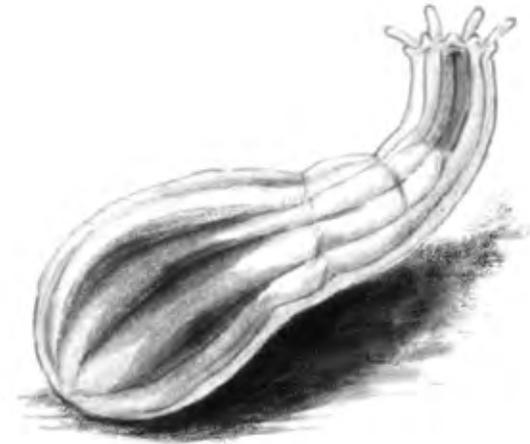


# ESPECIES DEL CHTHULUCENO

---

*Panorama de prácticas para  
un planeta herido*



SYCORAX

*Editado por Maria Ptqk*

# ÍNDICE

---

PREFACIO

1

## PANORAMA DE PRÁCTICAS

Helen Torres

*El llamado del Chthulu*

7

Maria Ptqk

*La vida infinita*

25

Špela Petrič

*Lo vegetal, íntimamente*

65

Pablo DeSoto

*Fukushima: resistencias multiespecies en la Zona*

73

## DOCUMENTACIÓN DE ACTIVIDADES

À propos du Chthulucène  
et de ses espèces camarades

125

2056. Arte, ciencia y sociedad  
ante los futuros climáticos

133

Artes del colapso

137

## BIOGRAFÍAS

141

## PREFACIO

Este libro presenta el resultado de un proceso de investigación artística inspirado en la figura del Chthuluceno, tal y como la propone la bióloga y filósofa de la ciencia Donna Haraway, que nos invita con ella a aprender a vivir, pero también a aprender a morir, en un planeta irreversiblemente herido. Un aprendizaje que, nos dice, supone un acto de experimentación creativa, pues implica evitar la certidumbre de los lugares conocidos para mantenerse *in the trouble*: atentas a la confusión, a los problemas, a los disturbios<sup>1</sup>.

Siempre impropia y al borde de las disciplinas, a la vez narrativa y conceptual, irónica y especulativa, rica en neologismos y guiños epistémicos, la obra de Haraway es una referencia habitual en el campo del arte. Lo fue en sus inicios con el célebre *Manifiesto Cyborg* (1985), cuyas ramificaciones aún reverberan; lo ha sido después con su defensa del conocimiento situado y sus críticas a la filosofía de la ciencia, la zoología o la primatología; y continúa siéndolo hoy con el envite del Chthuluceno, artefacto denso y prometedor que captura todo el vacío de sentido que suscita la crisis medioambiental y, a la vez, llama a abordarla desde la experimentación, la imaginación, el juego incluso, pero también desde la responsabilidad, la urgencia y el cuidado mutuo.

Las aportaciones que se recogen aquí, en forma de ensayos breves e imágenes de obras, dan cuenta de la profundidad y la diversidad contenidas en esa figura. Algunas se inscriben sin ambages en el terri-

1. La principal referencia es el ensayo de Donna Haraway *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Duke University Press, 2016), que expande sus tentáculos en otros como el «Manifiesto Chthuluceno desde Santa Cruz», publicado en *El Planeta Laboratorio*, 5, *Capitalismo alien: una xenopolítica del Antropoceno*, 2016, y «Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene», publicado en *e-flux*, 75, septiembre de 2016. A lo largo de este libro, la obra *Staying With the Trouble* se cita en la edición de próxima publicación *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (consonni, 2019), con traducción de Helen Torres.

torio artístico, con medios tan dispares como el bioarte, la cerámica o el videoensayo, mientras que otras despliegan sus coordenadas en lugares disciplinariamente inciertos como la biología anticipativa, las ficciones posnaturalistas o la ciencia ficción más heterodoxa, que rompe los límites del género empujándolo en dirección de la antropología o la filosofía. Estas miradas cruzadas, *especies compañeras* las unas de las otras, dibujan un ecosistema de prácticas –un terreno de compost, que diría Haraway– para el pensamiento imaginativo que demanda este tiempo de turbulencias.

La investigación curatorial tiene su origen en lecturas y conversaciones que se remontan atrás en el tiempo, pero arranca de manera específica en 2017 cuando el Centro de Artes Visuales Jeu de Paume, en París, a través de su responsable de proyectos artísticos Marta Ponsa, me invita a comisariar una muestra para su espacio virtual. El resultado es «À propos du Chthulucène et de ses espèces camarades», un mapa preliminar de prácticas artísticas potencialmente chthulucénicas, plasmadas en una exposición *online* y dos eventos presenciales. A este primer impulso le siguen las jornadas «2056. Arte, ciencia y sociedad ante los futuros climáticos», que se celebran en BilbaoArte, Bilbao, a principios de 2018 y que muestran experiencias de impacto medioambiental abordadas desde el cruce entre arte y ciencias naturales. Una tercera etapa, simultánea a las anteriores, es la serie de talleres «Artes del colapso», realizados en diversos contextos entre 2017 y 2018, con el objeto de crear entornos de conversación sobre los efectos de la crisis climática en la psique individual y colectiva, en línea con las teorías de la ecología profunda (*deep ecology*) iniciadas por los movimientos ecofeministas de los años ochenta<sup>2</sup>. Todo ello, unido a más lecturas y más conversaciones, constituye el sustrato del que se nutre esta publicación.

Eludiendo la costumbre según la cual el primer texto de una obra de estas características ha de ser el de la curadora, aquí esa posición la ocupa «El llamado del Chthulu: artes de los afectos y políticas cotidianas», de Helen Torres, traductora de Haraway que hace el ejercicio inicial e imprescindible de situar la figura del Chthuluceno en el entramado –afectivo, político y cotidiano– de las comunidades que le

2. Para más información sobre los programas mencionados, ver la sección «Documentación de actividades».

dan sentido. Sentadas estas bases, el texto curatorial «La vida infinita» recorre el marco de investigación señalando nudos y conexiones entre referentes que dialogan entre sí desde el prisma del ecociberfeminismo harawayano. A continuación, «Lo vegetal, íntimamente», de la bióloga y artista Špela Petrič, muestra el tipo de mirada transdisciplinar que aflora cuando los cánones de la ciencia natural son puestos en tensión desde el arte o el pensamiento experimental. Cierra la publicación Pablo DeSoto con «Fukushima: resistencias multiespecies en la Zona», una reflexión específicamente localizada en ese topónimo devenido símbolo contemporáneo no solo de la amenaza constante de la energía nuclear, sino de los cambios en el modo de existencia que acarrearán los desequilibrios medioambientales de escala planetaria. La selección de imágenes de obras y proyectos, por su parte, responde a las referencias citadas en los textos, especialmente en «La vida infinita», pero busca asimismo abrir la figura del Chthuluceno a muchas otras interpretaciones, otros mapas de prácticas, otras posibles especulaciones por venir.

Si el proyecto seminal en el Jeu de Paume estaba dedicado a la memoria de Nathalie Magnan (1956-2016), teórica de los medios y primera traductora de Haraway al francés, es de justicia que este libro lo esté a la de Louis Bec (1936-2018), biólogo, tecnozoosistemático y fabulador epistemológico, apasionado defensor del cruce experimental entre arte, filosofía y ciencias naturales.

Maria Ptqk  
Bilbao, junio de 2019

PANORAMA  
DE PRÁCTICAS

---



## LA VIDA INFINITA

---

Maria Ptqk

Aprender a vivir, pero también a morir, en un planeta herido. Si hubiera que resumirlo, ese podría ser el propósito de Donna Haraway al ofrecernos esta nueva figura, a la par poética y filosófica, del Chthuluceno<sup>1</sup>. Un instrumento, nos dice, para asumir lo que ocurre «en los aires, las aguas, las rocas, los océanos y las atmósferas», y habitarlos sin miedo pero con coraje, con esa mezcla de responsabilidad y capacidad de respuesta que ella, en uno de sus habituales juegos de palabras, llama *response/ability*. El Chthuluceno es por tanto una figura por un lado abstracta, incluso estética y desde luego abiertamente especulativa, pero arraigada en un aquí y ahora radical. Como herramienta epistemológica, caja de herramientas para pensar y hacer, el Chthuluceno tiene la virtud de anular la disyuntiva paralizante que parece que nos obligaría a elegir entre seguir creyendo en las promesas del progreso, las mismas que nos han llevado hasta aquí y no muestran signos de cambiar de rumbo, o abandonarnos a la distopía decadente del fin del mundo. Un fin que no es el fin de todos los mundos, pero sí lo será, presumiblemente, del nuestro, si no como especie, al menos sí como civilización. Como figura experimental, el Chthuluceno abre un espacio-tiempo otro.

Desde el punto de vista de su inscripción teórica, Haraway responde a la gran narrativa del Antropoceno<sup>2</sup>, un macrorrelato que preside el campo emergente de las humanidades ambientales y se apoya

1. Donna Haraway, *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*, trad. Helen Torres, Bilbao, consonni, 2019 [próxima publicación]. Salvo cuando se indica otra cosa, todas las citas de Haraway a continuación provienen de este libro.
2. Del griego *antropos* (humano), el término fue propuesto en 2002 por Eugene Stoermer y Paul Crutzen y ratificado en 2016 por el Comité Internacional de Estratigrafía para señalar la entrada en una nueva era geológica como consecuencia de la acción humana sobre la Tierra. Ver Christophe Bonneuil y Jean-Baptiste Fressoz, *L'évènement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, París, Éditions du Seuil, 2013.



William Anders, *Salida de la Tierra*, 1968 (NASA, Apollo 8).

en una imagen devenida icónica: la de la Tierra vista desde el espacio, hermoso planeta azul gravitando en la inmensidad del universo. La primera fotografía de *la Tierra desde fuera de la Tierra* es captada por una nave espacial no tripulada en 1966, pero es solo una pálida fotografía en blanco y negro. La foto revolucionaria, a color, la toma el astronauta William Anders desde la órbita lunar en 1968, tan solo un año antes del primer paso humano en la Luna. Son los tiempos de las misiones Apolo y la imagen enciende las imaginaciones. Ilustra varias portadas de la revista de contracultura y ecologismo *Whole Earth Catalogue* (su creador, Stewart Brand, inició la campaña pública para que la NASA compartiera la imagen) y la de la primera edición de *Operating Manual for Spaceship Earth* (literalmente: manual de instrucciones para la nave espacial Tierra), del arquitecto, inventor y pionero de la tecnocología Buckminster Fuller.

La imagen, que paradójicamente se identifica con el movimiento ecologista, condensa ella sola toda la omnipotencia del *antropos*, el delirio de una especie que se cree ajena a su propio medio ambiente y lo observa desde lejos, imaginándose a sus mandos, como si fuera un vehículo espacial. Ese momento fundacional, el de la formación de una conciencia planetaria desterritorializada, Hannah Arendt lo sitúa más de diez años antes, en 1957, cuando la Unión Soviética pone en órbita

el satélite Sputnik, primer objeto de fabricación humana integrado en la familia de los cuerpos celestes<sup>3</sup>. Más o menos en la misma época, se desarrolla otro símbolo ambivalente: el de la Madre Tierra, amorosa y bienintencionada. El origen del imaginario maternal de la Tierra, que llega hasta hoy, es la denominada *hipótesis Gaia* que defienden James Lovelock y Lynn Margulis en un libro homónimo de 1974. Según esta teoría, la Tierra –Gaia, diosa primigenia en la mitología griega– es un metabolismo autorregulado, capaz de neutralizar los cambios del entorno para mantener sus condiciones de estabilidad. Como buena madre, nos dice esta teoría, Gaia protegerá a sus criaturas de todos sus errores (incluido el de tomarla por una nave espacial).

Son estas convicciones, la de un futuro humano liberado de la cárcel terrena y la de un planeta infinitamente tolerante, las que entran en crisis con el concepto de Antropoceno. Con él, la historia de la evolución reaparece para recordarnos que la Tierra no es una madre amantísima y que no necesita al *Homo sapiens sapiens* para sobrevivir, que existía antes que él y seguirá haciéndolo después de su extinción (una evidencia que hace que la expresión «salvar el planeta» parezca una ingenuidad). Como era geológica cuyos tiempos se miden en eones, el Antropoceno remite a una inconmensurabilidad en la que la existencia de los homínidos resulta intrascendente. La confrontación entre nuestra idea heredada del mundo y su realidad geológica y evolutiva lleva a Bruno Latour a calificar el Antropoceno como «el concepto filosófico, religioso, antropológico y político más decisivo producido jamás como alternativa a las ideas de modernidad»<sup>4</sup>. Una modernidad que, además, como recuerda Teresa Castro, se ha construido sobre el colonialismo, la apropiación, el genocidio y la extinción de culturas y formas de vida, humanas o de otro tipo, en un proceso que continúa hasta nuestros días y que es inseparable de la concepción occidental de la naturaleza como sinónimo de *recursos*<sup>5</sup>.

Para Haraway, sin embargo, las narrativas del Antropoceno no rompen del todo con ese sistema de pensamiento. Desde su visión

3. Hannah Arendt, *La condición del hombre moderno*, Barcelona, Paidós, 2005 [1958].

4. Bruno Latour, *Facing Gaia: Six Lectures on the Political Theology of Nature, Being the Gifford Lectures on Natural Religion*, Edimburgo, Universidad de Edimburgo, 2013.

5. Ver Teresa Castro, intervención en *La Nature après*, Jeu de Paume, París, 13 de marzo 2018. Recuperado de <https://vimeo.com/265329727>

cibernética y ecofeminista, ella entiende que la simple elección del término *antropos*, si bien acierta al hacer visible el impacto humano en el planeta, centra la respuesta en los mismos instrumentos tecnocientíficos y epistemológicos que lo han provocado. El concepto de Antropoceno, como también la ecología menos crítica con la modernidad científica, mantiene viva la idea de un *planeta-madre*. Un planeta estable, siempre igual a sí mismo y que además –razonamiento paradójico– debería ser protegido de los humanos por los propios humanos, cuya supremacía tampoco cuestiona. Esta manera de ver las cosas parece ignorar, dice Haraway, que las historias de la evolución son siempre historias de cambio: historias de cómo los organismos se adaptan, mutan, se mezclan, compiten y colaboran para sobrevivir en entornos siempre inestables. Por ello, para entender lo que ocurre en los aires, las rocas, los océanos y las atmósferas, y responder responsablemente a ello, es preciso inventar otros modos de nombrar el mundo, otros *worldings* o configuraciones de mundos. Una tarea en la que las prácticas artísticas parecen particularmente pertinentes, tanto aquellas que abiertamente exploran los pliegues entre el arte y la ciencia como las que, sin hacer suya explícitamente esa vocación, activan movimientos especulativos, de empuje de los límites estéticos y epistemológicos.

## LA CIENCIA-COMO-FICCIÓN

Formada como bióloga, con una tesis sobre el papel de las metáforas en el conocimiento científico, convertida en filósofa especializada en historia de la conciencia, fundadora de la teoría cibernética que a mediados de los años ochenta inaugura para los movimientos feministas un horizonte cuya influencia se despliega hasta hoy, Haraway es por encima de todo una contadora de historias<sup>6</sup>.

Su escritura singular, que combina postestructuralismo, cultura pop, historia de la ciencia y feminismo socialista ciberpunk, reserva un papel relevante a la construcción de mitos, al acto de nombrar el mundo para comprenderlo y expandirlo. Una idea que comparten

6. Ver Fabrizio Terranova, *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival* [documental], 2016.

los antropólogos Deborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro cuando afirman que «el régimen semiótico del mito –perfectamente indiferente a la verdad o falsedad “objetiva” de sus contenidos– se instala cada vez que la relación entre los humanos y sus *condiciones más generales de existencia* aparece como un problema para la razón»<sup>7</sup>. Si hay algo que la crisis climática altera de manera radical son justamente las condiciones generales de existencia. Por eso Haraway se pregunta qué mitos estamos construyendo para hablar de las tierras devastadas o las especies extinguidas, qué historias nos estamos contando sobre la destrucción de los ecosistemas (qué cuenta el cine de catástrofes y qué no, quiénes lo realizan y quiénes no), qué herramientas conceptuales necesitamos para explicarnos todo eso que no alcanzamos a comprender. Bruno Latour se refiere al agujero en la capa de ozono, las pandemias, los bancos de semillas congeladas, los crímenes contra la ecosfera o los animales transgénicos como «esos objetos extraños que invaden nuestro mundo», que no son ni totalmente naturaleza ni totalmente cultura, que no nos caben en ninguna de las categorías epistémicas de la modernidad<sup>8</sup>.

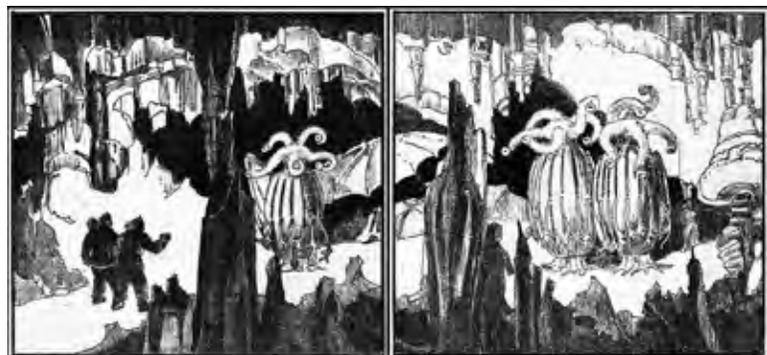
El vacío de sentido que provoca la crisis ecológica es, dice Haraway, un espacio abierto a la fabulación, la especulación y el SF, siglas con las que remite a los campos interconectados *science fiction*, *speculative fabulations*, *speculative feminism* y *string figures*<sup>9</sup>. Así entendido, el SF desborda la categoría de género, ya sea literario o cinematográfico, para afirmarse como una metodología: un cuerpo inacabado de técnicas, conceptos o lenguajes que aspiran a redefinir las ciencias naturales para convertirlas en historias sobre el mundo. En palabras de Haraway, «importa cuáles son las historias que cuentan historias, importa cuáles son los pensamientos que piensan pensamientos, importa qué mundos crean mundos»<sup>10</sup>.

7. Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro, «L'arrêt de monde», en Émilie Hache (ed.), *De l'univers clos au monde infini*, París, Éditions Dehors, 2014.

8. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, París, La Découverte, 2013.

9. Ver Helen Torres, «El llamado del Chthulu: artes de los afectos y políticas cotidianas», en esta misma publicación.

10. Donna Haraway, «Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: Staying with the Trouble», en *Arts of Living on a Damaged Planet*, Open Transcripts, AURA: Aarhus University Research on the Anthropocene, 2014.



Howard V. Brown, ilustración para H. P. Lovecraft, «En las montañas de la locura», *Astounding Stories*, 1936.

El SF es para Haraway una referencia constante. Pero con el Cthuluceno este bagaje se hace aún más explícito por la referencia abierta al maestro de la *weird fiction* H. P. Lovecraft, creador de ese peculiar universo mítico, suerte de cosmología o visión del mundo recogida bajo el apelativo de Cthulhu. Como dice uno de sus biógrafos, «aunque Lovecraft no estuviese escribiendo filosofía, su cosmicismo tiene como resultado un universo metafísico que convierte nuestras certezas fundamentales en simples contingencias»<sup>11</sup>. Lovecraft escribe envuelto en la sensibilidad gótica de Edgar Allan Poe, pero en un contexto histórico distinto: la Nueva Inglaterra de entreguerras, una sociedad puritana de ascendencia norteamericana que se siente amenazada por la llegada de poblaciones migrantes que en unas pocas décadas van a transformar el perfil social de Estados Unidos. El famoso *melting pot*, unido a «los avances de la época en la creciente comprensión del universo, con sus distancias inconmensurables y sus indiferentes procesos aleatorios», inspira su literatura de «horror cósmico», con sus fuerzas alienígenas, sus continentes hundidos, sus monstruos quiméricos, sus eones remotos<sup>12</sup>. El giro irónico de Haraway es que, mientras que el

11. Brian Kim Stefans, «Let's Get Weird: On Graham Harman's H. P. Lovecraft», *Los Angeles Review of Books*, 6 de abril de 2013. Recuperado de <https://lareviewofbooks.org/article/lets-get-weird-on-graham-harmans-h-p-lovecraft/#!>

12. Alan Moore, «Introducción», en Leslie S. Klinger (ed.), *H. P. Lovecraft anotado*, Tres Cantos, Akal, 2017.

Cthulhu lovecraftiano expresaba el terror ante lo desconocido, el de ella (Chthulu tiene diferente ortografía) invita a mirar a esa incertidumbre de frente abriéndonos, por un lado, a una *response/ability* radical y, por otro, a un espacio de especulación fabulatoria, de invención de mitos, con el que empezar a abordar ese vacío de sentido.

Uno de esos vacíos, de esos objetos extraños que invaden nuestro mundo, son por ejemplo las manchas de plástico oceánico como el Great Pacific Garbage Patch o «isla de basura», en el Pacífico Norte, que ocupa ya una extensión equivalente a toda Europa central. Este lugar-objeto, que no es propiamente una isla, sino una aglomeración de partículas de plástico que vaga bajo la superficie al ritmo de las mareas, constituye una de las mayores amenazas que pesan actualmente sobre la biodiversidad marina. Pero es también el hábitat de microorganismos, como algas unicelulares y bacterias. El proyecto *Ecosystem of Excess* (2014), de la artista Pinar Yoldas, imagina las especies que podrían llegar a emerger de esa *plastisfera*. El resultado es un bestiario especulativo de insectos pelágicos, reptiles marinos, peces y aves preparadas para metabolizar el plástico, cuyos órganos Yoldas describe en detalle, como el *Stomaximus*, un estómago que digiere plásticos, o el *PetroNephros*, un riñón que filtra aditivos tóxicos.

Entre la ciencia ficción y la zoología anticipativa, su trabajo remite al de una figura pionera de la especulación científica, el biólogo y artista Louis Bec (1936-2018). Amante como Haraway de los cruces indisciplinados, Bec funda en la década de los setenta el Instituto de Investigación Paranaturalista junto al escritor Vilém Flusser e inicia el campo de la tecnozoosemiótica, un «cruce entre la semiótica, la etología, las ciencias cognitivas, las tecnologías, la informática y las prácticas artísticas experimentales»<sup>13</sup>. Diseña más de 1.500 organismos pensados como «*interfaces* de transcodificación» para la comunicación entre animales, humanos y máquinas, un fin para el que, sostiene, hay que superar la visión mecanicista de la vida que impera en las ciencias de la computación (que hoy domina la inteligencia artificial) y nutrirse de las estrategias de las artes experimentales.

La obra de Bec, en su interés por los cruces entre máquina y organismo, ya anticipa la teoría cíborg de Haraway. Pero, antes que él,

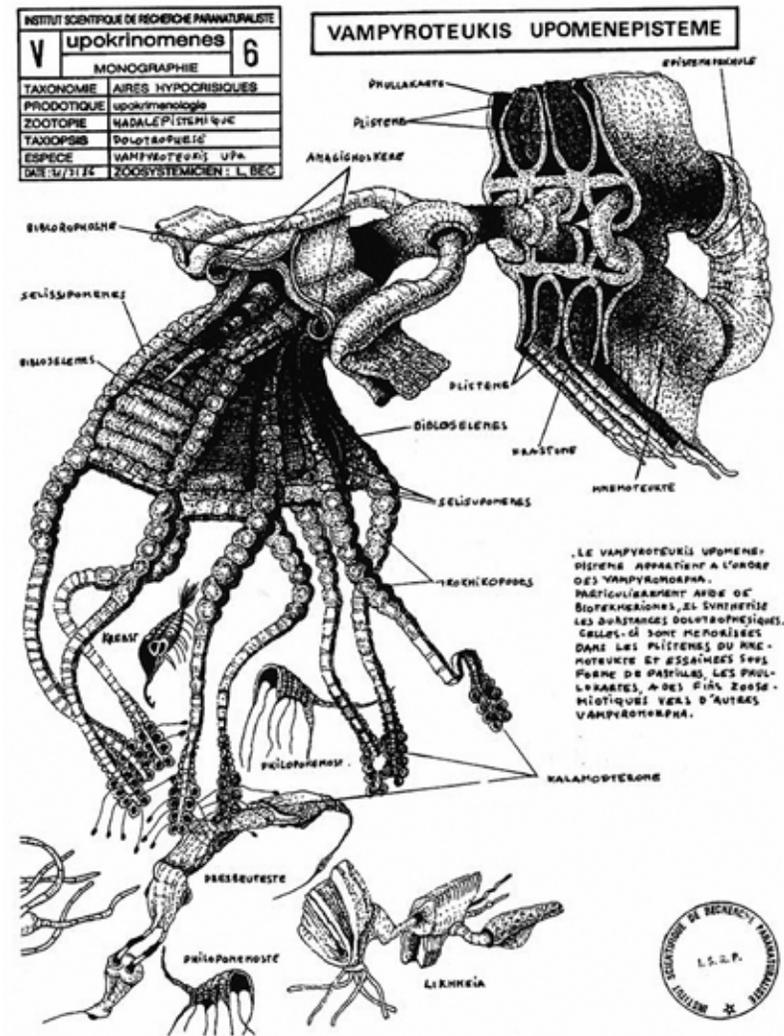
13. Louis Bec, *Manifiesto tecnozoosemiótico* (1975), citado por Marie Renoue, «La vie artificielle du zoosystémicien Louis Bec», en *Interfaces Numériques*, 2, 2013, pp. 183-208.

una de las primeras artistas en explorar las teorías cibernéticas desde el arte es Remedios Varo (1908-1963). Nacida en Cataluña, exiliada a París y luego a México, Varo desarrolla a lo largo de su vida una revisión delirante de los cánones de la ciencia moderna que bebe de la cábala, la alquimia, el tarot o la magia tanto como de su interés constante por las innovaciones científicas. En sus cuadros abundan las representaciones precisas y enigmáticas de planetas, paisajes, laboratorios, aves, plantas, insectos y otros personajes que recuerdan a las criaturas recombinantes de El Bosco. Como Haraway, Varo pone la fantasía al servicio de una crítica a la racionalidad científica<sup>14</sup>. En *Planta insumisa* (1961), por ejemplo, retrata unas misteriosas plantas que producen números, fórmulas químicas y matemáticas, excepto una de ellas, despistada, que «insiste en dar una flor» y, cuando trata de sumar dos y dos, concluye que son «casi cuatro». En *Descubrimiento del geólogo mutante* (1961), Varo aborda la amenaza nuclear mediante un paisaje sin vida en el que crece una flor mutante, observada por un personaje quimérico, mezcla de científico, insecto y animal<sup>15</sup>. En *Homo rodans* (1959), tal vez su obra más contemporánea, acompaña una escultura mezcla de humano y máquina de un texto científico *fake* sobre la historia de la evolución.

Varo, como Bec, Yoldas e incluso Lovecraft, funda sus propuestas especulativas en una revisión a menudo paródica del conocimiento científico, incorporando ilustraciones anatómicas, taxonomías o detalladas descripciones técnicas. La artista norteamericana Mary Maggic hace lo propio con la industria biotecnológica que fabrica y vende organismos transgénicos a gran escala. En concreto, Maggic se fija en el mercado reproductivo y las terapias hormonales de estimulación ovárica que se utilizan para fines de inseminación artificial. Mediante la compañía ficticia Egstrogen Farms (juego de palabras entre granjas de huevos y granjas de estrógenos), simula la comercialización de una variedad de huevos genéticamente modificados para producir un «cóctel de gonadotropinas», las hormonas responsables de la reproducción en los vertebrados. Maggic se sitúa en la línea de autoras feministas como Gena Corea, Margaret Atwood o la propia Haraway,

14. Andrea Luquín Calvo, *Remedios Varo: el espacio y el exilio*, Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género de la Universidad de Alicante, 2009.

15. Janet Kaplan, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, México, Era, 1998.



The *Vampyroteukis upomenepisteme* belongs to the order Vampyromorpha. Especially eager to consume biotekmeriones, it synthesizes dolotrophic substances. These are fixed in its memory by means of the plistenes of the mnemoteukte and transmitted to other vampyromorpha in the form of capsules, the phullokartes, for zoosemiotic purposes.

Louis Bec, *Vampyroteuthis Infernalis*, ilustración para Vilem Flusser y Louis Bec, *Vampyroteuthis Infernalis. A Treatise, with a Report by the Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, University of Minnesota Press, 2012.

que ya en los años ochenta señalan el paralelismo entre la domesticación industrial de los pollos y la reclusión masiva de las mujeres en el hogar. La simbología del huevo como matriz terapéutica, alimentaria y reproductiva es objeto de un *détournement* paródico del intercambio entre especies, una estrategia que la conecta con artistas de medios tácticos como subRosa o Critical Art Ensemble, cuya herencia reivindica expresamente<sup>16</sup>.



Pinar Yoldas, *Pacific Balloon Turtle*,  
*Ecosystem of Excess*, 2014.

En *U-Gen-A-Chix: Why are Women like Chickens?* (2003-2008), el colectivo ciberfeminista subRosa aborda el debate sobre la selección genética aplicada al mercado de las tecnologías reproductivas que permite a los padres-clientes elegir características físicas del bebé como el color de pelo, el color de ojos o el tono de piel. En su opinión, existe un

16. Sobre los medios tácticos, ver Nato Thompson y Gregory Sholette (eds.), *The Interventionists: User's Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, North Adams, MASS MoCA Publications, 2004.

vínculo entre estas innovaciones, que representan una nueva ola en la filosofía de la eugenesia o mejora de la raza, y la fabricación industrial de comida transgénica diseñada para aumentar la rentabilidad de la industria agroalimentaria<sup>17</sup>. El título *U-Gen-A-Chix*, mezcla de chica genética y chica eugénica, juega precisamente con esa confusión. El logo, una gallina dotada de múltiples mamas, parodia las representaciones clásicas de la feminidad, como la de la diosa griega Artemisa, cuya estatua *polimastia*, encontrada en el templo de Éfeso, muestra a una mujer con un amplio pectoral cubierto de pechos, similar a una cesta de huevos o un racimo de uvas (además de diosa de la caza y los animales salvajes, Artemisa lo es también de las jóvenes vírgenes, todo un símbolo de fecundidad).

Critical Art Ensemble (CAE), por su parte, son uno de los primeros colectivos de artistas en llevar el debate sobre los transgénicos a la esfera pública, fuera del espacio acotado del laboratorio pero fuera también de los círculos del bioarte. A menudo, sus proyectos implican situaciones de «ciencia performativa», entendiéndolo por tal aquella en la que los mecanismos de producción del saber son puestos a disposición de la comunidad<sup>18</sup>. Para CAE, el rechazo social a los organismos transgénicos no se debe tanto a razonamientos científicos o políticos (como la defensa de la biodiversidad, la protección de la salud pública o la resistencia contra los monocultivos y las biopatentes) como a la pervivencia de un ideal de pureza alimentado por el miedo atávico al mestizaje (miedo que Lovecraft encarnó tan bien). Por ello, aunque rechazan la industria de los transgénicos, reivindican para ellos como organismos un cuarto dominio, *Transgeneae*, que vendría a sumarse a los tres ya existentes: *Bacteria* para las bacterias, *Archaea* para las arqueas y *Eukarya* para los eucariotas<sup>19</sup>.

17. subRosa, *Cultures of Eugenics*, publicado en el marco de *U-Gen-A-Chix: Why are Women like Chickens?*, en «YOUGenics2: Exploring the Social Implications of Genetic Technologies», Springfield, Southwest Missouri State University, 2003, y en el festival City of Women, «Raw Symbiosis: Animals-Nature-Culture», Liubliana, Eslovenia, 2008. Recuperado de <http://sfonline.barnard.edu/reprotech/subrosa/subRosa-Culture-of-Eugenics.pdf>

18. Nicola Triscott, «Performative Science: The case of Critical Art Ensemble», en Maria Chatzichristodoulou, Janis Jefferies y Rachel Zerihan (eds.), *Interfaces of Performance*, Farnham (Surrey), Ashgate, 2009.

19. Ver Critical Art Ensemble y Beatriz da Costa, *GenTerra* (2001-2003). Recuperado de <http://critical-art.net/genterra-2001-03-critical-art-ensemble-and-beatriz-da-costa>

Junto con los transgénicos, otro gran fantasma de la mutación evolutiva, que recorre el siglo xx y se adentra hasta hoy, es el de la energía nuclear. En ella se juntan el trauma colectivo, la amenaza medioambiental y la ansiedad por el fin de los combustibles fósiles. La realizadora Ana Vaz aborda esta complejidad desde un escenario posnuclear reciente: el archipiélago de Ogasawara, en el sur de Japón, donde, tras el desastre de Fukushima, ha emergido una nueva sección de la isla volcánica de Nishinoshima. En este lugar geográfica y simbólicamente incierto se localiza *The Voyage Out Radio Series 2222 ∞ 2022*, un serial radiofónico sobre una película en curso que combina el registro etnográfico sobre la nueva biota de la isla con una fabulación *sci-fi* de viajes en el tiempo. Navegantes cibernéticos que emiten desde otras temporalidades, floraciones estimuladas por los tifones, datos convertidos en memoria y plantas mutantes como los monstruos del Japón de la posguerra dan forma a una suerte de «contrapensamiento del desastre» que tiene tanto de reparación como de resistencia<sup>20</sup>.

En la búsqueda de estas estrategias, o tal vez en la constatación de su imposibilidad —pues la catástrofe nuclear implica «un trabajo de duelo infinito como infinitas son las resonancias de la radiactividad»—, se ubica el libro *Chernobyl Herbarium*, de la artista Anaïs Tondeur y el filósofo medioambiental Michael Marder. Juntos emprenden una crónica de lo invisible, un testimonio transferido a las plantas de la Zona de Exclusión de Chernóbil que expresan esa «explosión de la conciencia» para la que no hay palabras. Tondeur retrata las plantas con la técnica del rayograma por la simple exposición del papel fotográfico a la luz. Las imágenes no contienen ningún rastro real de radiación, pero consiguen captar el «exceso de significado, imperceptible e inconcebible, al límite del sentido», de un acontecimiento que, pese a su trascendencia, es «indistinguible del curso de la vida cotidiana». Esta cotidianidad se hace presente en los textos que acompañan a las imágenes: recuerdos y reflexiones de Marder que, el 26 de abril de 1986, el día del accidente, es un niño moscovita que viaja en tren hacia Anapa, a orillas del mar Negro, donde durante tres años acudirá para

20. Ana Vaz y Nuno da Luz, *The Voyage Out Radio Series 2222 ∞ 2022*, Radio online R22 Tout Monde. Recuperado de <https://archive.r22.fr/programme/the-voyage-out-radio-series-2222-%E2%88%9E-2022/>. La serie radiofónica se basa en materiales de la película de Ana Vaz *The Voyage Out* (2017-en curso).



Anaïs Tondeur, *Linum usitatissimum*. Rayograma en papel Rag, 24x36 cm. Zona de exclusión, Chernóbil, Ucrania. Nivel de radiación: 1,7 mSv/hr. *Chernobyl Herbarium*, 2017.

tratar sus alergias estacionales. El sanatorio en el que se aloja es uno de tantos que reciben a «los niños de Chernóbil».

Lo que explotó en Chernóbil fue algo más que un reactor nuclear. Su principal víctima fue el futuro del hogar humano, lo que denominamos sucintamente como *hábitat natural* (...). Fue algo sintomático de la pérdida de un mundo en el que aún se pueda respirar, vivir y simplemente ser. Una pérdida que podría ser súbita, desencadenada por la explosión, o gradual, como en el caso del cambio climático. Si la conciencia práctica nos deja movernos sin apenas esfuerzo en nuestro entorno físico, el colapso de nuestro entorno inmediato se traducirá forzosamente en una explosión de conciencia. Es entonces cuando el pensamiento realmente comienza<sup>21</sup>.

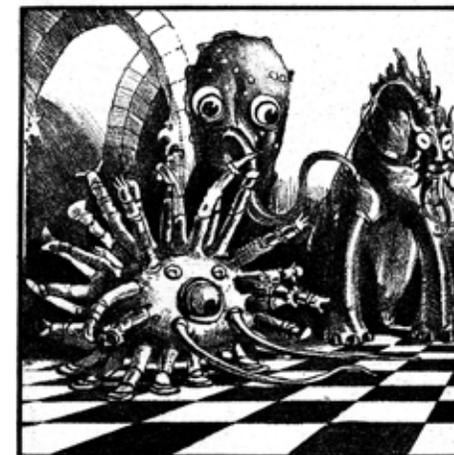
Esos límites del pensamiento se hacen especialmente patentes en contacto con el factor tiempo. Si su plasticidad semiótica ha interesado siempre a Haraway, para quien «el tiempo nunca es literal» y el Chthuluceno mismo es definido reiteradamente como un *tiempo-espacio*, la cuestión de las escalas temporales es tal vez el aspecto que más distingue la crisis medioambiental de otros fenómenos globales. El hecho de que la edad de la Tierra sea difícilmente concebible para el pensamiento humano, cósmica en un sentido lovecraftiano, añade extrañeza y complejidad al mismo tiempo que, de nuevo, abre un espacio fértil para la ficción que despliega en esos vacíos de sentido todo su potencial.

En *Un caracol sobre el asfalto* (2019), de Amaia Molinet, la mirada sobre el territorio que inspira el trabajo de esta artista se expande en otras dimensiones. Aquí la Tierra ya no es solo el territorio, sino una formación rocosa sobre la que leer la historia de la evolución en forma de fósiles, vetas de mineral, reservas de hidrocarburos o animales de reminiscencias prehistóricas como los caracoles, descendientes de los primeros gasterópodos que salieron del mar. La imagen de un caracol deslizándose sobre el asfalto, como se ve en el vídeo y las fotografías del proyecto, inquieta por su contraste de escalas: la de un organismo

21. Anaïs Tondeur y Michael Marder, *Chernobyl Herbarium*, Fundación Cristina Enea, 2017.

contemporáneo pero antiguo, viscoso y reptante, caracterizado por su lentitud, y la de un material como el asfalto, fabricado con ese fósil líquido que es el petróleo y destinado casi exclusivamente al tráfico rodado, símbolo al mismo tiempo del culto a la velocidad y del agotamiento del mismo petróleo. Molinet construye juegos de espejos entre el caracol que se desliza sobre un asfalto cualquiera, el que se arrastra sobre un edificio de piedra que alberga la huella exacta de sus antepasados, el que lo hace sobre un poliuretano que simula rocas como el granito o el mármol, o el que lo hace sobre un fósil de su propia especie albergado en un museo de ciencias naturales.

Howard V. Brown,  
ilustración para  
H. P. Lovecraft, «En la  
noche de los tiempos»,  
*Astounding Stories*, 1936.



Y es que tal vez la multiplicidad de tiempos superpuestos solo puede aprehenderse por la fabulación especulativa. Un ejercicio limer que hace posible una expansión de la conciencia a la vez epistemológica y sensible, en los límites entre lo real y lo incierto, lo que parece y lo que podría ser. En esos huecos busca la serie de artefactos cerámicos de Raquel Asensi recopilados bajo el título *L.A.P.E. Trabajos de amor perdidos* (2019). Las piezas, producidas con vegetales, objetos encontrados y plásticos de uso cotidiano, se convierten en una familia de hongos futuros. Su taxonomía nos llega a través de una equívoca lámina de ficción científica proveniente de «un universo paralelo prácticamente idéntico al nuestro», aislado tras una catástrofe nuclear.

Los L.A.P.E. (acrónimo de *Labor Amoris Perditus Est*) son la primera especie endémica de un tiempo inhumano pero abierto a infinitas mutaciones evolutivas<sup>22</sup>. Autodefinida como ceramista ciborg, Asensi pone la práctica manual y a menudo feminizada del trabajo con el barro en contacto con otros lenguajes: un «compost semiótico-material» o «teoría en el lodo» que condensa orgánicamente las estrategias a que invita el Chthuluceno.

Las temporalidades múltiples son también punto de arranque del videoensayo *Subatlantic* (2015), de Ursula Biemann, narrado por una científica en una isla del Atlántico norte que observa los cambios provocados por el último deshielo glaciario hace... 12.000 años. La obra, que toma su nombre del subperiodo del Holoceno en el que aún nos encontramos, propone una narrativa premoderna «de dimensiones extrahistóricas» que nos sumerge en un «tiempo profundo» en el que las escalas humanas y las de la Tierra chocan en toda su desproporción. El vídeo recoge también el momento, ficticio y no, en el que «masas de microorganismos que han estado atrapados en el hielo por un tiempo mayor que el humano» inundan el entorno. «Algunos tienen más de 400.000 años y aún están vivos. El aguanieve lleva consigo nuevo material genético que el mundo nunca ha visto. Liberados de su congelación profunda, comienzan a crear futuros genéticos». Para Biemann, este trabajo abre esa conversación siempre pendiente entre el paradigma artístico y el científico, en un esfuerzo por «acabar con la oposición entre la ciencia y la poesía, ofreciendo en su lugar una configuración distinta de ese encuentro». En su opinión, el actual giro biológico de las prácticas artísticas reta a estas a «implicarse en dinámicas que no están confortablemente ubicadas en el antropocéntrico campo de la investigación cultural, pero que resultan perturbadoramente concretas y pertinentes para el mantenimiento humano»<sup>23</sup>.

Sin embargo, aunque el intercambio entre arte y ciencia ha adquirido una posición de actualidad, sería un error reducirlo solo a

22. Raquel Asensi y María Ptqk, «L.A.P.E. Trabajos de amor perdidos», en *Objeto [In] quieto*, catálogo de la exposición de Raquel Asensi, BilbaoArte, 2019.

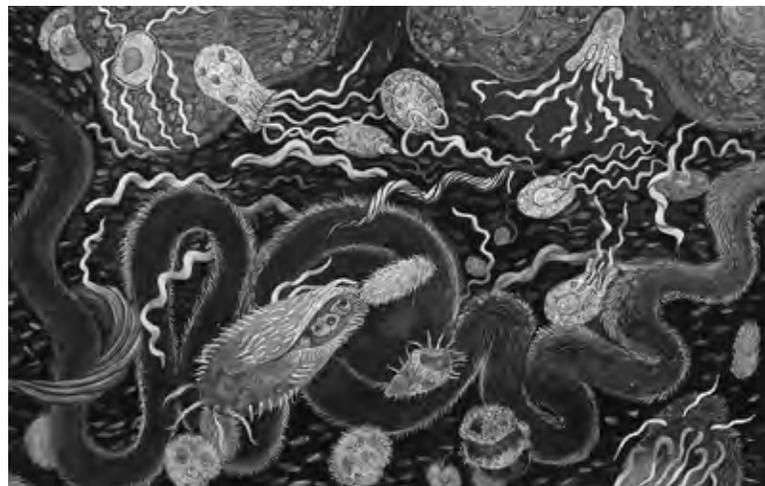
23. Ursula Biemann, «Late Subatlantic. Science Poetry in Times of Global Warming», *L'Internationale Online*, 12 de noviembre de 2015. Recuperado de [https://internationaleonline.org/research/politics\\_of\\_life\\_and\\_death/45\\_late\\_subatlantic\\_science\\_poetry\\_in\\_times\\_of\\_global\\_warming](https://internationaleonline.org/research/politics_of_life_and_death/45_late_subatlantic_science_poetry_in_times_of_global_warming)

prácticas contemporáneas. Muchos trabajos de artistas y científicos han anticipado esa mirada a lo largo de la historia, con implicaciones tanto en el campo del arte como en el campo de la ciencia. A mediados del siglo XIX, por ejemplo, la ilustradora científica Orra White Hitchcock desarrolla esa atención a la vez precisa y poética que caracteriza a los proyectos catalogados bajo la etiqueta arte-ciencia. White pinta herbarios, plantas botánicas, animales prehistóricos y fósiles, pero sobre todo llaman la atención sus dibujos de estratos geológicos. Realizados con fines didácticos, muestran un interior de la Tierra depurado, donde la ilustración del fenómeno objeto de estudio se une a la invención del aparatado visual adecuado para comunicar una teoría. Su capacidad de síntesis y abstracción, propia de la mente artística y de la científica, expresa bien tanto la capacidad del arte para atrapar realidades poco o mal conocidas –un ejercicio que solo puede ser especulativo– como la propia dimensión ficcional de toda representación, científica o de otro tipo, que *imagina, interpreta y crea* las imágenes de aquello que busca conocer, para llegar a conocerlo.

## COMPAÑERAS DE VIDA

Otra de las estrategias poético-conceptuales de Haraway, que ejercita desde su doble condición de bióloga y filósofa, es la reflexión sobre las «especies de compañía», expresión que alude a la convivencia entre diferentes formas de vida: humanas y no humanas, orgánicas y maquínicas, artefactos de naturaleza y cultura al mismo tiempo. La problemática reaparece en su última obra con la palabra *simpoiesis*, neologismo bien harawayano para sugerir que lo vivo no es estable y nunca se hace a sí mismo (como insinúa la *autopoiesis*), sino que muta y evoluciona siempre *junto-con-otros* (*sim-poiesis*, mezcla de simbiosis y *poiesis*)<sup>24</sup>. Es lo que, con otras palabras, la bióloga Lynn Margulis llama «relaciones de intimidad entre desconocidos» en referencia a los procesos dinámicos en los que intervienen moléculas, células, organis-

24. *Poiesis* es un término de origen griego que significa «creación» o «producción». La *autopoiesis* designa la cualidad de un sistema capaz de reproducirse y mantenerse por sí mismo. Fuente: Wikipedia.



Shoshanah Dubiner,  
*Endosymbiosis: Homage to Lynn Margulis*, 2012.

mos o ecosistemas<sup>25</sup>. Para Haraway, esa materialidad en movimiento de la vida orgánica, hecha de flujos e intercambios constantes, vuelve inoperativos conceptos como *individuo* o *autonomía*.

Esta multiplicidad, que rara vez es visible en las representaciones técnicas de lo vivo, motiva el trabajo de artistas como Shoshanah Dubiner, cuyas pinturas presentan paisajes microscópicos saturados, suerte de ilustración científica para una microbiología de campo en la que los organismos no están aislados de su medio ambiente, sino insertos en redes dinámicas de «cohabitación, coevolución y sociabilidad». *Endosymbiosis: Homage to Lynn Margulis* (2012) busca, en palabras de su autora, «deslumbrar a la gente con la belleza del mundo microbiano al que Lynn Margulis dedicó su carrera». En *¿Qué es la vida?*, Margulis y Dorion Sagan responden a esa pregunta afirmando que la vida es

25. Además de la teoría de Gaia, Lynn Margulis lo es también de la teoría endosimbótica, hoy aceptada por el conjunto de la comunidad científica. Según esta teoría, las células eucariotas, de donde provienen todos los organismos pluricelulares, surgieron por efecto de la simbiogénesis de diferentes bacterias procariotas. Ver Javier Sampedro, *Deconstruyendo a Darwin: los enigmas de la evolución a la luz de la nueva genética*, Barcelona, Crítica, 2013.

«exuberancia planetaria, la transmutación del agua y el aire de la Tierra y del Sol en células. Es la materia volviéndose salvaje»<sup>26</sup>.

Pero si las aportaciones de Margulis a la simbiosis han sido fundamentales para las teorías de la evolución, sus orígenes hay que buscarlos más atrás, en las últimas décadas del siglo XIX, cuando se definió y acuñó el término, y aún más atrás, en el siglo XVIII, cuando se descubrió que las plantas y los insectos desarrollaban entre sí ese tipo de relaciones de intimidad entre desconocidos. El descubrimiento, revolucionario en una época en la que aún se creía que los insectos eran criaturas del diablo generadas en el lodo en putrefacción, se debe a la artista de origen neerlandés Maria Sibylla Merian. Su obra *Metamorfosis de los insectos del Surinam* (1705) es originalmente una obra de ilustración científica que, sin embargo, marca un punto de inflexión en la historia de la entomología. Merian es la primera persona en documentar en detalle los ciclos de vida de los insectos. Sus precisos y numerosos registros visuales, que muestran las complejas relaciones mutualistas de estos con las flores, anticipan ese concepto central en la biología que será definido y acuñado dos siglos después. Es también la primera en representar gráficamente la fauna y la flora de la colonia neerlandesa y en recoger las denominaciones y usos de las plantas en sus culturas indígenas. Por ello, *Metamorfosis de los insectos del Surinam* es considerada como un referente tanto en la historia de la ilustración científica como en la de las ciencias naturales. El caso de Merian, como el de Orra White, es además paradigmático de las estrategias con las que muchas mujeres entraron al mundo de las ciencias naturales, un campo de estudio históricamente vedado al que accedían por vías laterales como el dibujo o la ilustración.

De un modo u otro, todos los organismos están implicados en relaciones simbióticas, pero si hay unos que capturan la complejidad de esas dinámicas son los hongos<sup>27</sup>. Claves en la historia de la evolución, pues permitieron a las primeras plantas salir del agua para conquistar

26. Lynn Margulis y Dorion Sagan, *¿Qué es la vida?*, Barcelona, Tusquets, 1996.

27. Ver Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, Princeton University Press, 2015; Paul Stamets, *Mycelium Running: How Mushrooms Can Help Save the World*, Berkeley, Ten Speed Press, 2005; Marc-André Selosse, *Jamais seul: Ces microbes qui construisent les plantes, les animaux et les civilisations*, Arles, Actes Sud Nature, 2017.

el medio terrestre, e imprescindibles para toda la vida en la Tierra, los hongos son los organismos eucariotas más numerosos después de los insectos, pero, paradójicamente, poco y mal conocidos. Conviven con organismos vegetales –de su unión simbiótica con las algas nacen los líquenes–, con bacterias y con todos los animales. Permiten a las raíces de las plantas captar agua y nutrientes del suelo, defenderse de depredadores y mantener una compleja red de comunicación bioquímica subterránea. Poseen capacidad para degradar y regenerar la materia viva y son también patógenos y parásitos. Desde las humanidades ambientales, muchos estudios buscan una mirada nueva sobre el ecosistema a partir de la observación del reino *Fungi* entendido como una extensa y sofisticada inteligencia distribuida, verdadera «red neuronal de la naturaleza», como afirma el micólogo Paul Stamets.

La red internacional de investigación-acción Mycelium Network Society confía en el poder de los «micelios para sacarnos de la ruinas, construir tácticas políticas, rescatarnos del colapso económico, persistir en una comunicación molecular constante a la micelio»<sup>28</sup>. Otros, como Radio Mycelium, exploran el campo magnético de los hongos mediante sistemas de comunicación por radio que *conectan con* las redes fúngicas de comunicación eléctrica y bioquímica. Las ondas electromagnéticas, vinculadas con un creciente número de patologías que apenas se están empezando a comprender, son así sentidas *con y a través de* los hongos, unidos a las raíces de las plantas en una «esencial e idiosincrática relación psicoquímica»<sup>29</sup>. Según Martin Howse, iniciador de Radio Mycelium, los hongos son depositarios de «microscópicas memorias» naturales, «un cerebro de barro» con el que tal vez se pueda entablar contacto.

Radio Mycelium se inscribe así en una genealogía de estudios heterodoxos sobre el mundo natural que, pese a la resistencia que despiertan *a priori*, en ocasiones han anticipado descubrimientos que han venido después<sup>30</sup>. Es el caso del botánico indio Jagdish Chandra Bose,

28. Mycelium Network Society Manifesto. Recuperado de <http://myceliumns.net>

29. Martin Howse y Nik Gaffney, «Approaching the Inexplicable», *The Libarynth*, 2013. Recuperado de [https://libarynth.org/parn/approaching\\_the\\_inexplicable](https://libarynth.org/parn/approaching_the_inexplicable)

30. Ver Peter Tompkins y Christopher Bird, *La vida secreta de las plantas*, Madrid, Capitán Swing, 2016 [1973]; Francis Hallé, *Elogio de la planta. Por una nueva biología*, Bilbao, Libros del Jata, 2016; Stefano Mancuso y Alessandra Viola, *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015.

pionero de la comunicación electromagnética con los vegetales en las primeras décadas del siglo xx, o del norteamericano Cleve Backster, iniciador de la teoría de la percepción primaria de las plantas, según la cual estas son capaces de sentir emociones y dolor. En su vertiente más psíquica, Radio Mycelium remite también a las teorías del mesmerismo, que sostiene la existencia de canales electromagnéticos entre todos los seres vivos. Según relata Terence McKenna, etnobotánico y estudioso de las plantas alucinógenas, considerado como «la voz intelectual de la cultura *rave*» de los noventa, el propio hongo es consciente de sus facultades. «Todas mis redes de micelios –dice el hongo a través de McKenna, en el registro de uno de sus viajes psicotrópicos– están en comunicación hiperligera a través del tiempo y el espacio»<sup>31</sup>.

La antropóloga Anna Tsing, otra investigadora del reino *Fungi* en fértil intercambio simbiótico con Haraway, recuerda que la búsqueda de hongos está unida a la actividad de caminar con lentitud. «Caminar es la velocidad de la contemplación y el placer del cuerpo; es también la velocidad justa para buscar setas»<sup>32</sup>. Un encuentro que casi siempre resulta de una mirada cuidadosa, que se fija en ciertos árboles de ciertas especies previamente identificados en un entorno que ya se ha vuelto familiar. «Visitas bastante un lugar, y conoces sus flores estacionales y sus alborotos animales; has creado un *lugar familiar* en el paisaje. Los lugares familiares son el primer paso para apreciar las interacciones multiespecies», dice Tsing. Para ella, la recolección es justo lo contrario de la domesticación. Entendida como el control de una especie sobre otra, y en concreto de la especie humana sobre otras especies animales o vegetales, la domesticación ignora por completo la complejidad de las relaciones simbióticas y mutualistas.

En esa reflexión nace The Museum of the History of Cattle (2013), de Terike Haapoja y Laura Gustafsson, que investiga la historia compartida entre los humanos y una de sus especies compañeras más comunes: los bovinos, más concretamente el *Bos primigenius taurus*, al que pertenecen todos los tipos de res. El ganado (vacas, bueyes, toros)

31. Terence McKenna, *True Hallucinations: Being an Account of the Author's Extraordinary Adventures in the Devil's Paradise*, Nueva York, HarperOne, 1993.

32. Anna Tsing, «Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species», en *Environmental Humanities*, 1, 2012, pp. 141-154. Recuperado de <https://environmentalhumanities.org/arch/vol1/EH1.9.pdf>



Remedios Varo,  
*Planta insumisa*, 1961.

ha convivido con el ser humano desde hace aproximadamente 10.000 años en una relación mutuamente constitutiva en la que convergen la historia de la evolución, las economías rurales, la industria alimentaria o las técnicas de selección genética. The Museum of the History of Cattle toma la forma de un dispositivo etnográfico sobre la cultura bovina y sus intercambios con los humanos. Pero incorpora además un desplazamiento epistemológico que abre la posibilidad de «un punto de vista de los bovinos» respecto de la cría industrial y respec-

to de nociones como tiempo, linaje o patrimonio genético. Haapoja y Gustafsson, artista visual y escritora respectivamente, cuestionan la preeminencia del lenguaje en la experiencia humana que relega a los animales a un estado de «mutismo, ausencia de voz y otredad». Puesto que los animales no se comunican por medio de lenguaje, no hay forma de saber lo que sienten, lo que lleva a la paradoja de que su explotación se legitima «por nuestra propia incapacidad para ser testigos de su sufrimiento»<sup>33</sup>.

La relación con las especies compañeras inspira también a Patricia Piccinini, que se interesa por las que aún no existen pero podrían llegar a existir en un futuro gobernado por la ingeniería genética. Su fabulación anticipatoria, que recuerda a las distopías de Margaret Atwood, imagina mamíferos de fantasía a medio camino entre el simio y el cerdo, destinados a las tareas de cuidado en el hogar. Se trata, en palabras de Haraway, de «criaturas de frontera, seres inquietantes pero extrañamente familiares que resultan ser, al mismo tiempo, parecidos a parientes o colonizadores *alien*»<sup>34</sup>. Como Haraway, Piccinini abre interesantes zonas de contacto con lo monstruoso. Sus criaturas quiméricas, dotadas de una subjetividad inquietante, fuerzan los límites entre especies, quiebran las categorías de naturaleza y cultura, e invalidan la diferencia entre puro e impuro, propio e impropio, viable y disfuncional. Son lo que, en *La promesa de los monstruos* (1992), Haraway denomina «otros inadaptados/ables», representantes de lo ajeno que no son causa de temor, sino horizonte de posibilidad. Desde su diferencia, los «otros inadaptados/ables» nos implican en relaciones de afinidad, creatividad y reconocimiento mutuo, en la necesidad de articular ese tipo de respuesta responsable (*response/hability*) propia del Chthuluceno<sup>35</sup>.

33. Laura Gustafsson y Terike Haapoja, «Imagining Non-Human Realities», en Laura Gustafsson y Terike Haapoja (eds.), *History According to Cattle*, Nueva York, Punctum Books, 2015.

34. Donna Haraway, «Speculative Fabulations for Technoculture's Generations: Taking Care of Unexpected Country», en (*tender*) *creatures*, catálogo de la exposición de Patricia Piccinini, Artium, 2007.

35. La expresión «otros inadaptados/ables» Haraway la toma prestada de la cineasta Trinh Minh-ha, que la utiliza desde una perspectiva de diferencia racial. Donna Haraway, *Las promesas de los monstruos: ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptables*, Barcelona, Holobionte, 2019.

Al menos desde el Frankenstein de Mary Shelley, el vínculo amoroso con los monstruos es un tema recurrente en la ciencia ficción. Pero no siempre toma la forma de criaturas amenazantes. La bióloga y artista Špela Petrič lo explora en un sentido molecular y sutil a través de una práctica de autocobaya con hormonas, esas «moléculas mensajeras» que revelan el ancestro evolutivo común entre animales y plantas. En *Ectogenesis/Phytoteratology* (2016), Petrič parte de una sección de *Arabidopsis*, la planta más habitual como modelo de investigación en los laboratorios, para crear «embriones vegetales» *in vitro* cuyo desarrollo potencia mediante la inyección de hormonas esteroides de su propia orina. El procedimiento, a medio camino entre la gestación fuera del útero (ectogénesis) y el estudio de las «anormalidades» fisiológicas (fitoteratología), modifica el patrón epigenético de la planta para producir una morfología singular, monstruosa «en el sentido amoroso de la palabra»<sup>36</sup>.

Ya se trate de criaturas recombinadas, reales o ficticias, de simbioses unidos en relaciones de intimidad o de ecosistemas compuestos por multitud de fenómenos interdependientes, lo cierto es que en la naturaleza la categoría de *lo otro* es difícil de definir pues todas las formas de vida son, de algún modo, compañeras unas de otras. El colectivo Bureau d'Études explora esa complejidad con las plantas y animales que el sector agroalimentario califica de indeseables, encerrándolas en categorías como «mala hierba», «plaga», «especie invasora» o «patógeno». Sus mapas conceptuales muestran el vínculo entre esos términos técnicos y los modos de gobierno de la agroindustria, definidos por un entramado denso donde lo normativo se confunde con lo científico, lo biológico con lo económico, lo cultural con lo político<sup>37</sup>. Ratonos o caracoles son calificados como plaga cuando se alimentan de los cultivos que «atacan» o «invaden», pero no cuando son criados (y maltratados) a gran escala para investigación médica o alimentación. Lo mismo ocurre con el cardo, la polilla, la ortiga o la grama, hierba nativa europea que es a la vez especie invasora y planta comestible (como la rúcula, la menta, la uña de gato, la patata francesa, la chumbera y tantas otras).

36. Ver Špela Petrič, «Lo vegetal, íntimamente», en esta misma publicación

37. Bureau d'Études, *La Bella Durmiente*, publicación editada en el marco de Soft Power, exposición comisariada por Maria Ptqk para Proyecto Amarika Proiektua, Vitoria-Gasteiz, 2009.

La mariposa blanca de la col o *Pieris brassicae* es una de estas especies perseguidas. Pero, como todas, es también una posible compañera. *Historias inéditas de la oruga de la col* (2017), de Susana Talayero, puede ser considerado como un retrato de larva, a modo de plancha zoológica desviada a medio camino entre una biología queer y la tradición del cuento de terror. Una visión aumentada y delirante que, de hecho, se inspira directamente de la *Pieris brassicae* de Maria Sibylla Merian. De los pelos, texturas y coloraciones de la larva, más que una mirada amorosa parece surgir una mirada afin, un posible *devenir insecto* de la práctica pictórica. Las pinturas de Talayero desbordan paredes y suelos, reptan, se pliegan y se ocultan unas sobre otras y muestran los restos del contacto físico con el material: pigmentos, resinas, plásticos, ceras, gomas, papeles y soportes destinados a otros usos se unen a residuos y procesos de descomposición. A la vez violentas y hermosas, oníricas e irónicas, sus naturalezas vivas evocan esa otra cara de lo monstruoso donde el centro del relato ya no es humano y donde la vida no es un concepto abstracto, sino un proceso orgánico: sucio y generativo. En palabras de Haraway, «los *chthónicos*», con el prefijo *chth* de Chthuluceno, «son monstruos en el mejor sentido: demuestran y performan la significatividad material de los bichos y procesos de la tierra».

La intimidad entre desconocidos no siempre implica relaciones de proximidad. A veces puede tomar la forma de un conocerse desde la distancia. Así ocurre con las especies consideradas «peligrosas», otra categoría resbaladiza que incluye desde grandes felinos, reptiles, abejas o medusas hasta hongos, plantas venenosas y muchos microorganismos (categoría a la que, en rigor, habría que sumar a la especie *Homo sapiens sapiens*, que, teniendo en cuenta las cifras sobre el ritmo de las extinciones que provoca, podría ser considerada como la más destructiva del planeta). El debate es problemático con los animales en estado salvaje, a veces en peligro de extinción, cuyo hábitat se ha ido reduciendo a medida que se ha extendido el humano, ya sea en áreas rurales o en espacios naturales protegidos. En Europa, el caso paradigmático son los lobos, atrapados entre las políticas de conservación y las de erradicación. En Norteamérica son los osos *grizzly*, un oso pardo considerado como el más agresivo del mundo (su nombre en latín es *Ursus arctos horribilis*), tristemente célebre por sus ataques a humanos.

Remedios Varo,  
*Descubrimiento  
del geólogo  
mutante*, 1961.



Basándose en su caso, el filósofo Jacob Metcalf habla de «intimidad sin proximidad» para definir las relaciones entre especies que «se desarrollan mejor sin proximidad física»<sup>38</sup>. Pero, para Haraway, la intimidad sin proximidad es una práctica que debería aplicarse siempre, no solo con las especies que suponen una amenaza para los hu-

38. Jacob Metcalf, «Intimacy without Proximity: Encountering Grizzlies as a Companion Species», *Environmental Philosophy*, 5(2), 2008, pp. 99-128. Recuperado de <https://philarchive.org/archive/METIWPv1>

manos. Supone «otro tipo de aventura de descubrimiento» del mundo natural, distinta de la de los exploradores, pues sugiere una presencia cuidadosa y atenta, sin contacto físico ni aparatajes de observación, menos invasiva y más especulativa.

Helle Jorgensen practica esa manera de estar cerca desde la distancia. Bióloga e investigadora científica, a la par que artista, con una mirada acostumbrada a apreciar los detalles del mundo natural, Jorgensen recrea criaturas acuáticas por medio de una práctica doméstica, popular y feminizada: el ganchillo. Durante varios años, con materiales desechados, como lanas de viejos tapices o bolsas de plástico, compone un bestiario marino, colorido y fantasioso hecho de corales retorcidos, inmensas caracolas, pulpos con aspecto amistoso, extraños calamares o estrellas de mar decoradas como si fueran jardines. Su repertorio de seres-artefactos se amplía posteriormente por medio de arcilla, cestería, todo tipo de objetos encontrados y plantas del subtropical rural australiano, donde reside.

Un estilo que repite, a mayor escala, *The Crochet Coral Reef*. Obra colectiva y tentacular, expresamente reseñada por Haraway a propósito del Chthuluceno, el *arrecife de coral de ganchillo* combina las artes textiles tradicionalmente realizadas por las mujeres en el entorno doméstico con la biología de los arrecifes de coral y los últimos descubrimientos matemáticos. Los arrecifes coralinos, verdaderas «selvas del océano» muy dañadas por la acidificación y el calentamiento de las aguas, se han convertido en un símbolo de la degradación de la vida oceánica. Pero su estructura es además expresión viva de la geometría hiperbólica, un patrón matemático que se encuentra en los organismos marinos y vegetales, los algoritmos y el *software* generativo. En 1997, la matemática Daina Taimina descubrió que la técnica idónea para «sentir y explorar tácitamente las propiedades de esa geometría única» es el ganchillo. *The Crochet Coral Reef* presenta una taxonomía coralina hecha de lana, hilo, hebras de plástico y todo tipo de materiales: «modelos fabulados, raramente miméticos pero dolorosamente evocadores de ecosistemas de arrecifes coralinos». El proyecto corre a cargo de The Institute For Figuring, integrado por Christine Wertheim, artesana y poeta, y su hermana Margaret, matemática y artista. Como ejercicio de saber interdisciplinar, *The Crochet Coral Reef* es una manifestación del modo de pensamiento relacional que requiere

la crisis ecológica. Propone un marco de discusión pública, accesible a cualquiera independientemente de su conocimiento en biología y matemáticas, que *materializa* la reflexión sobre los arrecifes de coral a la vez que reflexiona sobre la alianza entre diferentes prácticas de conocimiento<sup>39</sup>.

Las criaturas marinas parecen especialmente aptas para acoger este tipo de lenguajes especulativos, de intimidad en la distancia, pues tanto ellas como su entorno siguen siendo las grandes desconocidas de la vida terrestre. Sabemos que los fondos oceánicos poseen una profundidad media de tres kilómetros y que cubren la mayor parte de la superficie del planeta, que tienen una orografía accidentada compuesta de cientos de miles de montañas, además de cañones, volcanes, cortinas de humo y manantiales de agua hirviendo. Sabemos también que, en contra de lo que se pensó durante mucho tiempo, en ese entorno oscuro prolifera la vida en forma de bacterias, arqueas y posiblemente también muchos hongos. Pero, fuera de esas ideas generales, los fondos abisales continúan siendo un misterio. Por eso no es extraño que, de todos los monstruos imaginados por el ser humano, los más temibles sean los abisales, verdaderas entidades *chthónicas* de las profundidades. Si en la mitología de Lovecraft son los Antiguos, venidos de otros espacios y otros tiempos, o híbridos espeluznantes entre humanos y animales marinos, para la biología los seres abisales son «organismos extremófilos», capaces de sobrevivir en condiciones límite, con poca luz, pocos nutrientes y una alta presión atmosférica<sup>40</sup>.

Este entorno inspira las exploraciones multimedia de Anabel Quincoces, que, en instalaciones como *Transmutación 11. Abisal Spaces* (2017), convierte a esos organismos del extremo en seres de luz. Sus figuras de vidrio, obtenidas por una desviación de la técnica de soplado, se vuelven luminiscentes por su propia imperfección. «Yo no soplo normal –afirma Quincoces–, yo contrasoplo. Si hubiese hecho una pieza perfecta no habría una sola luz». En formato instalativo, la combinación de seres vidriados y piezas audiovisuales –texturas que

39. Ver Annick Bureaud, intervención en el encuentro «À propos du Chthulucène et de ses espèces camarades», Jeu de Paume, París, 5 de diciembre de 2017. Recuperado de <https://vimeo.com/265369016>

40. María Teresa Tellería, *Donde habitan los dragones: los hongos en ambientes extremos o poco explorados*, Madrid, CSIC y Los Libros de la Catarata, 2017.

remiten a cascadas y fondos oceánicos, proyecciones redondas como ojos de buey– hace emerger un submundo fantástico, tal vez anticipatorio de un futuro de tierras sumergidas o tal vez muy antiguo, en el origen de todas las formas de vida. A la entrada, una cita del poeta Edmond Jabès nos recuerda: «Somos los hijos del mar que han perdido el sentido del agua... Y estamos unidos a la tierra por el fondo».

La de «extremófilo» es también una categoría antropocéntrica, construida desde el modelo de las necesidades humanas. ¿Condiciones extremas para quién? Para los seres abisales sobrevivir en la superficie es tan imposible como para nosotros hacerlo en el fondo del mar. Cuando afirma que «todos somos extremófilos», nos confronta a la dificultad de definir qué son condiciones adecuadas para la vida, y a la constatación de que la evolución de una especie puede suponer la desaparición de otra. Si el crecimiento de la población humana es un factor de riesgo para otras especies, lo contrario también es cierto: su desaparición o una merma drástica de su número podría marcar el inicio de una era floreciente para otras formas de vida. En la trilogía *MaddAddam*, Margaret Atwood retrata un mundo en el que la humanidad ha quedado reducida a un puñado de supervivientes en un planeta arrasado<sup>41</sup>. El agotamiento de los recursos, los desarreglos climáticos, las extinciones en masa y los fallos de seguridad de las altas tecnologías han creado un medio hostil desde un punto de vista antropocéntrico en el que, sin embargo, animales y plantas prosperan. Los atardeceres son más bellos que nunca, los bosques recuperan sus dominios, el canto de los pájaros es atronador, el mundo deshumanizado no es un final, sino un renacer. Atwood no imagina un medio ambiente ideal, igual a un modelo de equilibrios perfectos, sino una naturaleza ruidosa, caótica, violenta y fecunda, también en su monstruosidad. Plantas y animales modificados por ingeniería genética transitan a un estado salvaje que, en su caso, no es el regreso a un «estado natural de origen», sino el principio de un desarrollo evolutivo hacia lo desconocido. Los criterios que definen las *condiciones de existencia* se reconfiguran, las relaciones entre especies competidoras o compañeras se renegocian.

41. Margaret Atwood, *Oryx y Crake*, Barcelona, Ediciones B, 2004; *El año del diluvio*, Barcelona, Bruguera, 2010; *MaddAddam*, Toronto, McClelland & Stewart, 2013.

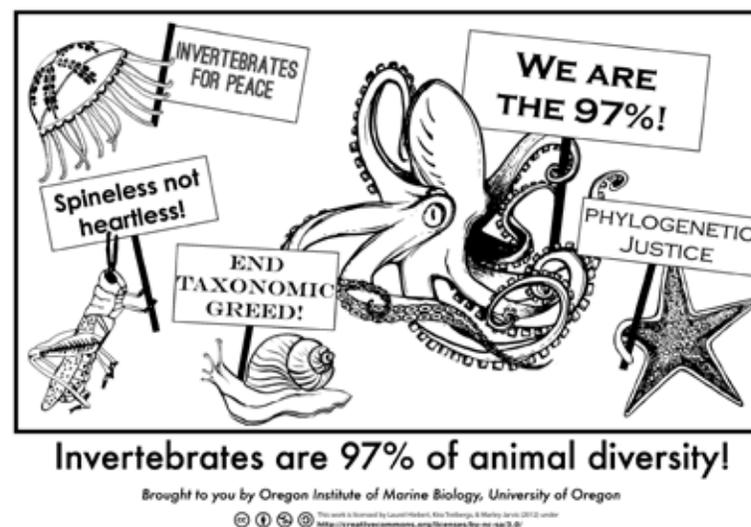
## LA NATURALEZA DESPUÉS

En el límite del pensamiento a que invita el Chthuluceno está la cuestión de la excepcionalidad humana. Frente a su correlato, según el cual solo los humanos somos sujetos, está su inverso: la posibilidad de reconocer formas de subjetividad no humanas. Para el antropólogo Eduardo Kohn, los humanos de Occidente estamos encerrados en una forma de «autismo cosmológico» que nos condena a una incomunicabilidad crónica fuera de nuestra especie. Kohn acuña la expresión a raíz de las prácticas del pueblo runa de la Amazonía, que se comunica con sus perros de caza para «establecer contacto con los sentidos de su presa». En la cultura runa, todos los animales implicados en la caza –humano, perro, presa– son *sujetos* con voluntad y capacidad sensible. El autismo cosmológico se produce cuando uno de ellos deja de «anticipar las intenciones» de los otros, una pérdida que pone en peligro la supervivencia de la comunidad. Toda la relación occidental con la naturaleza es autismo cosmológico en la medida en la que tanto el mundo como sus criaturas son percibidos como «meros objetos sin realidad subjetiva propia»<sup>42</sup>.

En *Notación y transmisión del movimiento de una ruda* (2017-2019), Aniara Rodado desarrolla una investigación coreográfica sobre la percepción vegetal y la dificultad humana para entender otras escalas temporales o fenomenológicas. No por azar, la planta elegida es la *Ruta graveolens* o ruda, cultivada en Europa, África y América Latina por sus usos medicinales –se asocia con la brujería por sus propiedades abortivas– y para fines rituales y mágicos como «mediadora con lo invisible». En colaboración con el artista y físico Jean-Marc Chomaz y el laboratorio de hidrodinámica del Centro Nacional de Investigación Científica de París, Rodado busca los límites de una «coreografía más allá de la danza», pero también más allá del cuerpo humano, que cuestiona el antropocentrismo de toda nuestra comprensión del tiempo y el movimiento. Desde el hombre de Vitruvio de Da Vinci, que define las proporciones humanas ideales, hasta la notación Laban, sistema de escritura para el movimiento en danza, nuestra percepción sensorial parece confinada a los límites del cuerpo humano, medida de todas las

42. Laura Gustafsson y Terike Haapoja, *op. cit.*

## OCTOPI WALL STREET



Marley Jarvis, Laurel Hiebert, Kira Treibergs, *Octopi Wall Street*, 2011 (Oregon Institute of Marine Biology).

cosas. Comparada con ese modelo, la vida vegetal, con su organización reticular, su vocabulario químico, sus comunidades simbióticas de hongos y bacterias, su inteligencia distribuida en redes subterráneas en las que no está claro dónde acaba la planta y empiezan sus simbioses, resulta incomprensible y desconcertante. Rodado investiga este otro paradigma de lo vivo mediante una «coreografía fisiológica» en la que trabaja con su propio metabolismo –alimentación, entrenamientos, alteración de los ciclos del sueño– y con la inmovilidad, o más bien «los micromovimientos del cuerpo», una ralentización perceptiva que amplifica el campo de lo sensible. A esto se añade una «coreografía climática» que tiene en cuenta las condiciones de temperatura y humedad en las que se realiza la acción, y una producción fílmica a modo de «encuentro transespecies» entre los tiempos de la ruda y los tiempos humanos de la imagen audiovisual.

Pero los vegetales no son los únicos organismos mal comprendidos. En 2011, el Instituto de Biología Marina de Oregón lanzó una campaña de recaudación de fondos basada en las protestas políticas de los invertebrados. En la estela del movimiento Occupy Wall Street, pulpos, medusas, estrellas de mar y caracoles reclamaban un lugar más digno en las estrictas jerarquías taxonómicas de la biología. «Somos el 97%», «Invertebrados por la paz», «Sin espina dorsal pero no sin corazón», «Acabemos con la avaricia taxonómica» o «Justicia filogenética» eran algunos de sus eslóganes. Aunque la campaña, que conoció un éxito espectacular, parezca una broma para antiespecistas amantes de la fauna marina, contiene un posicionamiento de fondo sobre la arbitrariedad de las clasificaciones que organizan el mundo natural. La de *invertebrado*, por ejemplo, es una categoría cuando menos dudosa para definir a *un tipo de animal* que representa el 97% de los animales. A esa abrumadora superioridad numérica se añade, en el caso de los cefalópodos (pulpos u otros), la sofisticación de su cerebro, fruto de una ruta evolutiva distinta de la humana pero con un origen común. En *Otras mentes: el pulpo, el mar y los orígenes profundos de la consciencia*, el filósofo de la ciencia Peter Godfrey-Smith afirma: «Los cefalópodos son una isla de complejidad mental en el mar de los animales invertebrados. Puesto que nuestro antepasado común más reciente era tan simple y se sitúa tan atrás en el tiempo, los cefalópodos constituyen un experimento independiente en la evolución de un cerebro grande y de un comportamiento complejo. Si podemos tener contacto con los cefalópodos no es debido al parentesco, sino porque la evolución construyó mentes dos veces. Esto es quizá lo más cerca que estaremos de encontrar a un alienígena inteligente»<sup>43</sup>. Algo que Lovecraft ya intuyó en los años veinte del pasado siglo.

En el filo de una ironía cargada de sentido está también *The Posthuman Protests* (2018-2019), de . Mediante pancartas, *stencils*, *collages* y dibujos tan precisos que parecen fotografías, Casero fantasea con movimientos de protesta ficticios que traducen la crítica antropocéntrica al lenguaje del *agitprop*. *The Posthuman Protests* podría ser la falsa documentación de una película anticipatoria de arte y ensayo protagonizada por formas de vida no humanas: plantas, animales y

43. Peter Godfrey-Smith, *Otras mentes: el pulpo, el mar y los orígenes profundos de la consciencia*, Barcelona, Taurus, 2017.

microorganismos que reclaman sus derechos, pancartas del colectivo Plant Liberation Front, una pintada callejera a favor de la «liberación bacteriana» o el siniestro lema de Auschwitz-Birkenau «*Arbeit Macht Frei*» (el trabajo da la libertad) a la entrada de un inmenso campo de agricultura intensiva. Al Chthuluceno de Haraway, Casero suma el posthumanismo de Rosi Braidotti, otra pensadora de lo cibernético que en su última obra explora el concepto de lo humano a lo largo de la historia y en diferentes sistemas de pensamiento, retándonos con una afirmación categórica: «No todos podemos sostener, con un alto grado de seguridad, que hemos sido siempre humanos, o que no hemos sido otra cosa aparte de eso»<sup>44</sup>. Si el absurdo de unas protestas antiantropocéntricas escenificadas por medios antropomórficos puede entenderse como una parodia, la abundancia de perspectivas críticas hace de *The Posthuman Protests* un artefacto de intervención sutil. Teniendo en cuenta que todo el sistema productivo actual se basa en la explotación de otras formas de vida, no parece descabellada la idea de que, si existiera un antiespecismo con vocación política real, sería probablemente un movimiento clandestino.

De hecho, algunos desplazamientos de la centralidad de lo humano están ya operándose en el terreno de la legalidad. El videoensayo *Non-human Rights* (2012), de Paulo Tavares, se ubica en una catástrofe medioambiental actual y a doble cara. La cara visible es el accidente de la plataforma petrolera de BP en 2010 que provocó el derrame de cinco millones de barriles de crudo en el Golfo de México. La cara invisible y de progresión lenta son los pozos de petróleo que día a día contaminan las aguas y las tierras de la selva amazónica en lugares como Lago Agrio, en Ecuador, conocido como «el Chernóbil de la Amazonía». En ese contexto, Tavares remite a los debates suscitados por la nueva Constitución de Ecuador. Aprobada en 2008, la norma incluye una sección sobre «los derechos de la naturaleza» junto con referencias a conceptos indígenas como el *Sumak kawsay* o «principio del buen vivir» y la *Pachamama* o «principio explicativo fundamental en la cosmovisión andina», habitualmente traducido al pensamiento occidental como «naturaleza». Con este gesto, Ecuador ha abierto una

44. Rosi Braidotti, *Lo Posthumano*, Barcelona, Gedisa, 2015.



Paolo Tavares, *Non-human Rights*, 2012 (fotograma).

senda de innovación jurídica que rompe con el antropocentrismo de la tradición europea y señala el inicio de un giro biocéntrico según el cual los entes no-humanos podrían devenir sujetos de derechos<sup>45</sup>.

Este tipo de estrategias no son del todo desconocidas para la ciencia jurídica que se sirve de ellas para otorgar subjetividad –esto es, capacidad para ser titular de derechos y obligaciones– a empresas, organizaciones o administraciones públicas. Estas «personas jurídicas» son reconocidas como tal por un ejercicio claramente especulativo, conocido como «ficción jurídica». Pero, a pesar de ello, el reconocimiento de derechos a la naturaleza se percibe como una afrenta a la filosofía política de la modernidad. Como sugiere Michel Serres en *El contrato natural* (1990), profusamente citado por Tavares, el contrato social en que se fundan nuestras democracias «aborrece el mundo», relegándolo al estatus de un objeto inerte, susceptible de ser apropiado y destruido. En su lugar, Serres aboga por la implantación de un «contrato natural» abierto a formas de subjetividad jurídica de lo

45. Eduardo Gudynas, «La ecología política del giro biocéntrico en la nueva Constitución de Ecuador», *Revista de Estudios Sociales*, 32, abril de 2009, pp. 34-47. Recuperado de <http://scielo.org.co/pdf/res/n32/n32a03.pdf>

no-humano donde, de forma similar a lo que se propone en la cosmovisión indígena, las reivindicaciones sobre los recursos naturales no se limiten a derechos de propiedad o reclamaciones de lucro cesante, sino a los derechos básicos a la existencia y el mantenimiento de la vida<sup>46</sup>.

En el debate sobre el biocentrismo se enfrentan diferentes maneras de entender la naturaleza. En palabras de la activista Esperanza Martínez, «para la ciencia es una cosa, para los pueblos indígenas es otra, para el derecho es otra, para el capitalismo es otra. Para el capitalismo –afirma–, naturaleza es medio ambiente, es el lugar de donde uno saca recursos, pone y tiene límites. Los pueblos indígenas tienen una noción distinta. [Para ellos] la naturaleza no solamente son las otras especies que conviven con el ser humano, no solamente son los ecosistemas, sino que inclusive son los seres espirituales (...). Si la modernidad optó por un único paradigma, una única racionalidad, un único modelo de naturaleza, lo que se está planteando es que no es uno, son muchos». Si la modernidad, sugiere, se basa en la idea de que hay una sola naturaleza y varias culturas, las cosmovisiones indígenas sostienen lo contrario: «Hay muchas naturalezas, tantas como culturas».

Para las cosmovisiones andinas, la multiplicidad es lo propio del mundo. Este no es un universo, sino como un *pluriverso* habitado por animales, humanos, plantas, montañas o tormentas que son «gente o pueblos, es decir, entidades políticas». Danowski y Viveiros de Castro recuerdan que, según la mitología amerindia, en el origen del mundo existía una humanidad primordial de gran plasticidad anatómica a partir de la cual surgió todo lo que hoy conocemos: los otros animales, los bosques, los accidentes geográficos, los fenómenos climáticos, los cuerpos celestes. En esta visión no hay diferencia entre sujeto y objeto porque *todo es sujeto*, y el sujeto es siempre múltiple<sup>47</sup>. De ahí, la importancia del chamanismo, encargado de ejercer la «diplomacia cósmica» que garantiza la buena convivencia entre entidades.

46. Maria Ptqk, «Biopatentes. El cercamiento de lo vivo», *Teknokultura, Journal of Digital Culture and Social Movements*, 10(1), 2013, pp. 177-193.

47. Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro, «¿Hay un mundo por venir?», en Bureau d'Etudes y Ewen Chardronnet (eds.), *El Planeta Laboratorio 5, Capitalismo alien: una xenopolítica del Antropoceno*, 2016, pp. 26-28. Publicado originalmente en *Supercommunity, e-flux Journal 56th Venice Biennale*, 2015.

Una diplomacia, o traducción entre mundos, que es también practicada a través del arte. Muchos pintores de la Amazonía trabajan en esa comunicación entre las entidades que habitan el *pluriverso* mediante visiones soñadas o provocadas por la ingesta de plantas psicoactivas. Es el caso de Pablo Amaringo, fundador, junto al antropólogo Luis Eduardo Luna, de la escuela de arte amazónico Usko Ayar o escuela de las visiones en Pucallpa, en Perú. De los aprendizajes de Amaringo, que traslada a sus cuadros las alucinaciones provocadas por la ayahuasca –bosques abarrotados de color, habitados por todo tipo de seres espirituales–, surge una comunidad de creadores indígenas, representantes de esa corriente de «arte visionario» propia de la cultura amazónica. A ella pertenecen artistas como Roldán Pinedo, de la comunidad shipibo-conibo; Olinda Silvano, pintora, escultora y lideresa shipibo que mantiene vivo el arte del kené, complejos diseños geométricos realizados por las mujeres sobre cerámicas o tejidos; o Dimas Paredes Armas, discípulo de Usko Ayar que recoge en sus telas los saberes sobre las plantas del Amazonas de los chamanes vegetalistas.

Según Danowski y Viveiros de Castro, en la medida en la que la metafísica occidental se basa en un principio antropocéntrico, según el cual lo humano está en el centro de todo, su crítica suele culminar en la negación de ese excepcionalismo, afirmando que somos *solo naturaleza, como todo los demás*. Desde la cosmología amerindia, el pensamiento es inverso: puesto que su visión es antropomórfica, todas las entidades de la naturaleza son *humanas, como nosotros*. Por eso, porque todo es humanidad, es tan importante cuidar las relaciones entre entidades y mirar bien «donde uno pone el pie» porque, «como diría el santo patrón del perspectivismo occidental, Leibnitz, *hay almas en todas partes*». Desde el punto de vista amerindio, los occidentales «no vemos más que los reflejos y los simulacros de nosotros mismos, en lugar de abrirnos a la inquietante extrañeza de las relaciones con infinidad de agencias, a la vez inteligibles y radicalmente otras, diseminadas por todo el cosmos»<sup>48</sup>.

La comunicabilidad fundamental entre todos los seres vivos, incluso entre estos y la materia, es una idea que contraviene todo el edificio epistémico moderno, obsesionado por compartimentalizar

48. Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro, «L'arrêt de monde», *op. cit.*



Haukilammen Joplin is a heifer who has been bred to be a part of the ASMO nucleus herd. ASMO is a breeding program that aims at strengthening the Ayrshire breed. ASMO produces embryos of high quality from tested elite animals and bulls of high genetic merit for artificial insemination. If Joplin's ova are considered qualified enough she will be inseminated and serve as an ASMO dam who produces embryos for sale.

Terike Haapoja, Laura Gustafsson,  
The Museum of the History of Cattle, 2013.

la realidad –hasta aquí naturaleza, desde aquí sociedad– y separar de manera categórica todos los ámbitos de la experiencia. Para Joanna Macy, esta visión es simplista e irreal pues, en su opinión, «somos inseparables de las corrientes de materia, de energía y de información que circulan a través de nosotros y nos sostienen como sistemas abiertos e interconectados». Escritora y precursora de la «ecología profunda» o *deep ecology*, una filosofía de la relación con el entorno que prende en algunos sectores feministas durante la década de los ochenta, Macy sostiene que «no estamos separados del resto del mundo, sino que somos una parte integrante de él, como las células de un cuerpo. Cuando una parte de ese cuerpo resulta traumatizada –por los sufrimientos de sus semejantes, por el pillaje de nuestro planeta, incluso por el atentado a las generaciones futuras–, también sentimos ese traumatismo»<sup>49</sup>. Para ella, la amenaza medioambiental, incluso cuando no es abiertamente reconocida, es causa de ansiedad y otros trastornos relacionados con la pérdida de un *sentido de porvenir*. Hoy, el filósofo Glenn Albrecht habla de *solastalgia*, también conocida como «trastorno por déficit de naturaleza» o TDN, como patología psicoterrática y somaterrática provocada por la vida en ambientes artificiales<sup>50</sup>.

Aunque Albrecht, de larga trayectoria académica, no se adentra en el terreno de las cosmovisiones indígenas, sus estudios parecen concluir que, en las sociedades de industrialización avanzada, hemos *perdido contacto* con algo. Para él, este algo son los rayos del sol, el tacto de la tierra, la vista del horizonte, la pureza del aire o el sabor genuino de los alimentos. Para Macy y otras, ese algo es el sentido de pertenencia a un entorno que nos trasciende, más allá de nuestras vidas individuales. Para las comunidades de la Amazonía, lo que hemos perdido es el arte de la diplomacia cósmica, encargado del entendimiento con los seres espirituales. Para otras muchas culturas, originarias de América, África o Asia, esa pérdida tiene otros nombres, pero todas coinciden en lo esencial: algo no va bien en el modo en el que el hombre blanco gobierna la Tierra.

49. Joanna Macy, «Working Through Environmental Despair», en Theodore Roszak, Mary E. Gomes y Allen D. Kanner (eds.), *Ecopsychology: Restoring the Earth, Healing the Mind*, San Francisco, Sierra Club Books, 1995. Citada por Émilie Hache (ed.), *Reclaim: recueil de textes écoféministes*, París, Cambourakis, 2016.

50. Glenn Albrecht, «Solastalgia», *Alternatives Journal*, 4/5(32), 2006, pp. 34-36.

Tomado en su sentido etimológico, *cosmos* significa *el orden de lo que existe*. Pero para nosotros occidentales –y esa otra gran diferencia– el cosmos no está en lo que existe aquí abajo, en la tierra que pisamos, en las condiciones de existencia que negociamos a cada instante con otros seres vivos. El cosmos que nos interesa siempre ha estado allí arriba, en un lugar lejano, abstracto, más teórico que experiencial. Un lugar de posibilidades ilimitadas cuya conquista, que es solo cuestión de tiempo, nos permitirá por fin salir de esta cárcel terrestre a la que estamos condenados. Como sugiere el libro de Alexandre Koyré, el mundo está cerrado pero afortunadamente el universo es infinito<sup>51</sup>.

Para la filósofa Émilie Hache, esa idea del cosmos, de un porvenir humano fuera de la Tierra, es la que se rompe con la nueva conciencia planetaria que trae el Antropoceno, o su difracción ciberecofeminista el Chuthuluceno<sup>52</sup>. Cuando las manifestaciones ecologistas claman «*There is no plan(et) B*» están gritando justamente esa pérdida: la de un espacio extraterrestre que ha dejado de encarnar el sueño de una nueva tierra prometida. Es cierto que las misiones a Marte progresan, pero no lo suficiente como para proyectar una mudanza planetaria en las próximas décadas. Frente a los anhelos siderales, el realismo se impone. No hay planetas en nuestro sistema solar en los que continuar el actual modelo de desarrollo, producción y consumo. El reloj climático avanza y la galaxia sigue siendo un espacio frío e inaccesible, imposible para la vida terrestre. De momento y tal vez para siempre, el cosmos es técnicamente un horizonte cerrado. Sin embargo, nos dice Hache, y ese es el cambio, la Tierra, aunque pequeña y en apariencia poco heroica, puede ser un lugar *cosmológicamente* inmenso, habitado por una multitud. Un mundo caótico hecho de superposiciones de mundos, abundantes y polimórficos, con tiempos, escalas, sentidos y lenguajes diversos. Un espacio de vida infinita, agitando en la materialidad y la multiplicidad de la Tierra, cuyo nombre no se agota en las taxonomías de la ciencia natural.

51. Alexandre Koyré, *Del mundo cerrado al universo infinito*, Madrid, Siglo XXI, 2000 [1957].

52. Émilie Hache, «Retour sur terre», en *De l'univers clos au monde infini*, op. cit.

Fotografía de inicio:  
Ernesto Casero, *The Posthuman Protests*,  
2018-2019.  
Fotografía de cierre:  
Josune Urrutia Asua, Angoulême, 2019.

Edición: Maria Ptqk  
Diseño, maquetación e ilustraciones:  
Nagore M. Jauregi – La Machine  
Traducción de *The Vegetal, Intimately*,  
de Špela Petrič: Helen Torres  
Corrección de textos:  
Gladys Martínez López  
Impresión: Vascograf  
Publica: Gabinete Sycorax

Depósito legal: BI-1094-2019  
ISBN: 978-84-09-12380-3

Publicación realizada con el apoyo del  
Departamento de Cultura de Gobierno  
Vasco / Eusko Jaurlaritzaren Kultura Saila.

La exposición «À propos du Chthulucène  
et de ses espèces camarades» fue  
producida y presentada por primera vez  
en el Espace virtuel del centro de artes  
visuales Jeu de Paume (Paris) de octubre  
de 2017 a mayo de 2018.

Licencia Creative Commons Atribución/  
Reconocimiento-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Licencia Pública  
Internacional — CC BY-NC-SA 4.0.  
El *copyright* de los textos, las imágenes y  
las traducciones pertenece a sus autoras/es.

  
<http://gabinetesycorax.org>



DONNA J. HARAWAY

Donna J. Haraway es profesora emérita de los departamentos de Historia de la Conciencia y Estudios Feministas de la Universidad de California en Santa Cruz. Autora de numerosos libros y ensayos, como *Manifiesto Cyborg: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx* (1985), *Testigo\_Modesto@Segundo\_Milenio. HombreHembra©\_Conoce\_Oncorotón®: feminismo y tecnociencia* (1997), *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science* (1989), *When species meet* (2008) o *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (2019, próxima publicación), Haraway es una personalidad de referencia en los estudios sociales de la ciencia y la tecnología. Sus contribuciones a este campo han sido reconocidas con los premios Ludwik Fleck y J. D. Bernal, otorgados por la Sociedad de Estudios Sociales de la Ciencia. En el año 2011, la Asociación para la Investigación en Ciencia Ficción le concedió el galardón Pilgrim por sus contribuciones al estudio académico de los géneros de la ciencia ficción y la fantasía.

