, 35, 131-141.
- HERREROS, I. (1995): Mitología de la cruzada de Franco. El Alcázar de Toledo, Madrid: VOSA.
- ÍÑIGUEZ EGIDO, A. (2021): «Perspectivas históricas en la novela triunfalista: la toma del Cuartel de la Montaña y el asedio del Alcázar de Toledo en Madrid, de Corte a cheka, de Agustín de Foxá» en Santos Sánchez, D. y Larraz, F. (eds.), Discursos de la victoria. Modelos de legitimación literaria y cultural del franquismo, Berlín: Peter Lang, 21-39.
- KAYSER, W. (2010), Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura, Madrid: Antonio Machado Libros.
- LLORENTE, A. (1995): Arte e ideología en el franquismo (1936-1951), Madrid: Visor.
- LUCA DE TENA, J. I. (1938): A Madrid: 682, Santander: Aldus.
- MARTÍNEZ MORO, J. (2004): La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento, Gijón: Ediciones Trea.
- MENDOZA YUSTA, R. (2012): «Arte y propaganda en la Guerra Civil: las láminas de Kemer», Arte, arqueología e historia, 19, 161-170.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (1991): «Falange y Romanticismo» en Dengler Gassin, R. (coord.), Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez, Salamanca: Universidad de Salamanca, 627-641.
- PRESTON, P. (2018): La guerra civil española, Barcelona: Debate.

ROAS, D. (2009): «Poe y lo grotesco moderno», 452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada, 1, 13-27, <<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/10732/31740>>.

ROAS, D. (2011): Tras los límites de lo real, Madrid: Páginas de Espuma.

SANZ FERRERUELA, F. (2006): «A Madrid: 682 de Juan Ignacio Luca de Tena (1938) y los orígenes del cine franquista de Cruzada», VI Encuentro de investigadores sobre el franquismo: Zaragoza, 15, 16 y 17 de noviembre de 2006, 446-460.

SILVA, Umberto (1975): Arte e ideología del fascismo, Valencia: Fernando Torres Editor.

SONTAG, Susan (2023): Bajo el signo de Saturno, Barcelona: Debolsillo.

SPEER, Albert (2001): Memorias, Barcelona: Acantilado.

THOMÀS, J. M. (2019): Los fascismos españoles, Barcelona: Ariel.

THOMSON, P. (1972): The Grotesque, London: Methuen & Co Ltd.

#30

CUERPOS SIN CABEZA: CORPORALIDADES ABYECTAS Y NUDA VIDA EN *TEMPORADA DE HURACANES*, DE FERNANDA MELCHOR¹

Teresa Blanco Rivera

Universidad de Zaragoza

<https://orcid.org/0009-0001-8136-2550>

Artículo || Recibido: 09/02/2023 | Aceptado: 22/11/2023 | Publicado: 01/2024

DOI 10.1344/452f.2024.30.13

libromaya@gmail.com

Ilustración || Códice Totomixtlahuaca, 1584. World Digital Library.

Texto || © Teresa Blanco Rivera – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || A partir de la noción de «campo de concentración» como espacio paradigmático de la biopolítica moderna planteado por Giorgio Agamben, *Temporada de huracanes* destaca como un referente literario representativo de la nuda vida en una región limítrofe de México, donde los personajes son encarnaciones de un *homo sacer* que ve reducida su existencia a una lógica de explotación del cuerpo, y donde se nace y se muere inserto/a en una zona liminar en la que se transita entre el adentro y el afuera como víctimas, pero también como victimarios. Los «cuerpos sin cabeza» son metáfora de estas vidas desnudas que son descabezadas, esto es, despojadas de toda posibilidad de reformular su existencia. En ese sentido, el texto mismo funciona como objeto abyecto en la configuración espaciotemporal de la obra.

Palabras clave || Nuda vida | Campo de concentración | Abyección | Liminaridad | Fernanda Melchor

Cossos sense cap: corporalitats abjectes i nua vida en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor

Resum || A partir de la noció de «camp de concentració» com a espai paradigmàtic de la biopolítica moderna plantejat per Giorgio Agamben, *Temporada de huracanes* destaca com un referent literari representatiu de la nua vida en una regió limítrofa de Mèxic, on els personatges són encarnacions d'un *homo sacer* que veu reduïda la seva existència a una lògica d'explotació del cos, i on es neix i es mor insert/a en una zona liminar en la qual es transita entre l'endins i el fora com a víctimes, però també com a victimaris. Els «cossos sense cap» són metàfora d'aquestes vides nues que són escapçades, és a dir, despullades de tota possibilitat de reformular la seva existència. En aquest sentit, el text mateix funciona com a objecte abjecte en la configuració espaciotemporal de l'obra.

Paraules clau || Nua vida | Camp de concentració | Abjecció | Liminarietat | Fernanda Melchor

**Headless Bodies: Abject Corporalities and Bare Life in *Temporada de huracanes*, by
Fernanda Melchor**

Abstract || Based on the notion of the «concentration camp» articulated by Giorgio Agamben as a paradigmatic space of modern biopolitics, *Temporada de huracanes* stands out as a representative literary benchmark of bare life in a liminal Mexican region, where characters embody the figure of the *homo sacer*, whose existence is reduced to a logic of bodily exploitation and where people are born and die within the liminal dynamic of inside/outside as victims but also as aggressors themselves. Thus, the «headless bodies» are a metaphor of these bare lives whose heads are torn away, that is, dispossessed of any possibility of reformulating their own existence. Along these lines, the text itself works as an abject object throughout the space/time configuration of the novel.

Keywords || Bare life | Concentration camp | Abjection | Liminality | Fernanda Melchor

0. Trayectoria

Fernanda Melchor (Veracruz, 1982) se formó como periodista y escribió para diversos periódicos y revistas en México. Su obra narrativa breve fue incluida en las antologías *Breve colección de relato porno* (2011), *Palabras mayores* (2015), *Antología de letras, dramaturgia, guion cinematográfico y letras indígenas* (2016), *22 voces: narrativa mexicana joven* (2017), *Sólo cuento IX* (2017). Ha publicado el libro de crónicas, *Aquí no es Miami* (Random House, 2013) y las novelas *Falsa fiebre* (Almadía, 2013), *Páradais* (2021) y *Temporada de huracanes* (Random House, 2017). Esta última alcanzó fama internacional al ser traducida a varios idiomas, así como el Premio Internacional de Literatura en 2019 y la nominación al Booker Prize en 2020. En octubre de 2023 fue llevada a la pantalla con el mismo título por la directora mexicana Elisa Miller.

1. Una poética de la excedencia

Los fue contando a todos, uno por uno, incluso a los que no estaban completos, los que eran puro retazo de gente, sin rostro ni sexo [...], dedos y trozos de hígado y jirones de piel que salían sobrando de las cirugías del hospital de los petroleros.

(Melchor, 2018: 219)

Una banda de niños avanza con cautela por los cañaverales. Armados de resorteras y piedras, acechan cualquier movimiento, aprestándose para la batalla. Sin embargo, su juego termina con un descubrimiento mucho más crudo y terrible: el de un cadáver en descomposición, que parece sonreírles tumbado desde la orilla del río, con la boca llena de gusanos. A partir de ese choque entre la inocencia y la abyección, la voz narrativa se dará a la tarea de desplegar los acontecimientos que desencadenaron el asesinato. Y serán las declaraciones ministeriales de los involucrados quienes revelen la compleja realidad que se vive en la comunidad de La Matosa. Como ocurre en otros espacios de la ficción latinoamericana (Macondo, Comala, Santa María) La Matosa carece de un referente real —aunque existan poblaciones homónimas—; y, no obstante, en ella se concentran características y elementos que sintetizan realidades, en este caso de varias regiones del México actual, como es la ausencia de un estado de derecho, que fomenta la radicalización de la violencia que viven los protagonistas de *Temporada de huracanes*.

Estas son las vidas violentas que, al igual que el sepulturero del epígrafe citado, Fernanda Melchor narra una por una: cuerpos incompletos; pedazos que «salen sobrando» de un sistema que los utiliza para su beneficio y finalmente los expulsa cuando ya no le sirven. El relato se conforma de vidas rotas ordinarias; tal vez para que esta mirada que es la narración dé cuenta de existencias que

<1> Este trabajo forma parte de una investigación más extensa titulada *Cuerpos sin cabeza: la nuda vida en Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor, con la que obtuve el grado de Maestra en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana, A.C. en agosto de 2020.

no deben pasar desapercibidas, y que, muy por el contrario, funcionan como piedras angulares para comprender desde su trinchera ficcional la realidad.

La novela inicia en el punto más álgido del conflicto. Metido en el fango. A partir de ese momento la lectura exige conocer las causas por las que los personajes se encuentran, una y otra vez, en alguna terrible situación. La respuesta apunta, sin lugar a dudas, a la situación marginal en la que viven, arrastrados por modos de vida y de agencia que no han elegido, y que los conduce, a su vez, a una reducción fenomenológica que apunta hacia una poética de la excedencia. Melchor problematiza la complejidad que supone el nacer insertos en una lógica de explotación que los engulle y luego los expulsa como residuos, obligándolos a funcionar en la dicotomía insalvable que supone sufrir la violencia y, a la vez, ejercerla ellos mismos sobre otros para poder sobrevivir. El trauma es de tal magnitud que no cabe una toma de consciencia del sujeto ni la elección de una posición acerca de la realidad vivida. Tal es el caso de Luismi y Brando; de Norma y Yesenia; Chabela, Munra y la Bruja. Todos ellos vienen de familias violentas, y su oportunidad de conservar la vida depende de su habilidad para integrarse de la mejor manera que sean capaces en el engranaje de explotación humana. No existen otras alternativas o espacios de reflexión; lo único que saben desde el principio es que no tienen esperanza. En *La Matosa*, los procesos de violencia han sido normalizados: se vive en un permanente estado de excepción que se acerca a los fenómenos explorados por Walter Benjamin y Giorgio Agamben en sus trabajos teóricos. De ahí la pertinencia de leer *Temporada de huracanes* bajo esa óptica, porque será la que brindará las claves necesarias para comprender los mecanismos que ponen en marcha el funcionamiento de la trama.

Para hablar del microcosmos ficcional representado en *La Matosa*, abordaré la nuda vida que, a su vez, se desprende del *homo sacer*, y que Agamben define como aquella vida humana a la que cualquiera puede dar muerte porque vive excluida del *nomos*; y cuya existencia no es considerada sagrada (2006: 18). En ese sentido, la nuda vida se encuentra en el umbral entre los conceptos griegos de *zoé* y *bios*; donde *zoé* se refiere a la vida puramente nutritiva, vegetativa del cuerpo, que solo se ocupa de sus funciones vitales; en tanto que el *bios* se refiere a la vida políticamente cualificada; esto es, la vida intelectual, pública y relacional del sí mismo, que, a través del *logos*, le permite politizar la vida de otros cuerpos además del propio.

En consecuencia, el Estado, o sus instancias de poder, se encargarán de la producción de cuerpos considerados como residuales para garantizar su propia continuidad, al tiempo que se excluyen a sí mismos de la aplicación de la ley valiéndose del estado de excepción. Con ello, la nuda vida queda cautiva en un sistema incluyente/excluyente que la explotará hasta su deshumanización. Agamben desarrolla su teoría de la nuda vida apoyándose en una revisión de los planteamientos de Walter Benjamin sobre la sacralidad de la

vida y la necesidad de que ésta sea considerada como un dogma, así como del análisis de la violencia que el Estado ejerce sobre lo que denomina *mera vida*, y que el filósofo italiano reformulará como nuda vida, y cuya genealogía traza hasta la actualidad para referirse a aquellas vidas desnudas que han visto reducido su valor a la mera explotación de sus cuerpos. En esa categoría ubica a los migrantes indocumentados, los prisioneros, los enfermos en una sala de resucitación y aquellos que viven en la extrema pobreza. Además, la síntesis del trabajo teórico de Agamben incluye también una recapitulación de algunas nociones clave de Michel Foucault, específicamente las que se refieren a los funcionamientos del biopoder sobre los individuos y las masas, así como a los procesos de subjetivación y desubjetivación que el Estado hace de las personas por medio de los dispositivos de control.

En *Temporada de huracanes*, la configuración de los personajes representa en su totalidad encarnaciones de la nuda vida, en un entorno donde priva la pobreza extrema y el ejercicio de la violencia. En este encuadre, Melchor construye la significación de lo que denomino los «cuerpos sin cabeza»: vidas desnudas a las que el sistema ha despojado de toda capacidad de reflexión, y que, en su significación de objetos de consumo, funcionan como instrumentos de expolio cuyo valor se ve reducido al uso de su cuerpo. En consecuencia, no es arriesgado afirmar que esta novela se erige como referente literario emblemático de la nuda vida en una región limítrofe de México, y que la apuesta narrativa de la autora radica, por una parte, en exponer estas encarnaciones de un *homo sacer* que nace y vive sin privilegios y que ha sido despojado de toda humanidad; y por otra, visibilizar los procesos y resultados de una biopolitización de la excedencia, puesta en marcha por las instancias de poder: un Estado ausente, del que solo quedan instituciones corruptas, y, por otra parte, los cárteles del narcotráfico.

2. Violencia y paralegalidad

En este escenario, la comprensión del permanente estado de excepción significado en La Matosa lo pone en evidencia como un pueblo marginal regido por la paralegalidad, definida por Rosana Reguillo como aquel tercer espacio que se abre paso entre la legalidad y la ilegalidad; un tercer orden que funciona con sus propios códigos de conducta, rituales y jerarquías, y que constituye un mayor desafío por ignorar el contrato social de las instituciones. Este microcosmos se encuentra controlado por un *bios* sádico que no se encarga de regular el poder, sino de pervertirlo. En este sitio la nuda vida se explota y utiliza para la administración panóptica del terror, como señaló Michel Foucault al estudiar el sistema de vigilancia en las prisiones. Es así que, en los alrededores de La Matosa, Cuco Barrabás, el cabecilla del narcotráfico y sus hombres, han delimitado las jerarquías y las relaciones entre las personas: «ese güero jovencito

que los del Grupo Sombra mandaron del norte para que moviera la droga en la zona, el que anda de arriba abajo por la carretera en un camionetón de vidrios polarizados» (Melchor, 2018: 50). Este patrullaje de Barrabás por toda la región, con su sombrero y lentes oscuros, constituye una actividad central para intimidar a los pobladores y llevar a cabo «levantones»². Una vez que sus víctimas dejan de serle útil, son torturadas y asesinadas como meros objetos de consumo en un sistema extractivista. Sobre el destino de estas víctimas hay rumores que desatan la imaginación y funcionan como una forma de dominación invisible, al modo del *efecto visera* propuesto por Jacques Derrida en *Espectros de Marx*, donde «Algún otro espectral nos mira, nos sentimos mirados por él, fuera de toda sincronía, antes incluso y más allá de toda mirada por nuestra parte, conforme a una anterioridad (que puede ser del orden de la generación, de más de una generación) y a una disimetría absolutas, conforme a una desproporción absolutamente indomitable» (1998: 21). Este ojo vigilante no es sino aquel del espectro que reaparece en el momento de la inminencia y propaga el miedo con que somete a sus subalternos.

En este sentido, el biopoder paralegal en la obra se ha apropiado de los medios del derecho jurídico para corromperlo y concentrar en sí mismo una potestad ilimitada a través de sus instancias reguladoras en las figuras del narcotraficante y sus sicarios. No obstante, como dijera Meri Torras:

El poder se ejerce verticalmente, de arriba abajo, pero también se otorga, de abajo a arriba... o a los lados. Darse cuenta del modo en que somos en relación a unas coordenadas a la vez propias y ajenas resulta fundamental para albergar un principio de capacidad de acción que nos permita desprendernos en grado suficiente para autoconocernos, autodescubrimos (2007: 22).

Al respecto, hay que subrayar el hecho de que las vidas desnudas que padecen esta explotación en la novela *a su vez* tienen una dimensión de agentes normativos; se trata de sujetos que han introyectado las prohibiciones simbólicas, pero que también, sin estar conscientes de ello, juegan el rol de sumisión que se desprende de esta vinculación conflictiva. La columna vertebral de la obra radica en la tragedia de este engranaje donde la nuda vida no ha cobrado consciencia de este círculo vicioso y no puede acceder al cuestionamiento crítico de la ley, ni mucho menos a la reformulación de su propia identidad.

Es un hecho incuestionable que en *La Matosa* la vida se concibe a partir de la violencia. Los hijos son considerados por sus madres —biológicas o no— como «errores» (Melchor, 2018: 127), «enfermedades» (2018: 46), «rémoras, unas garrapatas, unos parásitos que te chupan la vida y la sangre y encima ni te agradecen nunca los sacrificios que una a huevo tiene que hacer por ellos» (2018: 145). Una violencia que, como dice Walter Benjamin, también está enraizada en los mismos medios de la administración del poder y en la noción elemental del poderoso por encima del débil (2001: 103). Los embarazos son producto de descuidos atribuidos a las

<2> «Levantón» es un término popular utilizado en México para designar secuestros llevados a cabo por el crimen organizado con distintos fines, como extorsión, esclavitud sexual o tráfico de personas; o como pistoleros y trabajadores forzados en el interior de las células criminales o rehenes a cambio de recompensas.

mujeres porque «salen con su domingo siete por andar de golfas» (Melchor, 2018: 138) o por violaciones de las cuales también ellas son culpables, pues como dice Pepe, el padrastro y violador de Norma: «desde chica se le notaba lo fogosa» (2018: 134); «se veía que iba a ser una máquina para la cogedera, por la manera en que movía las nalgas cuando caminaba» (2018: 134).

En este engranaje performativo, el uso del sexo es un uso del cuerpo que, como agente o paciente, cancela toda posibilidad de una movilidad social hacia el *bios*, así como de una subjetivación en potencia, porque las vidas desnudas de la mayoría de los personajes actúan dentro de una esfera infrahumana. En consecuencia, el entorno regido por la anomia, la descomposición social y la precariedad, orilla a los protagonistas a una zona de clandestinidad donde se perpetúa el ejercicio de la violencia sobre sí mismos y sobre los demás como única vía de subsistencia. En esta zona, los «cuerpos sin cabeza» se vinculan con los constructos ideológicos del machismo, la misoginia, la corrupción y la explotación sexual, móviles fundamentales en esta obra. En esta lógica de funcionamiento, no solo los cuerpos de las mujeres que se prostituyen en las cantinas se ven sometidas al biopoder, pues en la vorágine de la violencia que priva en La Matosa, la explotación de la nuda vida ha tornado indiferente la individualidad de las formas de vida. Así, en los puestos de comida insalubre, al cliente le «daba igual que aquellas hebras de carne jugosa que masticaba pacientemente con los dientes que le quedaban fueran de borrego, de perro o de humano» (2018: 69), y corre el rumor de que a las «esclavas, cuando dejan de servir para la cogedera [...] las hacen cachitos y venden su carne a las fondas de la carretera como si fuera de animal fino para hacer los tamales famosos de la región» (2018: 51). Incluso los fragmentos de cadáveres que llegan al panteón son «puro retazo de gente, sin rostro ni sexo»; descabezados y mutilados; cuerpos muertos «a cuchillo y con violencia» (2018: 219); meros residuos de un *homo sacer* que cobra protagonismo de principio a fin en esta novela.

Por otra parte, la violencia que supone el orden paralegal en *Temporada de huracanes* me lleva a destacar la forma en que la nuda vida funciona también como subjetivación de la abyección en cualquiera de sus formas. Judith Butler define al cuerpo abyecto como una construcción cultural de aquellas zonas inhabitables o invivibles de la sociedad, y que representa a aquellos que no gozan de la jerarquía de sujetos al tiempo que delimita a quienes sí poseen dicha jerarquía (2002: 19-20). Sin embargo, en el texto la abyección no es una categoría fija de los personajes, sino que funciona en varias capas dinámicas que se modifican constantemente. En consecuencia, la abyección es una dimensión a la que se entra y se sale, y que contamina todos los registros de agencia y vinculación interpersonal de los actantes. Este proceso puede advertirse en aquellos que alguna vez encarnaron la nuda vida como víctimas de explotadores y que más adelante transitan hacia las filas de explotación de otros

más débiles: tal es el caso de Chabela, una mujer prostituida en el pasado, que una vez adulta pasará a vivir de regentar la explotación sexual de otras muchachas pobres que no encuentran otra salida, y a presionarlas para realizarse abortos clandestinos: «[...] con la edad se te va quitando lo pendeja y te das cuenta de que para hacer dinero en este negocio, dinero de verdad, lo único que se necesita son unas buenas nalgas, y mejor si no son las tuyas, mamacita; mejor si son de una bola de chamacas pendejas con la misma jiribilla con la que tú empezaste [...]» (Melchor, 2018: 143). El personaje de Luismi, por su parte, funciona como otra víctima-verdugo que reproduce el patrón de conductas violentas que predominan en La Matosa. El suyo es el caso de un joven que ha sido maltratado desde la infancia y vive de manera encubierta su homosexualidad; y que más adelante utilizará a Norma, a quien finge haber embarazado tras un matrimonio falso, con el propósito de cumplir con los mandatos heteropatriarcales normativos entre su grupo de amigos.

Uno tras otro, los personajes de *Temporada de huracanes* se van revelando en su mayoría como encarnaciones del *homo sacer*, pues toda la obra está construida sobre el mismo andamiaje de vidas desnudas. Tal es el caso de Yesenia, una joven que vive en la casa de su abuela y victimaria, doña Tina, y que, al igual que Norma, debe cumplir con la función de cuidar sobrinas y primos menores además de realizar las labores domésticas. El permanente estado de explotación en el que Yesenia vive va de la mano con la estigmatización que sufre a manos de su abuela, quien le impone el sobrenombre peyorativo de «Lagarta, por fea, prieta y flaca recitaba la abuela, igualita a un teterete parado sobre dos patas» (Melchor, 2018: 43). Pero el maltrato también es evidente en el uso que aquella hace de su cuerpo, sometiéndola a un trabajo exhaustivo sin remuneración ni reconocimiento. Cabe señalar que entre ambas prevalece un vínculo sadomasoquista que asoma en los accesos de adoración o de odio de la nieta hacia la abuela, quien se mantiene firme en su desprecio. La relación culmina cuando, tras un acceso de ira, Doña Tina la acusa de prostituirse de noche y decide cortar su pelo con las tijeras con que descuartiza el pollo. Más tarde, la echa a dormir al patio «como la perra que era», «la bestia inmunda que no merecía ni un jergón pulguiento bajo su pellejo apestoso» (2018: 49). De esta forma, Yesenia será despojada del único elemento corporal que le gustaba de sí misma. Paralelamente, la sujeción voluntaria de Yesenia a un poder supremo nunca cesa, ya sea la abuela o los agentes del Ministerio Público ante los cuales acude a declarar tras el asesinato de la Bruja, pues en ellos deposita una y otra vez su validación como persona.

Desde otro punto de vista, un personaje que funciona como bisagra entre las víctimas y los opresores es Chabela, quien, a pesar de haber sido prostituida en su juventud, en el momento de la narración es una mujer madura que utiliza a los hombres como parejas sexuales en función de los beneficios que puedan proporcionarle. Por otra

parte, su solvencia económica se basa, ante todo, en el negocio de regentar prostitutas en la cantina Excálibur, lo cual supone, por sí solo, una reapropiación subversiva del discurso añejo de la sumisión femenina. Al decidir abandonar la prostitución como trabajo y pasar a ser ella quien regenta las prostitutas, Chabela se apodera de un territorio ideológico-performativo, esto es, un espacio y una agencia tradicionalmente reservados a los hombres en sus variantes de poder de mando, manejo del dinero y toma de decisiones. Como agente de terror, sus primeras víctimas se encuentran en su círculo familiar inmediato: su antiguo amante Munra y su hijo Luismi, a quienes insulta y golpea; así como a la recién llegada Norma y las jóvenes prostitutas que administra. En el momento de la historia, su nueva pareja es Barrabás, el jefe del narco en La Matosa. Sin embargo, esta última relación va más en el sentido político de una asociación estratégica que en un mero vínculo erótico, pues representa un medio con el que Chabela obtiene protección y libertad de acción al mismo tiempo: «todavía era famosa en el tugurio ese que regenteaba en la carretera, donde la fue a poner el que dicen que es su amante, ese güero jovencito que los del Grupo Sombra mandaron del norte para que moviera la droga en la zona» (Melchor, 2018: 50).

Así pues, Chabela construye su propio poder en los espacios tradicionalmente asignados al dominio heteropatriarcal, como la cantina y el burdel, donde ahora es ella quien regula el sexo, el dinero y el alcohol (las mismas herramientas con que la identidad masculina se construye en la región), además de fungir como árbitro de vida o muerte al influenciar a las embarazadas para que aborten con la ayuda de la Bruja, aún bajo el riesgo de perder la vida. El poder económico que ha llegado a consolidar por su propia cuenta abona a la imagen de figura poderosa que Chabela ha forjado de sí misma. En consonancia con ello, su espacio vital se caracteriza por el olor a cigarro, a cochambre y a alcohol, signos de la ruptura que ha hecho con la imagen de la mujer pasiva y trabajadora en el hogar, pues como trabaja de noche, ha delegado en Norma las labores de la limpieza y la preparación de su desayuno. Así, el dinero es un medio que le permite someter a otros y acumular vestidos, sostenes, zapatos y artículos de maquillaje; pero también elegir una decoración estridente para su casa, con cortinas de gasa sobre paredes rojas y negras: «Yo elegí los colores, quería que se viera como la recámara de una geisha, ¿verdad?» (Melchor, 2018: 110).

Ahora bien, es posible identificar tres encarnaciones más elocuentes de la nuda vida que las señaladas hasta ahora. La primera es el caso de Norma, quien en su situación de menor de edad y de mujer violada y embarazada, tanto como víctima de un aborto clandestino, representa un cuerpo explotado por la familia, las instituciones y el Estado. La coyuntura en que se encuentra, provocada por los mandatos patriarcales, la obliga a recurrir a una *zona de clandestinidad* para practicarse un aborto. Como señala Barbara Sutton, las zonas de clandestinidad pueden pensarse como aquellas «zonas de in-

distinción» a las que hiciera referencia Agamben, esto es, espacios en las dinámicas de poder que conllevan una tensión entre los conceptos de inclusión/exclusión, visibilidad/invisibilidad. Y puntualiza:

El cuerpo embarazado (o el cuerpo que puede quedar embarazado) parecería exceptuar a la persona en cuestión de la plena ciudadanía y de sus derechos humanos. A través de la penalización del aborto, el Estado le está diciendo implícitamente a la mujer embarazada que ella debe ser un «vientre reproductor» (su subjetividad, sus deseos y la determinación sobre su propio cuerpo carecen de importancia). Si ella ha de permanecer dentro de la ley, dentro del cuerpo político, entonces debe aceptar su reducción a «vida reproductiva» (Sutton, 2017: 896-897).

Por consiguiente, a partir del momento en que Norma accede a que Chabela la lleve a practicarse un aborto con la Bruja, a pesar de negarse a ser «vientre reproductor» entra en la zona de clandestinidad que habrá de perpetuar su exclusión de la sociedad política; se suspenden sus derechos y pasa a convertirse en un *ser liminal* (Sutton, 2017: 897). En ese sentido, en el uso que los otros hacen del cuerpo de Norma se actualizan los asedios políticos del cuerpo a los que se refieren Foucault y los estudios culturales sobre violencia gineco obstétrica cuando hablan del secuestro y la patologización del cuerpo femenino que en ocasiones realizan los aparatos médico-jurídicos. Así, el de Norma es un cuerpo ocupado por una maternidad impuesta, que nunca eligió, y en el que se asumen los constructos culturales de la supuesta maldad intrínseca de las mujeres y su supuesta inferioridad con respecto a los varones.

A lo anterior hay que añadir el hecho de que la opacidad de la zona clandestina en que Norma se ve orillada a sobrevivir invisibiliza los procedimientos de explotación que sufre a manos de diversos *bios* ajenos, una y otra vez hasta su destrucción; un proceso que comienza con su propia madre y su padrastro, pasando por Chabela y Luismi —quien debe cumplir con los dictados heteropatriarcales— pero que también se perpetúa, como ya se ha visto, con el tratamiento culpabilizador del personal hospitalario. Norma no es consciente de los abusos de que ha sido objeto, y tampoco se asume como dueña de la propia materialidad de su cuerpo; paradójicamente, está convencida de que es una infractora que ahora debe castigarse con el suicidio, con lo que, en última instancia, representa un referente inmediato de la nuda vida producida por el mandato patriarcal.

Por otra parte, Luismi, a través de las vertientes de la prostitución voluntaria, la explotación sentimental y su propia agencia como drogadicto y narcomenudista, representa a su vez un segundo ejemplo de explotación extrema de la nuda vida. La propia incapacidad para la reflexión será el rasgo que, a final de cuentas, termine por llevarlo a la complicidad del crimen de la Bruja y al encarcelamiento. Su degradación parte desde el sobrenombre grotesco que le ha sido impuesto: «Luismi»; no solo porque canta como Luis Miguel, sino como burla por el contraste entre aquel modelo de belleza masculina

arquetípica y el aspecto de este otro: «con sus pelos chinos, quemados por el sol, sus dientes chuecos y su cuerpo escuálido era todo lo contrario al apuesto y famoso cantante» (Melchor, 2018: 180).

Aunque Luismi no tiene un capítulo exclusivo, aparece a lo largo de toda la novela, por medio de la polifonía del discurso, puesto en las diversas focalizaciones de los personajes. Desde la primera aparición que hace en la historia, al toparse a su prima Yesenia de camino al río, puede advertirse la precariedad en la que éste vive, ya que se presenta descalzo dando tumbos y sin camisa, con las rodillas descarapeladas y una lata chamuscada en las manos. En su infancia ha padecido y ejercido la violencia sobre otros, lo cual se revela en los episodios en que se ve obligado a robar para comer o a participar en violaciones grupales y orgías. Su amigo Brando sintetiza su vida al explicar: «el Luismi con esfuerzo había terminado la primaria y no sabía hacer otra cosa más que coger y dejarse coger y nadie en su sano juicio le daría trabajo, ni siquiera de barrendero» (2018: 187). Esta situación de miseria se potenciará con su creencia en las supersticiones de la región y el miedo con el que vive sujeto a las instancias de poder, representadas en su propia madre maltratadora, su banda de amigos y sus clientes; y también en la Bruja, el cártel de la droga y su amigo Brando. Sin embargo, Luismi es un personaje con aristas: generoso con algunos y violento con otros, aun indirectamente; supersticioso y pasivo en su propia autodestrucción. Acepta ser utilizado por su antiguo cliente, el ingeniero, quien lo maltrata emocionalmente y lo abandona; pero también por la Bruja y los hombres con quienes se prostituye, viendo reducido su valor al uso de su cuerpo. Luismi, en resumidas cuentas, no es más que un engranaje en el mecanismo de deshumanización dominado por una violencia de la que nunca logra zafarse, a pesar de tener algunos momentos en los que parece resguardar un tenue deseo por mejorar su vida, la de Norma y el que hace pasar por su futuro hijo. Pero la costumbre al sometimiento y a la aceptación tácita del engaño sentimental, en los registros del modelo biopolítico de La Matosa, serán su única forma de supervivencia.

El tercer caso de nuda vida en su expresión más extrema toma cuerpo en la Bruja. Este personaje está construido a partir de una significación ambivalente, no solo por su ambigüedad genérica, sino por su dimensión mágica como hechicera y abortera, así como por su participación en los terrenos de la parodia. La abyección de la Bruja emerge de la descripción de su cuerpo —y de su cadáver—, como de su agencia. En tanto cuerpo expulsado de la *polis*, la población de La Matosa desubjetiva a la Bruja porque no es un cuerpo legible sino más bien uno que vive fuera de la ley y que representa aquella zona inhabitable de la sociedad a la que hiciera referencia Butler. Al mismo tiempo, es subjetivada como un cuerpo abyecto, lo cual puede advertirse en sus transfiguraciones fantasmáticas, en su faceta como curandera de velo y ropajes oscuros o como imita-

dora de artistas, con peluca, maquillaje y pestañas postizas. Esta abyección del cuerpo travestido provocará miedo y respeto en los habitantes de la región.

En este orden de ideas, la esfera de acción de la Bruja gravitará en torno a las regiones liminares y paralegales de la prostitución, el narcotráfico, el travestismo, la brujería y el aborto clandestino. Pero también lo hace en torno a la parodia, como puede advertirse en los espectáculos caseros que monta en su sótano, donde subvierte los valores heteropatriarcales de La Matosa. Paradójicamente, estos valores son legitimados al momento en que la Bruja refuerza los modelos hegemónicos de los que se sabe excluida, al elegir a los cantantes populares Dulce o Luis Miguel como prototipos. Ambos artistas encarnan las dos caras del viejo binomio naturaleza/cultura, donde la primera se identificaba con lo animal, la servidumbre, lo sensible y lo femenino, esto es, el caos, en contraposición con la visión androcéntrica, patriarcal y racional que representa la cultura, responsable de controlar a la primera. En esos términos, Dulce exalta al primer modelo con su tema «Déjame volver contigo» (Melchor, 2018: 178), en tanto que Luis Miguel hace lo propio con «No sé tú» (2018: 181). No obstante, la Bruja también deslegitima estos modelos por medio de su parodia, al hacer un cuestionamiento crítico de la ley y su desplazamiento que es la risa, como señala Julia Kristeva, y que actualiza en la representación grotesca de esos mismos modelos.

Por otra parte, la abyección de la Bruja también se materializa en la exhibición putrefacta de su cadáver, que aún sonríe con la boca llena de gusanos; pero también en la morosidad descriptiva del crimen, que desmenuza gran variedad de elementos repugnantes cuando la cuchilla traspasa la garganta, «con la sangre salpicando por todas partes, manchándoles las manos, las ropas, los zapatos, el pelo, incluso los labios [...]» (Melchor, 2018: 204), así como en la frecuencia narrativa del asesinato, que aunque ocurre una sola vez se narra en distintas ocasiones, desde las focalizaciones de varios personajes. Por último, el registro de la abyección de la Bruja también se advierte en la configuración espacial de su casa, situada en las afueras de un pueblo de por sí marginal —doblemente marginada—, donde abunda la suciedad, el desorden y los símbolos de brujería, elementos abominables todos.

Finalmente, cabe señalar al numeroso grupo de personas anónimas que en la novela funcionan también como nuda vida, y que aparecen en su último grado de destrucción, ya sea en la forma de cadáveres mutilados o inclusive partes humanas que han perdido cualquier otra referencia de identificación, salvo la huella de haber sido alguna vez un cuerpo. Ejemplo de ello son las jóvenes que los narcotraficantes secuestraban y cuya tortura y asesinato filman y difunden, multiplicando el ejercicio de la violencia:

[...] el famoso video ese que todo el mundo se anda pasando por el teléfono y en donde se ven las cosas espantosas que el güero ese le hace a la pobre muchacha que sale en las imágenes, una niña casi,

una criatura toda chupada, que apenas puede mantener la cabeza alzada de lo drogada que está, o de lo enferma (Melchor, 2018: 50-51).

Aún en los restos humanos que el enterrador recibe para sepultar en la fosa común es evidente la explotación y reducción de las personas a la esfera de la nuda vida, que todavía es susceptible de un último ultraje: la descuartización. Quedan así los restos de pobladores de los pueblos vecinos, víctimas y victimarios, que constituyen, como señala Agamben: «esa última encarnación de la vida del *homo sacer*»; vacilantes en «un umbral de absoluta indistinción entre derecho y hecho, norma y vida biológica» (2006: 238). En palabras de Melchor:

[...] decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas cavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades. Muertos por balaceras y choques de auto y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas (2018: 217).

3. Territorios liminares

Pero la abyección no termina ahí, sino que contamina también la configuración literaria de la novela como un texto abyecto, cuya estructura narrativa abona a la metáfora central del texto como un huracán, que a su paso arrasa con la vida de todos los personajes, así como con las experiencias mismas de escritura y de lectura. El resultado es una obra escrita casi en un solo párrafo y sin puntuación, donde, según la teoría de la novela polifónica propuesta por Mijaíl Bajtín (2017), las voces narrativas se trasponen —y contradicen— unas a otras, para ser focalizadas desde distintos personajes en una misma masa dialógica que admite la intertextualidad con otros discursos, como son los fragmentos de canciones populares y de declaraciones ministeriales que se combinan para producir nuevos significados que evitan las interpretaciones unívocas. El texto, construido fundamentalmente desde el registro de la oralidad, privilegia así el uso de las «malas palabras» y lo que Edmundo Paz Soldán define como «necesidad por nombrar lo pornográfico» (2017) como principal materia prima. De igual manera, en el texto predomina el empleo de frases ambiguas que potencian y multiplican la posibilidad de significados, con frases como:

Dicen que les pidió las armas primero y que luego les disparó por la espalda; que les cortó las cabezas para que las autoridades pensaran que fueron los narcos [...] Aunque también dicen que no, que aquello era imposible, que era más seguro que los hombres de Rigorito, seis contra uno, lo mataran a él primero; que lo que seguramente pasó fue que los policías se toparon con la avanzada de la Raza Nueva [...] y que fueron ellos los que se chingaron a los policías y seguramente también al propio comandante, cuyo cadáver ya no tarda en aparecer en el sitio de alguna balacera, tal vez descuartizado también y con

huellas de tortura y cartulinas con mensajes dirigidos al Cuco Barrabás [...] (Melchor, 2018: 216; las cursivas son mías).

<3> En el argot mexicano, una cosa «del año del caldo» se refiere a algo muy viejo o inservible.

Dicho lo anterior, hay que subrayar la correspondencia que existe en la novela entre la explotación de la nuda vida y la configuración espaciotemporal de la historia. Como se ha visto, el pegamento que las une es la abyección de los elementos representados, y la abyección misma de la obra, construida a base de saltos en los planos narrativos del tiempo/espacio y de discursos contradictorios y fragmentados. Ahora bien, vale la pena destacar las claves teóricas para abordar la problematización del espacio. Gaston Bachelard, en su libro *La poética del espacio*, se vale de la imagen de la casa para explicar cómo los espacios exteriores producen una imagen en la psique de las personas, a su vez, configurada por recuerdos y sensaciones personales. Este enfoque permite iluminar la psicología abyecta de los personajes en este análisis. De manera similar, de Henri Lefebvre retomo la noción de espacio como un constructo social complejo que determina las prácticas y percepciones, para ilustrar la forma en que los espacios marginales de La Matosa se corresponden con las acciones y vinculaciones de los protagonistas (Lefebvre, 2013). En un nivel más profundo, asimilo las aportaciones de Deleuze y Guattari para explicar la *desterritorialización* del espacio, es decir, cómo una superficie localizada deja de ser o parecer lo que era en un principio, para devenir otra cosa simbolizada, o *reterritorializada*, en una plusvalía de código (Deleuze, 2004: 15). Por último, debo señalar mi deuda con Giorgio Agamben por su imagen del campo de concentración como espacio paradigmático de la biopolítica moderna, que me servirá como metáfora del mismo campo simbolizado en esta novela (Agamben, 2006: 151-239).

A partir de lo que se ha dicho hasta ahora, no es difícil advertir entonces una actualización del campo de concentración en el pueblo liminar de La Matosa, significado en la literatura mexicana contemporánea. En la configuración de este espacio destaca la profusión de elementos sucios y nauseabundos, como los caminos de terracería mal iluminados, las cantinas ensordecedoras donde las empanadas son «duras y grasientas» (Melchor, 2018: 86) y la «pinche cerveza templada que ya era como tradición de la cantina, o más bien culpa del viejo frigorífico del año del caldo»³ (2018: 79); las vías abandonadas del tren, o las viviendas precarias y malolientes donde se hacían familias compuestas, como la de Norma con sus hermanos, su madre y padrastro; o la de Yesenia con sus primas menores, su sobrina y la abuela; la «casita» de Luisimi: un «colchón que ocupaba casi todo el piso del cuarto» (2018: 63) y que comparte con Norma, o la oscura casa de la Bruja, donde todo está «lleno de mugre», con «la cocina apestosa a comida descompuesta» (2018: 91). En el mismo orden de ideas se sitúan los patios de estas viviendas, donde más que baños hay lavaderos, excusados y tambos de agua para limpiarse a jicarazos (2018: 83); todos son espacios que acentúan la significación de pauperización donde se mueve el *homo sacer*.

Del mismo modo, los espacios públicos también están permeados por la abyección en sus instalaciones inmundas y sobrepobladas donde se somete y tortura a los cuerpos, como puede advertirse en la configuración claustrofóbica del hospital, donde reinan los poderes autónomos del personal médico que abusa de su autoridad y tiraniza el cuerpo de los pacientes, y donde las parturientas se someten al maltrato de los roles de género en virtud de los cuales la maternidad significa la validación de su existencia. En estos términos se puede pensar que la obra problematiza la violencia gineco obstétrica trabajada por Silvia Bellón, al exponer el trato deshumanizador del personal de salud para con las mujeres embarazadas, como lo demuestra el testimonio de una de las pacientes internas, quien, tras ocho abortos, encuentra justificable el desprecio de su marido: «no tardaba en pedirme el divorcio» y se disculpa: «Ya hasta mi doctora me regañaba y me decía: tu matriz no retiene, te falta esto, te falta lo otro, hay que hacerte cirugía y quién sabe cómo quedes, ya mejor no te embaraces, resígnate» (Melchor, 2018: 97). Los doctores y las enfermeras en este hospital invaden y controlan la intimidad de los territorios corporales, pero también culpabilizan a sus dueñas aprovechándose de su vulnerabilidad, como refiere Norma al recordar «al doctor que le metiera los fierros» mientras yacía amarrada al barandal de la cama, o las instrucciones de la trabajadora social: «tenerla ahí prisionera hasta que la policía llegara, o hasta que Norma confesara y dijera lo que había hecho» (2018: 100).

En ese mismo sentido funciona el espacio de la cárcel, donde privan la locura y el encierro de Brando, en el «calabozo aquel que olía a orines, a mierda, al sudor acedo que despedían los infelices borrachos, acurrucados como él contra las paredes, roncando o riendo en susurros [...] mientras lanzaban miradas voraces en su dirección» (Melchor, 2018: 153); así como las reducidas oficinas del Ministerio Público donde se llevan a cabo los interrogatorios y torturas, y donde, una vez más, se impone la autoridad soberana por encima de los declarantes que son victimizados en todo momento. Otro tanto ocurre en los prostíbulos y cantinas paupérrimas donde reina la objetualización consentida del cuerpo de

[...] muchachas de poco peso y mucho maquillaje, que permitían, por el precio de una cerveza, que les metieran la mano y hasta los dedos mientras bailaban; muchachas más bien rollizas que parecían embadurnadas de manteca bajo los ventiladores averiados [...] (2018: 30).

A modo de recapitulación, diré que el cuerpo, en su significación de proyección de los mandatos sociales, es posicionado como paradigma inmediato de la nuda vida en *Temporada de huracanes*. Basta recordar la forma en que los personajes sobreviven y mueren en pobreza de experiencia y desde el trauma del daño permanente en el cuerpo, ya que ni siquiera en el cementerio hay quien reclame los fragmentos de los cadáveres. Queda así demostrado que la significación del campo construido en *La Matosa* pone en marcha la producción de las vidas

desnudas y, por otra parte, los dispositivos del biopoder: el machismo, la misoginia, la corrupción de las instituciones y la explotación sexual, constructos ideológicos subyacentes en el texto, que demuestran la normalización de la violencia significada en la literatura, y que, en su carácter ficcional, bien pueden funcionar como representativos de otros lugares similares en la cultura popular mexicana. El micro espacio de La Matosa es entonces el escenario ideal de la zona de clandestinidad en que se invisibiliza la explotación los cuerpos desnudos por un poder superior que los utiliza en su provecho, con lo que se hallan expuestos a una doble violencia, según el minucioso análisis de Agamben: la primera, aquella de subsistir al margen de la ley, y sin derecho alguno que los proteja; porque nadie se salva de la corrupción de las instituciones, de la impunidad del crimen, la marginación, la precariedad o la violencia impuesta en el cuerpo. Y la segunda, aquellas pequeñas violencias domésticas de todos los días, sufridas en el ámbito familiar y social inmediato, cuya perpetración ritual es camuflada por los usos y costumbres de una sociedad cimentada en las ideas religiosas de la culpa y el «pecado original» por el mero hecho de existir.

En conclusión, la apuesta de la autora radica en la problematización del descabezamiento de las vidas desnudas, y en la exhibición de sus modos de operar, pero también en el planteamiento de la enunciación literaria del horror como vía de escape: la contemplación de los «cuerpos sin cabeza» como una última resistencia estética que podría apuntar hacia la resubjetivación. Si bien en *Temporada de huracanes* hay una reutilización de los discursos oficiales del poder, también están allí los discursos subterráneos de la resistencia, que se traducen en el acto mismo de narrar abyectamente a la nuda vida, y de narrar *desde la nuda vida*, esto es, a partir de la fragmentación y la polifonía del discurso oral popular focalizado, potenciando las significaciones. Melchor extrae del ocultamiento estos procesos de disolución humana; los materializa y exhibe en el discurso literario para poner en tela de juicio la complicidad y el silencio del consenso general. En este cruce de caminos queda inserto el discurso académico con el discurso literario, asumidos conjuntamente como posicionamientos políticos que buscan el cuestionamiento crítico de los presupuestos únicos y la movilización ética de formas de vida desde dentro del campo de poder.

Bibliografía citada

AGAMBEN, G. (2006): *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-Textos, vol. I.

AGAMBEN, G. (2017): *El uso de los cuerpos. Homo sacer*, Valencia: Pre-Textos, vol. IV.

BACHELARD, G. (2022): *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.

- BAJTÍN, M. (2017): *Problemas de la dialéctica de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BELLÓN SÁNCHEZ, S. (2015): «La violencia obstétrica de los aportes de la crítica feminista y la biopolítica», *Dilemata*, 18, 93-111.
- BENJAMIN, W. (2001): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones*, Madrid: Taurus, vol. IV.
- BUTLER, J. (2002): *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «Sexo»*, Buenos Aires: Paidós.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2004): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, J. (1998): *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid: Trotta.
- FOUCAULT, M. (1979): *Microfísica del poder*, Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- FOUCAULT, M. (2002): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- LEFEBVRE, H. (2013): *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing Ediciones.
- MELCHOR, F. (2018): *Temporada de huracanes*, México: Random House.
- PAZ SOLDÁN, E. (2017): «Fernanda Melchor: intensidad y horror», *La Tercera*, <<https://www.latercera.com/voces/fernanda-melchor-intensidad-horror/>>, [06/02/2023].
- REGUILLO, R. (2021): *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*, México: NED ediciones.
- SUTTON, B. (2017): «Zonas de clandestinidad y «nuda vida»: mujeres, cuerpo y aborto», *Revista Estudios Feministas*, vol. XXV, 2, 889-902.
- TORRES, M. (2007): «El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia» en Torras, M. (ed.). *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*. Bellaterra: Edicions UAB, 11-36.

#30

EL ASESINATO EN EL ORIGEN EN *TITUS ANDRONICUS* Y MATAR A *RÓMULO*

María Loreto Contreras Godoy

Universidad de Chile

<https://orcid.org/0009-0002-4778-9726>

Artículo || Recibido: 30/07/2023 | Aceptado: 15/11/2023 | Publicado: 01/2024

DOI 10.1344/452f.2024.30.14

profeloretocontreras@gmail.com

Ilustración || Blount, E., Droeshout, M., Jaggard, I. & Shakespeare, W. (1623) The First Folio of Shakespeare. [London: Publisher Not Identified] Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2021666879/>. World Digital Library.

Texto || © María Loreto Contreras Godoy – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || El presente artículo es una lectura comparada entre *Titus Andrónicus* de William Shakespeare y su reescritura *Matar a Rómulo* de Luis Barrales. El objetivo es exponer los aspectos fundamentales de la elaboración del hipotexto, teniendo como principal hilo conductor la violencia como sustrato histórico en la construcción del proyecto político civilizatorio occidental. Se analizarán los motivos de la venganza, la construcción del Otro y la violencia histórica para establecer que la escritura revisionaria de la obra de Shakespeare por parte de Barrales tiene como tesis que el crimen y la violencia son el origen de los problemas civilizatorios.

Palabras clave || Literatura comparada | Estudios culturales | Dramaturgia inglesa | Dramaturgia chilena | Escritura revisionaria/revisionista

L'assassinat a l'origen en *Titus Andronicus* i *Matar a Rómulo*

Resum || El present article és una lectura comparada de *Titus Andrónicus* de William Shakespeare i la seva reescritura *Matar a Rómulo* de Luis Barrales. L'objectiu és exposar els aspectes fonamentals de l'elaboració de l'hipotext, tenint com a principal fil conductor la violència com a substrat històric en la construcció del projecte polític civilitzatori occidental. S'analitzaran els motius de venjança, la construcció de l'Altre i la violència històrica per tal d'establir que l'escriptura revisionista de l'obra de Shakespeare per part de Barrales té com a tesi el crim i la violència com a origen dels problemes civilitzatoris.

Paraules clau || Literatura comparada | Estudis culturals | Dramatúrgia anglesa | Dramatúrgia xilena | Escripura revisionària/revisionista

Murder at the Origin in *Titus Andronicus* and *Matar a Rómulo*

Abstract || This work is a comparative reading of Shakespeare's play *Titus Andronicus* and its rewriting *Matar a Rómulo* by Luis Barrales. The aim is to uncover the main aspects of the hypotext following the common thread of violence as the historical substratum in the construction of the political project of Western civilization. The motifs of revenge, the construction of the Other, and historical violence are analysed to establish that the revisionary writing of Shakespeare's play by Luis Barrales has as its thesis that the beginning of the civilizational problems are the crime against and the fear of the Other.

Keywords || Comparative Literature | Cultural Studies | English drama | Chilean drama | Revisionary writing

La decisión de reescribir *Titus Andronicus* de William Shakespeare por parte del dramaturgo chileno Luis Barrales en *Matar a Rómulo*¹ (2015, fecha del estreno) entrama una lectura de la tradición romana como origen trascendente y determinante del presente civilizatorio y su barbarie. Dicha lectura se presenta como teatro de tesis en un doble sentido: dramáticamente, estamos ante la defensa de una lectura de la obra shakesperiana por parte del profesor Tito; en términos de recepción, se constituye como la clave interpretativa desde la que se elabora el hipotexto (Genette, 1989: 14) *Titus Andrónicus*. A partir de este marco, revisaré de qué modo la forma del espectáculo; la construcción de la alteridad en tanto amenaza; junto con la elaboración del territorio permiten que, en la reescritura de Barrales, resuene del hipotexto un legado en el que el asesinato modela el origen de la violencia civilizatoria. Partiré reflexionando sobre la recepción implicada en la obra de Barrales, apuntando los ejes que la organizan. Luego, y de manera más acuciosa, revisaré los tres puntos de análisis que referí más arriba, para, finalmente, proponer que el asesinato como origen es también una forma de relatar la tradición occidental, de modo similar a la fórmula de Benjamin que señala que: «No hay ningún documento de cultura que no sea al tiempo documento de barbarie» (Benjamin, 2017: 48).

1. Releer como quien se mira al espejo

Matar a Rómulo es un drama organizado en un coro que funciona como prólogo y tres Rounds, cada uno con varias escenas identificadas alfabéticamente. Los personajes se reúnen en una clase universitaria de Literatura en la ciudad de Nueva York para discutir sobre la obra de Shakespeare *Titus Andronicus*. Cabe señalar que los y las estudiantes de la clase provienen de países de Europa, África y América, mientras que el profesor es chileno. En este contexto, tendrá lugar el atentado terrorista del 11 de septiembre al World Trade Center que se cruzará con el destino de los personajes.

Entenderé el ejercicio de recepción de la obra de Shakespeare desde lo que Jauss (Jauss, 1971: 181-193) consideró como la forma específica en que la literatura produce historicidad, esto es, no solo como un mero trasunto de lo que la historiografía registra, valora y organiza, sino como una forma específica de elaborar la historia. En este sentido, la reescritura de Barrales produce una lectura de su propio contexto generando un relato/tesis en el que la tradición aparece como origen que modela la formación de la época actual y permite especular sobre ella. *Titus Andronicus* será así doblemente leído: por un lado, el acto de lectura incluido en toda reescritura y, por el otro, la lectura que los propios personajes realizan al interior de la obra. Este efecto redoblado permite poner en primer plano a la recepción como elemento generador de la composición dramática, es decir, como una forma de no querer ocultar que lo que se está haciendo es precisamente leer el texto de Shakespeare como un

<1> *Matar a Rómulo* fue estrenada el año 2015 en la ciudad de Santiago de Chile. No ha sido hasta el momento publicada. Para el presente trabajo se utilizó el manuscrito facilitado por el mismo Luis Barrales a la académica de la Universidad de Chile Carolina Brncic, para que pueda ser trabajado en contexto académico.

espejo en el que se mira el presente y cuyo reflejo producido es, como diría Hutcheon, una repetición con diferencia (Hutcheron, 1985: 31). Aunque no me interesa aquí particularmente el concepto de parodia posmoderna de esta autora, creo necesario remarcar el aspecto diferencial de esta reescritura —tal como el hipotexto lo es a su vez tanto de las *Metaformofosis* de Ovidio como de *Fedra* y *Thyestes* de Séneca— pues las transformaciones de la trama, los diversos emplazamientos en los que se desarrolla y el uso del relato como forma de referir a la violencia sin ponerla directamente en escena, elaboran el hipotexto de tal manera que lo vuelven casi irreconocible. Es poco lo que de la trama de Shakespeare se mantiene, y lo que queda difícilmente se salva de ser trastocado, aunque, como revisaremos, las alusiones son abundantes y sostenidas.

Como la metáfora que estoy usando para describir al *Titus Andronicus* es la del espejo, la conceptualización de *re-visionary writing* de Peter Widdowson (Widdowson, 1999: 167-176) rinde especialmente, en tanto la ambigüedad de la categoría en inglés permite relevar dos aspectos de la recepción:

The term «re-vision» deploys a strategic ambiguity between the word revise: «to examine and correct; to make a new, improved version of; to study anew», and re-vision: to see in another light; to re-envision or perceive differently; and thus to recast and re-evaluate the «original» (1999: 167).

Esta doble orientación del concepto que corrige o vuelve a estudiar, por un lado, y re-visa para desnaturalizar la percepción que desde la lectura canónica se tiene, por el otro, se encuentra en el mandato que el propio profesor Tito le da a sus estudiantes: «PROFESOR: ¿El material de apoyo que la Universidad les envió? / [...] Muy bien. Bótenlo. / *Los estudiantes dudan, descolocados* / PROFESOR: No lo vamos a necesitar. Vamos a centrarnos en 4 escenas y a entender qué ocurre en ellas» (Barrales, 2015: Round I, Esc. B). La vacilación e impresión de los estudiantes, marcada en la didascalia, se conecta con uno de los gestos propios de toda *re-visionary writing*, cuyo objetivo es la desfamiliarización del texto canónico con un objetivo crítico. Dicha desfamiliarización enfatiza la que será la preocupación del Profesor en su lectura: el intento de comprender las causas de la violencia desplegada en la obra. Si bien la violencia del *Titus Andrónico* puede leerse como desatada y radical, esa lectura es producto también de lo que en ella se está leyendo del propio contexto en *Matar a Rómulo*. Por esta razón, prescindir del material de apoyo de la universidad es una manera de obligarse a leer el hipotexto a la luz del presente, renovando su lectura, más allá de lo que ya ha sido leído. Asimismo, comporta una forma parasitaria de relacionarse con el *Titus Andronicus* como hipotexto, pues la reescritura lo habita como vía a la autocomprensión y explicación de la violencia del presente, tal como Shakespeare lee su propio contexto a la luz de *Fedra*, *Thyestes* y las *Metamorfosis*. Finalmente, me parece importante hacer hincapié que asistimos a una reelaboración del

modelo canónico que llama a una forma singular de praxis: «Una invitación para atacar al imperio, para matar a Rómulo (Round III, esc. Y)». La forma de dicha praxis será, en definitiva, una forma de contar la historia.

2. El espectáculo de la violencia y la violencia del espectáculo

La violencia exacerbada del *Titus Andronicus*, para lectores contemporáneos como nosotros, es indiscutiblemente impactante, dada la exposición de cuerpos mutilados, el violento trato que se le da a Lavinia y la frialdad con la que se dispone del asesinato, por nombrar algunos ejemplos. Sin embargo, y tal como lo revisa Molly Easo Smith (1996: 315-330), dicho impacto en la recepción no sería propio del contexto de producción de la obra, pues el público inglés de dicha época habría estado familiarizado con las ejecuciones públicas realizadas en lugares como Tyburn y Tower Hill. Esto no implica, siguiendo a Smith, que no haya en *Titus* una concentración especial en la violencia del desmembramiento, el asesinato y la violación. Sin embargo, lo que en *Matar a Rómulo* parece un exceso incomprensible que debe desentrañarse, el espectáculo de la violencia desplegada por la venganza como realización privada de la justicia, expresa, ante todo, el vacío del poder monárquico, de modo que Roma funciona como espacio analógico de la Inglaterra de finales del siglo XVI. Esto se subraya con la alusión a la Roma descabezada al comienzo de la obra en el acto I, al transmitirle Marcus a Titus que el clamor popular lo quiere como emperador («Be candidatus, then, and put it on, / And help to set a head on headless Rome» (Shakespeare, 2015: I.1)) y hacia el final en el acto V (V.3) al ser Lucius coronado. La alusión al descabezamiento sería una forma de mutilación simbólica de la representación del poder monárquico como cabeza del cuerpo social en el modelo organicista. Señala al respecto Molly Easo Smith:

Interestingly, the image of Rome as headless even dominates the concluding scene, thus presenting the ominous possibility that tragedies will continue and that Lucius's crowning simply presents a superficial solution similar to Saturninus's at the beginning of the play (1996: 323).

Este aspecto inconcluso demuestra que el problema es la ineficacia de la ejecución como mecanismo para impartir justicia, en tanto la figura del ejecutado, representado en Aarón, boicotea y socava el poder imperial al continuar discursando por su derecho a hablar antes de morir, aun estando condenado (V. 3). Desde esta perspectiva, la violencia, que parece incomprensible para el Profesor Tito en *Matar a Rómulo*, encuentra en este antecedente de su contexto de producción un camino para ser comprendida. Este vacío institucional del poder expresado en el suplicio público resuena en la reescritura de Barrales, específicamente en el Coro con el que se inicia la obra y en el rol que juega Tamara como funcionaria de la ONU en la Co-

misión de la Consolidación de la Paz (Round III, Esc. Q). Lo que en el hipotexto es espectáculo violento, propongo que en la reescritura de *Barrales* se vuelve violencia del espectáculo. La belleza de la solidaridad humana puesta al servicio para salvar a la ballena varada en una playa paradisíaca, lugar turístico en el que converge «[...] gente de todas las edades y sexos y lenguas y nacionalidades y credos y políticas y todos disfrutaban las aguas cálidas y el sol prodigioso [...]» (Coro, 1), contrasta con la reticencia a ayudar al padre que llora a su hijo muerto por la ola producida al salvar a la ballena. Belleza y horror componen el cuadro que el Coro caracteriza irónicamente señalando al final de su exposición, a propósito de este contraste entre la ballena salvada y el niño muerto, que «[e]s curioso» (Coro, 3). Los esfuerzos desplegados para salvar al animal encuentran su razón de ser en la belleza y el cariz moral del espectáculo, por lo que esta es transmitida globalmente a través de aparatos celulares. Tal como relata el Coro, la figura paradigmática de esta puesta en escena es el ojo, húmedo como la ballena, y que cristaliza la belleza de la sensibilidad humana movilizada para evitar (a la vez que espectadora de) el sufrimiento del animal. El relato sobre la acción humanitaria rebosa orgullo, mientras que la total indiferencia ante el cadáver del niño y el dolor de su padre no humedece ojo alguno. He ahí lo curioso y lo que necesita ser examinado. El mismo Coro, sobre este punto, entrega una posible clave al yuxtaponer enigmáticamente la imagen de la ballena con la del moro: «[...] enorme ballena negra como un moro [...]», (Coro, 1), como una torsión irónica del móvil de la supuesta ecúmene espectacularizada en la reunión de virtud y belleza:

El animal agoniza en la frontera que es la orilla y de sus ojos sale algo tan humano que a todos les estalla algo dentro. [...] ya todo el mundo está viendo a este hermoso grupo de seres humanos luchando para mover siquiera un centímetro a esa ballena inmensa hacia las aguas y de pronto lo consiguen, eufóricos y maravillados, sintiéndose dioses bellos [...] Al muchacho romano se le acaba la batería de su celular pero no importa, porque ahora son decenas de personas las que transmiten en vivo al mundo entero las escenas de profunda humanidad (Coro, 2).

El espectáculo, iniciado sugerentemente por el joven romano, es una forma de establecer el origen en el acto de *verse a sí misma* de la humanidad en el espejo espectacular que construye la imagen/fantasmía de una ecúmene unida solidariamente, porque esa es la imagen que desea de sí. La ironía del espectáculo humanitario se vuelve, como decíamos, violencia por omisión al contrastarla con la imagen del padre llorando al hijo, en el que, tal como lo señalaba más arriba a propósito del *Titus*, el dolor producido por el niño muerto se experimenta como un sufrimiento privado.

El hipotexto, por su parte, expresará el vacío de la institucionalidad jurídica y monárquica a través del espectáculo de la violencia en relación con: 1) la ineficacia de las ejecuciones públicas melladas por el discurso del ejecutado en el cadalso (Smith, 1996: 326) (específicamente, expresado en la reivindicación de la maldad por parte

de Aarón al ser dilapidado: «I should repent the evils I have done: / Ten thousand worse than ever yet I did [...]» (Shakespeare, 2015: V.3); 2) la figura del descabezamiento de Roma que modela la falta de un poder que dirija al estado y 3) la vieja costumbre de solucionar de manera privada los conflictos por honor en vez de recurrir a un juicio por jurado. En la reescritura ese vacío institucional se reinscribe como la farsa del proyecto humanista/humanitario escenificado en el coro con el suceso de la ballena y parodiado en el Round III, escena Q, cuando el Giornalista entrevista a una burócrata Tamara, directora general de la Comisión de la Consolidación de la Paz de las Naciones Unidas. Esta reformulación del vacío reside en no poder evitar que su rol derive en un simulacro de paz:

GIORNALISTA: ¿Por qué ponen «secretaria» a ese puesto? ¿quién le puede respetar un puesto con ese nombre? / TAMARA: ¿Cómo le pondrías tú? / GIORNALISTA: General, sencillamente. Sin secretaria. / TAMARA: Los generales van a la guerra. / GIORNALISTA: Tu trabajo es administrar la guerra, muchacha (Round III, Esc. Q).

Este desplazamiento que va de la Roma que modela el contexto inglés renacentista al mundo globalizado contemporáneo será elaborado en *Matar a Rómulo* como la mascarada del discurso humanitario, en tanto finge perseguir la consolidación de la paz, y solapa así que de lo que se trata efectivamente es de un aparato burocrático puesto al servicio de la gestión de la guerra. La venganza implicada tanto en el atentado a las Torres Gemelas como en el asesinato de Tamara a manos de Jamal, luego del bombardeo a su ciudad, revelan la farsa y ponen de manifiesto la materia discursiva de la que está hecha la mascarada. Por su parte, en el *Titus*, como apunta Derek Dunne, el problema de la venganza como forma privada de justicia implica que:

In the «wilderness of tigers» that is Rome (3.1.54), Titus Andronicus stages the anarchy attendant on the abandonment of justice. In the vacuum created by justice's absence, revenge rushes in to fill the stage with mutilation, decapitation, cannibalism and rape [...] (Dunne, 2016: 55).

La gravedad del agravio recibido es prueba suficiente de la necesidad del castigo excesivo que implica todo acto de venganza. La forma en la que los planes de venganza de Tamara y Titus guían el desarrollo de la acción dramática evidencia el vacío de un sistema capaz de establecer una verdad jurídica y que obliga a tomar la justicia por las propias manos. Por su parte, la arbitrariedad y el exceso que el Profesor Tito, en tanto lector académico y modélico de sus estudiantes, ve en *Titus* es el reflejo de la desmesura de su propio contexto. De ahí se comprende la defensa de su tesis de lectura como el establecimiento de una genealogía de la violencia, encontrando en *Titus* las resonancias que le permiten parasitarlo y elaborar un relato sobre el despliegue espectacular desde el que una parte de la humanidad se autorretrata sin escatimar virtudes y belleza, mientras la otra parte se sumerge en la violencia y la muerte.

3. La alteridad como amenaza

Uno de los elementos que se conserva y elabora con detenimiento de *Titus* en la obra de Barrales es la construcción de la otredad y la relación que se establece con ella. A efectos del análisis, en primer lugar, relevaré lo que Deborah Willis señala a propósito de que «*Titus Andronicus* is at first a “coming home” story: Titus and his son Lucius return as combat survivors, carrying coffins and haunted by ghosts» (2002: 35). Una historia de regreso al hogar que será, por un lado, una continuación de las violencias propias de la guerra y, por otro, una variación de esta, pues se desarrolla como tragedia de venganza. En el interior de la casa se convive con el enemigo, cuyo agravio es imperdonable, al haber amenazado la propia integridad. La merecida venganza transforma, por ello, el hogar en un territorio inhóspito. Titus al sostener que necesita asesinar a Alarbus al inicio de la obra señala:

Patient yourself, madam, and pardon me. / There are their brethren,
whom you Goths beheld / Alive and dead, and for their brethren slain /
Religiously they ask a sacrifice: To this your son is mark'd; and die he
must, / To appease their groaning shadows that are gone (Shakespeare,
2015: V.1).

La invocación al sacrificio justificado religiosamente y por la memoria de los muertos, cuyas sombras acosan a los vivos, constituye una justificación —de raigambre tradicional, religiosa y cultural— que se articula estrechamente con el deseo de venganza que suscita el dolor por los hijos muertos. Como recalca Willis (2002: 21-52) a propósito del trauma que mueve a la venganza como vía para trabajar el duelo, el otro ha amenazado al yo, al punto de la desintegración, al cometer una afrenta hacia el honor familiar. Por extensión, el daño infligido a algún miembro de la familia es un daño que el yo parental lo siente como propio, pues, como señala la misma Willis, a partir de la teoría psicoanalítica del trauma, los hijos son objetos del yo y percibidos como parte integrante de él. A esto habría que agregar la importancia del honor dentro del sistema valórico romano y, por analogía, de la primera modernidad inglesa.

Al momento de su entrada a Roma el estatus moral de Titus se encuentra en su más alto punto: aclamado por el pueblo, guerrero valeroso al servicio de la gloria y pervivencia de Roma, merece el reconocimiento, pues como señala Aristóteles en su *Ética*: «[...] el premio de la virtud y del beneficio es el honor [...]» (1993: 350). Esta autopercepción moral razonable, sumada a una larga trayectoria de hijos perdidos en batalla y a las tradiciones religiosas en torno a los muertos, lo impele a exigir el sacrificio de Alarbus, hijo de Tamora, la reina goda prisionera de guerra, y a considerarlo como un acto que merece ser exigido. La súplica de la madre permite introducir una perspectiva sobre la actuación del romano que lo instala como bárbaro, pues, al exponerle ella que su situación ya es lo suficientemente deplorable como para aumentar su dolor con la muerte de

su hijo, Titus se muestra indolente. La súplica maternal de Tamora, la inclusión de su perspectiva, difumina la frontera entre el yo (*self*) y el otro (*Other*) bárbaro, aunque sin eliminarla por completo:

Titus, like many Renaissance plays set in other lands such as Spain and Italy, might be described as producing such an effect, for despite the play's attempted erasure of differences, Lucius's Rome continues to assert its ethnic superiority over Goths and Moor (Smith, 1993: 317).

La introducción de este perspectivismo exhibe la complejidad con la que se elabora en el teatro renacentista inglés la dicotomía *Self-Other*. La otredad no es el extremo maniqueo de la maldad, sino una experiencia radicalmente humana, tan humana como el propio dolor que Titus sentirá ante el ultraje de su hija Lavinia. Este perspectivismo se encuentra también en la propia figura de Aarón, cuyo sustrato hispánico con ribetes de africanidad revisa y analiza Noémie Ndiaye (2016: 59-80). Afirma la autora que la historia de venganza del esclavo moro contra su amo, relatada en *De Obedientia* de Giovanni Pontano, serviría como fuente de una de las novelas de Mateo Bandello que Shakespeare habría leído. En ella se narra una historia de venganza, justificada por los extenuantes malos tratos a los que el amo somete al esclavo. Este sustrato le aporta al tratamiento de Aarón un carácter histórico que, si bien no se explicita en la obra, es probable que el público inglés tuviese como referencia. En este sentido, la maldad sin límite que encarna Aarón se matiza tanto por el maltrato recibido como por la condición a la que el imperio español sometió al pueblo morisco al momento de su formación, y que encuentra en la expulsión de dicho pueblo de la península ibérica en 1492 su punto culminante. Como apunta Ndiaye, sobre este sustrato:

To us, the Goths evoke Germanic barbarians, and the «hyperwhiteness» of the Gothic queen Tamora, to quote Francesca T. Royster, certainly reinforces such impressions. But to early modern people, the Goths also evoked the Christian kingdom of the Visigoths who ruled Hispania until the Moorish invasion in the early eighth century (2016: 61).

Reconocer el origen hispano de Aarón, permite complejizar el punto de vista desde el que se lo trata. Su negritud sin matices, a la que se asocia también al hijo, cuyo nacimiento es anunciado por la nodriza (Shakespeare, 2015: IV.2), afirma Ndiaye, se debe a la incapacidad de la Inglaterra renacentista para percibir y matizar las diferencias étnico-raciales, al contrario de lo que ocurría con España, donde la mezcla fue mucho más extendida y, por esta misma razón, su población más sensible a estas diferencias y matices. En este contexto, la reinstauración del orden del reino visigodo medieval, fundamental para la empresa imperial española, fue altamente conflictiva, en tanto el problema de la identidad y la delimitación del otro se tornaron imperativos para propugnar una política identitaria de limpieza impulsada por la monarquía cristiana, como lo fue la expulsión de los árabes de la península ibérica en 1492. Es importante considerar que para quienes se ven perseguidos la posibilidad de mimetizarse se vuelve una necesidad, más aún, una forma de supervivencia,

como veremos en *Matar a Rómulo*. Ahora bien, el tratamiento que se le da a Aarón, continúa Ndiaye, se cimentaría en la estructura analógica que vincula a los godos con los españoles:

The first element of the black legend invoked in *Titus Andronicus* is the association of Spaniards with Africanness and blackness: what Fuchs has pointed out as the repeated pan-European attempts at «rendering Spain visibly, biologically black» by upbraiding «Spain's racial difference, its essential Moorishness». The play renders this association dramatically through Aaron the Blackamoor, whose presence in the midst of the Goths stops being mysterious from a socio-historical viewpoint when we consider it within the Gothic/Spanish analogical structure of the play (2016: 62).

Se agregaría, entonces, como sustrato lo que Ndiaye identifica como la popularmente conocida propaganda antiespañola de la época, basada en la propensión hispana a la mezcla y por su catolicismo, elemento crítico para un régimen protestante como lo era el estado protomoderno inglés. Sin embargo, el punto en el que las experiencias de Tamora (goda), Aarón (negro moro o *blackamoor*) y Titus (romano/inglés) se encuentran en la relación con los hijos desestabiliza la clara delimitación yo / Otro. Incluso Aarón con toda la maldad, que no escatima en exponer a lo largo de la obra, suplica por la vida de su hijo, a la inversa de Tamora, cuya figura parte como madre suplicante para convertirse posteriormente en la mujer movida por la venganza que controla a su marido, además de engañarlo. A pesar de que esto no llega a influir al extremo que los personajes sean capaces de reconocerse como iguales, desde el punto de vista del público sí es evidente que la propia integridad de los padres y de la madre dependen de la integridad de sus hijos, y que en ello las diferencias étnicas no tienen mayor influencia. Lo interesante es que esta incapacidad de reconocer la propia experiencia en el otro, además de operar desde la solidez y aparente irreductibilidad de las diferencias étnico-raciales, pasa también por construir dicha alteridad como una amenaza a la propia identidad.

Aquí se vuelve necesario recordar lo dicho más arriba a propósito de que *Titus* es una historia sobre la vuelta al hogar y que, por lo tanto, el conflicto se desata precisamente desde el hogar. El afuera de Roma, el lugar de la guerra y del asedio de los otros, permea el adentro y la seguridad del territorio que es la propia casa, es decir, el estado nación con el que el yo se identifica. *Titus* pone en tensión y releva el conflicto interno que, como revisé en el apartado anterior, tiene directa relación con el vacío de la institucionalidad política de la Inglaterra renacentista cuyo estado se encuentra en formación, y que Shakespeare escenifica, si bien pasando por la alteridad, exponiéndolo como un problema propio. La construcción del yo (*self*) es tan relevante en este sentido como la del Otro, y las formas en las que se tensiona el honor personal y familiar se encuentran con la ausencia de una institucionalidad que lo ampare, que le otorgue

la seguridad de un lugar propio. Esto queda de manifiesto en el acto III cuando Titus, que ha dado su vida por Roma, se encuentra paradójicamente agraviado por ella:

TITUS ANDRONICUS. / Give me a sword, I'll chop off my hands too; / For they have fought for Rome, and all in vain; / And they have nursed this woe, in feeding life; / In bootless prayer have they been held up, / And they have served me to effectless use: / Now all the service I required of them / Is that the one will help to cut the other (Shakespeare, 2015:III.1).

Estas palabras de Titus expresan su desazón ante esa Roma que se figura como un estado ausente. Titus se ve obligado a la justicia personal, a la venganza y la soledad de su empresa. En *Matar a Rómulo*, al transformarse la trama de acciones no deja, sin embargo, de elaborar las tensiones y conflictos de la dicotomía yo/otro. A su vez, lo que se presenta como vacío institucional del estado inglés renacentista del hipotexto, también será apropiado y reelaborado, por un lado, a partir de la ineficacia/mascarada de Naciones Unidas en la consolidación de la Paz y, por otro lado, en el despliegue de la inteligencia y represión policial para capturar a Jamal, que, contradictoriamente, revela el absurdo de la operación de igualar a todas las personas con una apariencia similar como terroristas.

En el Round I, escena B, asistimos a la primera de las clases, espacio que marca claramente una diferencia con la Roma del hipotexto. La diversidad de nacionalidades y etnias, ya anunciada en el espectáculo de la ballena, es evidentemente un aspecto transversal en la obra: Jamal es de Siria; Tamara de Croacia; Lucio de Italia; mientras que el Profesor y Varinia de Chile. La universidad, como espacio de pluralidad y universalismo, es un hogar hospitalario en el que todos son bienvenidos. Al estar emplazada en Estados Unidos, reverbera el sueño americano como producto simbólico-cultural exportado al resto del mundo y cuya efectividad en la promoción de sus valores y modelos de vida atrae a migrantes de diversas partes del mundo. El espacio, por lo tanto, representa a Estados Unidos como un hogar que los recibe a todos, y a la universidad como lugar privilegiado en este sentido. Otra diferencia importante respecto a la Roma/Inglaterra del *Titus*, es que en *Matar a Rómulo* el ingreso de los otros como problema/amenaza, especialmente en el arribo a la playa de la balsa de neumáticos (Round III, Esc. T), se da desde la condición de migrantes/refugiados, cuyo estatuto está ya formalizado en término geopolíticos como un problema contemporáneo que los aparatos legales y la institucionalidad de los estados más ricos afrontan, de facto, como una amenaza al proyecto nacional y, discursivamente, como un problema humanitario, sin dar cuenta de las necesidades de mano de obra en el contexto de hiperproductividad del capitalismo contemporáneo. Hay, por lo tanto, una condición común en ambas obras, pues la alteridad se figurará igualmente en la reescritura de Barrales desde su condición amenazante. Es necesario enfatizar que la tensión dada por la dicotomía yo-Otro, se vincula con la aparente hospitalidad descrita más arriba en el contexto estadounidense, y

que se volverá frágil, revelando su naturaleza discriminatoria luego del atentado al World Trade Center. No obstante, dicha fragilidad se anticipa ya en el Round II, escena I, cuando los y las estudiantes juegan al asesino y se refuerza, posteriormente, cuando por televisión el Profesor y Varinia observen el bombardeo a la ciudad en la que vive Jamal. En otras palabras, en *Matar a Rómulo* el hogar se vuelve un espacio de peligro cuando ya no se es bienvenido, cuando tu casa ya no es tu casa, cuando se es testigo de su destrucción total, algo ejemplificado por Jamal cuando confiesa que: «Los escombros me recuerdan a mi tierra» (Round II, Esc. I). El mismo Jamal, quien es la repetición con diferencia de Aarón del *Titus*, desde la primera clase (R. I, Esc. B) exhibe su diferencia respecto al resto del grupo, puesto que, al momento de recibir la indicación del Profesor, poco ortodoxa para un contexto universitario, de ir a tomar a un bar y conversar sobre las cuatro escenas más violentas del *Titus*, él expresa no poder hacerlo por sus costumbres religiosas. Desde ahí, Jamal empieza a desgranarse del grupo y delinear la frontera del yo/otro. Esto se intensifica con el juego del asesino, en el que tanto Lucio como Tamara, los europeos del grupo, señalan a Jamal como el asesino, mientras Varinia mantiene su neutralidad, dejando el juego en suspenso. La acusación de Tamara y Lucio que pone a Jamal como asesino puede entenderse, por un lado, como una anticipación de la persecución policial que sufre por su origen sirio después del 11-9, junto con el desvelamiento de ciertas nociones que son susceptibles de ser consideradas reduccionistas:

VARINIA: ¿Cómo lo llaman en Italia, Lucio? / LUCIO: Eh... Mafia y... mafia y algo. No recuerdo el otro. / VARINIA: Cada pueblo tiene su propio villano. / TAMARA: ¿Cómo se llama acá? / PROFESOR: No sé... acá no lo he jugado nunca. No lo jugaba desde Chile, hace siglos. / VARINIA: Jamal. / JAMAL: ¡Yo no soy! / TAMARA: Cómo se llama en tu país, Jamal. / JAMAL: No. No hay nombre. No existe el juego. TAMARA: El juego... ¿este juego o el «juego» en general? / JAMAL: ¿Por qué me preguntas eso? / TAMARA: No sé... / JAMAL: ¿Crees que no hay niños en dónde vengo? / TAMARA: Es la lengua, Jamal (Round II, I).

Dos cuestiones saltan a la vista. La primera es que Jamal está a la defensiva, pues al ser aludido aclara rápidamente que él no es el asesino, cuando no estaba siendo acusado. Esa disposición revela la consciencia de que los otros lo perciben cómo la alteridad amenazante. La segunda es el *impasse* entre Tamara y el estudiante sirio, cuando ella pide aclarar si es que no existe en absoluto el juego en el lugar del que proviene. La operación que hace la estudiante implica considerar la diferencia de manera radical: no es solo que no existe ese juego en particular, sino que no existe el juego en absoluto. Ese salto hacia la falta absoluta de la condición que hace a los niños ser, de hecho, niños, expresa una concepción del otro como si este no fuese de la misma especie: ni siquiera su rostro humano la orienta sobre una posible condición compartida. Esta imposibilidad de reconocerse en la experiencia del otro llega a su máxima manifestación luego de la noche del atentado. Este momento es el elemento traumático que da

sentido a la tesis que el Profesor dice que debe defender («Quiero que me entiendan: los recuerdos serán la defensa» (Round I, Esc. A)). Específicamente, el aspecto traumático de dicho momento es la obligación de desaparecer a la que se somete, de un momento a otro, tanto al migrante que proviene de Oriente Medio (Jamal) como al ciudadano estadounidense de origen árabe (el dueño del restaurant), en cuyo rostro, color de piel, lengua y costumbres se atisba alguna posible relación con los autores del atentado. El trauma del 11-9, la alusión al sonido de los cuerpos cayendo que el propio Jamal relata («[...] las gentes gritaban para no oírlos reventar como las bolsas de agua que somos, porque sabíamos que los oiríamos a pesar de los miles de metros que nos separaban, porque la muerte resuena aquí [...]» (Round I, Esc. F)), marca la irrupción del aparato policial activado por la paranoica persecución hacia el otro. Uniformizadas las diferencias, el otro aparece como una entidad total y peligrosa, en la que todos esos otros que la componen son iguales entre sí, pero irreductiblemente distintos al yo, occidental blanco. El uso del verbo en primera persona plural («las bolsas de agua que somos») en el discurso de Jamal enfatiza, por el contrario, la condición común que él no pasa por alto. Sin embargo, para la policía su apariencia es condición suficiente para ser tomado preso y llevado a Guantánamo, mientras que al resto del grupo los allanan e interrogan (Round II, Esc. M). El despliegue del poder del aparato policial actúa de manera ciega, cercano a la máquina que procesa patrones y no discrimina. Esa ceguera resuena con ese vacío del poder que se analizó a propósito del hipotexto shakesperiano, específicamente, porque podría trazarse, y esa es la tesis de Barrales, una línea que vincula la violencia política del estado policial (y neoliberal) con la materia que se trata de *Titus Andronicus*. Dicha línea es la tradición fundada en Roma, de acuerdo con la tesis de Tito, y que instala a Rómulo como el primero de una tradición o linaje de violencia, en cuyo origen está el asesinato del hermano como estructura básica, su cáscara. El vaciamiento, en tanto inutilidad, de la institucionalidad, como ya hemos mencionado, se relaciona con el rol de las Naciones Unidas, figura parodiada que permite mantener la guerra y el conflicto entre pueblos, administrando la guerra y limpiando la imagen de los países del primer mundo que tendrían la misión —una palabra muy propia del heroísmo de la jerga de la ONU— de tutelar y garantizar la paz en la medida de lo posible. En este estado de emergencia y persecución islamofóbica el otro debe volverse inadvertido, integrarse hasta que su apariencia borre su identidad para sobrevivir. Tamora en *Titus* logra integrarse a Roma por vía del matrimonio, facilitado por su condición de aristócrata goda. En el caso de *Matar a Rómulo* el dueño del restaurante, Mahmoud, intenta mimetizarse usando, sintomáticamente, mercancías: se pone un jockey de los New York Yankees, deja de vender comida árabe para ofrecer banderas de Estados Unidos. Abandona parte de su herencia cultural para que nadie niegue que él es un ciudadano de ese país que ahora le da la espalda, tal como Roma se la dio a Titus. Así también deben

ataviarse para esconderse los migrantes que llegan en la balsa de caucho que simula ser una ballena, entre ellos Jamal luego de ser encarcelado y expulsado, disfraz que les permite alcanzar la orilla, ocultando la ilegalidad de su arribo (Round III, Esc. R). El aparato legal que regula la migración muestra en esta escena toda su perversidad. La obligación de ataviarse para borrar el origen, que es una forma cínica de esconder la diversidad propia de un estado constituido a partir cruces y trayectorias de movimientos migratorios y pueblos originarios, choca directa y violentamente contra el ideal de la comunidad global humana unida solidariamente, y lo primero que se suspende en ese choque es la validez universal de los Derechos Humanos. De este modo, se elabora con diferencia la experiencia de la pérdida del hijo de Titus, Tamora y Aarón en el hipotexto, que, aunque por todos compartida, no los iguala.

4. El hogar como territorio bajo amenaza

Se ha mencionado ya que la Roma de *Titus* es una estructura análoga de la Inglaterra renacentista de finales del siglo XVI. A ella concurren otros territorios que se elaboran a través de las raíces de los personajes. Recordemos las raíces árabes y visigodas (España) de Aarón, que Ndiaye rastrea en su estudio, junto con su vínculo africano aludido en el apelativo «cimarrón» que le da Bassiano al moro (Shakespeare, 2015: II.3). Dichos sustratos se hacen evidentes en parte por la fuente que inspira la actitud vengativa del Aarón de Shakespeare, y también porque en el signo de su rostro negro todas esas raíces se inscriben. En este sentido, espacio dramático y rostro también son mapas en los que puede leerse de manera comprimida cómo en dichos espacios se desarrollan conflictos políticos, étnicos y familiares, en tanto signos que Shakespeare utiliza para construir una lectura sobre su propio tiempo y desde la que dialoga con su público. Particularmente, Roma le permite al dramaturgo inglés remitir a la influencia de la violencia y a la ausencia de estructuras jurídicas y estatales que la regulen como causas de la desintegración del poder del imperio/reino. Recordemos las palabras de Titus lamentándose por la ingratitud con la que Roma lo ha tratado (Shakespeare, 2015: III.1), en las que ese hogar al que volvía al iniciar la obra se ha vuelto un espacio amenazante para él y su familia. La Roma/hogar pierde los límites que la volvían un lugar seguro para el héroe de guerra y se vuelve, ella misma, alteridad inhóspita. En otras palabras, las operaciones que constituyen a la Roma de *Titus* reterritorializan dicho espacio, empleado como modelo y como trasunto de la Inglaterra contemporánea a Shakespeare, para, a continuación, proceder a desterritorializarlo de dos maneras. Primero, perdiendo los límites entre el afuera y el adentro al incorporar a los godos como parte de la familia imperial, paradigmáticamente en la integración de Tamora, quien, gracias a ser blanca, es tolerada mucho más fácilmente que la negritud de Aarón:

BASSIANUS. / Believe me, queen, your swarth Cimmerian / Doth make your honour of his body's hue, / Spotted, detested, and abominable. / Why are you sequester'd from all your train, / Dismounted from your snow-white goodly steed. / And wander'd hither to an obscure plot, / Accompanied but with a barbarous Moor, / If foul desire had not conducted you? (Shakespeare, 2015: II.3).

La blancura de Tamora hace que, a los ojos de su cuñado, su atracción por el negro Aarón parezca como una desviación. Sin embargo, ella, tan extranjera como su propio amante, ha logrado infiltrarse en Roma como una forma de contaminar los límites del imperio. Su cuerpo colándose y mimetizándose en el imperio es la forma en que el territorio extranjero, el afuera en el que habita el Otro, se disemina en el interior mismo del hogar de los romanos. De este modo es como la propia Roma pierde su rostro y se vuelve irreconocible para el propio Titus. En segundo lugar, la desterritorialización de Roma se produce al verse obligado Lucius a ir en búsqueda de un ejército godo que le permita vengar a su familia y restituir la cabeza de Roma. Esta permeabilidad entre el afuera y el adentro tiene como punto culminante, paradójicamente, la posibilidad de restablecer el orden gracias a la ayuda de los extranjeros. A propósito de esta solución, la coronación final de Lucius remite a una circularidad al conectarla con la coronación inicial de Saturnino, ambas situaciones semejantes, debido a que su llegada al poder no resuelve los problemas de Roma y, con eso, determina el destino del imperio.

Esta diseminación de las fronteras de Roma adquirirá una forma radicalmente distinta en *Matar a Rómulo*. Este aspecto se reescribe en el contexto de la globalización, articulando espacio físico (Estados Unidos, Chile, Siria, Caló des Moros) con espacio virtual, diseminando lo que en principio parece circunscribirse a EE. UU. hacia más allá de Occidente. Respecto al espacio físico, es evidente que las distintas coordenadas en las que se emplazan los recuerdos de Tito comparten la experiencia de violencias traumáticas, ya sea el atentado a las Torres Gemelas, los bombardeos en Medio Oriente o la Dictadura civil-militar de Pinochet. En todas esas violencias se hace eco de la mutilación, el asesinato y la violación que suceden en el *Titus*, solo que lo que, si en esta obra se circunscriben a la Roma/Inglaterra en peligro de desintegración, en la reescritura de Barrales se extienden más allá de la frontera del corazón del imperio (en este caso, representado por la ciudad de Nueva York). Esta desterritorialización de la violencia, que no puede fijar su lugar de domicilio, si no es en sus muchos y constantes desplazamientos, se enfatiza cuando se hace el esfuerzo por fijar su origen. La dificultad de esto, no obstante, reside en que a lo sumo podría ensayarse una tesis, que es precisamente lo que el Profesor Tito propondrá en la escena que cierra la obra (Round III, Esc. Y). Esto se figura, además, en la forma de recuerdos en los que los orígenes se cruzan, como, por ejemplo, la presencia fantasmática de la dictadura que evoca al Chile de los 70's y 80's al momento de ser allanados por la policía

estadounidense: «Le había pasado a mi padre y a mi abuelo... A mí no me iba a pasar. Bastó la sola amenaza y podría haber dicho el nombre de mi madre [...]» (Round II, Esc. M).

Estos entrecruzamientos de tiempo-espacio encuentran su clave de lectura en la fábula de la rata caníbal de *Matar a Rómulo* (Round II, Esc. G). Primero fabricada en el barril engrasado en el que aprende a comer a sus compañeras de especie, luego recibe la libertad y vuelve al trigal, para finalmente irrumpir en la casa del dueño de la granja para devorarlo. Su movimiento pasa desde el Barril (opresión) hacia Trigal (el amo le da su libertad), para finalizar con la irrupción en la casa del amo (venganza), similar estructura a la historia de la novela de Bandello, fuente que modela a Aarón en *Titus* (Ndiaye, 2016: 60-63). Este tránsito, que sintetiza el proceso de desterritorialización de la violencia (salida del barril convertida en caníbal) para reterritorializarse en el hogar del amo, se tensa con el montaje del espectáculo humanitario, el cual se emplaza en el espacio virtual de las redes sociales y los flujos de la red virtual. Indudablemente, es sintomático que en *Matar a Rómulo* el relato de unidad de la especie humana encuentre su realización en la virtualidad de las pantallas y su garantía en la labor de la ONU. Tal como Tamara le aclara al Giornalista —«[t]rabajo en una organización que trata de defender a la especie» (Round III, Esc. Q)— la unidad y sobrevivencia de dicha especie depende de que ella misma no devore, canibalescamente, a sus congéneres. La desoladora ironía de esta paradoja figura y sintetiza, en el acto de comerse al otro, los conflictos de carácter étnico-nacionalista que en la escena del juego del asesino elabora la dicotomía yo/ Otro del hipotexto: «TAMARA: Yo creo que es Jamal. / JAMAL: Los europeos se unen. / TAMARA: ¿Qué tiene que ver Europa? / JAMAL: Dices “Europa” y en tu lengua suena como si dijeras “el pueblo elegido” / PROFESOR: (a público) Algo había caído ese día» (Round II, Esc. I).

En este pasaje vemos transformada la relación erótica del hipotexto entre Aarón (Jamal) y Tamara (Tamara), pues Barrales al poner a Tamara como blanca europea y a Jamal ya no como el moro con raíces españolas, sino como musulmán, alimenta la imaginación xenófoba torciéndola hacia los conflictos geopolíticos del mundo globalizado contemporáneo. Este desplazamiento instala diversas visiones yuxtapuestas, que se ejemplifican cuando Jamal unifica a Europa como si fuese una totalidad uniforme, que Tamara a su vez pone bajo la chapa de «pueblo elegido», aludiendo al pueblo judío y a la II Guerra Mundial. Esta imagen unificada de Europa se tensiona cuando a Tito le regalan un libro que compendia los mapas reales e imaginarios del mundo, en el que se incluye el mapa de la ya inexistente Yugoslavia, guiño que agujerea la imagen de la Europa unificada de Jamal, uniformización propia de toda figuración de la alteridad como amenazante. Desde estos desplazamientos y yuxtaposiciones, operaciones tanto espaciales como temporales, se construye la tesis que termina de formalizarse en la última escena

(Round III, Esc. Y) y que intenta resolver el hiato entre el ser especie como totalidad hospitalaria y ser pueblos como fragmentos en conflictos, en estado de guerra en el que el otro no es bienvenido.

5. A modo de conclusión: el asesinato como origen

Luego de una competencia en la que Rómulo venció a Remo, el primero ganó el derecho a fijar los límites de la futura Roma y eligió el Monte Palatino para ello. Determinó que lo que duraran las ceremonias religiosas para sellar la fundación de la ciudad, nadie podría traspasarlos. Sin embargo, Remo lo desobedeció y su hermano lo hirió de muerte por eso. En el hipotexto shakesperiano, Titus asesina a su hijo Mucio por traspasar la línea que había trazado en medio de la disputa por la mano de Lavinia (Shakespeare, 2015: I.1). Barrales transforma a Titus en espectador del asesinato de Flavio en manos de su hermano Mucio, nuevamente por traspasar una línea trazada (Round II, Esc. H). Lo específico de esta tercera variación de la misma secuencia de acontecimientos es el hincapié que hace en que, más allá de las diferencias de cada una de ellas, se repite la escena. El mover a los personajes de lugar y poner a Mucio como asesino, nos presenta cómo el fratricidio está en el origen de la estructura de la violencia. La tesis resultante es: si el asesinato es el origen, entonces hay que reelaborar la historia matando al que venció, Rómulo, reescribiendo el asesinato.

La reescritura de Barrales se apropia así de la venganza y la aversión al otro para formularlas en términos de canibalismo, esto es, la especie devorándose a sí misma, ahí donde el límite trazado entre el yo y el Otro deja de ser permeable y se constituye en la amenaza de la propia desintegración. El asesinato al estar en el origen es también tradición. Esta tesis tiene una forma específica:

Tal vez usted esté muy tranquilo en su silla pensando: esto es Chile, aquí no ocurren estas cosas, pero imagine un segundo en que esto pudo partir con alguien diciendo: Hace 17 años había terminado el colegio y estaba de vacaciones en Tirúa cuando una noche llegaron fuerzas especiales al sitio donde gentilmente una familia de peñis nos habían permitido alojar, mataron a José por la espalda y el horror de esa noche es tanto que solo puede ser cantado para ser comprendido... Usted también puede recibir uno. Tal vez lo recibió. Y será su decisión qué hacer con ella. Hace 17 años yo recibí el mío. Pude haber detonado una bomba este día, pero elegí contarles esto. Es mi forma de empezar a matar a Rómulo (Round III, Esc. Y).

Que la *forma* de matar a Rómulo sea *contándonos* una historia y que solo *cantando* sea posible comprender la violencia de la persecución policial, presenta dos elementos claves tanto para esta reescritura como para la poética de Barrales. El primero consiste en la relación que la actividad misma del relatar tiene con la historia y el compromiso político. Matar a Rómulo reescribiendo al *Titus* es una forma de volver relato las acciones que ahí se presentan señalando su condición de discurso, lo que permite volver a contar la historia

y ensayarla, o más bien, defenderla como una tesis. Al decir que esta es su «forma», expone la singularidad de su propia poética, vinculándola con los ejercicios de la memoria. El segundo elemento es que lo relatado está inexorablemente ligado a la violencia y, por esta razón, a la imagen de ella, pues de esta forma trae la violencia que no pone en escena en forma de palabra y la elabora reflexionándola y poniéndola en relación con otros discursos. Resuena esta relación entre imagen y relato en el blasón del joven Lucius que ilustra el ultraje de Filomena en las *Metamorfosis* ovidianas y con el que Lavinia logra contar lo que le hicieron Quirón y Demetrio en *Titus*. La imagen de Jamal, sacando a sus hijos de los escombros, vestido con una camiseta del Inter de Milán con el número de Zamorano, el jockey de los New York Yankees también cuenta su historia, son las ruinas que en su cuerpo la testimonian.

En *Titus* cada asesinato puede remitir a otros anteriores a él: el de Alarbus al iniciar la obra no es el primero de la cadena, en tanto muere por los hijos muertos de Titus; cuando Lavinia muere a manos de su padre, lo hace como eco de la larga tradición de mujeres asesinadas luego de ser violadas en Roma, como recuerda Quignard en *El sexo y el espanto* (Quignard, 2005); cuando Mucio traspasa el límite comparte el destino con Remo, por solo mencionar algunos. Que cada uno de estos asesinatos tenga como sustrato una fuente en la tradición le permite a Barrales indagar en ella, buscando en ellos el origen. El destilado de su búsqueda es la pura y desnuda acción de matar, que reactualiza y reaviva la ya conocida fórmula que anuda la barbarie con la civilización con la que Walter Benjamin ha iluminado el ineludible sustrato de la violencia como fuerza constructora, antes y ahora según Barrales, de la civilización. *Matar a Rómulo* es entonces una actualización de la conflictiva e íntima relación entre violencia y civilización que *Titus Andronicus* ya había advertido.

Bibliografía citada

- ARISTÓTELES (1993): *Ética Nicomáquea*, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- BARRALES, L. (2017): *Matar a Rómulo*. Manuscrito, aún sin publicar. Autorización del autor para uso de la profesora Carolina Brincic.
- BENJAMIN, W. (2017): «Sobre el concepto de historia» en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- DUNNE, D. (2016): *Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law*, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- GÉNETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- HOBBS, T. (2000): *De cive*, Madrid: Alianza Editorial.
- HUTCHEON, L. (1985): *A Theory of Parody*, Londres: Methuen.
- JAUSS, H. (1971): «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria» en Gumbrecht et al., *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca: Anaya.

- NDIAYE, N. (2016): «Aaron's Roots Spaniards, Englishmen, and Blackamoors in Titus Andronicus», *Early Theatre*, vol. 19, 2, 59-80.
- QUIGNARD, P. (2005): *El sexo y el espanto*, Barcelona: Minúscula.
- SAID, E. (2002): *Orientalismo*, Madrid: De Bolsillo.
- SHAKESPEARE, W. (2015): *The Complete Works*, New York: Barnes & Noble.
- SMITH, M. E. (1996): «Spectacles of Torment in Titus Andronicus», *Studies in English Literature, 1500-1900*, Spring, vol. 36, 2, 315-331.
- STARKS-ESTES, L. (2014): *Violence, Trauma, and Virtus in Shakespeare's Roman Poems and Plays: Transforming Ovid*, New York: Palgrave Macmillan.
- WIDDOWSON, P. (1999): *Literature*, London: Routledge.
- WILLIS, D. (2002): «"The Gnawing Vulture": Revenge, Trauma Theory, and "Titus Andronicus"», *Shakespeare Quarterly*, Spring, vol. 53, 1, 21-52.



452°^F

Revista de Teoria de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturares Teoria eta Literatura Konparatua aldizkaria

www.452f.com



#30

LA UNIVERSIDAD PÚBLICA BRITÁNICA, UN MODELO EN CRISIS

Mari Paz Balibrea

Birkbeck, University of London

<https://orcid.org/0000-0002-0629-5984>

Artículo || Invitado | Publicado: 01/2024

DOI 10.1344/452f.2024.30.15

m.balibrea@bbk.ac.uk

Texto || © Mari Paz Balibrea – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



La universidad pública británica, un modelo en crisis

Mari Paz Balibrea
Birkbeck, University of London

Mi hijo mayor acaba de graduarse en la Universidad de Edimburgo. A pesar de ello, su promedio final no es definitivo porque le falta la nota de algunos cursos que ha seguido en su último año. Como cientos de estudiantes en su universidad, y miles a lo largo y ancho del Reino Unido, está siendo afectado por el MAB, *marking and assessment boycott* que siguen varios de sus profesores, última encarnación de la disputa que enfrenta al principal sindicato de profesorado de universidad, UCU, con la asociación que representa a las universidades, UCEA. La confrontación se remonta a 2018 en torno a las condiciones de trabajo y salario, con varios episodios de huelga que culminan ahora en el boicot a toda forma de evaluación, una acción que escala el conflicto al obstruir el principal mecanismo para obtener evidencia del progreso y calcular el resultado final de los estudios de cada alumno o alumna. La respuesta de las universidades no se ha hecho esperar, algunas han amenazado con retirar el 100% del salario a los huelguistas, y la mayoría están implementando el 50%, un porcentaje menos draconiano, pero también abusivo, dado que las tareas de evaluación no representan más del 15% de su actividad profesional para la mayoría de docentes.

Y es que no son buenos tiempos para la universidad pública británica. El Brexit ha hecho mucho daño. Primero en cuanto a número de estudiantes, pues el precio de la matrícula para los ciudadanos de la UE se ha triplicado, cuando antes pagaban como los británicos, y ya no tienen derecho a los préstamos estudiantiles accesibles a éstos. Como consecuencia, muchos han dejado de considerar estudiar en el Reino Unido como una opción viable. No menos dramática es la salida del país de los programas Horizonte, la fuente de financiación principal de investigación y desarrollo a nivel europeo de la que, para más inri, eran beneficiarias principales las universidades británicas. Las negociaciones siguen a día de hoy para conseguir una vinculación equiparable a la que proporcionaba el estatus anterior de miembro de la UE, pero los años transcurridos desde el anuncio del Brexit dejan un balance que costará revertir de desmoralización e incertidumbre ante la fuga de cerebros y de financiación para la investigación.

A pesar de su gravedad, no es el Brexit el problema principal de la educación superior británica. De mucho más calado son las consecuencias del cambio a un modelo de universidad

neoliberal al que abrió paso el gobierno laborista ya en 1998 con la introducción de tasas anuales de 1000 libras. Hoy día en Inglaterra cuestan 9250 libras, financiadas a través de un sistema de préstamos con interés a devolver después de terminados los estudios y que pueden cubrir, además de las tasas, los gastos de manutención. La subida exponencial del coste de la educación, y que éste se canalice con el dinero de quienes estudian, ha generado una relación clientelar sujeta a la lógica del mercado. La universidad se presenta como una empresa proveedora de educación y titulaciones cuya valía se mide por la capacidad que luego tengan quienes se gradúan de conseguir un buen empleo, y el estado penaliza activamente a los cursos que no pueden demostrar esta correlación. Quien estudia hace una inversión en sí mismo y es legítimo que pague para obtener los beneficios de un mejor trabajo. Ha desaparecido la visión cívica y colectiva de los años del estado de bienestar que entendía que había una buena relación calidad-precio en pagar la educación superior de futuros profesionales —médicos, maestros, abogados, arquitectos, psicólogos, científicos, músicos...— pues con su trabajo luego contribuirían al mantenimiento y mejora de la sociedad. Y no digamos la idea de una universidad no necesariamente ligada al empleo, sino también como espacio en el que aprender y cultivar el conocimiento y valores para una ciudadanía crítica, participativa y abierta al mundo.

Por otra parte, este modelo de financiación ha generado dinámicas económicas muy tóxicas. Las sucesivas subidas de las matrículas aprobadas por los diferentes gobiernos laborista y *Tory* eran presentadas en cada caso como el máximo que se autorizaba a cobrar a las universidades, aconsejando que el precio se modulara según la naturaleza del curso. La realidad de una universidad pública a la que el estado exige que se autofinancie fue muy diferente: desde que se introdujeron las tasas, todas las universidades pusieron todos sus cursos al mismo precio anual máximo autorizado. Esto ha creado diferentes distorsiones, como por ejemplo que los cursos de humanidades estén subvencionando a los de ciencia e ingeniería, mucho más costosos de mantener por los equipamientos y maquinaria que requieren. También ha fomentado un discurso de «poco valor», *low value*, asociado no solo a los cursos que no tienen una conexión directa y clara con la empleabilidad, sino también a los ofrecidos por las universidades menos prestigiosas.

Otro momento decisivo en la neoliberalización de la universidad se da con la supresión en 2015 de las cuotas estudiantiles, es decir, de los límites en el número de estudiantes que una universidad puede aceptar. Estos límites habían contribuido en el pasado a una mejor distribución de los alumnos en el territorio y en las instituciones disponibles. La liberalización provoca una competencia feroz entre universidades que ne-

cesitan, como cualquier empresa, conseguir más «clientes» para financiarse y crecer. Además, genera una dinámica de ganadores y perdedores, donde las instituciones más grandes y con más prestigio juegan con ventaja, una tendencia que, si no se corrige, en el medio plazo llevará a la quiebra de las universidades más pequeñas o especializadas.

La lucha por captar clientes no termina con el estudiante británico. Otra característica de la universidad neoliberal globalizada es la enorme y creciente importancia de los estudiantes internacionales, cuya presencia en el Reino Unido ha subido en los últimos 6 años un 43%. Hoy por hoy, contribuyen de media a una quinta parte de la financiación de las universidades, con varios ejemplos de instituciones en las que la dependencia del estudiantado internacional llega al 50%¹. Los países de origen más importantes son China, los Emiratos Árabes, Nigeria e India. La captación de este mercado se ha basado en importante medida para las universidades más ricas en la gran inversión inmobiliaria en nuevos y espectaculares edificios en sus respectivos campus, pero también en la apertura de «sucursales» en estos otros países, por supuesto con China a la cabeza. Esta tendencia a la internacionalización no está exenta de contradicciones en un país gobernado desde 2010 por un partido que ha crecido a base de explotar los instintos ultranacionalistas de la población. Por supuesto el resultado más visible de ello es el Brexit, ya mencionado, pero las políticas migratorias han creado un entorno hostil (*hostile environment*) para todo aquel que necesite entrar con un visado en el Reino Unido, y los universitarios extranjeros no se libran de estas dificultades.

Y llegamos a la neoliberalización de las relaciones laborales. Un sector en el que la estabilidad, una buena pensión y la posibilidad de desarrollar una vocación investigadora habían sido sus mayores atractivos ha visto sus condiciones de trabajo erosionarse en todos los frentes. Precarización de los nuevos contratos, pérdida de poder adquisitivo de los salarios y rebaja en las condiciones económicas de jubilación son la norma hoy en día, problemas que se unen a las largamente enquistadas discriminaciones por razón de género, raza u orientación sexual, todas ellas condiciones que afectan tanto o más al personal universitario no docente. Para el profesorado, con cargas docentes y administrativas cada vez más pesadas que no dejan tiempo para el desarrollo de la propia línea de especialización, la investigación solo puede avanzar consiguiendo una financiación externa que en realidad tiene capacidad para becar solo a una minoría. Para el resto, lo que antaño era, por contrato, parte integrante de su trabajo, se ha convertido en una actividad vocacional que solo puede desempeñar en su propio tiempo no remunerado: fines de semana y vacaciones. Y, sin embargo, se sigue exigiendo excelencia investigadora a todos por igual, y penalizando a

NOTAS CRÍTICAS

*La universidad pública
británica, un modelo en
crisis*

DOI 10.1344/452f.2024.30.15

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoría de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren Aldizkaria

452F

quienes no pueden demostrarla con publicaciones. En definitiva, el personal universitario, como la fuerza de trabajo en muchos otros sectores, está pagando el precio del giro neoliberal. Las huelgas recurrentes en los últimos años a las que me refería arriba responden a esta situación. Junto al personal universitario, es también el alumnado mismo el gran perdedor de la neoliberalización de la universidad pública, obligado a asumir el coste de su educación —en forma de deuda en los menos pudientes— precisamente cuando está empeorando la capacidad de los docentes y la administración de proporcionales la mejor educación posible. Para señalar esta situación, y volviendo al ejemplo con el que he abierto este texto, se alzó en varias ceremonias de graduación de la Universidad de Edimburgo, y en otros campus del país, la voz de protesta de los estudiantes.

Finalmente, no pueden dejar de mencionarse tampoco los efectos ideológicos de una hegemonía que, desde 2010 con la subida al poder del partido conservador, no es solo neoliberal, sino también reaccionaria. Una universidad democrática y accesible a todos es un adversario natural de las posturas conservadoras, que saben que cuanto más nivel de educación tiene la población, menos vota a su partido. También molesta mucho que la universidad sea un reducto contestatario y dispuesto a revisar los discursos históricos hegemónicos heredados en los que se sostiene el poder actual. En una palabra, la universidad es escenario privilegiado de una guerra cultural que la derecha quiere ganar, aprovechando que el oponente está débil por la crisis que atraviesa el sector, invocando torticeramente las excelencias de la tradición frente a la intolerancia *woke* y la defensa de la libertad de expresión ante quienes les «cancelan».

En efecto, no son buenos tiempos para la universidad que, en muchas partes del mundo, es una frontera más que neoliberalismo y reacción de derechas luchan por abolir y someter para seguir extendiendo su hegemonía global. En el Reino Unido, la perspectiva de que las próximas elecciones generales las gane el partido laborista, que parece hoy por hoy la más probable, da algunas razones para el optimismo. Veremos.

Londres, Julio de 2023

Notas

<1> Datos tomados de Carmen Aguilar García y Sally Weale, «A fifth of university funding comes from foreign students», *The Guardian*, 15 de Julio, 2023, p. 15.



Mireia Martín

A Companion to Spanish Environmental Studies

Luis Iñaki Prádanos (ed.)

Woodbridge: Tamesis, 2023

330 páginas

¿En qué sentido pueden las humanidades contribuir a una mejor comprensión e, incluso, a la articulación de una posible solución a la crisis ecosocial en marcha? En los departamentos de filología de la mayoría de las universidades españolas, la consideración de los problemas derivados de la extralimitación ecológica ni siquiera comparecen en los programas de estudios, es decir, esta pregunta no se plantea. Podría pensarse que ello es debido a que dichos problemas tienen una naturaleza biofísica y que tanto su comprensión como su solución únicamente implican a las ciencias naturales —las ciencias de la tierra, la ecología, la termodinámica o la meteorología—. La apuesta de Luis Iñaki Prádanos en *Spanish Environmental Studies* (2023), el volumen que edita y que recién se publicó en la editorial Tamesis, es que las humanidades juegan y han de jugar un papel fundamental en el abordaje del tema de nuestro tiempo (Santiago Muño, 2023). Frente al reduccionismo fiscalista, la propuesta de Prádanos es que la crisis ecosocial encuentra en nuestras formas de imaginar y representar la naturaleza una de sus causas fundamentales. En este sentido, las humanidades han de asumir la responsabilidad de analizar los imaginarios extractivistas y coloniales que median nuestra relación con la naturaleza y con los otros y que se hallan a la base de la extralimitación ecológica. Esta tarea crítica habría de ser complementada con la constitución de un archivo de imaginarios posrecentistas que nos permita configurar una cosmovisión alternativa de nuestro mundo y de nuestra relación con la tierra. Por decirlo en los términos de Latour (2019), las humanidades son fundamentales para volver a ser terrestres. Pero este aterrizaje en la tierra exige un esfuerzo transdisciplinar que asiente las humanidades en los límites biofísicos del planeta y que, por tanto, no analice las formaciones simbólicas y los imaginarios como si estuvieran desvinculados de los modos de producción y relación con la naturaleza. En este sentido, todos los estudios recogidos en el volumen establecen una conexión entre la descripción científica de los problemas socioecológicos y su materialización simbólica en manifestaciones culturales concretas.

Dado el estado embrionario de este campo académico, creo un verdadero acierto el esfuerzo de concreción, contención y sencillez —que no simplicidad— que alienta la mayor parte de los estudios contenidos en el volumen. Todos ellos constituyen contribuciones lúcidas e ingeniosas, pero, también, breves e ilustrativas a un campo de estudio en proceso de construcción. Si la contención y la lucidez son los atributos de la mayor parte de los artículos, creo que la estructura del volumen también cons-

tituye un acierto significativo y consciente, considerando el estadio de desarrollo de la disciplina. En la línea de uno de los textos que podrían considerarse seminales para la disciplina —*El campo y la ciudad* de Raymond Williams—, Prádanos decide romper con la artificiosa dicotomía entre campo y ciudad para articular su libro de acuerdo con ejes temáticos que permitan rastrear los flujos materiales y discursivos que subyacen a la crisis ecosocial y que ilustran su carácter sistémico. Así, a una primera sección dedicada a la ecología política le sigue un apartado dedicado a los conflictos por el agua y la política hidráulica, pasando por el turismo y la imaginación ecológica hasta llegar, finalmente, a la sección final dedicada a los «*trash studies*». No he mencionado todas las secciones que componen el volumen y tampoco seré capaz de describir cada uno de los capítulos del libro dado que, pese a su brevedad, el libro está compuesto por 26 capítulos cuya glosa obstaculizaría el posicionamiento crítico frente al conjunto del texto. Ofrezco, por tanto, una selección fruto de mis intereses que espero que también refleje la variedad y complejidad del volumen.

En la sección dedicada a la ecología política, me gustaría destacar el texto de María Antonia Martí Escanyol y Santiago Gorostiza que ofrece un panorama histórico de los orígenes de la ecología política en España, empezando con las obras fundacionales de José Manuel Naredo, Joan Martínez Allier y Mario Gaviria, pasando por la creación de la revista *Mientras tanto* para culminar en el proyecto del «Atlas global de la justicia medioambiental» desarrollado en el Instituto de Ciencia y Tecnología Ambientales (ICTA-UAB). El artículo sienta las bases de uno de los presupuestos en los que, de acuerdo con Prádanos, han de fundarse las humanidades ecológicas: que los discursos medioambientales han de dar cuenta de las relaciones de poder y dominación que rigen nuestra relación con la naturaleza (2023: 25). Sin ofrecer un análisis en profundidad de los orígenes históricos de la ecología política, el artículo deja un sendero de migas provechoso para quien esté interesado en seguir su recorrido.

El libro ya clásico de Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* dedicaba un capítulo a las megapresas y a la resistencia civil frente a los procesos de desposesión y emigración forzada que conllevaban. Prádanos decide continuar esta línea y consagra toda una sección de su libro a esta cuestión con contribuciones de Ana Fernández-Cebrián, John Trevathan y Tatjana Gajic. Más allá de la deuda con el libro de Nixon, la decisión de consagrar esta sección a las políticas del agua constituye un oportuno acierto no solo por la importancia que tuvieron las presas en el proceso de colonización interior que supuso la modernización franquista, sino porque la gestión del agua sigue siendo un tema de extrema actualidad política con la reaparición del discurso regeneracionista que caracterizó la política hidráulica franquista. Si el texto de Ana Fernández-Cebrián plantea la constitución de un corpus de

novelas de la presa durante el franquismo que nos permita articular un tesoro de las formas de resistencia a estos procesos de acumulación por desposesión, el artículo de John Trevathan selecciona algunas novelas más contemporáneas que abordan la figura de la presa como monumentos de memoria encarnada. En esta misma línea de articulación de una nueva tradición cultural fundada en principios ecológicos, me gustaría también destacar el generoso texto de Jorge Marí, que ofrece un listado exhaustivo de películas españolas donde poder rastrear una sensibilidad ecologista, desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, y que aporta un elemento fundamental en la constitución de una nueva disciplina: la articulación de corpus alternativos.

La sección dedicada a las ecologías de la memoria y el extractivismo contiene dos de los textos más deslumbrantes del compendio. El titulado «Developmentalism and the Political Unconsciousness: The Spanish Forms of Necro-Extractivism, from the Civil War to Neoliberal Democracy», obra de Germán Labrador, constituye un fascinante recorrido por varios tipos arquitectónicos surgidos del régimen franquista —la presa, el silo, los pueblos de colonización y finalmente el Templo de Débod— que constituyen materializaciones simbólicas del programa de modernización extractivista en que se fundó el franquismo. «The Valley of the Fallen: from Francoist Environmentalism to Democratic Eco-Memorials» de Miguel Caballero Vázquez discute los intentos contemporáneos de resignificación de este monumento franquista y aboga por hacer de la memoria ecológica un componente fundamental de la memoria histórica. Según el autor, la resignificación del valle no solo debería preservar el recuerdo de las víctimas del franquismo, sino también conservar el ecosistema del Parque Natural del Guadarrama que se vio favorecido por el proceso de reforestación iniciado con la construcción del monumento franquista.

En el apartado de ecofeminismos se encuentra un texto de Pedro García-Caro que recupera la novela *El metal de los muertos* (1920) de Concha Espina y la obra de teatro *Mineros* (1932) de Carmen Conde y María Cegarra. Entre la todavía embrionaria ideología falangista de Concha Espina encuentra el autor una sensibilidad gaiana de respeto y veneración hacia la tierra frente al expolio colonial que estaban sufriendo las minas de Huelva a manos de la empresa británica Río Tinto. Por último, me gustaría rescatar las contribuciones de Micah McKay —«Discard Studies and Spanish Narrative»— y de Jorge Catalá y Christine Martínez —«Environmental Politics, Ecological Thought and Spanish»— por cuanto ofrecen una reflexión sobre la potencia formal de la ficción y del cómic para la descripción imaginativa de la crisis ecosocial. En este sentido, ambos textos defienden que estas particularidades mediales constituyen herramientas privilegiadas para ofrecer una representación más exhaustiva del carácter complejo, simultáneo y sistémico de la emergencia ecológica.

En definitiva, el volumen constituye una contribución ineludible para la constitución de un nuevo campo de estudio por cuanto ofrece, por un lado, intentos de articular una nueva tradición cultural fundada en la sensibilidad ecologista y, por otro, argumentaciones exhaustivas sobre el potencial de la ficción y el pensamiento imaginativo para el abordaje de la crisis ecosocial. Pese a que su editor advierte en la introducción de las limitaciones que impone el marco nacional para el análisis de una crisis terrestre (2023: 13), creo que la especificidad histórica de los estudios recogidos en el volumen puede servir tanto para comprender las particularidades del metabolismo ecológico de España como las dependencias, relaciones y similitudes con otras zonas del mundo. En este sentido, la restricción metodológica nacional es un incentivo para una mejor comprensión del carácter mundial de la policrisis.

Bibliografía citada

LATOURE, B. (2019): *Dónde aterrizar*, Madrid: Taurus.

MUIÑO, S. (2023): «La emergencia socioecológica como tema de nuestro tiempo», *Pensamiento al margen. Revista Digital de Ideas Políticas*, 18, 5–22

NIXON, R. (2013): *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

WILLIAMS, R. (2021): *El campo y la ciudad: Del siglo XVI al XX*, Argentina: Prometeo Libros.

Disecciones del género criminal

Javier Rivero Grandoso (coord.)

Madrid: Editorial Verbum, 2022

184 páginas

Dentro de la popularidad del género negro en la literatura en las últimas dos décadas, resulta poco frecuente hallar estudios que ofrezcan a los lectores interesados la información y el análisis que transgreda los límites de la mera lectura de lo criminal del género. De este modo, la labor de coordinación de Javier Rivero Grandoso resulta ser tan útil en *Disecciones del género negro* que recopila los trabajos de varios investigadores que sacan a la luz la variedad existente en un género cada vez más atendido por la crítica especializada.

Este libro fue publicado en 2022 en Madrid, bajo la coordinación de Javier Rivero Grandoso y la edición del mismo coordinador junto con Alejandra G. Acosta Mota y Alberto García-Aguilar. El volumen recoge los trabajos de una docena de investigadores que se centran en diversos aspectos del género criminal y abordan a autores desde Edgar Allan Poe hasta Alfonso Sastre. Estamos frente a un planteamiento teórico novedoso que persigue establecer una crítica original dentro de las ramas de la última teoría literaria, estudiando distintas manifestaciones del género negro. El libro se integra dentro de las actividades de la Cátedra Cultural Antonio Lozano de Género Criminal creada en 2021 en la Universidad de La Laguna para fomentar la investigación del género *noir* y, además, se alinea con el Seminario Internacional Tenerife Noir celebrado anualmente desde 2017.

Tal y como anuncia el título, este libro desgrana el género en sus distintas manifestaciones a través de los estudios de varios autores tanto nacionales como internacionales. Además, se ofrece al lector un amplio repertorio bibliográfico en el que se fundamentan los análisis propuestos. Javier Rivero en su vertiente de investigador y de coordinador de los estudiosos presentados en nuestro volumen propone un amplio repertorio de los artículos académicos en los que se forja la tradición investigadora sobre el corpus crítico del género criminal.

Estos textos se centran en la novela criminal española, la novela criminal hispanoamericana, la novela criminal internacional y el género negro en las artes escénicas, que son los cuatro bloques que conforman el volumen.

El primer bloque, «Novela criminal española» (pp. 13-38), analiza la novela negra española, que está en constante evolución, y se aproxima al éxito del género en nuestro territorio. David Knutson aborda a través de las novelas de Antonio Lozano y Sebastià Bennasar la actualidad de la novela negra rural en España. «La novela negra que ha seguido

este esquema presenta otra visión del campo, que ya no representa el retraso y la ignorancia de la ficción criminal más tradicional» (2022: 17). En este caso el autor alude a la reducción de las barreras entre zonas rurales y urbanas. Knutson, que se centra en dos novelas de los autores mencionados, resalta las diferencias entre el tratamiento tradicional y contemporáneo del campo y destaca la positivización de los escenarios rurales. Por otro lado, el artículo de Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero presenta el estudio del desarrollo de la novela procedimental en la literatura española contemporánea que, según los autores, no aparece en nuestro país hasta prácticamente los últimos años del siglo XX, y sostiene la importancia cuantitativa y cualitativa de la novela negra española. El segundo bloque está configurado por los estudios de la novela criminal hispanoamericana en el que podemos encontrar el análisis de algunas figuras más destacadas de su historia. Manuel Botero Camacho realiza la comparación del relato policíaco de Borges con la filosofía de Spinoza, en la que destaca la ética, la metafísica y la geometría de ambos. En este mismo bloque podemos encontrar también el estudio de Alba Diz Villanueva acerca de aparición del género policial en las obras de Mario Levrero. La investigadora realiza un recorrido lineal de la novelística del escritor, haciendo especial hincapié en el planteamiento de la obra, la investigación, el diálogo y la localización. También en este bloque se encuentra el estudio de Marta Iturmendi Coppel sobre el género criminal en Argentina durante la dictadura militar en la novela *Últimos días de la víctima* de José P. Feinmann. Este análisis diferencia claramente entre dos niveles de lectura, el «negro» y el «más negro aún» (2022: 84), y destaca por su especial atención al estudio topográfico de las novelas de autor. Por último, trasladándonos a México, nos encontramos frente al trabajo de Diego Ernesto Parra Sánchez, que realiza el estudio del espacio en un contexto histórico en la obra *Cosa fácil* de Paco Ignacio Taibo II, que «subordina el relato detectivesco a esta finalidad última de crítica social» (2022: 103).

En el tercer bloque los investigadores ya se centran en la novela criminal internacional y ofrecen trabajos sobre literatura estadounidense e islandesa. El primer artículo, de María González Maestro, está dedicado al psicoanálisis freudiano en «El corazón delator» de Edgar Allan Poe. La autora de este estudio pone de manifiesto un desdoblamiento de la personalidad, el otro, presente en la novela, que se caracteriza no tanto por su tradición detectivesca como por la psicología del personaje que cometió un crimen. En otra línea se desarrolla el trabajo de María Laura Iasci sobre la detective Warshawski, personaje creado por Sara Paretsky y que protagoniza los cuentos negros *Windy City Blues*. Según la afirmación de Iasci (2022: 130), la escritora reivindica su derecho a ser otra en un género comprometido con la masculinidad. Cierra este bloque Rocío

Peñalta Catalán con el análisis del contexto de Islandia en *Río negro* de Arnaldur Indriðason, en el que destaca la insularidad en la investigación del detective Erlendur.

Finalmente, el último bloque está configurado por los estudios del género negro en las artes escénicas y audiovisuales. Este apartado está conformado por dos trabajos. El primero que se nos presenta es de Fran Carballal Ramil, que propone una clasificación de las constantes policiales en el drama procedimental de la televisión. Carballal Ramil utiliza el modelo de Propp para realizar el análisis pormenorizado de las narrativas que han sido adaptadas con incuestionable éxito a la televisión. Por último, Alejandro Coello Hernández analiza *Los crímenes extraños* de Alfonso Sastre, que «responde a un intento de renovar la escritura teatral a partir de toda una tradición negra» (2022: 169). El investigador pone de manifiesto el desbordamiento del género policíaco y del realismo en el género dramático de Sastre, destacando su evolución del realismo social al realismo criminal.

Disecciones del género criminal, lejos de suponer un mero libro teórico, presenta las tesis más recientes y perfila las ideas de los estudios del género criminal en la actualidad. Así, el libro respeta la organización estructural y de reflexión teórica sobre el género que entroncan el desarrollo diacrónico y general de la literatura. Podríamos decir que los investigadores presentados en este libro no se limitan a un simple estudio de autores y obras policíacas y negras, sino que prestan una especial atención a su situación en el campo literario y a sus conexiones con otros escritores y tendencias. Además, el libro sostiene la idea de constante evolución y transgresión del género negro no solo en el territorio español, sino también en otras partes del mundo. Se puede observar cómo algunos de los trabajos sostienen la idea de que el género policíaco ha de compaginarse con otros parámetros relacionados con la construcción de la narración. Al fin y al cabo, la obra analizada presenta un estilo académico ameno y no menosprecia en ningún momento el rigor y la precisión terminológica de la literatura dentro de los estudios de novela policíaca y negra. Los trabajos propuestos por Javier Rivero Grandoso en *Disecciones del género criminal*, susceptible de ser utilizado como manual de consulta, ofrecen una bien argumentada panorámica del género *noir*, así como un corpus completo de datos referentes a varias obras y autores.

Lecturas monstruo: género y disidencia sexual en la cultura contemporánea**Atilio Rubino, Facundo Saxe y Silvina Sánchez
Madrid: La Oveja Roja, 2021
332 páginas**

El discurso cultural forma parte de las tecnologías que producen modelos de subjetivación, de modo que contribuye a demarcar los límites de existencia de «lo humano», de lo visible o aceptable dentro del orden social. No obstante, pese a esta indudable función disciplinaria y pedagógica, «la cultura tiene una enorme importancia como mecanismo de resistencia» (2021: 37). Partiendo de esta premisa, en *Lecturas monstruo: género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*, Atilio Rubino, Facundo Saxe y Silvina Sánchez exploran los modos en que diferentes productos culturales (re)producen las dinámicas de poder/saber de la normatividad, pero también investigan cómo en este proceso se generan grietas, tanto en la creación como en la recepción, que permiten escrituras y lecturas torcidas, monstruosas, favoreciendo así una reapropiación subversiva de la cultura que abre nuevas vías de existencia en el mundo desde y en la otredad.

El libro se divide en ocho capítulos precedidos por unas páginas introductorias y seguidos por un manifiesto crítico. El capítulo 1, «La teoría monstruo», es uno de los puntos fuertes de este prolífico estudio. En él se elabora un recorrido genealógico de las diferentes aportaciones teóricas acerca de la monstruosidad en las últimas décadas —Cohen, Haraway, Foucault, Butler, Link, Preciado, etc.— y se argumenta de qué modo este estudio bebe de —y dialoga con— las teorías *queer* y feministas hasta construirse como «una forma, en definitiva, del comparatismo disidente que intenta también torcer el pasado y el presente para pensar la posibilidad de un futuro habitable» (2021: 40). Por ende, estas «lecturas monstruo» se focalizan en aquellas desviaciones que conllevan potenciales transgresiones útiles para desenmascarar y disrumpir el sistema de la norma sociocultural. Esta postura se pone en práctica en los siete capítulos siguientes en los que, mediante el análisis de obras diversas, se exploran diferentes dispositivos que contribuyen a la constitución de «lo humano» y muestran los modos en que pueden ser puestos en crisis.

El capítulo 2, «Reescrituras monstruo», aborda el canon en tanto que herramienta de poder encaminada a determinar lo permisible en el ámbito cultural. En él se demuestran formas de desestabilización de esa categoría desde posturas disidentes en la órbita de lo *queer*. A nivel transnacional lo ejemplifican con varias reescrituras del *Fausto* de Goethe, así como con la resemantización de dos monstruos clásicos, Frankenstein y el vampiro, en la emblemática película *The Rocky Horror Picture Show* (1975). En

lo que respecta a Argentina, lo ilustran con «El amor» de Kohan (2015), texto en el que se desarticula el mito del *Martín Fierro* mediante el cuestionamiento de la masculinidad hegemónica de sus protagonistas.

A continuación, «Mujeres monstruo de la Antigüedad» atiende a la resignificación de figuras femeninas denostadas desde épocas clásicas. El objeto de análisis principal es la dramaturgia de Müller, quien creó versiones decididamente anacrónicas, enfocadas en la emancipación de la mujer, de personajes que van desde Medea o Penélope hasta Ofelia. Después de visitar los modos en que el autor problematiza en su teatro posdramático las violencias que atraviesan a las mujeres, el capítulo cierra con otra reelaboración subversiva y crítica con la heteronormatividad, esta vez de Lisístrata, en la historieta homónima publicada en los ochenta por König.

«Madres monstruo» aborda uno de los fenómenos más perceptibles de la narrativa contemporánea: las nuevas figuraciones de la maternidad en textos que dan voz a la madre y la sitúan en el epicentro del relato. A través del análisis exhaustivo del cuento «Como una buena madre» (2001) de Shua, de dos obras de Schwebelin, «Conservas» (2008) y *Distancia de rescate* (2014), y de varios cuentos de la cineasta alemana Dörrie se reflexiona sobre el surgimiento de un contradiscurso literario que desnaturaliza la concepción tradicional, esencialista e idealizada de la madre al tiempo que pone el punto de mira en la institución familiar como tecnología de sujeción y opresión femenina.

Muy ligado al capítulo anterior, «Familias monstruo» cuestiona la noción cisheteronormativa y patriarcal de la familia y la descubre en su carácter de mito o dispositivo de control gracias al que se diseminan las relaciones de poder/saber que sujetan a los individuos en determinados roles sociales. *Aparecida* (2015) de Dillon, *La Virgen Cabeza* (2015) de Cabezón Cámara o *Las malas* (2019) de Sosa abren la posibilidad de imaginar y (re)presentar afectividades alternativas desde posiciones disidentes que problematizan los límites entre lo masculino y lo femenino o entre lo humano y lo animal, evidenciando que tales binomios sobre los que se funda la familia, igual que el sistema sociopolítico que la ampara, no son necesarios sino contingentes e históricos y que, por tanto, están abiertos a la ruptura y a la transformación.

El cuerpo enfermo y el VIH-SIDA protagonizan «Virus, fármacos y vidas monstruosas». El discurso hegemónico promulgó «políticas que buscan culpabilizar a las víctimas y a las “prácticas promiscuas” de ciertos sectores sociales como causantes del SIDA» (2021: 195), por lo que en el imaginario cultural esta enfermedad se convirtió en un tabú concebido como una suerte de «castigo» merecido por quienes la contrajeran hasta el punto en que sus vidas fueron consideradas execrables. Frente a ello, gracias al apoyo en obras producidas entre los ochenta y los dos mil por

diferentes personalidades —Guibert, König o Dillon—, se reivindican posiciones monstruosas sexodisidentes que visibilizan y denuncian las formas en que los cuerpos que no cumplen con los imperativos de salud impuestos en la contemporaneidad se ven atravesados tanto por la enfermedad y el estigma como por una obligada medicalización que convierte al sujeto en un objeto de control dependiente y subalterno.

«Patriarcado y heterosexualidad no son regímenes separados. Se trata de un mismo régimen de disciplinamiento y producción de subjetividades sexuadas» (2021: 224) es la proposición fundamental del capítulo 7, «El monstruo anal». El sistema se asegura de producir determinados estereotipos, difundidos normalmente a través del cine, que sustentan la subjetivación «normal», es decir, la masculinidad hetero y cis, si bien estos modelos pueden ser puestos en crisis. Rubino, Saxe y Sánchez lo demuestran con obras de Fassbinder, Mendicutti y Almodóvar donde se invierten los modelos de masculinidad del gánster, del *cowboy* y del piloto respectivamente hasta acabar situándose más allá del régimen heteronormativo.

Por último, «Divas monstruo» nos acerca a cinco grandes mujeres del mundo cinematográfico del siglo XX, Louise Brooks, Dorothy Malone, Joan Crawford, Mae West e Isabel Sarli, quienes contribuyeron a romper con el estereotipo de la mujer-objeto por su práctica activa de un erotismo indómito dentro y fuera de la pantalla. Estas divas, *femmes fatales*, villanas promiscuas e inmundas, heroínas transgresoras y ambiguas han sido recuperadas desde la década de los sesenta y resignificadas como íconos liberadores, feministas y *queer*, precisamente porque «el deseo y el placer sexual son patrimonios masculinos, las mujeres que disfrutaban de su sexualidad son monstruosas, pero es justamente esa monstruosidad la que nos permite reivindicarlas y por la que ellas y sus películas son recordadas» (2021: 303).

Por tanto, del capítulo 2 al 8 hallamos un sugestivo recorrido por varios dispositivos reguladores de la subjetividad en el que se incide en su reverso monstruoso: la relectura del canon y de las mujeres clásicas, las malas madres, las familias disidentes, los cuerpos enfermos, la homosexualidad masculina y el deseo femenino suponen límites a la norma que desvelan el carácter construido, precario y endeble del orden social dominante y contienen, así, la potencialidad de su transformación. Estos capítulos no son unidades cerradas; antes bien, se produce un diálogo caleidoscópico entre todos ellos que acaba por convertir al texto en una constelación unida por múltiples puntos de encuentro y de fuga, mostrándose en sí mismo como un «libro monstruo» abierto y fluyente. Por ello, en el último apartado, «Lecturas monstruo: manifiesto por un modo insumiso de leer o cómo hacerse unx cuerpox mostrx», lejos de intentar cerrar el texto de forma tradicional, se resume la postura expuesta y se propone una «pedagogía insumisa», una aproximación a la lectoescritura en tanto que proceso vivo

que desconfía de lo canónico y de categorías estancas ancladas en el humanismo en favor de una visión plural que se reapropia de la cultura a partir de lo excluido, lo monstruoso y lo contaminante.

Con todo lo recorrido, *Lecturas monstruo: género y disidencia sexual en la cultura contemporánea* supone un excelente trabajo dentro de una de las ramas emergentes en los estudios culturales, la *Monster Theory*, tanto por la magistral conjugación de la fundamentación teórica y la aproximación hermenéutica a productos culturales concretos como por el amplio abanico de obras y personalidades abordadas en sus páginas, en cuya elección se observa un perfecto equilibrio entre lo transnacional y transepocal con lo específicamente argentino y contemporáneo. Así, se cumple con creces el objetivo anunciado de la puesta en práctica de «una concepción “monstruosa” del monstruo» (2021: 11), es decir, dislocada, variable, multifacética y, sobre todo, productiva.

Notas

<1> La presente reseña ha podido elaborarse gracias a la financiación por medio de un contrato Predoctoral de Personal en Formación en Departamentos de la Universidad Rey Juan Carlos (RD 103/2019).

Ciberfeminismos, tecnotextualidades y transgéneros: literatura digital en español escrita por mujeres.

**Isabel Navas Ocaña y Dolores Romero López
Madrid, Almería: Ediciones Complutense, Edeal, 2023
395 páginas**

La literatura digital, pudiendo haberse contagiado de las bondades del pensamiento tecnoutópico en torno a la igualdad, no deja de replicar el comportamiento del sistema literario tradicional, con una visión androcéntrica que ha tendido a desplazar a los márgenes las producciones realizadas por mujeres. Pero a pesar de ello, desde sus inicios se puede contemplar, gracias a estudios como el que nos ocupa en esta reseña, la labor crucial de autoras que han ayudado a desarrollar y expandir estas formas literarias desde el primigenio *Uncle Roger* (1986) de Judy Malloy. Y el ámbito hispánico no ha sido una excepción, como da buena cuenta esta monografía, *Ciberfeminismos, tecnotextualidades y transgéneros: literatura digital en español escrita por mujeres*.

Editada por Isabel Navas Ocaña, catedrática de Teoría de la Literatura de la Universidad de Almería, y por Dolores Romero López, catedrática de Literatura España de la Universidad Complutense de Madrid, el volumen recoge dieciséis contribuciones de investigadoras que abordan, desde diversas perspectivas, la producción de literatura digital en español realizada por mujeres. Actúa de esta forma como réplica al problema tradicional de su infrarrepresentación en los estudios académicos, un tema que ha sido capital en las trayectorias investigadoras de las firmantes de las contribuciones de este volumen, lo que asegura la calidad de las mismas.

El primer bloque, titulado «Cartografías transatlánticas», comienza con una introducción escrita al alimón por las editoras, donde explicitan su principal objetivo: «ofrecer un espacio abierto en el que confluyan las voces de estas mujeres para desentrañar su quehacer artístico y sus reflexiones» (2023: 13). A continuación, se reúnen cinco valiosas contribuciones que, como indica el título, tienen como fin realizar una panorámica sobre las prácticas literarias digitales efectuadas por creadoras en español a ambos lados del Atlántico.

El apartado se apertura con el trabajo de Maya Zalbidea Paniagua, centrado en la colección *International Electronic Literature by Women Authors* (1986-2021) incluido en el ELMCIP. Para ello rastrea, desde el ciberfeminismo, las producciones realizadas por mujeres. Un trabajo similar es el desarrollado por Ana Cuquerella Jiménez-Díaz, quien, también desde la misma perspectiva, habla del empleo de los diferentes medios digitales para la autorrepresentación de las autoras. Para ello se menciona una serie de proyectos de investigación tan apreciables como la Cartografía

de Literatura Digital Latinoamericana, desarrollado por Carolina Gainza y Carolina Zúñiga, una de las fuentes de información esenciales para analizar las prácticas literarias digitales en este ámbito geográfico-cultural.

Más específico es el trabajo de María Isabel Morales Sánchez sobre la «poética de la reescritura», partiendo de teóricas como Irina Rajewski para hablar de remediación y de un corpus compuesto por autoras como Belén Gache, María Mencía y Alex Saum-Pascual. Para ello articula su investigación en torno a tres ejes que se repiten en sus producciones: la memoria, el lenguaje y la oralidad. Partiendo de una idea similar de reescritura, Claudia Kozak aborda el contexto latinoamericano para ver cómo se articulan ciertos temas en torno a dos obras muy productivas para el análisis: *Epithelia*, de Mariela Yeregui, y *Mi tía abuela*, de Frida Robles. Resulta muy sugerente el estudio de estas piezas, puesto que son un claro ejemplo de cómo este tipo de prácticas artísticas cuestiona las formas de entender los relatos y los cuerpos.

El capítulo de Thea Pitman que clausura este apartado también se centra en autoras latinoamericanas, tratanto ejemplos de literatura digital que, al mismo tiempo, abordan tanto discursivamente el cuidado como contribuyen al autocuidado. A este respecto es interesante el que se ocupe de las identidades no heteronormativas y no blancas, demostrando cómo la forma también contribuye a repensar los espacios sociales de producción artística. Para ello analiza los blogs de Yasmín S. Portales Machado y de Sandra Abd'Allah-Álvarez Ramírez, y las ficciones interactivas *Sin sol/No sun* y *Redshift and Portalmetal*.

El segundo apartado, titulado «Con voz propia», resulta tan novedoso como oportuno, ya que agrupa las contribuciones de varias de las autoras más importantes de literatura digital en español, tanto por la continuidad en su producción como por lo audaz de sus obras, tanto en lo técnico como en lo artístico, cuestiones, por otra parte, indisociables. Apertura esta sección Belén Gache, quien establece una genealogía de creadoras que va desde la pionera de la programación Ada Lovelace a la precursora fundamental de la ciencia ficción, Mary Shelley, creadoras ambas en cuyas aportaciones y modelos se reconoce la creadora argentina. Al mismo tiempo realiza una lectura muy sugerente sobre los paralelismos entre sus vivencias y las de estos personajes victorianos, puesto si ellas vivieron en un momento de cambio por la aparición de tecnologías que determinarían la revolución industrial, Gache se encuentra en el momento de la irrupción masiva de la tecnología digital. Su obra se constituye de esta forma como consecuencia de sus intereses artísticos, pero también por la observancia y utilización de nuevas formas presentes en el ecosistema mediático actual.

María Mencía, por su parte, se enfoca en su obra *Voces invisibles. Mujeres víctimas del conflicto colombiano*. La pieza adquiere una notable relevancia por su cuestionamiento de las estructuras de creación de memoria, proponiendo, como alternativa a las formas comunes, partir del empleo de los testimonios de las víctimas colombianas. Con este trabajo colaborativo, donde la autorrepresentación se erige como uno de sus puntos fuertes, se construye una obra muy dialógica que permite una aproximación más compleja, y aparentemente objetiva, a los hechos relatados. Lo logra gracias a recursos narrativos que combinan la textualidad digital con acciones físicas en el mundo real, introduciendo un elemento próximo a la *extractability* de Henry Jenkins si pensamos en el proyecto como ejemplo de transmedia *storytelling*.

El tercer trabajo lo firma Tina Escaja, quien explica la labor realizada en *Mar y virus*, proyecto expositivo donde se cuestionaba, a raíz de la incidencia de la pandemia de la COVID-19, la crisis del Antropoceno y la emergencia de un poshumanismo más manifiesto que nunca. Lo interesante de la propuesta es la forma de exhibición de la obra, incluyendo la realidad aumentada, entre otras innovaciones, para destacar el mensaje: dado el confinamiento, la autora emprendería acciones para expandir el espacio museístico a otros ámbitos, como haría mediante la distribución por la ciudad de pegatinas con códigos QR. Todas estas experiencias desembocarían en su *Poem@ CAPTCHA*, produciéndose una forma de acceso al texto muy novedosa.

Alex Saum cierra esta valiosa sección reflexionando sobre su proyecto *Corporate Poetry*, donde discutía sobre la sugerente relación entre el lenguaje corporativo y el lenguaje corporal. Los seis poemas que lo componen se conciben y muestran como espacios con diferentes desarrollos. Sobre todo, resulta muy interesante descubrir la concepción de los proyectos analizados, donde no se rehúye reflexionar sobre los aspectos más conflictivos que la propia práctica artística introduce.

El libro continúa con un tercer apartado intitolado «Las voces de la crítica». En él se recogen cinco trabajos que suponen aproximaciones críticas sobre varias de las autoras recogidas en el segundo bloque. Resulta este apartado de sumo interés puesto que actúan como comentario complementario de las producciones de las propias autoras sobre su obra, contribuyendo a una lectura más compleja y coral acerca de los proyectos tratados a lo largo del libro.

Sería el caso de Gioconda Marún, quien trabaja sobre Belén Gache y, en concreto, su proyecto transmedia *Kublai Moon*. Yolanda de Gregorio Robledo, por su parte, trata dos de los temas principales en la trayectoria de María Mencía, especialmente su última producción, la polifonía y la memoria, estableciendo para ello tres etapas temporales que ayudan a temporalizar su obra. Sobre esta misma autora, y con un enfoque muy

similar, Laura Lozano Marín desarrolla su trabajo sobre *El Winnipeg: el poema que cruzó el Atlántico*, lo que demuestra el interés suscitado desde el ámbito de la crítica por esta obra, tal vez una de las más importantes de la ciberliteratura en español.

María Teresa Vilariño Picos, por su parte, se ocupa de la trayectoria de Tina Escaja, en concreto de la videopoesía y la poesía código-*aleatoria* de la autora, tras realizar una breve introducción a su obra y a conceptos teóricos clave para desentrañar la riqueza de su producción literaria digital. Finalmente, Alex Saum se convierte también en objeto de estudio en el capítulo escrito al alimón por Miriam Borham Puyal y Daniel Escandell Montiel, donde tratan las estrategias de enunciación del yo de la autora y desde una perspectiva performativa

Por último, el apartado cuarto, «Las autoras y sus lectoras. El fenómeno fan en la red», supone una aportación que, más que una ampliación del campo de estudio anterior, actúa como apéndice. En este caso se abordan las prácticas lectoras en el ámbito digital, ocupándose de fenómenos como el *crowdsourcing* o los grupos lectores, eso sí, focalizando su estudio principalmente en autoras de géneros tan controvertidos como la *chick-lit*. Sería el caso de Megan Maxwell, que es analizada por Azahara Sánchez Martínez, donde analiza, entre otras cuestiones, la expansión del mundo narrativo gracias a figuras como las Guerreras Maxwell. Finaliza el libro Liao Liang con una aportación sobre las comunidades virtuales, centrándose para ello en la plataforma Wattpad. Resulta muy interesante la aproximación que efectúa sobre el fenómeno del *fanfiction* en esta red social, puesto que la muestra como espacio de difusión de una voz «femenina» a través de ficciones seriales digitales elaboradas gracias a prosumidoras que ayudan a expandir las narrativas seleccionadas.

Así concluye este libro, muy destacable por no haber abordado solo lo tecnológico, sino también los aspectos culturales que intervienen en el estudio de las autoras de literatura digital en español. Si bien, como ya Isabel Navas ha estudiado, la presencia de las mujeres autoras de literatura digital en los estudios académicos había sido muy menor en comparación a la relevancia del papel que ejercieron y efectúan en nuestra contemporaneidad, esta monografía *Ciberfeminismos, tecnotextualidades y transgéneros* viene a reparar este déficit de manera ejemplar. Supone una gran aportación que se convertirá en un clásico a la hora de investigar sobre literatura digital, tanto por la abundancia de títulos —algunos de ellos muy poco conocidos— como por la pertinencia de los análisis efectuados, lo que sin duda ayudará a profundizar en este campo de estudio.

Celebración. A través de la poesía americana

Edgardo Dobry

Barcelona: Trampa ediciones, 2022

271 páginas

El largo ensayo de Edgardo Dobry, *Celebración. A través de la poesía americana*, o, mejor dicho, los 15 capítulos-ensayos que lo constituyen, se presentan como una interesante pieza interpretativa del mosaico del continente poético americano *lato sensu*. La ventaja de Dobry es que nos habla no solo como académico, sino como poeta. Desde el interior del «mecanismo poesía», desde donde un poeta puede añadir un suplemento de conocimiento que ningún crítico, por bueno que sea, puede aportar. Cuando se leen, por ejemplo, las conferencias de Ungaretti sobre Leopardi, se intuye que allí, en aquellos páramos, un crítico, por renombre que tenga, no puede volar. El prólogo de Gustavo Guerrero respalda el convencimiento de la relevancia de esta contribución crítica del poeta y crítico universitario argentino. Al prólogo siguen los quince capítulos que permiten al autor abarcar temas, obras y nombres capaces de dibujar un sistema de vasos comunicantes y entregarnos un ensayo imprescindible en donde el objeto poético, la poesía y la poética, continúan como clave de interpretación del mundo hodierno.

En el capítulo introductorio Dobry reseña un panorama amplio y detallado de la evolución de los estudios sobre poética, diferenciando tres áreas: estudio del lenguaje poético, estudio de la poesía moderna y contemporánea, y la poesía como género. Refiriéndose a la poesía americana Dobry quiere demostrar que el predominio en estos países de la Oda y el Himno se debe a la imposibilidad de fundamentar la literatura americana en general, y la de cada una de sus nacionalidades en particular, en un poema épico, tal como había sucedido en la Edad Media en las grandes tradiciones europeas.

Una parte del ensayo se centra en la poesía latinoamericana desde la década de 1950 en adelante, cuando irrumpen una serie de obras con la voluntad de abrir el espacio poético a un idioma cercano al coloquial. Después de un detallado análisis, el autor se centra en la diferencia entre la poesía americana y la poesía europea y en los cambios de la poesía moderna respecto a la tradicional. Sobre esta cuestión, una vez más (ya nos había dado prueba en 2007 con *Orfeo en el quiosco de diarios*) demuestra que sabe moverse en los recovecos de la literatura de las dos orillas. A lo largo del estudio Dobry presta atención al modo en que algunos poemas *significativos* invitan a pensar en la tradición en que se insertan y a la vez modifican. Y nos revela así que posiciones, actitudes y soluciones de los poetas en sus obras son *transversales*, válidos para la América de lengua inglesa y la de lengua castellana, enfrentados a

inquietudes y estímulos semejantes. En conclusión, indica que el predominio de la oda o del himno en la poesía americana tiene su raíz en la imposibilidad de fundamentar esta literatura en un poema épico, como en las grandes literaturas europeas.

En el segundo capítulo subraya la imposibilidad de una epopeya, que correspondería a la infancia de la literatura, como una de las inquietudes todavía persistentes a principios del siglo XX. Razona sobre el tema reconstruyendo y comparando autores y títulos. Desde Leopoldo Lugones que quiere demostrar que *Martín Fierro* es una epopeya, a Borges que no comparte esta opinión y lo considera una novela. En América del Norte, en cambio, se da un auge de la Oda: poema lírico extenso, de intención celebratoria cuyo contenido afecta a la comunidad. (Walt Whitman, Carlos Williams y Wallace Stevens, como buenos ejemplos). El auge de la Oda llega hasta Neruda o Juan L. Ortiz. La concepción de la Oda debe entenderse como opuesta a la Elegía, poema que lamenta algo que ha muerto o que se ha perdido y que mira, por tanto, al pasado.

Aunque en Europa la Oda se vaya eclipsando, no desaparece del todo, ya que Rilke compone un conjunto de *Elegías (Elegías de Duino)* a las que opone otro conjunto de Himnos (*Sonetos a Orfeo*, 1923). Los últimos relevantes autores de odas en Europa son Carducci, *Ode barbare*, 1877, Paul Valéry, *Ode secrète*, 1920, García Lorca, *Oda a Salvador Dalí*, Ramón Otero, *Oda oxamón*, 1929 (cómica), Paul Claudel, *Cinc grandes odes pour saluer le siècle Nouveau*, 1910.

En América del Sur se da el auge de la lírica hímica: Leopoldo Lugones, que había intentado una épica moderna en los cuentos de *La guerra gaucha*, 1905, escribe después *Odas seculares*, 1910, coincidiendo con el centenario de la Revolución de Mayo, 1810. *Odas seculares* porque son prosas profanas al estilo de las *Prosas profanas* de Rubén Darío. Otros ejemplos son William Carlos Williams, *Paterson*, 1946-1958, en que manifiesta la celebración de lo presente en oposición a *La tierra baldía* de T. S. Eliot; Rubén Darío, *Canto a la Argentina*; Pablo Neruda, *Canto general*; Juan L. Ortiz, *El Gualeguay* (nomenclatura guaraní de la flora y la fauna). La tradición americana tiende, pues, a celebrar el *presente*.

La exposición teórica de Dobry sigue y el capítulo cuarto se dedica a los ríos en la literatura americana (Twain, Faulkner, Gallegos, Onetti, Neruda, Zurita), y observa que en la poesía clásica europea la manera de ver el río es distinta.

Desde Jorge Manrique el río es una alegoría (*Nuestras vidas son los ríos/que van a dar a la mar/ que es el morir*); el río es el símbolo de algo que fluye, como el tiempo, como la vida, y se opone a aquello que es estático. El tema es tratado por Ovidio, Du Bellay, Quevedo, Góngora, Borges, Auden... A los muchos nombres citados oportunamente, falta, tal vez, una referencia más específica a dos autores de dos distintas orillas

que del sobre el río fundaron parte de su poética. Me refiero a Giuseppe Ungaretti y, aunque se trate de un narrador, João Guimarães Rosa (*A terceira margem do rio*, perla de la literatura universal y título que tomo prestado para esta reseña dobryana). El mismo Rosa, en una entrevista de 1965 admitía que amaba a los grandes ríos porque son profundos como el alma de los hombres. Y que «río» es la palabra mágica para conjugar eternidad.

Con maestría, en sus incursiones literarias transversales, Dobry nombra a los autores (*in primis* Góngora y Borges) que identifican el río y el tiempo. Y que, en el río, ven una alegoría del tiempo en su incesante fluir. Aquí Dobry, oportunamente, indica que, en cambio, en la literatura americana del siglo XX, el río se acerca a lo político y tiene relación con la riqueza, con la explotación (Twain, Saer). Luego pasa a tratar la *simultaneidad* (no la de los futuristas) en el sentido que los textos del pasado solo cobran vida cuando los leemos, y la lectura se da siempre en *presente*. Eliot y su *Bosque sagrado* (entre otros ensayos) sirven al autor para determinar cómo los elementos de las obras del pasado resuenan en las del presente, y poder justificar, así, una existencia simultánea de Homero, Dante y Shakespeare en una obra recién escrita. El sentido histórico propone un orden dinámico en el que el presente modifica el pasado y no al revés, dado que leemos la obra antigua a la luz de la más reciente. De hecho, el discurso crítico es un diálogo con el pasado y con los críticos contemporáneos. Al mismo modo que la poesía es diálogo con los poetas del pasado. Hoy leemos los poetas del «dolce stil novo» de manera diferente después que la poesía moderna nos ha dado poetas como Eliot, Pound, Ungaretti. Cada gran poeta modifica nuestra lectura de la tradición. Es decir, no solo se inserta en una tradición, sino que la modifica. Y esta parte del ensayo de Dobry lo confirma. En esta posición resuenan las ideas de Benedetto Croce, presentes en Eliot y en Borges. Croce y Eliot coinciden en decir que «el pasado se percibe no solo como algo pasado sino como presente».

También Lugones habla de *simultaneidad* y en *El Payador* se unen historia, mito y literatura; el gaucho aparece como última encarnación del paladín medieval o como simultáneo. Pero la *simultaneidad* solo existe cuando las obras del pasado adquieren una nueva legibilidad en las obras recientes. De manera que, como dice Borges «cada escritor crea a sus precursores».

En el capítulo sexto, el autor trata de la influencia de *Les fleurs du mal* de Baudelaire en composiciones de poetas latinoamericanos y habla, en particular, del poema *Une Charogne*, donde Baudelaire abarca el tema de la belleza femenina, tan efímera, que acabará convertida en «*ordure*», como la que contemplan ahora el poeta y su amada. Del tema de la degradación de la carne había hablado ya Góngora, mostrando todos los

grados de descomposición: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada», y también Garcilaso que invita a la dama a gozar de su juventud y su hermosura antes que la vejez la convierta en nada.

En el séptimo capítulo, el ensayo se centra en las opiniones sobre inicio y fin de la novela según Walter Benjamin y José Saer. Según Saer, el ejemplo más temprano de novela sería *El Quijote* y el más tardío, *L'éducation sentimentale* o *Buvard et Pécuchet* de Flaubert. La novela se extendería, pues, desde principios del siglo XVII hasta finales del siglo XIX. Dobry pasa pronto a referirse a la obra en verso de Saer, breve pero relevante, y comenta el poema *Rubén de Santiago*, el más largo de *El arte de narrar*, una obra en prosa. La frontera entre prosa y poesía parece tan tenue que casi desaparece. Así puede Rubén Darío hablar de *Prosas profanas* y jugar con la ambigüedad del término prosa como forma escrita no sujeta a las reglas del verso. Pero el verso también ha cambiado y si Borges escribe que en el *Martín Fierro* el verso es un *accidente* y la obra *una novela*, Saer afirma que, hablar de *accidente* para referirse al verso, equivale a privar al texto de su elemento organizador y generador. En esta comparación entre prosa y verso la relación es asimétrica: la prosa puede abarcar todos los ámbitos y el verso no. Pero la prosa puede ser lírica y el verso narrativo (como ejemplo cita *La Commedia* de Dante, un verdadero hormiguero de pasiones). *La prosa profana* y *El arte de narrar* a que alude el título del capítulo sugiere este cambio en los géneros literarios que da lugar a una poesía diferente y a una narrativa diversa en la que es posible la combinación de ambos géneros.

Los protagonistas del capítulo octavo son Nicanor Parra y sus *Poemas y antipoemas*. El *antipoema* se caracteriza por el uso del verso libre que separa la música y la palabra, sin embargo, para pasar de poeta a antipoeta hay que ser un «rebelde» y escribir y publicar aquello que «los doctores de la ley», «las vacas sagradas», dicen que no debe hacerse. El *antipoema* de Parra es el intento de hacer de la poesía «un artículo de primera necesidad» y del poeta «un hombre como todos» que «conversa en el lenguaje de todos los días». El *antipoema* quiere llegar a todo tipo de lectores. Parra busca una democratización del lenguaje poético que «las vacas sagradas» habían convertido en un reducto aburguesado y elitista.

El capítulo siguiente trata de *Los poetas comunicantes*, libro en que, en 1972, Mario Benedetti reunió las entrevistas realizadas a una serie de poetas latinoamericanos en la revista *Marcha* de Montevideo, al tiempo en que trabajaba en el *Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas*. La intención era realizar un nuevo mapa de la poesía latinoamericana y ver cómo los poetas podían contribuir mejor a la lucha revolucionaria. La manera: *la poesía comunicante* y la revolución el *sueño de los poetas*. Se estableció así la convergencia entre estética y política, a diferencia del *Modernismo*, el reino de la poesía pura. Benedetti insiste en la función social e histórica de la poesía: lo comunicante se dirige

al lector y al sistema poético. El poeta debe ser austero y sacrificar lo superfluo del mensaje. Por su parte, Parra se declaraba interesado por el proyecto de escribir una poesía popular, pero reconoce que no es un poeta político.

La capacidad de Dobry para manejar un conjunto de autores y de títulos le permite, en el capítulo decimo, *Barroco y Modernidad. El pliegue americano*, resaltar algunos estudios sobre el barroco publicados en América Latina (Lezama Lima, Sarduy) y, paralelamente, esboza cuanto se desarrollaba en Europa, sobre todo en Francia, cuando el estudio del Barroco fue un tema frecuente después de la publicación de D'Ors (*Lo barroco*). En 1953, Jean Rousset publica *La Littérature de l'âge baroque en France* donde reconoce que Francia seguía con retraso los estudios sobre el Barroco en comparación a Italia y Alemania. Aunque no se menciona España ni el estudio de D'Ors. A esta altura del volumen, Dobry finalmente se adentra en el siglo XXI y nos presenta autores menos conocidos como el argentino Darío Canton (1928). Una característica de la literatura del siglo XX es que la vida de los escritores deja de interesar para la interpretación de la obra. El protagonismo pasa del autor a los personajes: Leopold Bloom, personajes y ambientes de las obras de Kafka, de Georges Perec, de Darío Canton o de Ponge. Calvino insistió mucho sobre el tema, siempre atento a preservar la intimidad del autor para resaltar solo el resultado de su trabajo: la obra. En *De la misma llama* (2000-2017) Darío Canton, al contrario, incluye todo tipo de detalles: fotos, cartas, de la vida familiar, además de un diario de su hijo Ezequiel donde habla de los medicamentos que toma, de sus amigos, de la casa. Toda la vida de Canton se encuentra en esta obra hasta en los más mínimos detalles. Es el registro de una vida, de una familia, de un país y de su historia reciente: el peronismo. La obra de Canton comprende seis libros de poesía y un proyecto autobiográfico iniciado en el 2000: *De la misma llama*, una autobiografía en nueve volúmenes que superan las 3000 páginas. La batalla contra la falta de reconocimiento genera un proyecto de escritura gigante, versiones diferentes de sus poemas, aunque *De la misma llama* no logra dar al autor un lugar de prestigio. Tenía 76 años cuando aparece el primer volumen *De la misma llama* y 89 cuando se publicó el último.

El ensayo duodécimo se centra en lo que Dobry llama *una especie en extinción*, el poeta maldito, ya a finales del siglo XX. Es Enrique Lihn quien lo reinventa en la forma del poeta latinoamericano que callejea en París. Lihn, que Roberto Bolaño definió como «uno de los tres o cuatro mejores poetas latinoamericanos nacidos entre 1925 y 1935», en su deambular por la ciudad, habla del travestista, de los músicos del Metro, del Barrio Latino «con sus putas y putos sintéticos», de la plaza Pigalle: da visibilidad al paisaje urbano, a las cosas y a las personas que ya había reclamado en 1963 en un artículo sobre Parra y la *antipoesía*. Lihn se refiere también a

la situación irregular del latinoamericano en Europa que no tiene los papeles en regla: papeles literales y literarios. La situación irregular se refiere también a la forma del libro: versos libres que acaban siendo prosa y prosa que después se regulariza. El libro es, pues, una unidad heterogénea, un eslabón de la poesía coloquial y *antisublime* (Parra) que vuelve después al orden. *París, situación irregular* de Lihn contiene, en su parte central, una colección de «ciertos sonetos» (homenaje a Quevedo) en los que lo escatológico se une a las palabras gruesas. Dos años antes de *París, situación irregular*, había publicado *Por fuerza mayor*, compuesto de 52 poemas de los cuales solo los tres primeros son sonetos. Con un lenguaje poco poético afirma «Hablo de lo que no me importa un bledo». El poeta moral de sus primeros libros se acerca aquí a la forma y a los temas del barroco, como si fuera una fatalidad latinoamericana. Presenta al poeta como a un vago que espera el beneficio de la rueda de la fortuna («me lo paso todo por las bolas») y, en su adopción del soneto, Lihn asume la posición de un loro que repite sin saber cómo ni por qué.

Otro autor contemporáneo que Dobry elige presentarnos es el argentino Alejandro Rubio (1967), al cual dedica el ensayo 13, tratando *Carta abierta* poema que encabeza *Metal pesado* (1999) y que encarna en forma de caricatura una sociedad fragmentada entre colectivos excluyentes. El elemento común sería la burguesía consumista que apoyó los sucesivos golpes de Estado desde el que derrocó a Perón (1956) hasta el de Videla (1976). Lo plebeyo y lo poético: la tensión entre escribir como se escribe y escribir como se habla que lleva a la poesía en argentina al *popularismo*. Rubio reivindica como antecedentes Leónidas Lamborghini y una parte de la obra de Néstor Perlongher que llevaron a la literatura el registro del habla rioplatense.

En el peronismo de Rubio se explica el porqué de un verso como el siguiente: *Me recontracago en la rechota democracia*. Porque peronismo implica *nacionalismo*, en política y en poesía, sobre todo en Argentina donde la poesía asume la palabra política. *Metal pesado* se publica cuando llegaba a su fin la década en la que Carlos Menem fue presidente de la República. Y en la *Carta abierta* se manifiesta un malestar no tanto contra la «rechota democracia» como sistema, sino contra el menemismo que se había disfrazado de peronismo para traicionar sus principios. De ahí el «recontracagarse» y «la rechota democracia» a que se refiere el verso del poema. En 2012 se editó toda la poesía, publicada por Rubio hasta entonces, con el título de *La enfermedad mental*. La mitología del peronismo en los poetas argentinos del siglo XX y principios del XXI prolonga la línea de los escritores que hicieron del mito un imperativo. Pero una parte de la poesía argentina propone un giro hacia lo popular, la palabra popular y la rechota democracia.

Los últimos dos ensayos tratan, entre otras cosas, de Alejandra Pizarnik y de su breve e intensa trayectoria poética. Dobry «celebra» y reivindica la poetisa de Avellaneda y el renovado interés por los estudios de esta escritora. En *Los Diarios* habla de su obsesión por la *prosa*, por la urgencia de escribir en prosa: una prosa «sencilla», «simple», «sin imágenes poéticas».

En la última etapa de Pizarnik, cuando está ingresada en el hospital psiquiátrico Pirovano (1971), esta se interesa y escribe sobre psicoanálisis. Los poemas se publican 30 años después de su muerte en *Poesía completa* (2001). Se encuentra aquí *Sala de psicopatología* donde queda desbordado el registro léxico y el control gramatical, y Dobry lo considera un antecedente de la poesía *posneobarroca*, plebeya, de registro procaz y vulgar que predomina en el Río de la Plata a finales del siglo XX y principios del XXI.

De Pizarnik y de Juan Gelman, Dobry trata en el capítulo conclusivo, el 15. Ambos argentinos, fueron hijos de inmigrantes *askenazis*. Si la poesía de Pizarnik está hecha de paisajes abstractos o fantásticos, de atmósfera onírica, la obra de Gelman, en cambio, es políticamente comprometida y trata de vincularse con un sustrato popular y una ilusión revolucionaria. Intenta reproducir el registro coloquial argentino y lo combina con la invención de neologismos. Chagall fue el punto de intersección de dos trayectorias tan distintas como la de Pizarnik y Gelman. Es curioso que ambos, en 1970, eran los dos poetas sobre los cuales Italo Calvino y Davico Bonino de la editorial Einaudi, desde la orilla europea, pensaban edificar un proyecto de antología, *Giovane poesia sudamericana*. Calvino definía, en una carta al colega Davico Bonino, a Gelman como «il miglior giovane argentino» y a Pizarnik «come la migliore per la poesia introversa e di delirio metaforico». Elegir, decía, un grupo de «poeti affini, nel senso per esempio dell'“anti-poesia” o della “poesia conversazionale”. Un'antologia di movimento o di scuola definirebbe i *giovani* in un senso meno meccanico del limite anagrafico dei nati dopo il 1930».

El consistente volumen de Dobry termina con una extensa bibliografía y un índice onomástico que servirá al lector (un lector atrevido y determinado) y, aún más, al estudioso que querrá acercarse a esta obra compleja pero imprescindible para mejor comprender los rasgos comunes que atraviesan la poesía del continente América, sin fronteras y con una orilla más como referencia, *Celebración*.

El momento analírico. Una historia expandida de la poesía en España de 1964 a 1983

María Salgado

Madrid: Akal, 2023

512 páginas

«Recreador de la lengua
anapoeta será
quien salvándola de mengua
su caudal conservará».

Miguel de Unamuno, *Cancionero*

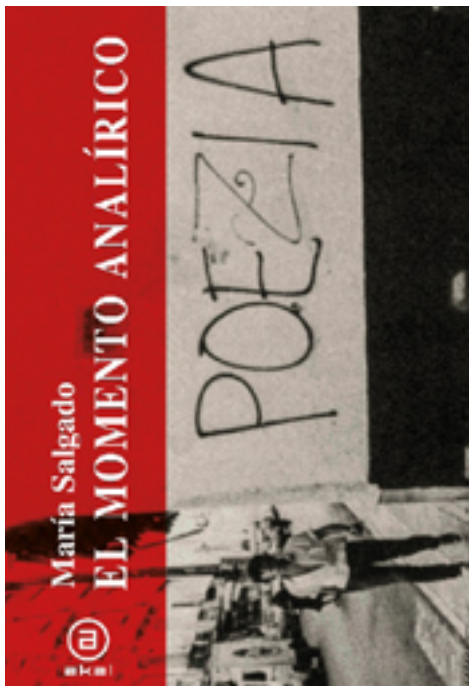
«A esta energía de sonido —diferencia textural, diferente textura— de las nuevas superficies textuales expandidas —y sus sentidos y sus sueños— me gustaría llamar Analira. A esta ficción crítica que en algún punto también podría llamarse “proceso de liberación del verso medido impreso” y que, muy someramente, consiste en la expansión de las operaciones de traslación de sonido en escritura y de escritura en sonido, me gustaría llamar Analírica para subrayar su contraste con la Lírica —entendida también como ficción crítica que nombraría un régimen anterior».

¿Quién tiene derecho a narrar la historia? ¿Quién, a contar cuentos? ¿Será posible volver sobre nuestra historia reciente para barajar y volver a repartir las cartas? ¿Para recuperar fragmentos ignorados y piezas descartadas? ¿Para introducir nuevas cartas y proponer otras reglas de juego, otros modos de lectura? ¿Para inventar, volviendo sobre nuestro pasado, nuevos modos de agenciamiento e intervención? *El momento analírico. Una historia expandida de la poesía en España de 1964 a 1983* bien puede ser leído desde las facultades de Filología españolas, a partir de estas pocas preguntas, como una posibilidad de repensar la historia de nuestra poesía reciente y, con ello, de reformular nuestra contemporaneidad poética, sacándola de sus casillas. Lo que implica una ética y una política de la crítica de la que cabe destacar algunos aspectos. En primer lugar, que no es posible prescindir de la imaginación crítica a la hora de estudiar la literatura y los objetos culturales. En segundo lugar, que no cabe dejar de lado la poesía para estudiar la poesía, sino que estudiarla ha de implicar, de un modo u otro, dejarse afectar por ella. Como escribía Raúl Antelo (2020): «Como poesía, filología». En tercer lugar, que los procedimientos de la

«...este es un texto que humildemente se añade a la larga serie de los escritos por investigadoras nacidas tras 1977, de Maite Gabayo a Germán Labrador, Brice Chamouleau o Alberto Berzosa, o, mucho más allá, en la potente obra de Luis López Carrasco, con que vinimos a revisar ese periodo denominado Transición, y sus ecos, desde la larga crisis neoliberal...».

crítica son tan importantes como sus discursos y los objetos con los que trabaja. El estudio que tenemos entre las manos evidencia en su propio montaje una tensión o *fricción crítica* entre la ficción crítica que propone y los materiales que dispone, y con los que entra en contacto.

& / &



Este artefacto crítico —resultado de una tesis doctoral y de más de una década de trabajo con el archivo de las artes verbales de los años sesenta y setenta— presupone que los modos de escritura, y de construcción del objeto libro en este caso, no pueden desentenderse de las singularidades de lo estudiado. En ese sentido, salta a los ojos cómo una de las problemáticas centrales de *El momento analírico* aparecería ya en la fotografía de la portada, tomada en Málaga, en 1983, por José Antonio Berrocal, y que recoge una pintada del colectivo artístico Agustín Parejo School. ¿Cuál es la distancia que va de la poesía a la POEZIA? ¿De la biblioteca a la calle? ¿De la lengua al

dialecto? ¿Del soporte papel a los muros y paredes de las ciudades? ¿De S a Z? ¿De la ortografía a la heterografía? ¿De la autoría individual al anonimato? ¿De la escritura a la performance? ¿Cuáles serían, al fin, los límites de la poesía, y en qué sentido esta podría hacerse anárquica? O dicho aun en otros términos, ¿en qué sentido lo *analírico* se anudaría con el anarquismo, tal como propone la intervención sobre la fotografía inscrita en la portada del volumen?

A partir de esas problemáticas, Salgado propone un relato y una poética, que es también una cartografía provisional para los usos del presente. Para ello, la autora trama una ficción crítica que da a leer un *momento* de la poesía en España: el *momento analírico*, el cual se propone dar a pensar «fenómenos de intensificación gráfica, oral y performativa» que habían sido agrupados muchas veces hasta ahora bajo las etiquetas de «poesía visual» o «poesía sonora». Una de las virtudes de su teorización es que permite pensar conjuntamente un corpus que había sido escindido por la tradición historiográfica y minorizado por la crítica. Lo *analírico* se deja entender en contacto con las prácticas *anartísticas* de Duchamp, así

como con el *analfabetismo*, del que escribe Salgado que «probablemente no sea sino otro nombre, menor y al paso, de la *différance* derrideana», y que permitiría «describir las cualidades textuales de dichas piezas sorteando las atribuciones “visual” y “sonora”» —analfabetismo cuya reivindicación cabría remontar hasta José Bergamín, quien leyera en 1930 en la Residencia de Señoritas de Madrid su conferencia *La decadencia del analfabetismo*.

El período estudiado se extiende desde la emergencia del *momento analírico* en 1964 hasta su clausura oficial en 1983, fecha desde la que se impondría en España un *monolingüismo poético* al que los cuerpos más diversos tenderán a conformarse al entrar en poesía. La tensión interna entre la lengua y el dialecto que habitaría la poesía según Pasolini y Agamben quedaría muchas veces neutralizada por el «consenso formal» que implica, a partir de 1983, «la vuelta al orden lirista», en lo que supone un «complejo proceso de despolitización de la lengua» y de «ideologización progresista del poeta» que desemboca en «la escasa indagación y la tenue innovación que se da en la poesía española actual».

Esa situación, de hecho, no es propia solo de la poesía, sino que va asociada a una crítica y a una historiografía que hasta hace poco han sido hegemónicas en nuestro país, y que, institucionalmente, siguen detentando el acceso a los medios de reproducción en escuelas, institutos y universidades, así como en los medios de comunicación de mayor

«El impulso con el que arranqué el estudio que en este libro presento fue el de exceder, como poeta y como investigadora, la estrecha normatividad formal del marco de lectura habilitado por el bipartidismo de no solo dos estilos versales, sino de una cosmovisión política y cultural de parecida condición binarista y ultraestabilizada en el neoliberalismo sin alternativa».

difusión. No deja de ser significativo el carácter normalizador de las propuestas hegemónicas de la crítica, la historiografía, la literatura y la poesía durante la posdictadura española, las cuales a veces producen una sensación de anacronismo al ser comparadas con las vigentes en algunos países latinoamericanos, como Brasil o Argentina, propuestas que cabe considerar, si no necesariamente

más contemporáneas, en cualquier caso, menos conservadoras o reaccionarias que las dominantes en España. Podemos hablar, en este sentido, de una configuración normativa, monárquica y policial que la mayoría de nosotras hemos padecido durante nuestros estudios primarios, secundarios y, tantas veces, universitarios, y que sigue determinando gran parte de la poesía y de la crítica española contemporáneas. Esa configuración es normativa porque define, selecciona y evalúa la multiplicidad de lo real a través de un sistema de principios y desviaciones respecto a unos parámetros preceptivos que distribuyen cronologías, poéticas y formas de escritura; monárquica porque —además de ejer-

cerse en el marco de una monarquía parlamentaria— está basada en un único principio o *arché*, el cual es un principio unitario; y policial porque, siendo un discurso sobre lo real, se presenta, según la caracterización de Rancière, como un orden natural que reposa en una distribución jerárquica de los lugares y las funciones de los sujetos y de los objetos sin poner en duda en ningún momento su propio principio de organización. Lo que implica la denegación de la dimensión política del discurso, así como la evacuación de cualquier reflexión que pudiera asomarnos al inconsciente teórico del que se constituye en agente.

«La pérdida de legibilidad en que cayeron durante el medio siglo las técnicas compositivas de las vanguardias históricas explica en buena medida el porqué de que ciertos procedimientos pudieran seguir resultando sospechosos a lectores y escritores de 1974, 1986 y hasta 2008, cuando yo quise hacer públicas mis investigaciones».

Es ese sistema de control invisible —naturalizado hasta el día de hoy en tantos ámbitos, a pesar de hacer aguas desde hace tiempo— el que obliga a la autora a partir de una impugnación de la que fue la poética hegemónica desde los años ochenta, la cual llega hasta hoy en día. Caracterizada a grandes rasgos bajo el nombre de nueva sentimentalidad u otra sentimentalidad, se trata de una poesía que respeta el orden discursivo y que se construye, siempre en términos expresivos, a través de los patrones versificatorios heredados, que constituyen el cuerpo del poema. La «transparencia semántica» y el «optimismo comunicativo», ligados a una crítica de cualquier actitud experimental o de vanguardia, son otros de los rasgos característicos de esta poesía, que encontraría en la figura de García Montero un caso paradigmático tanto a nivel poético como institucional. Se trataría, en palabras de Salgado, del «programa de una “poesía en vaqueros”, que exalta la normalidad subjetiva (la gente normal), política (el Estado democrático) y cultural (sus instituciones) como valores defendibles y deseables», y que tiene como supuestos de base al «yo» y a la conciencia como instancia autoevidente que le dota de centro. En esa configuración se hace posible leer en qué sentido el cierre antropológico del franquismo marcó de modo violento los límites de los modos de lo sensible y de lo pensable en el cuerpo político de la nación. A pesar de que haya sido un marxista althusseriano como Juan Carlos Rodríguez uno de los promotores de la llamada *poesía de la experiencia*, no sería difícil trazar una genealogía que iría de Carlos Bousoño a García Montero, y en la cual cumpliría un lugar clave la figura de Dámaso Alonso y el cierre nacional-católico de la cultura posterior a la Guerra Civil, para señalar de qué modo problemas provenientes de otros tiempos siguen afectando y constituyendo —tantas veces silenciosamente— a la poesía contemporánea. Volver sobre esas figuras nos permite ver en qué sentido

la poesía, la crítica y la historiografía españolas han quedado encerradas durante tanto tiempo, y a veces hasta hoy en día, en las certezas del yo, condenándose a las cárceles de lo posible. El *momento analírico* sobre el que vuelve este libro, trayéndolo al presente, pone así en cuestión el fundamento metafísico implícito en la vuelta al orden decretada oficialmente por la crítica y la poesía españolas de los años ochenta.

El libro de Salgado, que implica la construcción de un corpus y de un cuerpo lector nuevos, consigue romper con las políticas del consenso y liberar la fuerza de unas prácticas poéticas y artísticas que raras veces han sido contempladas por la historiografía y la crítica, que además ha tendido a disociarlas en dos bloques estancos: el de la poesía y el del arte.

& / /

¿Cómo construir un corpus? *El momento analírico* propone leer a Joan Brossa, Esther Ferrer, Justo Alejo, Felipe Boso, Pere Gimferrer, Fernando Millán, Julio Campal, Ángel Crespo o Carles Camps poniéndolos al lado de Isidoro Valcárcel Medina o Rogelio López Cuenca, de colectivos y grupos como Problemática 63, CPAA, ZAJ, Gran de Gracia, NO o ZAJ, y de Gertrude Stein, Hélio Oiticica, Ronaldo Azeredo, Pedro Xisto, Henri Chopin, Alain Arias-Misson, Eugen Gomringer o Robert Smithson. Escribe la autora al respecto de esos nombres y de algunos más: «Consideré que mi tarea no era reivindicar unas obras y prácticas suficientemente documentadas como para merecer sitio en la historiografía del arte del siglo XX, sino armar una poética que permitiera leerlas dentro de un corpus de poesía que también incluyera las reediciones o reimpressiones de las obras completas de Aníbal Núñez, Merlo, Panero, Ullán, Prat, Hervás, etcétera». Salgado también señala la escasez de mujeres en su estudio, la cual, aunque «es sin duda responsabilidad de quien esto escribe», tiene que ver al mismo tiempo con que «la poesía era un mundo de hombres donde las mujeres habían de conformarse con ocupar un segundo o tercer o cuarto plano», tendencia que solo se transformaría de manera evidente a partir de los años noventa. La autora, de hecho, dedica un último capítulo («Unos poemas por venir (y algunas preguntas abiertas) desde 1983») a estudiar cómo, más allá de la homogeneidad autorial masculina, «incluso cuando alguna mujer o persona de orientación sexual no normativa entre en el canon, el índice, el corpus y los puestos, permanece intacta la configuración de la textualidad patriarcal». Lo que muestra que lo que estaría en juego no sería solo un problema de autorías, sino también de textualidades. Aquí se impone una pregunta, que abre ese último capítulo: ¿cómo despatriarcalizar el lenguaje y los modos de estudio de las artes verbales y los objetos culturales?

/ / &

Se trataría de hacer legible la poesía española a partir de un movimiento excéntrico, enfrentándola a toda una serie de producciones que han sido calificadas (cuando no estigmatizadas) como marginales o ilegibles; de prestar atención a esas producciones tantas veces marginadas, llevándolas al centro y haciendo estallar desde ahí los relatos y los procedimientos críticos heredados, que no las contienen; de interpretar esas producciones a partir de un desplazamiento material y geográfico: salir de la página y de España para desplazarnos a Brasil y traer hasta nosotras —*onde quer que você esteja*— los parangolés de Hélio Oiticica que visten a Caetano Veloso, imagen que abre el libro «por condensar una suerte de cruce entre estética y política, juventud y cambio, espacio público y transgresión, representativo de un momento cultural y político» que no solo se dio en España. Con todo ello, se trata de tramar una serie de agenciamientos que provoquen transformaciones.

Así es como el *momento analírico* se coloca en serie con otros libros ya existentes, e intenta dar voz a una potencia de transformación que tiene en la primavera de 2011 —momento en el que el libro empezó a escribirse— y en los acontecimientos políticos asociados a la misma su momento de emergencia. No está de más recordar cómo *Hacia un ruido. Frases para un film político* (Contrabando, 2016), artefacto analírico de la misma autora, gira en torno a ese mismo acontecimiento. *El momento analírico*, partiendo de ahí, apunta al mismo tiempo a una comunidad, a un pueblo-que-no-existe (como le gustaba decir a Agustín García Calvo): aquel que, retomando la analira y llevándola más allá de sí, acaso salga al encuentro de otra lira por venir. Cabe aquí volver sobre los versos de Unamuno citados al comienzo, los cuales dan una idea de lo poético y de la tradición en tanto que flujo anónimo en el que el poeta se inserta, en ritmos y rimas, para conservar y acrecentar el cauce de una lengua que es como un río sonoro y caudaloso que se convierte en imagen de lo vivo de un pueblo. Esa figura poética, que remite a una cierta idea de tradición, es en último término unificadora: una lengua, un pueblo, una nación, una sola tradición. Y un sujeto masculino que la expresa en nombre propio, representándola, para fundirse y anonimizarse en ella. En las múltiples declinaciones poéticas de la tradición, la propuesta de Salgado rompe con esa concepción en lo que concierne a su dimensión patriarcal y a su carácter unitario y continuista para abrir la poesía a los flujos y las potencias del afuera. En ese sentido, el *momento analírico* presenta, entre otras cosas, una crítica a los moldes métricos y versificatorios heredados.

/ & &

El momento analítico despliega «un movimiento de estratificación de un regimen textual *otro* o *nuevo* que se va deslizando dentro del régimen *uno* o *viejo*». Ese nuevo regimen textual se da por la liberación del patrón versificatorio y del espacio gráfico (liberar el verso o liberarse del verso, liberar el espacio gráfico y liberarse del espacio gráfico), lo que implica muchas veces la abertura hacia el campo artístico y performático. En ese sentido, Salgado subraya en su reconstrucción histórica que «la visualidad de la “poesía visual” sería, pues, y sobre todo, un asunto relacionado con el significado y la materialidad lingüística, esto es, solo un caso más del amplio espectro de la escritura expandida cuya historia se inicia *narrativamente* con el *Un coup de dés* (1897-1914) de Mallarmé». El verso libre «inicia un problema compositivo de largo más productivo y complejo que el problema de la “poesía visual”, a saber, cómo va la escritura poética a articular el tiempo y el espacio de las lenguas empleadas en ausencia de un metro y una línea horizontal impresa que eran las unidades rítmicas codificadas para ello». Se trata, así, de ver cuáles serán los nuevos *principios constructivos* de la poesía y de preguntarse en qué se sostiene. Con ello, Salgado propone poner entre paréntesis la noción de «poesía visual», la cual aprisionaría en una nueva categoría la poesía que desafía sus prisiones.

En esa misma línea, *El momento analítico* muestra los límites de las versiones *caligramáticas* de la «poesía visual», las cuales se limitan a «representar miméticamente un objeto del mundo», reforzando, a través de la iconicidad, «la muy extendida ilusión de una posible equivalencia entre significado, significante y referente», crítica que ya fue planteada por los poetas concretos brasileños para desestimar los caligramas de Apollinaire. De ese modo, cabe oponer al caligrafismo (pretendidamente) transparente de algunos herederos del poeta francés, junto con las *logofagias* estudiadas por Túa Blesa, el arte antirretiniano de Duchamp, tendencias que resistirían a aquella vertiente de la poesía visual que presentaría la lengua «como un cristal transparente» que se trataría de utilizar de la forma más rentable posible, transmitiendo lo máximo con el mínimo de recursos. Sucede que «la tendencia caligramática de la poesía visual posterior a los años setenta nos distrae del *ritmo de la inscripción* mediante poemas tendidos hacia la máxima transparencia semántica para la plena comunicación, *como en la señalética*».

Se trata, a su vez, de una apuesta por ir más allá de los moldes y los límites recibidos. El libro que tenemos entre las manos no solo disputa el bloque hegemónico de la poesía, sino también la construcción de un canon de vanguardia que excluiría a «la serie que conforman el *collage*, el *ready-made*, el *detournement*, la *performance* y, en fin, toda suerte de escrituras fuera de formato exploradas por la heterogénea constelación de prácticas intermediae, anartísticas, *povera* y antiinstitucionales de los años 60 y 70», las cuales quedan desplazadas «fuera de la fotografía». Así, cuan-

do Salgado se aproxima a la trayectoria de Gimferrer apunta a la constitución de «una genealogía de la modernidad estética no radicalizada políticamente ni crítica con su autonomía para caracterizar una noción de vanguardia que [...] perdurará durante

«¿Cuál es la historia de formación de un campo poético tan formalmente continuista y verbalmente homogéneo *a interior* de las superficies versales de toda la segunda mitad del siglo como escindido *a exterior* no ya solo del campo de la “poesía experimental” sino de los usos de las otras artes que le van siendo coetáneas? Y esta exclusión de las formas [...], ¿no tendría relación con la falta de innovación de que adolecen las prácticas de escritura y modos de lectura hegemónicos de la poesía publicada actualmente en España?».

años como noción prestigiada de lo que quiera que sea la innovación poética en España». De ese modo, «la noción de vanguardia poética que no ocupe la etiqueta de “poesía experimental/visual” en el campo literario español va a tender a ser asociada con una posición autorial individual, en nada colectiva ni, digamos, activista, muy poco materialista (*económica y estéticamente*), formalista y tendente a la conservación de algunos valores formales como pueda ser cierta (suave) indeterminación semántica».

Salgado se pregunta por una comunidad que siempre está por reinventar e intenta darse una tradición y colocarse en posición de heredarla: de abrir un porvenir. Es de ese modo como, apoyándose en experiencias colectivas como la del colectivo Seminario Euraca (<https://seminarioeuraca.wordpress.com/>), *el momento analírico* pretende contribuir a construir críticamente, casi como su epílogo, un lugar para la poesía contemporánea, y para una poesía por-venir, desde «una mirada feminista y *queer*» que podría «darle la vuelta al poema español estándar tanto como a la textura neovanguardista estandarizada».

& & &

El momento analírico apunta hacia el *afuera*. «Porque cualquier libro al cabo se construye *fuera del libro* también», porque su potencia deriva de la posibilidad de hacer rizoma con series heterogéneas. Como escribía Deleuze, «ningún libro *contra* lo que sea tiene importancia; solo cuentan los libros “a favor de” algo nuevo, y que saben producirlo» (1973: 599).

Como si cantáramos con Sérgio Sampaio: «Eu quero é botar meu bloco na rua».

Referencias bibliográficas

ANTELO, R. (2020): «Como poesía, filología», *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos* («Filologías latinoamericanas»), vol. 7, 9, 338-382, <<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/915>>.

DELEUZE, G. (1973): «¿En qué se reconoce el estructuralismo?» en Châtelet, F. (ed.), *Historia de la filosofía (Tomo IV)*, Barcelona: Espasa-Calpe, 567-599.

Música, raza e identidad. La cuestión afrocubana en los libretos de Alejo Carpentier
Bernat Garí Barceló
Murcia: Editum, 2023
215 páginas

Entre la literatura y la música se mueve la obra de Alejo Carpentier, y en ese complejo intersticio se sitúa con inteligencia y profundidad el análisis que despliega en su ensayo Bernat Garí, titulado *Música, raza e identidad. La cuestión afrocubana en los libretos de Alejo Carpentier*. Este ensayo viene a llenar un vacío bibliográfico y crítico sobre la obra de Alejo Carpentier, puesto que, si bien la crítica, de forma general, ha apuntado siempre a esta dimensión musicológica presente en su biografía, trabajada en numerosos de sus ensayos, y a las cercanías con la música latentes en su obra narrativa, por lo general no se ha detenido a calibrar con profundidad las implicaciones de la relación entre esta dimensión musical y su producción literaria, así como tampoco ha atendido a sus libretos, que se pueden considerar un laboratorio primero o inicial de cuestiones que luego estallarán en su narrativa. Este texto, por tanto, se centra en los libretos de Carpentier, menos estudiados, y no tanto en sus ensayos musicológicos, a los que el autor les ha dedicado otros trabajos, y en los que la crítica ha recaído con más frecuencia. Es decir, desde un lado de la obra de Carpentier, desde sus libretos, relee e ilumina su producción narrativa, añadiendo claves y matizando lugares comunes críticos sobre su obra, todo ello con un estilo y una mirada críticas que unen filosofía y literatura.

La historia de estos libretos fue breve, pues duró solo seis años, y se enmarca dentro de lo que Velayos Zurdo calificó como los «años de formación» de la biografía carpenteriana. En concreto, la mayoría de libretos los trabajó entre 1926 entre 1933, año en que abandonaría esta labor como libretista casi por completo, pero no del todo, ya que recientemente se encontró un boceto no acabado sobre un ballet en que trabajó después de esa fecha y que serviría como base para *La consagración de la primavera* (Garí, 2023: 16). Carpentier abandonó pronto la práctica musical, pero no se apartó del todo de la música, ya que ejerció como libretista de Amadeo Roldán y al poco tiempo también de Marius-François Gaillard y Alejandro García Caturla, trabajos en los que se asoma otra de las pasiones presentes en su obra: el ballet, motivo importante en novelas como *Concierto barroco* o *La consagración de la primavera*. Incluso llegó a trabajar en un proyecto desmedido con el compositor francés Edgar Varèse, proyecto del que fue responsable junto a los poetas surrealistas Robert Desnos y Ribemont-Dessaignes. El proyecto fue el libreto de la ópera *The One All Alone*, que quedó inconclusa.

La historia de las relaciones entre música y poesía es larga y siempre formulada en clave de deseo. Ya en las retóricas clásicas se reflexiona sobre las asociaciones de los sonidos: la *a* remite a claridad; la *o*, a oscuridad y profundidad; la *i*, a estridencia. Otro hito es el famoso verso de San Juan de la Cruz, «un no sé qué que queda balbuciendo», que en la lectura en voz alta consigue hacer balbucir a quien recita. Rubén Darío con la aliteración de erres representa el retumbar de los tambores de guerra. Mallarmé y Verlaine fueron quienes más desarrollaron las relaciones entre verso y música. Sin embargo, siempre hay un *decalage* entre música y literatura; las esferas no llegan a tocarse del todo. Carpentier detectó pronto el desfase que sucede cuando se intenta transmutar la música en palabra. Si bien en su obra se puede rastrear un deseo de armonizar la dimensión musical y su prosa, es consciente de la imposibilidad final de ese deseo. Lo que sí abunda en su obra, tanto en sus novelas como en sus ensayos, son las imágenes vinculadas a la música, de tal forma que la música le sirve para elaborar una idea de la literatura, de la prosa.

En atención a todo esto, las preguntas nucleares del libro son las siguientes: «¿Cuál es la literatura que Carpentier compone desde la música? ¿Cuál es la música que Carpentier escribe desde la literatura? Será en ese juego cruzado de interrogaciones en el que veremos reaparecer al Carpentier que escribe como un músico, y al Carpentier que da a la música un uso narrativo» (2023: 15) En esa fluctuación está la clave: escribe como un músico y da a la música un uso narrativo. Pensamiento narrativo y pensamiento musical tensionados, en fricción. Bernat Garí analiza esa imposibilidad de fusión plena entre ambos códigos; estudia el tironeo entre ambos lenguajes y el deambular, como dice, entre ellos, puesto que Carpentier no se conformó con ese *decalage* y «se servirá de esta como de un soporte, un podio privilegiado desde el que puntuar e intervenir en el plano de las grandes problemáticas estéticas de su tiempo y en el nivel heurístico de la creación de otras formas de leer, pensar o escribir» (Garí, 2023: 14).

Por tanto, mucho antes de convertirse en el novelista que todos conocemos y de labrarse un sitio entre las figuras más saludadas de la literatura latinoamericana del pasado siglo, Alejo Carpentier se imaginó a sí mismo de otra manera: como músico, libretista o compositor. Este libro restaura esa historia menos conocida que transcurre entre 1904 y 1933, y muestra de qué manera en el itinerario del joven Carpentier como libretista cuajaron algunas de las intuiciones de su novelística de madurez: sus preconcepciones sobre la identidad americana, la construcción de una mirada esencialista, la búsqueda de un lenguaje intersticial, entre la música y la palabra, con el que explorar los límites del lenguaje y socavar sus márgenes, etc.

El primer capítulo aborda la ya célebre polémica que desatara el descubrimiento por parte de Guillermo Cabrera Infante de la partida de nacimiento de Carpentier en la que constaba que su localidad de nacimiento fue Lausana (Suiza). Carpentier omitiría deliberadamente ese detalle de su biografía intelectual para que no pesara la menor duda sobre su origen cubano. Todo ello evidencia al cabo la importancia que el autor otorga al origen desde un prisma telúrico-identitario o esencialista. Como apunta Garí, valiéndose de la distinción que establece Edward Said en la introducción de *El mundo, el texto y el crítico*: «Carpentier traza la historia de la música caribeña en una curiosa simetría con la construcción de su autofiguración. En ambos casos, la música y la persona (su máscara), se construyen desde el peso armónico conferido a las filiaciones, pero las filiaciones presentadas ocultan, casi siempre, operaciones cifradas de afiliación destinadas a articular una concepción de la identidad presentada como esencia y raíz última del sujeto» (Garí, 2023: 29). Desde el principio de su recorrido el libro proyecta una sospecha sobre el valor testimonial del archivo que, como sabemos por la arqueología foucaultiana, no tiene un valor intrínseco como tal. En el segundo apartado de este capítulo se estudian algunos de los escasos textos en los que Carpentier ha abordado el problema de la traducción interartística y en los que ha reflexionado sobre la posibilidad de ensamblar música y literatura (por ejemplo, los artículos «Matemáticas y sinceridad» o «Novela y música», publicados por el autor en *El Nacional* de Caracas a partir de los años 50). Sobre la intraducibilidad entre códigos artísticos, que el propio Carpentier desarrolla en dichas crónicas, reposa la primera intuición de este libro, que sin embargo decide conscientemente no intentar construir un paralelismo entre el Carpentier músico y el Carpentier novelista (como se hace en muchos otros libros). En su experiencia como músico, simplemente, cristalizarán sus preconcepciones sobre el lenguaje y sobre qué es América, si bien el cambio de formato que se asume con el tiempo (de la música a la literatura, del libretista al novelista) irá explicitando dichas presuposiciones.

El segundo capítulo reconstruye los primeros años de la república independiente de Cuba. Desde un enfoque sociológico, se insiste en el carácter performativo de la literatura y sus modos de intervención en el espacio público, subrayando, para decirlo à la Austin, de qué modo la modernización de la ciudad hizo los textos, y de qué modo los textos hicieron la ciudad. La producción y circulación de los discursos (de poetas, políticos, periodistas, médicos, historiadores, antropólogos, etc.) pusieron la cuestión identitaria entre las prioridades de la agenda política: ¿qué significaba ser cubano en la frágil coyuntura económica de principios del XX?, ¿qué se heredó y qué no se heredó en la construcción de la identidad nacional? El capítulo reconstruye las «estructuras de sentimiento» —noción que toma de Raymond Williams en *Marxismo y*

literatura (1977)— de la Cuba de aquellos años revisando el debate que tuvo lugar en *Revista de avance* y en el seno del Grupo minorista cubano al reivindicar la entrada de sujetos (sub)alternos (afrodescendientes, campesinado blanco, haitianos, etc.) en la *res pública*. El problema de la representación del afrocubano y su integración en el espacio público será una de las cuestiones más debatidas en los medios de comunicación cubanos desde principios de los años veinte. Uno de los lugares donde se aborda de forma programática esta cuestión es en un libreto que Alejo Carpentier escribe para dos ballets del músico Amadeo Roldán a lo largo del año 1927. Carpentier y Roldán piensan en contra de la tendencia hiperinflacionaria del cine de Hollywood que plasma las culturas negras desde una visión estereotipada de las culturas afrodescendientes. *El milagro de Anaquillé*, el ballet de Roldán y Carpentier, destaca porque la trama se concreta en una paradoja: se representa la imposibilidad de la representación, la imposibilidad de que la identidad afro pueda ser verdaderamente representada a través de los nuevos medios de la industria cultural, como el cine, mientras sigan al amparo del poder neocolonial, pues como indica Bernat Garí: «en contra de la aparente tolerancia de la burguesía liberal hacia la diversidad cultural y sus simulacros de lo afrocubano, y en contra de la superinflación esteticista de la negritud en el imaginario vanguardista, Carpentier y Roldán indagan esa paradójica posibilidad: la posibilidad de representar la imposibilidad de representar» (Garí, 2023: 57). Muchas de las limitaciones, sin embargo, de esta crítica se pondrán de manifiesto por la asunción de la identidad afrocaribeña en términos metafísicos o esencialistas o, mejor, raciales, y por la incapacidad de pensar la cuestión desde el giro lingüístico o hermenéutico que el antropólogo Fernando Ortiz trata de introducir en el ámbito de la ética y la cultura de finales de los años veinte. Naturalmente, los postulados esencialistas sobre los que reposan dichos libretos llevarán a Carpentier, sobre todo en lo que respecta a *El Milagro de Anaquillé*, a la construcción de un lenguaje apofático que niega la posibilidad de representar las culturas alternas, y que niega, incluso, la propia categoría de autor. La primera autofiguración carpenteriana desempeña así, como diría Blanchot, el papel de muerto en el escenario de la escritura. Su obra es una desobra: «la figura autoral de estos libretos oscila entre varios polos y estrategias escriturarias: del etnólogo al traductor intercultural, del traductor intercultural al observador circunstancial; de la transcripción desrealizante a la estilización del sonido, de la estilización del sonido a la escucha pervertida de quien plagia u oye a escondidas» (Garí, 2023: 94).

El tercer capítulo recrea los primeros años de Carpentier en París y da cuenta de su progresivo desapego del credo estético del Grupo minorista cubano. Fue el surrealista Robert Desnos quien introdujo a Carpentier en la «fiesta» parisina presentándole a Tristan Tzara, Ribemont Desaignes, Raymond Queneau, Bataille, Aragon, etc. Las crónicas sobre

cine y alguna crónica inédita que Carpentier escribe en estos primeros meses dan cuenta de la reformulación de su mirada, que comenzará a centrarse en las complejas relaciones de síntesis, transculturación y roces entre culturas, y no tanto en la posibilidad de evocar la esencia de ese otro racial e inaprensible tal y como aparece formulado en sus primeros libretos (por ejemplo, la crónica «Lettres des Antilles», escrita en *Bifur*, o los artículos musicales escritos en *Documents*, la revista de Bataille). Su renuncia a un lenguaje apofático —que no a una mirada esencialista— se transparenta particularmente en los libretos que Carpentier compuso para Marius François Gaillard (*Poèmes des Antilles*, *Yamba-Ó*, *La passion noire*) y Alejandro García Caturla (*Dos poemas afrocubanos*, *Manita en el suelo*). El lenguaje de estos libretos no construye ni refleja la realidad, sino que destituye y depone (abre espacios) para convertir la música, el ritmo y la gestualidad en el canal privilegiado de la idea, el sentimiento o la emoción (concepción romántica de lo musical, por cierto, que contradice la vocación vanguardista del autor). Carpentier trata de abrir un umbral de pensamiento que no pase necesariamente por el lenguaje.

El cuarto capítulo cierra el libro y se centra en uno de los proyectos más bizarros del Carpentier libretista: la ópera futurista *The One All Alone*, con música de Varèse. Si bien la ópera quedó inconclusa, probablemente por los desafueros y los excesos que el propio compositor proyectaba para su obra maestra, este libro reconstruye la trama de un libreto que pasó por distintas manos (Artaud, Jean-Giono, Carpentier en colaboración con Desnos) y trata de imaginar sus sonidos, sus texturas. Carpentier intentó ensamblar su reflexión sobre los límites del lenguaje con una posición integrada por lo que respecta a los nuevos medios de la industria cultural. La primera parte describe el cambio que se observa en el Carpentier músico en su lectura de la música, puesto que, como apunta Bernat Garí, en ese momento se puede notar un cambio en el modo en que Carpentier se relaciona con la música, una maduración de su escucha, y, a la par, esta renovada forma de escuchar influye también en la manera de relacionarse con la literatura, que ahora se centra sobre todo en la sintaxis, «cuyo trasunto musical ha sido siempre la armonía» (Garí, 2023:168). La segunda parte del capítulo describe la trama del libreto. Una figura, el astrónomo (the One All Alone) trata de transmitir un mensaje radiofónico ante la inminencia del fin del mundo. Un astro (Sirio) ha de impactar con la Tierra, lo que provoca el pánico y el desconcierto en la gran ciudad, que culpa al Astrónomo de la situación. Como señala Bernat Garí, la reflexión que articula este proyecto está encaminada a cuestionar la relación entre la música y el ruido para captar el movimiento acelerado de la vida en las ciudades modernas, por lo que este proyecto pone en juego la secuencia ruido, muchedumbre y destrucción, pero no propone como salida una vuelta al clasicismo musical, sino «la necesidad de inventar nuevas estrategias para aprender a sobrellevar el ruido moderno, para cercar y

dominar la experiencia de la barbarie sonora desde una reapropiación de los medios técnicos que la modernización impone» (Garí, 2023: 187). También vale la pena mencionar que en esa obra Carpentier cuestiona las nociones de autor y lector en sentido tradicional. La ópera escenifica la imposibilidad de transmitir un mundo que todavía no ha aprendido a manejar los nuevos códigos que la industria cultural ha desarrollado, y en ese proceso no solo se modifica la escucha sino también el rol del espectador, que ha de asumir un papel creador. Asimismo, la idea de genio romántico o de *auctoritas*, de autor total, queda también cuestionada por el hecho de que sea un libreto encargado a Carpentier, Desnos y Ribemont-Dessaignes para las partituras de Edgar Varèse.

En suma, Bernat Garí ha escrito en este ensayo un texto inteligente y exigente, tanto en los matices de las ideas como en el estilo, un texto que profundiza en el estudio de la obra de Carpentier desde sus libretos y que, a la vez, trasciende la propia obra de Carpentier en la medida en que pone en juego un amplio abanico de ideas y de pensamiento filosófico: indaga en el *decalage* entre pensamiento musical y pensamiento narrativo, trata sin sublimaciones los problemas de la traducción interartística, así como atiende a la representación del afrocubano, la construcción identitaria a través de la literatura y la figura de autor.