Universidad de Costa Rica
Sistema de Estudios de Postgrado

LA DICOTOMÍA SIMIO-HUMANO: LA METÁFORA DE LA FALACIA PANGLOSIANA COMO EXPLICACIÓN DE LA MEJORA BIOLÓGICA Y CULTURAL EN LA NOVELA *LA PLANÈTE DES SINGES*, DE PIERRE BOULLE, Y LA PELÍCULA THE PLANET OF THE APES, DE FRANK SHAFNER

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del
Programa de Estudios de Posgrado en Artes
para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes

Raimy Camacho Ramírez

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica
2020

AGRADECIMIENTOS

Al Doctor Óscar Alvarado, a la Doctora Diana Senior y la Máster Abileny Soto. De verdad, sin ustedes no hubiera terminado este documento.

Eternamente le voy a agradecer a mi primo Guillermo Gutiérrez Ramírez porque me dio a conocer la novela de *La planete des singes* de Pierre Boule en los años noventas y en ese momento di el primer paso de lo que sería este texto en 2020.

A mi padre, en cualquier parte del universo en que se encuentre, le debo mucho por facilitarme una biblioteca, una colección de discos LP y una consola la cual todavía poseo.

Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en **Artes**.

Dr. Mauricio Molina Delgado
Representante del Decanato
Sistema de Estudios de Postgrado

Dr. Óscar Alvarado Vega
Director de Tesis

Dra. Diana Senior Angulò
Asesora

M.A. Abileny Soto Arguedas
Asesora

Dra. Alexandra Ortiz Wallner
Representante del Posgrado en Artes
Director Programa de Posgrado en Artes

Raimy Camacho Ramírez
Candidato

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS II
HOJA DE APROBACIÓN III
RESUMEN V
SUMMARY VI
LISTA DE TABLAS VII
LISTA DE FIGURAS VII
INTRODUCCION 1
PROYECTO DE INVESTIGACION 5
1.1. Justificación 5
1.2. Planteamiento del problema 8
1.3. Objetivos 10
1.4. Antecedentes 11
1.5. Marco Teórico 31
1.5.1. La falacia de Pangloss 33
1.5.2. Definición de ser humano 42
1.5.3. Definición de simio 47
1.5.4. La idea de progreso y civilización 60
1.6. Marco metodológico 73
CAPÍTULO 1. ELABORACIÓN DE HERRAMIENTAS COMPLEJAS COMO ELEMENTO ESTABLECEDOR DE MEJORA CULTURAL Y BIOLÓGICA 84
1.1. La confección de herramientas complejas en *La planète des singes* 86
1.2. La falacia panglosiana y la nave espacial en *The planet of the apes* 109
CAPÍTULO 2. LA FALACIA PANGLOSIANA DE LA LENGUA 136
2.1 El problema del lenguaje en *La planète des singes* 146
2.2. El problema del lenguaje en *The Planet of the Apes* 166
CAPÍTULO 3. LOS SISTEMAS DE INSCRIPCIÓN COMO MARCA DE MEJORA BIOLÓGICA Y CULTURAL 200
3.1. El progreso y civilización en los sistemas de inscripción visual en *La planete des singes*: el caso de la escena de cacería y la cámara fotográfica 214
3.2. Los sistemas de inscripción en *The planet of the apes* 236
CONCLUSIONES 275
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 280

RESUMEN

Camacho Ramírez, Raimy. *Dicotomía simio-humano: la metáfora de la falacia panglosiana como explicación de la mejora biológica y cultural en la novela La planete des singes, de Pierre Boulle, y la película The planet of the apes, de Frank Shafner*. Tesis de Maestría Académica en Artes. San José, Costa Rica, 2020. 294 páginas.

En la novela *La planete des singes* de Pierre Boulle (1963) y la película *The planet of the Apes* de Frank Shaffner (1968), se muestra la dicotomía "simio-hombre" la cual evidencia tres argumentos que apoyan la superioridad de la sociedad patriarcal, blanca y occidental sobre los territorios colonizados y sus seres humanos. Estas tres se apoyan en una falacia que asume la unidireccional y el mejoramiento de la especie homo a partir de una supuesta concepción mecánica de la selección natural en la cual todos los cambios introducen mejoras en la especie. Esta idea se denomina falacia panglosiana. Dicho mecanismo natural pasa a convertirse en una transformación positiva en el incremento de la mejora cultural. Esta produce tres prácticas: la relación entre la superioridad cognitiva y la elaboración de herramientas, la imposición de una lengua superior sobre la simpleza cognitiva, y la elaboración del sentido de progreso-civilización apoyada en los sistemas de inscripción según Bruno Latour (1999).

Palabras clave: **El planeta de los simios, Dicotomía simio-humano, Falacia panglosiana, Mejora biológica y cultural, Oposición Civilización / Barbarie.**

Director de la tesis: **Dr. Óscar Alvarado Vega.**

Unidad Académica: **Programa de Estudios de Posgrado en Artes, Sistema de Estudios de Posgrado, Universidad de Costa Rica.**

SUMMARY

Camacho Ramírez, Raimy. *Dicotomía simio-humano: la metáfora de la falacia panglosiana como explicación de la mejora biológica y cultural en la novela La planete des singes, de Pierre Boulle, y la película The planet of the apes, de Frank Shafner*. Tesis de Maestría Académica en Artes. San José, Costa Rica, 2020, 294 páginas.

The metaphor “ape-man” in the novel *La planete des singes* by Pierre Boulle (1963) and the film *The planet of the Apes* by Frank Shaffner (1968) represents the Fallacy of Pangloss which is the false improvement produced by the directional change of natural selection. This misinterpretation of the biological and cultural change assumes that every transformation in living beings occurs in a positive manner. Then, white western male is the perfect result of the whole natural history in the planet. Three ideas support this fallacy: First, the relation between the superior cognition and the creation of complex tools; second, the language is a way to impose a culture over inferiors; third, progress and civilization is supported by the inscription, which is a concept created by to Bruno Latour(1999).

Keywords: **El planeta de los simios, Dicotomía simio-humano, Falacia panglosiana, Mejora biológica y cultural, Oposición Civilización / Barbarie.**

Director de la tesis: **Dr. Óscar Alvarado Vega.**

Unidad Académica: **Programa de Estudios de Posgrado en Artes, Sistema de Estudios de Posgrado, Universidad de Costa Rica.**

LISTA DE TABLAS

TABLA 1. SECUENCIAS Y PLANOS UTILIZADOS EN EL CAPÍTULO 1 80
TABLA 2. SECUENCIAS Y PLANOS UTILIZADOS EN EL CAPÍTULO 2 81
TABLA 3. SECUENCIAS Y PLANOS UTILIZADOS EN EL CAPÍTULO 3 82

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. MAPA ORBIS TERRARUM 99
FIGURA 2. ESFERA CELESTE 100
FIGURA 3. EL TABLERO DE CONTROL 112
FIGURA 4. TAYLOR Y EL HABANO 113
FIGURA 5. TAYLOR CONTROLA LA VIDA DE SU TRIPULACIÓN 113
FIGURA 6. EL PAPA CON BÁCULO 114
FIGURA 7. DIOS CON BÁCULO EN MANO 114
FIGURA 8. TABLERO DE CONTROL Y EL TIEMPO 117
FIGURA 9. TAYLOR REVISA EL EQUIPO DE SUPERVIVENCIA 124
FIGURA 10. LANDON COLOCA LA BANDERA 125
FIGURA 11. TAYLOR SE RÍE DE LA BANDERA 126
FIGURA 12. COMIENZA LA CAMINATA 126
FIGURA 13. LA MARCHA DEL HOMBRE 130
FIGURA 14 LOS TRES CAMINANTES 131
FIGURA 15. ENCUENTRAN UNA PLANTA 132
FIGURA 16. CAMINAN SIN RUMBO 132
FIGURA 17. LOS TRES ASTRONAUTAS EN EL DESIERTO 134
FIGURA 18. TAYLOR ESCRIBE EN EL SUELO 175
FIGURA 19. TAYLOR HABLA 175
FIGURA 20. ZAIUS ADVIERTE EL PELIGRO 177
FIGURA 21. TAYLOR ESCRIBE 178
FIGURA 22. ZAIUS BORRA LO ESCRITO POR TAYLOR 180
FIGURA 23. HOMO SILVESTRIS DE TYSON 181
FIGURA 24. NOVA LO DETIENE 183
FIGURA 25. ESCRIBIR LO LLEVA A LA BATALLA 183
FIGURA 26. TAYLOR FINALMENTE TE ESCRIBE 185
FIGURA 27.TAYLOR ESCRIBE SOBRE UNA MESA 189
FIGURA 28. TAYLOR DE REPENTE TIRA UN AVIÓN DE PAPEL 190
FIGURA 29. CORNELIUS ASOMBRADO POR EL AVIÓN 191

FIGURA 30. CORNELIUS BOTA EL AVIONCITO 191
FIGURA 31. DOCTOR ZAIUS DESTRUYE EL AVIÓN DE PAPEL 192
FIGURA 32. TAYLOR ESCAPA 193
FIGURA 33. TAYLOR ESCAPA 194
FIGURA 34. TAYLOR CUELGA EN UNA RED 194
FIGURA 35. TAYLOR ES CAPTURADO 196
FIGURA 36. SINGERIES: MONOS FUMANDO TABACO 242
FIGURA 37. CUADRO DE CACERÍA 244
FIGURA 38 CUADRO DE CACERÍA 244
FIGURA 39. EL PRODUCTO DE LA CACERÍA 248
FIGURA 40. NOVA MIRA A TAYLOR EN LA JAULA 251
FIGURA 41. TAYLOR MIRA A NOVA EN LA JAULA 252
FIGURA 42. EL PRODUCTO DE LA CAZA 253
FIGURA 43. TAYLOR ES PRESA DE LA CACERÍA 253
FIGURA 44. LA SESIÓN FOTOGRÁFICA Y LA CACERÍA 254
FIGURA 45. LA MISE EN ABYME 256
FIGURA 46. LA SESIÓN FOTOGRÁFICA Y LA CACERÍA 258
FIGURA 47. TAYLOR ES PRESA 259
FIGURA 48. GORILA TOMA FOTOGRAFÍAS 260
FIGURA 49. GORILAS RÍEN 261
FIGURA 50. TAYLOR ENCUENTRA A DODGE 265
FIGURA 51. TAYLOR ENCUENTRA A LANDON 265
FIGURA 52. DODGE NO ES “BRIGHT EYES” 266
FIGURA 53. LA DEGRADACIÓN DEL HOMBRE BLANCO 268
FIGURA 54. HUMANOS EXPUESTOS EN EL MUSEO 270
FIGURA 55. ROBERT TAYLOR ES EL ÚNICO SOBREVIVIENTE 271

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

SEP Sistema de Estudios de Posgrado

Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, Raimy Camacho Ramírez, con cédula de identidad 108090068, en mi condición de autor del TFG titulado LA DICOTOMÍA SIMIO-HUMANO: LA METÁFORA ~~LA FALACIA PANGLOSIANA COMO EXPLICACIÓN~~ DE LA MEJORA BIOLÓGICA Y CULTURAL EN LA NOVELA LA PLANÈTE DES SINGES DE PIERRE ~~BOULLE, Y LA PELÍCULA THE PLANET OF THE APES~~ DE FRANK SHAFFNER

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. **SI** [X] **NO** *[ ]

***En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: _____ año (s).**

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

INFORMACIÓN DEL ESTUDIANTE:

Nombre Completo: Raimy Camacho Ramírez.

Número de Carné: 900690 Número de cédula: 108090068.

Correo Electrónico: raymi.camacho@ucr.ac.cr.

Fecha: _____. Número de teléfono: 87758064.

Nombre del Director (a) de Tesis o Tutor (a): Doctor Óscar Alvarado Vega.

Raimy Camacho O.

FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

INTRODUCCION

"Il allait continuer, mais sa langue devint percluse quand il vit ces deux filles embrasser tendrement les deux singes, foudre en larmes sur leur corps, et remplir l`air des cris le plus douloureux. « Je ne m`attendais pas à a tant de bonté d`ame » dit – il en fin a Cacambo; lequel le répliqua « Vous avez tue lá les deux amants et ses demoiselles- Leur amant? sera- il possible? (...) pour quois trouvez-vous si étrange que dans quelques pays il y a des sínges qui obtiennnent les bonnes graces des dammes? »
Candide ou l`optimisme, Voltaire

En esta tesis, se afirma que la dicotomía simio-ser humano en la novela *La planete des singes* (1963) de Pierre Boulle y su versión cinematográfica *The Planet of the Apes* de Frank Shaffner (1968) representa la falacia que intenta explicar la natural superioridad del hombre occidental sobre el ser humano inferior e invadido. La citada perversión argumental –denominada falacia panglosiana- le facilitó, a la cultura europea, imponer todo su universo cultural y normalizar su sistema de explotación. Precisamente, esta tesis muestra que el uso descontextualizado de la ciencia justifica esas formas jerárquicas que parecen evidentes y necesarias en la cultura. Esas prácticas ideológicas crean la sensación de que la finalidad de la historia es tanto el presente-futuro y como la experiencia humana de este.

La falacia panglosiana justifica y hace ver necesario el triunfo de la cultura occidental europea sobre sus territorios invadidos y explotados. Para precisar, este concepto es una superficial interpretación de la selección natural y consiste en suponer que la evolución solo funciona unidireccionalmente por acumulación de mejoras y por la cual siempre se beneficia a una especie. Entonces, la civilización occidental -especialmente la historia registrada y archi conocida- se

plantea como el final de un periodo evolutivo de perfección y mejoramiento humano que comienza en Grecia y Egipto y llega hasta el siglo XXI en la forma de un sistema global de dominación. A partir de acá, se da un nudo argumental que permite suponer que el homo sapiens es la cima de toda la creación natural porque su cuerpo y mente son los más perfectos tal como si la naturaleza pensara teleológicamente y su proyecto final fuera la creación de la última especie homo que ha sobrevivido. El problema consiste en que ese homo sapiens se universaliza como la especie elegida mediante los rasgos a la civilización tecnológica occidental: elaboración de herramientas complejas, imposición global de cierta lengua o grupo de lenguas, y la imposición necesaria del progreso y la civilización.

Eso signfica que los cambios orgánicos creados por selección natural siempre van a ser transformaciones positivas y acumulativas. Ello lleva a afirmar que el ser humano ha sido beneficiado con el mayor número de mejoras en la naturaleza. Ese término, *ser humano*, se atribuye con efectividad y constancia, al *hombre blanco occidental* el cual se caracteriza por excluir a otros calificados como *no hombre blanco occidental* y de menor capacidad cognitiva. Esta tesis se va a encargar de demostrar que la imagen simio/hombre en ambas obras evidencia tres estrategias de funcionamiento que apoyan esa mala interpretación

Entonces, en *La Planete des Singes de Pierre Boulle* (1963) (LPDS) –novela- y *The Planet of the Apes* de Frank Shaffner –película- (1968) (TPOA) se evidencian tres mecanismos emanados de esa falsa direccionalidad. Primero, se establece una falsa relación entre la confección de herramientas complejas y mayor inteligencia; segundo, se plantea una superioridad cultural a partir del uso e

imposición de una lengua como reflejo de mayor capacidad intelectual; tercero, se asume que los dos rasgos anteriores llevan automáticamente a construir civilización y un sentido de progreso. En resumen, esta tesis intenta evidenciar el repertorio de ideas incorrectas surgidas a partir de la teoría de la evolución por selección natural y que se difunden en productos culturales masivos y otras prácticas ideológicas que intentan justificar y hacer ver contingente el proceso de invasión y destrucción de las sociedades periféricas de Europa y Estados Unidos.

Se debe precisar dos puntos en torno a esa idea de mejoramiento automático llamado la falacia panglosiana. Primero, en esta tesis no se va a trabajar sobre ese concepto del siglo XIX sino más bien sobre su manifestación metafórica la cual persiste en el siglo XX y continua en el XXI; segundo, esta tesis trabaja sobre la representación cinematográfica y literaria de este concepto. Entonces, no se va a trabajar con una idea que designe un problema real de la teoría de la evolución sino más bien sobre la representación de una falacia nacida en el siglo XIX, tomada como una verdad y llevada a los medios de entretenimiento masivo hasta el siglo XXI. En otras palabras, no se intenta discutir la teoría de la evolución como tal sino más se analiza lo que de ellas interpreta una película y una novela.

La obra y la película evidencian la insistencia en la industria audiovisual de juntar y comparar a un hombre blanco con el simio para validar lo inevitable del triunfo del superior sobre sus similares inferiores. Sin embargo, ambas obras llevan a cabo un desarrollo diegético particular. Para lograr esto, la novela y la película invierten el orden normal de la cultura para volver evidente esas estrategias sobre las que se apoya la falsa superioridad del hombre blanco. Entonces, metafóricamente, el simio es el ciudadano de África y el habitante de la

América Prehispánica. La novela y la película presentan imágenes que remiten a estas culturas y eso se analizará.

Es una historia de aventura y pertenece a esa tradición porque se evidencia el relato de un *hombre blanco europeo* que, como Hernán Cortés, llega como intruso a un mundo en el cual su indefensión lo convierte en víctima del territorio que ha invadido. Es decir, la novela y la película tienen la forma de este tipo de literatura aunque tienen algunos aspectos que han cambiado en relación con su forma original en los comienzos de la modernidad, en el siglo XIX y en el XX. Una diferencia remarcable es que LPDA y TPOA culminan como una versión del esperado Apocalipsis cinematográfico.

Para concluir, ello recuerda que no parece existir ninguna razón para asumir que la cognición simbólica y el lenguaje articulado, a pesar de ser exclusividades humanas, sean un símbolo de superioridad y de finalidad de la evolución. Después, se piensa que tanto instrumentos como prácticas culturales que llevaron a Europa a imponer su civilización como único modo válido y justificable son producto de ese cerebro más complejo lo cual significa mayor capacidad para la ciencia y para la elaboración de herramientas; en otras palabras, detrás de todas esas ideas se encuentra la falacia panglosiana. En realidad, como Jared Diamond (1997)1 lo sugiere, el triunfo de la civilización occidental fue producto de estar en el lugar y en el sitio correctos.

[1]*Guns, germs and Steel* (1997) de Jared Diamond explica que el triunfo cultural de occidente se debió a una concordancia climática geográfica que ocupa Europa. Su localización al final de la masa continental euroasiática y la cantidad en kilómetros de costa le confirió un lugar privilegiado. viceversa. Eso facilitó las redes de transmisión de conocimiento y de comercio.

PROYECTO DE INVESTIGACION

1.1. JUSTIFICACION

« Tout à coup la prison bien close
Où vivait le bel animal
S'ouvre, on n'sait pourquoi. Je suppose
Qu'on avait du la fermer mal.
Le singe, en sortant de sa cage
Dit "C'est aujourd'hui que j'le perds !"
Il parlait de son pucelage,
Vous aviez deviné, j'espère !
Gare au gorille !... »
« Le gorille » George Braseens

Este trabajo es importante porque la novela y la película se consumieron masivamente pero no son simples productos de entretenimiento sino que cuestionan el sistema del que provienen. Más precisamente, las obras en estudio tuvieron gran alcance desde su aparición en la segunda parte del siglo XX. Ello dio nacimiento a la primera franquicia cinematográfica la cual produjo cinco películas entre 1968 y 1975 y tres después del 2000, una serie animada y otra con actores. Es decir, ha tenido gran difusión y su mensaje de alguna manera debe haber llegado al gran público. Es decir, dos productos culturales altamente consumidos tienen a la vez un nivel de complejidad que les permite puntualmente analizar los vicios del sistema idealizado de occidente.

A pesar de ser obras de difusión masiva, vienen de una tradición estética y académica que se remonta al *Micromegás* y el *Cándido* de Voltaire, *Robinson Crusoe* de Daniel Dafoe, *The Travels of Gulliver de* Jonathan Swift y todo relato de aventuras en el cual se cuente un viaje misterioso a una dimensión desconocida y

amenazante. Entonces, es importante llevar a cabo este estudio porque ambas obras vienen de una tradición estética que ha tenido presencia importante en la construcción de la civilización occidental.

La misma naturaleza selectiva del arte consagrado hace que una obra estética parezca oponerse a otra popular según un sistema complejo y mercantil de clasificaciones. Esa separación de alguna manera se mantuvo bastante evidente hasta el siglo XX con las vanguardias artísticas y se modificó con la posmodernidad. Tanto la novela como la película en estudio siguen esa corriente de aparente ruptura de barreras estéticas. Es decir, es importante estudiar esas obras porque cuestionan las jerarquías tradicionales que separar el arte culto del popular.

Curiosamente, durante la Guerra de Vietnam, la industria cinematográfica de habla inglesa llevó a la pantalla varias obras de ciencia ficción que venían, en su mayoría, de la ciencia ficción dura y se diferenciaban enormemente de sus similares de clase b de los años 50. Algunas de estas películas son: *Andromeda Strain (1969), Omega Man* (1971), *Slautherhouse number 5* (1972) *Silent Running* (1972), *Soylent Green* (1973), *Zardoz* (1974), *Logan´s Run (1976)*, y otras más. Entonces, tanto la novela como la obra cinematográfica provienen de una ciencia ficción más intelectual.

La novela y la película en estudio pertenecen a esa generación. Ellas se orientaron a la difusión masiva pero no se apartaron de dos tradiciones literarias académicas que venían desde la antigüedad: la novela de aventura y la fábula. En este sentido se puede advertir que la obra de Boulle y la de Shaffner no fueron meros productos complacientes con la imagen benévola y salvadora contenida en

muchos filmes de la posguerra norteamericana. Más bien, venían a concordar con el espíritu de la época y con las revoluciones de los años 60.

En resumen, se analiza la imagen del simio dentro de esas obras de arte porque fueron obras comerciales que mostraban enunciados de cuestionamiento de los ejes occidentales del poder y de la civilización. Además, ambas obras en su afán comercial, realizaron una crítica a la universalidad de la civilización occidental y lograron exponer su mensaje masivamente.

1.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

"Pour intruire les enfants d`une manière agréable.
Il leur fit cadeau d'une geographie en estampes.
Elles représentaient différentes scènes du monde,
des antropophages coiffés de plumes,
un singe enlevant une demoiselle, des Bedoiuns
dans le désert, una baleine qu´on harponnais"
Gustave Flaubert *Un coeur simple*.

Esta tesis intenta responder a la pregunta ¿Cómo la dicotomía simio-humano evidencia la falacia panglosiana en novela *La planete des singes de Pierre Boule* (1963) y la película *The Planet of the Apes* (1968) de Frank Shaffner ? En otras palabras, esta tesis intenta explicar que las obras citadas evidencian tres afirmaciones usadas para apoyar y justificar la imposición del modo de vida occidental sobre toda la especie humana. Ellas se representan mediante metáforas que simbolizan un proceso predatorio y explotador el cual se vale de esas y otras estrategias ideológicas para hacerse ver como contingente y necesario. Esa pregunta trata de explicar qué reside detrás del enfrentamiento de civilización contra la naturaleza pero visto desde el tema del mundo al revés usado en sátiras como *The travels of Gulliver* de Johnnatan Swift, y Migromegas de Voltaire. El resultado es un relato un universo en el cual el homo sapiens ha perdido el habla y el simio ha adquirido características humanas y, la principal, el poder hablar. Luego sucede un viaje que abarca el tiempo y el espacio y permite extender la historia humana hasta ver su degeneración.

El problema tratado en esta tesis consiste en que tanto en la novela como en la película en estudio se evidencia qué sucede en realidad cuando se ponen a interactuar el signo ser humano junto al simio. Dado que no se puede abarcar en

este trabajo ni la primatología ni la paleontología como una ciencia fáctica ni tampoco se intenta analizar la totalidad de los fenómenos de la cultura, se pretende analizar la relación de dos signos –ser humano y simio- para demostrar que, detrás de esa unión, bastante explotada en cine y la televisión, se encuentran simbólicamente las prácticas llevadas a cabo por el colonialismo occidental para imponer su sistema económico y político.

1.3. OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Evidenciar la dicotomía simio-humano como metáfora de la falacia panglosiana la cual explica el mejoramiento biológico-cultural en la novela *La planéte des singes* (1963) *de* Pierre Boule y la película *The Planet of the Apes* (1968) de Frank Shafner.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

a. Identificar los elementos que remiten a la elaboración de herramientas complejas como elemento establecedor de mejora cultural y biológica.

b. Distinguir los elementos que plantean el lenguaje articulado y simbólico como marca de mejora biológica y cultural.

c. Explicar la idea de la mejora biológica y cultural así como su relación con las ideas de civilización y progreso en los sistemas de inscripción

1.4. ANTECEDENTES

"And next moment, with ape-like fury,
he was trampling his victim under foot and hailing down a storm of
blows, under which the bones were audibly shattered and the body
jumped upon the roadway. At the horror of these sights and sounds,
the maid fainted."
The strange case of Doctor Jekyll and Mister Hyde de Robert L Stevenson

Se pueden resumir las fuentes consultadas sobre la novela y la película en tres ideas básicas. Primero, ambas obras llevan a cabo un cuestionamiento a la evolución biológica cultural del ser humano y para ello explican cómo se elaboran tanto las jerarquías raciales como las de género, en la cultura; segundo, responden ambas obras al sentido post apocalíptico cinematográfico antinuclear de la Postguerra. Tercero, esas obras representan el enfrentamiento étnico resultante de la relación entre el civilizado y el salvaje. Esta tesis toma como base tales afirmaciones para concluir que ambas obras evidencian las estrategias de dominación que se plantean como inmanentes y evidentes; en otras palabras, la cultura europea occidental supone ser producto de un ser humano con mayor capacidad cognitiva y ser el más apto y evolucionado de la especie.

Primero, se debe explicar que Pierre Boulle (1912-1994) logró convertirse en uno de los productos editoriales más exitosos hasta ese momento. Primero, publicó en 1952 *Le Pont de la rivière Kwaï* y fue un fenómeno literario sin precedentes; además, ganó el premio Óscar en 1957 por el guion de la versión fílmica[2]. Luego, publicó la obra en estudio y su éxito editorial le aseguró una secuela de cinco películas entre 1968 y 1973.

[2] Pierre Boulle recibió el premio Óscar por mejor guión por *El puente sobre el rio Kwai*a pesar de

En 1963, se publicó la novela *La Planete des Singes* de Pierre Boulle y fue un éxito editorial inmediato. Posteriormente, Arthur P. Jacobs (1922-1973) adquirió los derechos de la novela y en 1968 se rodó la película *The Planet of the Apes* dirigida por Franklin Shaffner (1929-1989). Ambas obras comparten como contexto científico un aumento evidente en investigaciones sobre simios[3] y el uso de esta especie en la carrera espacial y en experimentos médicos; además, aparecen ambas en una década convulsa de luchas coloniales de Francia y de luchas raciales en Estados Unidos.

Para ofrecer una imagen amplia de los alcances de esa idea, se debe considerar que la falacia panglosiana aparece en el mismo momento en el cual algunas caricaturas simiescas y racistas eran publicadas en periódicos ingleses y se generaba el escándalo y la controversia.[4] Estas ilustraban de manera evidente la superioridad intrínseca y falaz de la cultura sobre la naturaleza y esta superioridad implicaba tener piel *blanca y ser masculino, aristócrata*. Consecuentemente, este concepto encontró nicho en lo que sería denominado, cien años más tarde, *cultura de masas.* Desde luego, al ciudadano británico le convenía creer en las ideas de superioridad civilizatoria pues estas eran la materia prima que sustentaba su imperio

---

que el no lo había escrito porque los guionistas reales, Carl Foreman y Michael Wilson, eran víctimas de la cacería de comunistas en Hollywood durante los cincuenta. De hecho, nadie fue a la ceremonia a recibir la estatuilla, entonces, otra persona lo recibió en su nombre. Para ello se puede consultar el libro de Eric Greene (1998) *Planet of the Apes as American Myth (*pp 27 a 30). Toda la información específica sobre la película viene de este texto.

[3]Greene (1998) afirma sobre TPOA "The producion, release and inicial popularity of the Apes films (roughly 1967 to 1975) coincided with a remarcably increase in numbre of scientific studies of non human primates"(4).

[4] Estas caricaturas fueron producto de la publicación *The Origin of the Species by Means of Natural Selection* (1859) de Darwin.

Esas las ilustraciones racistas mencionadas antes abrieron el camino de un discurso visual que ordena y regula la interpretación de la imagen del *ser humano primitivo* y del simio. En el cine surge desde el comienzo con George Melies y su *Le Voyage dans la Lune* (1902)[5]; pasa por la serie de películas de simios -*King Kong* (1933) y *The Ape* (1940)- y llega hasta siglo XXI con la franquicia cinematográfica *The planet of the apes*. Entonces, se podría pensar que la imagen del enfrentamiento del simio contra el homo sapiens ha resultado un buen negocio para los sistemas de reproducción de la imagen. Parece haber un gusto humano en deleitarse y reírse de esos seres tan similares a él pero que a la vez son su sombra.[6]

El contexto compartido por la novela y la película es notorio y de alguna manera permea el enfoque que se da sobre el ser humano y la civilización. De hecho, el miedo a la extinción de la especie humana no fue exclusivo de ambas obras sino de otras posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Esas trataron en su mayoría una potencial catástrofe nuclear y la reducción o total desaparición de la raza humana. Franklin (1983) explica este contexto político histórico que sirvió de referente para toda esta generación de películas:

> By the end of the 1960s, it seemed that we were experiencing the most profound crisis in human history. Although our species now possessed the science and technology potentially allowing us to shape the future of the

[5] En ese corto cinematográfico y basado en el texto homónimo de Julio Verne una tripulación de franceses llega a la Luna. Los franceses pueden asesinar a los selenitas fácilmente porque son bien frágiles y se hacen polvo. No demuestran ni mucha destreza ni inteligencia para defenderse ante el invasor. Estas ideas son la base del proyecto civilizatorio europeo.

[6] En un principio, la Twenty Century Fox estaba reacia a darle dinero a Arthur Jacobs para filmar TPOA porque pensaban que era imposible llevar a cabo una película sobre simios hablantes sin provocar risa. Al final, se les mostró a los productores un adelanto de cinco minutos y los convenció de aventurarse en la producción de un TPOA.

> planet according to human needs and desires, we faced these forces as alien powers-which we ourselves had created-slipping out of our control and threatening to wipe us off the planet. America itself was being torn apart by the Vietnam War, with its destruction not only of Indochina but also of our own economy, social cohesion, and illusions about our history and destiny. Amidst a planet in revolution, America's leaders, equipped with push buttons to annihilate civilization, seemed ignorant of the past and oblivious to the future. It was now wonder that [SF] was now a central organ of Anglo-American imagination, pumping its content into many cultural forms (p. 70).

En otras palabras, la película y la novela pertenecen a una lista de obras que aparecen en un contexto en el cual se vivía el miedo a la guerra nuclear de una manera muy evidente. Es claro que el marco político e histórico de ambas es la Guerra Fría, la Guerra de Corea, la Guerra de Vietnam, las luchas por los Derechos Civiles, y las Guerras de Independencia de los territorios coloniales franceses tales como Marruecos -2 de marzo de 1956-, Argelia -3 de julio de 1962- y Túnez –retiro de las tropas francesas 15 de octubre 1962- [7]. De alguna manera, la industria del entretenimiento sacó provecho de esa convulsa situación y transformó poéticamente la realidad en una distopía post nuclear.

En su investigación doctoral, Milling (1985) estudia las implicaciones éticas y científicas de la representación de la "bestia" en varias obras de ficción de la era post darwinista y ello llevó al sustentante a analizar la relación de los seres humanos con los animales. Entonces, situó la novela *Le planete de singes* en la

[7] Además de esos eventos políticos se une la participación de Pierre Boulle en Malasia durante la producción de caucho. Publicó el libro *Le sacrilege malais* -1951-en el cual denuncia la explotación humana producto del caucho. El escritor mostraba una actitud de repudio a esas políticas inhumanas e invasoras. Es posible entender la denuncia de *Le planete des singes*.

línea literaria de obras con que sancionan las pasiones humanas al parodiarlas en un mundo invertido y monstruoso. Argumenta lo siguiente:

> Pierre Boulle's *Planet of the Apes* belongs, in part, to a literary tradition in which vices and inanities of human society are parodied through the contruction of a non human civilization- a tradition that owes a great deal of its impact to the adaptation of the hero myth to a satirical fantasy. Like Swift's Gulliver and Wells' Prendick, the hero of *Planet of the Apes*, undertakes a fantastic voyage to a remote island, becomes entrapped by creatures who exhibit undesireable human charactetistics, manages to escape from this bizarre society, and after a long absence, returns to his own shores (p.90).

Un aspecto importante de esta tesis y que se rescata en esta investigación es el hecho de que la imagen del simio –y es literal eso de imagen- se encuentra en el bestiario occidental desde la antigüedad y, además, ha representado, al menos en este imaginario, las bajas pasiones y la animalidad del ser humano. Afirma Milling (1985):

> Apes and monkeys have been inhabitants of fantasy civilization in European Adventure stories since de Middle Ages, and these apes lands are descended from the classical voyages. Apes have, indeed, played a special role in the folklore, mythology, and animal symbolism of all cultures which have come into contact with their simian relatives and in some that have not (91).

La ficcionalización sobre la existencia de una tierra simia se basa en ideas bastante antiguas porque ya existe desde entonces referencia a un lugar de esta naturaleza. Entonces, tanto la novela como la película siguen esta tradición. Explica:

> Previous fictional ape land have been discovered in remote areas of the

> planet, and although there was considereable speculation in Medieval and Renaissance Europe about the existence of ape societies and about the ability and behavior of apes, the simial civilizations depicted in seventtenth- and eighteeth century fiction are fantasy words. (Milling, 1985, pp.91-92)

Además, el escritor de la tesis apunta que el relato de un planeta de simios parlantes se adjunta al subgénero de la ciencia ficción denominado *alternative evolution*. En este tipo de relatos, se narra la historia de un mundo en el cual las deriva evolutiva lleva a un planeta a desarrollar otras formas de vida diferentes a las conocidas en la Tierra. HG Wells sugirió esa idea en un texto llamado “Zoological Retrogression” (1891)- (p. 93). Entonces, afirma Milling (1985) que este tipo de obras recibieron un refrescamiento con la aparición de la novela LPDA, puesto que esta aparece durante la carrera espacial y posterior a descubrimientos importantes en biología y su relato coincide con estos cambios científicos y tecnológicos de la época.

Ella se refiere a dos aspectos. Primero, despegó la carrera espacial entre la Unión Soviética y Estados Unidos; segundo, la etología derivó mayormente hacia el estudio cognitivo de simios africanos. Consecuentemente, se comenzó a aceptar que la cognición de los grandes simios africanos era más compleja de lo que se imaginaba. Ello venía a ser en parte la realización de la antigua idea del simio como un ser humano a medio camino en su evolución biológica.

Para Milling (1985) el simio muestra dos facetas bien diferenciadas: es mitad bestia y mitad humano; y esa bifacialidad se encuentra en seres extraterrenos de la mitología de diferentes grupos humanos. Además de lo anterior, esa figura del simio africano se relacionó directamente con los subsaharianos los cuales fueron

materia prima del sistema de esclavitud de las potencias coloniales europeas. Milling (1985) enfatiza:

> ... the ape is, like man, a combinational creature. (…) That the ape was linked to the monstrous hybrids discovered by heroic travellers in classical myth is suggested by classical nomenclature which identities various simian species as satyrus, cercops, sphinx, and by the names of other fantastic creatures (p.98).

En resumen, Milling aporta a esta investigación la idea de que la imagen del simio es negativa desde la antigüedad porque, por su similitud con el Homo sapiens, evidencia que el significado de "ser humano" y todo su campo semántico son bastante frágiles. Menciona que desde la publicación del *Sistema Naturae* de Linneo se advirtió la complicación de este concepto; incluso, esa dificultad llegó a ser parte de la lucha conceptual contra la publicación de *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* de Charles Darwin en 1871.

Por su parte, Porter (1995) enfatiza que la novela LPDS es un producto comercial el cual entra dentro de la categoría de lo que Roland Barthes llama texto de deseo. Es decir, es una obra comercial pero detrás de ella existe una tradición literaria denominada novela de aventura y ello permite conectarla con el canon literario occidental. No obstante, es una obra de entretenimiento la cual incluso no era de las más apreciadas novelas por el autor. Para ello, Porter explica que la obra LPDS expresa "a wish fulfilling narratives that facilitate psychic projection and afford immediate vicarious gratification for the reader." (p. 704). Eso significa que es un texto que persiste en ser de entretenimiento más que una obra de motivación intelectual. A pesar de ser una obra popular muestra un contenido

poco frecuente dentro de la cultura de masa pues “transcends the degree zero of popular culture (…) through its self-consciousness (p. 708).

Además de ser un texto de placer y entretenimiento, evidencia la cultura falocéntrica como forma de dominación occidental. Es decir, se realiza una transformación metafórica en la cual el dominador masculino-cultura europea- se impone al dominado y pasivo: Ulises Merou –macho- y Nova –hembra -. De esta tesis, es posible inferir que parte de estas prácticas ideológicas metaforizan el discurso del triunfo occidental en la forma de la lucha de toda la humanidad cuando en realidad se cuenta siempre el relato de la supremacía de la cultura occidental. Comenta Porter (1995) sobre la relación entre Ulises Merou y su pareja llamada Nova:

> Later the hero finds himself able to dispense with "arguments frappants" because he can threaten his companion with a flashlight, which she fears as if it were fire. "Je suis le maitre absolu chez moi depuis que je possede cet instrument. J'en abuse. Il me prend parfois fantaisie de la terroriser en brandissant la lumiere. Elle vient en suite me demander pardon de ma cruaute" (153). The hero's prolepsis in these scenes-anticipating objections from the readers by condemning his own behavior as brutal and by ex-pressing remorse, although he does not change his behavior-allows the implied author to have it both ways, to depict abuse of the female by the male but without taking responsibility for it (p.707).

En la novela, cruelmente Ulises ejerce dominio sobre Nova de manera violenta y en la película se puede ver hechos similares. Porter, (1995) plantea que la dominación erótica del astronauta sobre la mujer Nova crea un paralelismo entre los simios y los humanos. Es decir, es una obra que analiza y muestra las relaciones de poder en lo concerniente a lo racial, sexual y social. Incluso,

fantasea con una posible conexión sexual sapiens y animales de la misma manera como la industria audiovisual explora la fantasía sexual del afroamericano con la rubia. En ambas obras se sugiere la relación entre la simia científica y el hombre aventurero:

> To oppose cruelty to animals, however, hardly constitutes a profound message of high art. The most uncanny blurring of distinctions between humans and apes, moreover, serves primarily as an aesthetic device to move the plot: Zira, the she-ape, falls platonically in love with Ulysse (see 100, 108, 143, 157, 165, 181, 187), and rescues his child partly to act out harmlessly her fantasy of having a child with him (181). Although Ulysses's exchanges with her are intellectual, he admits that "j'en eprouvais une satisfaction presque sensuelle et je sentais la guenon profondement troublee, elle aussi" (126). As a result she-and through loyalty to her, her fiancé Cornelius-continually and solicitously give Ulysse good advice about how to behave (Porter, 1995, p. 709)

El enfrentamiento racial es un tema muy presente en la obra del escritor francés. Así lo rescata Porter (1995) puesto que en una novela anterior de Boulle se explica quiénes son esos animales parlantes:

> The equation of apes and non-Caucasians, no more than speculative if one considers La Planete des singes in isolation, can be documented in Boulle's other works. In Boulle's other most popular novel, for example, Le Pont de la River Kwai, Japanese captors force their British prisoners of war to construct a railway bridge in Burma. Described from the point of view of the captives, the Japanese jailers are six times characterized as "singes," twice compared to gorillas (a common French metaphor, of course, for a tough body guard), and seven times called barbarous, savage, or primitive-to say nothing of being treated as "children" and "brutes (p. 711).

Entonces, a partir de esta tesis consultada, se puede afirmar que el término simio –*singe* en francés- es una alusión racista, despectiva y una referencia a las

razas no europeas; consecuentemente, ello nos remite a la lamentable historia colonial europea en África. Entonces, Porter enfatiza que este asunto problemático tiene un papel importante en la novela y en especial esa característica de mostrar las prácticas invasivas de occidente.

Para McHugh (2000), la película presenta un mundo estratificado socialmente según la especiea la cual se pertenezca. Chimpancés, orangutanes y gorilas ocupan posiciones diferentes en estamento social lo cual revela una sociedad estática la cual determina el lugar social del individuo según sus características biológicas desde su nacimiento. Entonces, con la llegada del extraterrestre *Bright Eyes*, como llamara Zira a Taylor, se cuestiona ese sistema y por ello produce ansiedad en las altas jerarquías. Según el escritor de la tesis, una serie de relaciones sistémicas se desprenden de la dicotomía humano-animal y para ello recurre al deconstruccionismo. Lo explica de esta manera:

> My reading addresses a critical aporia: the modern invention of "race" responds to ideas of absolute human difference from animals, both recycling the logic of separatism from other animals and contradicting it (…) as current theorists of race suggest. The anthropocentric model of subjectivity impedes the historicing process because it emphasises the absolute or essential separation of humans from another animals in ways that obscure the dependence of the unmarked human subject of a visual system of identifying other (42).

Según la cita anterior, para el sustentante de esa tesis, la aporía derrideana en simio-hombre permite desenmascarar la idea absoluta de ser humano al establecer su límite conceptual. En la película, la relación de términos humano-animal aparece cuando Taylor lucha por imponer su humanidad en un mundo

dominado por bestias. Él debe ganarse sus derechos porque no son inherentes a su condición. Afirma lo siguiente:

> Apes have taken the role of speaking, tool-using culture-bearers while humans have become their mute, animal counterparts, at best the apes' pets and at worst their research-subject vermin. Encountering this ape society, racially stratified according to species differences, the same features that secured for Taylor the privilege of social invisibility, namely his whiteness, maleness, and Americanness, mark him instead as a member of an inferior species (McHugh, 2000, p. 41).

El color de la piel implica un determinado acceso al poder. Para precisar, los orangutanes eran amarillos y eran los políticos; los chimpancés, verdes y eran los académicos; y, los gorilas eran negros, y desempeñaban el papel de los policías; y la jerarquía se establecía en ese orden de prioridad y color. Entonces, en la película, tanto en el mundo de los humanos como en el de los simios gobierna la "raza blanca". Ella lo explica de esta manera:

> Orange tan-cloaked "orangutans" with light skin and blond hair are the politicians who preside over bookish, green robbed "chimpanzees", the scientist and intellectuals' shoes dark hair and light skin indicates they socially "in between status". Both orang-utans and chimpanzees give orders to thug like, black wearing "gorillas" with dark hair and dark skin, who serve as labourers and military enforcers. Equally, consistent ape clothing reinforces the collusion of species, class and racial division among apes, reflecting the skin colors of the masks as well as the contributing to the social stratification among species. (McHugh, 2000, p. 51)

Ese orden semeja de algún modo a la jerarquía humana, incluso en su estructura patriarcal. Las hembras solamente tienen cierta importancia en el

mundo científico de los chimpancés pero, básicamente, toda forma de poder y de coerción se encuentra en manos de machos. Entonces, McHugh (2000) piensa:

> Taylor's expression of cowboy machismo and cynical reasoning in this instance squash his fellow Caucasian astronaut's egocentric idealism, yet they outline no alternative way of thinking about their altered historical and cultural states (45).

Tanto Ulises Merou como Robert Taylor representan el varón de raza blanca norteamericana que está por encima de las razas inferiores. En el filme, la nave viaja con una tripulación de cuatro astronautas: Stewart, Dodge, Landon y Taylor. La primera, mujer del equipo, fallece en el viaje; los otros dos, el afroamericano y el caucásico, mueren casi en el momento de ser capturados por los simios. El tercero aparece disecado en un museo. Por el contrario, Taylor logra sobrevivir gracias a la astucia atribuida al hombre blanco.

Burgos-Lovece (2001) estudia varios textos de la ciencia ficción francesa posterior a la Segunda Guerra Mundial. Específicamente, analiza las estructuras sociopolíticas de Francia en un grupo de novelas dentro de las que se encuentra la obra de Boulle. Burgos piensa que la obra trata del viejo tema de la evolución convergente ya visto por Darwin y sus contemporáneos, pero en esta obra literaria ese concepto se usa para explicar no solo la evolución biológica, sino también cultural de otro ser pensante y complejo que no es el homo sapiens. Es decir, se trata de un término aplicado al cambio ontogénico que se usa para explicar el nacimiento de la cultura. Ello parece ser una alusión a las ideas biológicas empleadas para establecer forzosamente una diferencia racial entre los mismos humanos.

Para darle sentido a un improbable universo cultural cuadrumano, Burgos toma la idea de *concatenación de improbabilidades* y de *equilibrio puntuado* de Stephene Jay Gould. El primer término -*concatenation of improbabilities*- se refiere a que "human brains and bodies did not evolve along a direct and inevitable ladder, but by a circuitous and tortuous route carved by adaptations evolved for different reasons, and fortunately suited to later needs" (Burgos-Lovece, 2001, p. 62). En otras palabras, la existencia del ser humano es producto de cambios tan complejos que solo el azar podría permitir. Este mismo hubiera permitido a cualquier especie desarrollarse en un ritmo y características similares a las del ser humano.

Hasta la década de los 60, se consideraba que la evolución era un proceso uniforme y que las especies se transformaban linealmente durante largos periodos de tiempo. Entonces en los años 70 aparece la teoría del equilibrio puntuado de Stephen Jay Gould la cual afirma que la evolución no es un proceso ni lineal ni homogéneo; más bien, ese cambio en ocasiones se detiene por lapsos –estasis- y en momentos se acelera.

Eso se refleja en la novela cuando los simios utilizan tecnología similar a la humana, pero ello se combina con ropa del siglo XV; entonces en el mismo escenario se encuentran rifles, pelucas, caballos, y automóviles. En este sentido, el planeta Soror es un mundo paralelo a la Tierra pues también ha desarrollado la herramienta y la tecnología, aunque un poco atrasadas. Es decir, el mundo de los simios es similar al de los terrícolas, pero siempre está en desventaja, aunque constantemente en evolución. Ya para el final de la obra literaria, los habitantes de

Soror pueden viajar fuera de su planeta. Esto muestra que las especies no evolucionan en la misma dirección y al mismo ritmo.

Por su parte, Rankin (2007), al igual que otra de las fuentes citadas anteriormente, piensa que el tema más destacable en la película es la alusión a las luchas por los Derechos Civiles en los 60 en Estados Unidos. Señala también la importancia de uso de diferentes colores de "piel" para marcar los variados roles sociales de los simios. Explica que el filme:

> ... functions not only as an obvious allegory of interracial relations in our own world, especially in the United States, but also as a critique of the submission–domination, oppressor–oppressed, dynamic that is central to relationships in any class-divided society (pp.1019)

Rankin (2007) pone especial atención al astronauta Taylor y a quien lo encarna, Charton Heston. Este actor es un ícono de la cultura visual pues representa los valores occidentales de la masculinidad y prueba de ello son las películas clásicas en las que ha participado: *Los diez mandamientos* (1956), *Ben Hur* (1959), *El Cid* (1961), ya que en todas encarna el espíritu del *macho*. Se lee en el artículo que representa:

> Hard and self-willed white male hero who stands for the highest values of civilization and progress but who is typically besieged from without by enemies (often nonwhites and/or savages) who greatly outnumber him and beset from within by the decadence, corruption, and softness of his own society (p.1025)

El personaje Taylor y el actor Charlton Heston encarnan el espíritu del personaje clásico de novela de aventuras y detrás de este se esconde todo un modo de vida que se opone al enemigo salvaje. Es decir, el actor y el personaje se

funden para dar lugar a una forma simbólica que refiere a la cultura patriarcal. Precisamente, esta unión va a representar un proyecto ideológico que se analizará en esta tesis.

Leonard (2009) lleva a cabo un análisis tanto de la novela y como de la película en lo referente al campo de la traducción. Dado que en esta tesis se va a tratar el tema del papel de la lengua imperial en el proceso de trasformación de un grupo humano invadido, este artículo ayuda a comprender ese proceso en las dos obras. Entonces, realiza un análisis de la semántica y relaciona la traducción con la adaptación cinematográfica: Precisamente, esta tesis va orientada a responder el problema del por qué se pierden ciertos conceptos cuando se pasa de un idioma a otro y lo mismo sucede al crear una adaptación de una novela para el cine.

Afirma que la primera vez que vio la película de 1968 y las demás veces hasta el año 1990 “I was not aware at the time that the film was based on a French novel, and in my defense, nothing in the film itself suggests that it is anything other than an American idea” (Leonard, 2009, p. 5). En su tesis, el escritor piensa que la película defiende lo que la novela critica; por lo tanto, afirma que en la obra visual “superior colonizing force must dominate a culturally inferior colonized people” (3). Puntualmente, su investigación lleva a cabo una comparación de las dos obras y considera que la película no es tan subversiva como se considerará en esta investigación, pues se pierden elementos en el proceso de montaje al igual que en la traducción. Afirma:

> The transformation from novel to film reveals what seems to be a paradoxin the theoretical underpinnings of the "translation" strategy of those responsible for the adaptation from the literary form to the cinematic form.

> Indeed, it hints at a certain kinship with two contradictory approaches to translation. On one hand, the aggressive substitution of all evidence of the film's French descent in favour of the American culture suggests that it is a case of colonialist appropriation (Leonard, 2009, p. 2).

Entonces, según el mismo académico, el paso de la novela a la película implica tres efectos:

> First, it translates, or adapts if you prefer, a book into a film; second, it translates a work from the French language into the English language; finally, it translates a more or less European French narrative into an Anglo-American one. In so doing, it reveals a great deal aboutthe underlying power relations that determine translation choices (pp. 69-70).

El análisis que se llevará a cabo en este texto concuerda con la tesis de Leonard en lo concerniente a que ambas obras tratan el problema del enfrentamiento del civilizado contra el salvaje y explica cómo una cultura se impone a otra. También se va a considerar que ambas obras abordan problemas diferentes pero no que una desdiga a la otra o una afirmación similar.

Sparks (1999), aunque directamente no analiza ni la novela ni la película en estudio, estudia las implicaciones de la teoría darwinista en varias obras literarias del siglo XIX. Como caso específico y de nuestro interés, trabaja varias novelas sobre *Tarzán el Rey de los Monos* de Edgard Rice Burroughs. Estudia la imagen de hombre primitivo y de las cavernas la cual ilustra la nueva visión de la historia natural del planeta a partir de los escritos de la Teoría de la Evolución en el siglo XIX. Sus afirmaciones sobre el hombre mono permiten explicar a Ulises Merou y a Robert Taylor.

También, Sparks (1999) afirma que en los *pulp fiction*, comienzan a aparecer imágenes e historias que se relacionan con la teoría de la evolución. Una de estas novelitas de tiraje masivo tenía como protagonista a Tarzán Rey de los Monos del cual una de sus maravillosas habilidades era hablar todos los idiomas conocidos e incluso se podía comunicar con las bestias. Esto se relaciona con la película dado que Taylor pierde el habla por un rato y el resto de los humanos la pierden para siempre. Mientras que, en la novela, Ulises aprende fácilmente el lenguaje simio, Zira logra aprender francés, pero más lentamente. Parece que esta cuestión de las lenguas resulta un tema sobre el cual vale la pena detenerse. Sparks afirma “he is a gifted linguist in the novels, though quite the reverse in the movies” (155). De hecho, en las películas, el Rey de los Monos ni tan siquiera puede hablar. Ese curioso detalle entre la habilidad extrema lingüística y la pérdida del habla es un tema importante en las obras por estudiar en esta tesis.

Tambien, Sparks (1999) resalta que la novela de Burroughs “carries the reader from Tarzans extensive jungle estate un equatorial Africa (…) back into the prehistory (…) to the niocene age” (157). Este aspecto refleja la costumbre de utilizar los simios como herramienta que para interpretar comportamiento de los primeros ancestros homínidos de Homo sapiens. Al menos la novela, al hacer referencia al encuentro de dos culturas, está criticando la costumbre civilizatoria de considerar que los pueblos sin tecnología electrónica viven en un pasado y de eso trata parte del análisis desarrollado en esta tesis.

En un texto que directamente no se relaciona con ninguno de las obras que se analizan pero que aporta ideas valiosas para esta tesis, Yan (2007) explica la importancia ideológica que tienen para la imaginación victoriana los animales y las

criaturas míticas en varias obras literarias: –*Mary Barton: A Tale of Manchester Life* (1848), y *Wives and Daughters: An Every-Day Story* (1866) de Elizabeth Gaskell, y de Charles Kingsley—*The Water-Babies (*1863). El marco histórico referencial durante el cual fueron publicadas estas obras fue el de las discusiones taxonómicas que tuvieron lugar durante el siglo XIX en Inglaterra[8]. El escritor del artículo analiza la manera por la cual los textos literarios mencionados incluyen animales y, para efectos de este trabajo, menciona en su estudio al simio. Entonces, este artículo nos ilustra el contexto en el cual aparece en los periódicos y revistas de Inglaterra la imagen de los grandes monos africanos lo cual acompaña un periodo de duras batallas científicas en Inglaterra.

Se establece una conexión entre estos exóticos seres vivientes y la imaginación geográfica. Desde luego, esa relación se establece porque las novelas analizadas en el artículo hacen referencia a territorios que sirvieron como mercados coloniales –Congo Belga y la India respectivamente-. Lo explica así:

> We cannot ignore the fact that Eliot, Gaskell, Conrad, and Kipling all lived in an era when Britain was becoming a global power and the industrial workshop of the world. In juxtaposing other parts of the world with the metropolitan center of England, they tend to convey an Anglo-centric view of the globe: England is located at the center, whereas the places outside the imperial nation adorn the periphery. By all accounts, the population of certain areas with nonhuman animals in their writings reflects their collective consciousness of other territories and hierarchical cultures (p. 225).

[8] Se refiere a los debates entre Huxley y Owen sobre la supuesta inexistencia del hipocampo cerebral en los primates, y la de Darwin y Wilbeforce posterior a la publicación del texto fundador. Para complementar sobre estos debates leer de Michael Ruse (1999) *The Darwinian Revolution. Science Red in Tooth and Claw.*

Yan (2007) analiza la representación de animales en varias obras literarias de la época victoriana de Inglaterra y el contexto cultural de esas son el colonialismo del siglo XIX y la teoría de la evolución. Específicamente, para interés de esta tesis, el artículo en cuestión evidencia la representación del simio y de otros animales mitad hombre mitad animales, dentro de las que se incluyen las sirenas y los simios. Ello lleva al investigador a plantearse “What is the boundary between mankind and the animal?” (p. 240).

Desde luego, el área de influencia económica y política era mayormente África y, en grado descendente, Asia, Oceanía y América Latina. La mirada clasificatoria y científica de los países colonialistas europeos se volcó especialmente sobre África y los simios vienen a ser un símbolo de ese proceso. Ese viaje de aventuras toma la forma de una exploración lo cual significa que “geographical exploration comprises the ideological apparatus sustained by the British powers in their geographical expansion and their control of the African continent in age of imperial rival (p. 240).

En Europa –especialmente en Inglaterra- se desarrolla toda una obsesión por coleccionar, mirar e importar todas las especies de maravillas de sus territorios colonizados y, dentro de esta lista, se encuentran los chimpancés, gorilas y orangutanes. Como ejemplo, Paul du Chaillu hizo una exhibición de cabezas decapitadas de gorilas producto de sus expediciones a África Ecuatorial; también, vendió gorilas al Natural History Museum of London. Gracias a este explorador, Thomas Henry Huxley pudo estudiar y diseccionar de estos animales con el apoyo de British Association for the Advancements of Science. La sociedad victoriana estaba tan obsesionada con estos seres que el escritor del artículo afirma que

“kingdom was so obsessed with apes that the mania was caricatured in a cartoon of the 1862 Punch in which a distressed woman cried out for Mr. Punch’s help to hunt gorillas in Britain (Fig. 3)” (Yan, 2007, p. 242).

La misma fuente consultada permite resaltar que detrás de todas estas prácticas del sistema aristocrático británico, se encuentra una obsesión particular por la cacería. Esta práctica va ligada estrechamente a la actitud del blanco europeo hacia el invadido y los territorios en el que este vive. Esa cacería parece representar, en las obras ficcionales, el proceso de usurpación y robo de riquezas en tierras invadidas por las potencias europeas. Como muestra de lo anterior y del desprecio evidente por la vida humana, el escritor ejemplifica con la correspondencia que Kingley le escribía a su esposa en 1860 y le decía:

> I am haunted by the human chimpanzees I saw along that hundred miles of horrible country, to see white chimpanzees is dreadful; if they were black one would not see it so much, but their skins, except where tanned by exposure, are as white as ours (Yan, 2007, p 244).

En síntesis, las fuentes consultadas evidencian que la novela y la película en estudio son una fábula de la natural decadencia de la humanidad. Unas veces esta es expresada por el primitivismo y la animalidad, pero también se encuentra en las sociedades altamente tecnológicas.

1.5. MARCO TEÓRICO

"Simia, Quam similis turpissima bestia nobis"
Ennio

Este trabajo se maneja en el campo de la interpretación semiótica y el objeto de estudio se considera en su valor conceptual.[9] Es decir, este análisis de la relación *simio y hombre* debe permanecer en el campo del significado y no en el biológico ni antropológico, dado que esas disciplinas estudian otros aspectos del simio, los cuales no son competencia de esta investigación. Se debe tomar en cuenta que se está trabajando con productos ficcionales que refieren específicamente al terreno de la evolución biológica y cultural del ser humano. Es decir, es necesario usar conceptos extraídos de las ideas biológicas, pero no de su método ni de su práctica para llevar a cabo este trabajo.

Entonces, la ficción permite entender el lado semiótico de la ciencia porque la segunda es una práctica significante que se elabora, reconstruye, posee significado y se transforma al igual que otros sistemas de información. Dicho de otro modo, la ciencia es un sistema que abarca la práctica del método científico, el saber de la academia, las editoriales, las revistas especializadas y de divulgación; además, parte de ello, es su interpretación social, el papel de los medios electrónicos globales de información e incluso la opinión que se forma el ciudadano común que mira Discovery Chanel. Entonces, las artes que refieren a

9 Es importante aclarar en este apartado que se considera, para efectos de este trabajo, que los términos *simio-hombre*, *ape-man* y *singe-homme* son dicotomías porque uno es complemento de otro. El término *hombre* se usa en ese sentido tal y como se muestra para deconstruir en el fondo los valores patriarcales que lo sustentan. Entonces se define:"Dicotomía: pares conceptuales que permiten organizar los fenómenos linguisticos (sic) mediante oposiciones" (Luna, Vigueras y Báez, 2005, p. 81)

ella permiten evidenciar de qué manera se construye un significado social de los elementos mencionados.

Se puede afirmar que el arte que habla de la ciencia expone esa red compleja sistémica porque puede representar, con sus elementos, todas las posibilidades, soluciones y derivas que experimenta la ciencia. Dicho de otro modo, la representación de simio en formas artísticas, y en especial las que se estudian en esta tesis, evidencian la influencia de las ideas científicas en la cultura en general. Además, su estudio posee un nivel de validez epistemológica, en tanto se aborda el campo de significado de la práctica científica.

Por lo tanto, como se explicará más adelante, la falacia panglosiana permite suponer falsamente que el ser humano es resultado de un lento proceso evolutivo en el cual se han acumulado una serie de mejoras y producto de este apareció el *homo sapiens*. Prueba de esa asumida superioridad son el bipedismo, el lenguaje articulado y simbólico, la elaboración de herramientas, el desarrollo de una conciencia moral y la creación de alianzas entre sus iguales: familia, ciudades y finalmente la organización política. No obstante, es posible debatir la superioridad del ser humano como lo ha argumentado Stephen Jay Gould en innumerables ocasiones.[10] Entonces, el sistema de significación va a recrear imágenes y metáforas que llevan a esos aspectos que implican una supuesta superioridad humana.

[10] Las bacterias son los seres vivos unicelulares más pequeños y simples. Sin embargo, sin ellas no habría vida en el planeta porque ellas se encargan de ser el alimento o elaborarlo para seres más grandes. Entonces, la importancia es cuestión de enfoque. Esto lo explica en *La grandeza de la vida. De Platón a Darwin.* (1997)

Se expone seguidamente la falacia de Panglos, los conceptos de *simio*, de *hombre*; y las ideas determinantes de los conceptos de civilización y progreso. Estos tres apartados explican los aspectos teóricos determinantes que permiten entender cómo la dicotomía simio-hombre en *La Planete des Singes* y *The Planet of de Apes* evidencia tres aspectos que explican el "triunfo" del Occidente: la creación de herramientas, la imposición de la lengua y la invasión del modelo de civilización y progreso.

1.5.1. La falacia de Pangloss

El biólogo evolucionista estadounidense JBS Haldane (1892-1964) elaboró un concepto de Falacia de Pangloss. Enumeró tres falacias de lo que él denominaba mala ciencia: el teorema de Bellman –una falsa idea que a fuerza de repetición se vuelve verdad-; el teorema de la Tía Jobisca –una verdad que es tal porque todo mundo sabe que es verdad- y el tercero, el teorema de Pangloss –todo lo que sucede en la naturaleza es bueno porque este es el mejor de los mundos posibles (Dennet, 1995, p. 239). El adaptacionismo clásico del siglo XIX cae dentro de esas tres falacias porque supone que los cambios en los individuos van pasando de generación en generación, automática y mecánicamente, y se van acumulando gradualmente en el tiempo hasta beneficiar a la especie. Se supone que los sobrevivientes son los más fuertes y las formas que se encuentran en la actualidad son el resultado de la supervivencia de los mejores. Entonces, detrás de toda superioridad racial con intentos de ciencia se encuentran en esas corrupciones argumentales.

La idea de Haldane apoya falazmente que el resultado final de ese gradualismo sea la aparición de la especie *homo sapiens,* la cual se caracteriza por dos mejoras: por el bipedismo y por tener un cerebro grande en relación con su cuerpo. Todas esas afirmaciones caen dentro de los tres errores mencionados porque le atribuyen direccionalidad y orden a un fenómeno complejo y parece no resultar tan evidente que la naturaleza tenga un proyecto con una dirección temporal determinada. Esa idea no científica asumida como verdad ha ayudado a dar forma al proyecto civilizatorio occidental en tanto el relato del ser humano está ordenado de tal manera que el resultado perfecto de ese proceso es la aparición final del occidente y su sistema cultural.

La falacia de Pangloss ayuda a construir el error conceptual de que la selección natural produce siempre las mejores adaptaciones que benefician la especie. En cierto sentido es una refutación al adaptacionismo puro, pero no de la selección natural porque no cuestiona el mecanismo sino más bien le agrega una finalidad lógica, ordenada y secuencial. En otros términos “every designed thing is optimally designed” y es la mejor forma diseñada para tal objetivo (Dennet, 1995, pp. 238-240). Entonces, se plantea que la civilización tecnológica occidental es producto de un mejoramiento gradual que termina por reflejar el triunfo racial del más apto. Eso significa que la falacia de Pangloss valida el triunfo de instituciones y prácticas de Europa sobre el mundo; de este modo, su sistema y sus prácticas de explotación se ven cargadas de los valores humanos que aparentan ser la única opción de mejoramiento de la cultura.

El tema de la mejora biológica toma forma a partir de la obra *Cándido* de Voltaire. En ella se cuenta la historia de un personaje picaresco –Cándido- el cual

emprende un viaje de aventura al ser expulsado de su reino. Este tiene un maestro llamado Pangloss el cual es una parodia de Gottfried Leibniz y su idea de que este es el mejor de los mundos posibles. El maestro tiene una explicación sumamente optimista para cada una de las desgracias que suceden durante su viaje de aventura; por ejemplo, dice que el famoso terremoto de Lisboa de 1755 pasó por algo bueno. Es decir, forzosamente se atribuye un sentimiento optimista humano a acontecimientos naturales e inevitables. La crítica a esa idea se basa en que en la naturaleza no puede existir un proyecto porque desde el punto de vista científico no existe una conciencia creadora que le atribuya al cambio natural la idea de un proyecto humano. Ratner y Ratner (1998) lo explican de esta manera:

> In 1979 Harvard biologists Stephen Jay Gould and Richard C. Lewontin published an essay entitled "The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of the Adaptationist Programme."The target of their critique is a style of thinking rooted in "the near omnipotence of natural selection in forging organic design and fashioning the best among possible worlds."1 According to Gould and Lewontin, adaptationists assume that all traits of an organism are products of natural selection, and that the traits were favored by natural selection because they were optimal solutions to problems posed by the environment. Gould and Lewontin called the adaptationist program the Panglossian paradigm because they saw strong parallels between the arguments of Dr. Pangloss in Voltaire's Candide and the arguments of adaptationists and optimality theorists in biology.
>
> The "Spandrels" essay has engendered much discussion among biologists. At least two philosophers entered the controversy: Daniel Dennett defended the"Panglossian paradigm"; Philip Kitcher took the side of Gould and Lewontin (p. 669).

Stephen Jay Gould y Richard Lewontin cuestionan la mejora adaptativa a través del tiempo y dudan de que un órgano sea el mejor resultado posible; y por otro lado Daniel Dennet y David Hull aceptan el cambio direccional pero no la mejora atribuida a un diseño planificado. Ambas posturas rechazan la idea de diseño inteligente, pero en el caso de Dennet y Hull aceptan que existe un mejoramiento en el diseño. De hecho, Dennet acuña el concepto de *espacio de diseño –design space*-[11] como una explicación al nacimiento de las formas. Por otro lado, Gould piensa que esa idea panglosiana de la mejora se expresa en afirmaciones que terminan por dar forma a la idea de progreso humano. Esta tesis utiliza los conceptos de Gould y Lewontin.

En la base de la adaptación, Gould (2004) piensa que el cambio debe suceder a causa de "la interacción entre las influencias (bióticas y abióticas) del entorno y la materia prima equipotencial suministrada por la variación, y el resultado primario del ajuste gradual entre uno y otro debe ser la adaptación" (p.182). El cambio puede suceder o no suceder de un modo tal que la adaptación, que en apariencia iba a servir para tal objetivo, termina sirviendo para otro. Aparentemente, el cerebro humano con sus características particulares y específicas en la naturaleza -de las cuales no se encuentra un estado intermedio o un protoórgano originario-

[11] *Design space* es un concepto que viene de la ingeniería y la planificación. Daniel Dennet lo toma para explicar cómo opera la selección natural no mediante el azar ni mediante leyes implícitas o explicitas. Lastimosamente en *Darwin s Dangerous* idea - texto en el que expone ese concepto- no la explicita claramente y esa es una de las objeciones hechas al documento. No se profundizará en este concepto en esta tesis porque no es el objetivo; no obstante, el concepto en cuestión implica que las formas en la naturaleza son las la únicas posibles y ello parece ser una explicación teleológica que excluye la idea del diseño planificado pero en ambos casos el resultado es el mismo. Parece que la idea de mejoramiento se encuentra en el argumento y por ello no se considera en esta tesis porque más bien se critica esa afirmación.

debe haber sido resultado de uno de esos fenómenos que se alejan más bien de una imagen escalonada de la naturaleza.

Stephen Jay Gould y Richard Lewontin (1979) explican la idea de paradigma panglosiano sugerida por A. R. Wallace y A. Weismann. Estos difundieron a finales del siglo XIX que “the near omnipotence of natural selection in forging organic design and fashioning the best among possible worlds. This programme regards natural selection as so powerful and the constraints upon it so few that direct production of adaptation through” (p. 150). Entonces, terminan por concluir los investigadores que “The adaptationist programme is truly Panglossian. Our world may not be good in an abstract sense, but it is the very best we could have. Each trait plays its part and must be as it is.” (p. 150). Incluso, a partir de lo anterior la idea de que la naturaleza mejora a la especie mediante cambios aptos con el transcurso del tiempo es una idea del siglo XIX la cual incluso, según los investigadores, no viene en Darwin propiamente. Afirman Arzuaga y Martínez (1998):

> Según Darwin, la evolución no tiene ningún propósito, ni sigue ningún diseño preconcebido, es simplemente oportunista, no se dirige hacia ningún ideal de perfección. O mejor dicho, todas las especies (incluida la nuestra) son igualmente perfectas, cada una de ellas maravillosamente adaptada a sus hábitos de vida por la selección natural […] Aunque en el lenguaje habitual (también en el político y comercial) evolución significa cambio a mejor, en términos darwinistas evolución solo significa cambio a secas (p. 31).

Actualmente, a causa del polémico texto de Gould y Lewontin (1979) escritores como Dennet y Hull, se muestran más cuidadosos al analizar el cambio en la

naturaleza y tratan de extraer la idea de planificación biológica. Desde luego, en este trabajo no se intenta ni evaluar ni criticar esas afirmaciones. Más bien, se apunta a que, en el mejoramiento biológico, el gradualismo –tan cuestionado y poco defendible- ha sido utilizado para explicar la cultura y el comportamiento humano. De este modo, la idea de el más fuerte sobrevive se asume como verdad especialmente en la televisión y en el cine.

La cultura es dinámica[12] y en el fondo resulta difícil establecer si esa idea panglosiana pasa a las artes o si de las artes va al sistema de significación; incluso, es posible que sea parte del proyecto europeo occidental civilizatorio y termine por pasar a la teoría de la evolución y que las artes retoman posteriormente. Es muy posible que todo ese proceso suceda a la vez y ello impide que se pueda establecer cuál es el origen real de la idea panglosiana. El hecho más importante para este trabajo consiste en evidenciar la existencia de metáforas científicas que llegan al lector y espectador y que de alguna manera ayudan a evidenciar el triunfo de la sociedad científica y tecnológica occidental.

Por otro lado, la idea de que el tiempo conduce a la mejora y que una forma más cercana al presente es mejor que la del pasado viene incluso de la

[12] Xavier Lizárraga (Pérez-Taylor, 2002, p. 110) afirma que “Hoy, la vida, la forma, el movimiento y la evolución exigen incluso osadías no imaginadas ni siquiera por los audaces estudiosos del finales del siglo XIX y principios del XX y demandan pensar en términos de complejidad”. En realidad, este paradigma intenta adaptarse a la movilidad y dinamismo de la naturaleza y quizá esta actitud permita entender una serie de fenómenos que todavía resultan inexplicables para el positivismo y sus resabios científicos que comprensiblemente no se pueden abandonar tan fácilmente y que todavía llegan hasta el siglo XXI. Por su parte Roger Lewin (1995) piensa que “La física clásica consideraba los sistemas complejos precisamente como eso: sistemas que cuando se dispusiera por fin de herramientas analíticas o suficientemente poderosas, exigirían descripciones complejas. (…) Tales sistemas pueden, en efecto parecer complejos en la superficie, pero quizá estén generados por un conjunto relativamente de subprocesos”. (p.25) Con estas referencias se puede concluir que la ciencia y las artes transportan signos de un lado al otro y ambas a su vez son mediatizadas por un sistema de signos llamado “lengua” el cual posee los significados mentales. Eso quiere decir que un sistema comprende sub procesos –arte y ciencia-

Antigüedad Clásica. Esa es una interpretación incorrecta del cambio en la naturaleza porque se basa en una verdad auto evidente la cual supone que para todos los espectadores del fenómeno va a ser el mismo; por esa razón, en los siglos XVIII y XIX, apareció la estadística de Malthus, la sociología de Spencer, el positivismo de Comte y la economía de Adam Smith. Sobre ello explica Alemañ (1996):

> La posibilidad de que los seres vivos hubiesen evolucionado a partir de organismo más simple, era ya, en el ambiente decimonónico, una hipótesis vieja y venerable que no encontraba acomodo en el terreno de las teorías confirmadas. El concepto mismo de evolución había sido manejado anteriormente con diferente fortuna por el abuelo del propio Darwin. Erasmus Darwin, así como Lamark, Robinet, Bonet, Maillet, Maupertius, Diderot, o los filósofos griegos Anaximandro y Empédocles. Todos estos personajes, con ciertas matizaciones cada uno, compartieron la creencia de que en el interior de las criaturas vivas existía una especie de fuerza vital o “fuego espiritual” que operaba continuamente para la mejora de la especie, pero ninguno de ellos –salvo Lamark- sugirió mecanismo alguno que explicase el proceso (p.17).

En realidad, parece que, de un modo u otro, se asume que tanto la naturaleza como los productos de la cultura tienen un espíritu implícito que lleva al mejoramiento temporal en beneficio de la especie homo sapiens y, finalmente, el occidente absorbe y se deja para sí todos los significados positivos relacionados con ello. Esa explicación es incorrecta y aunque quizá muchos biólogos teóricos contemporáneos ya no hablen de selección natural como mecanismo para permitir que solo el más apto sobreviva, esa idea es asumida como verdad evidente por el público consumidor de algunos productos literarios y cinematográficos. Es decir,

se sigue pensando que la ciencia afirma que evolución, cambio y mejora en el tiempo son el mismo fenómeno y uno implica otro.

Uno de los errores de fondo en el mejoramiento de las especies con el tiempo es el concepto de *gradualismo* el cual define Gould (2004) como "la continuidad histórica ininterrumpida entre ancestro y descendiente (…). Si se originan nuevas especies como creaciones ex nihilo, entonces la conectividad falla." (p. 175). El problema básico de ese concepto consiste en que no permite explicar los saltos evidentes en el registro fósil ni la variabilidad de especies. Parte de ese misterio es el salto cualitativo y cuantitativo que llevó desde los australopitecinos hasta los homínidos y aún en 2020 sigue siendo una gran incógnita. Entonces, la acumulación de pequeños cambios a través del tiempo que produce modificaciones a gran escala no es una idea científica que en realidad explique todos los fenómenos; además, no permite elaborar un modelo teórico completo que abarque la complejidad de la naturaleza. Fue una idea asumida desde la antigüedad que se tomó como verdad evidente la cual parece no encontrar una explicación coherente en la historia natural del planeta. Consecuentemente, ha pasado como una idea autoevidente que en realidad no parece serlo.[13]

[13] Jared Diamond explica que la idea del triunfo tecnológico de Occidente es una cuestión de perspectiva. Una de las bases de la *civilización* fue el Imperio Romano pues construyó infraestructura que es posible ver hasta nuestros días –puentes, acueductos, templos-; además, desarrolló una escritura y una estructura cultural que finalmente terminó por dar forma al modo de vida occidental. No obstante, si se quiere encontrar complejidad se puede localizar en el trabajo llevado a cabo por las culturas polinesias las cuales viajaron por todo el pacífico y establecieron un área de dominación cultural muchas veces más grande que Roma. También se debe recordar que los Polinesios no ocuparon cartas de navegación ni escritura para desplazarse por casi todo el orbe. El problema consiste en que dejaron poca evidencia arquitectónica – los Aku Aku de la Isla de Pascua, por ejemplo- y no desarrollaron escritura. Ya en términos biológicos, Gould (1997) sugiere que la idea de la grandeza humana puede verse opacada por el trabajo que hacen las bacterias y organismos unicelulares los cuales mantienen toda la vida en el planeta y brindan alimento al ser humano. En otras palabras, se asume la superioridad del *homo sapiens* frente a los demás seres de la naturaleza y se considera separado de esos submundos de la misma manera

En medio de ese cruce de caminos de lo biológico y lo cultural, se da el encuentro del homo sapiens y los simios africanos. Producto de ese choque, *los otros* comienzan por ser vistos como seres inferiores en la *escalera de la vida*. En realidad, esa metáfora posee grandes alcances porque explica un enfrentamiento inexistente entre la especie humana y una amplia gama de seres que van desde el monstruo absoluto, pasa por el mono y llega hasta el salvaje. La ansiedad sucede cuando ese *otro* no es inferior y hace que la escalera de la Vida no parezca tener mucho sentido. Este es el problema que se analiza en la novela y en la película en cuestión.

A partir del gradualismo, cuatro argumentaciones sobre la adaptación llevan a la falacia panglosiana. Es decir, ante la posibilidad de introducir la incertidumbre y el azar, se incluye la idea de que la forma actual de los seres vivientes es la mejor que podrían haber tenido y no podrían ser de otra manera. Se resume del siguiente modo:

> (1) If one adaptive argument fails, try another.
>
> (2) If one adaptive argument fails, assume that another must exist.
>
> (3) In the absence of a good adaptive argument in the first place, attribute failure to imperfect understanding of where an organism lives and what it does.
>
> (4) Emphasize immediate utility and exclude other attributes of form
>
> (Gould, 1979, pp. 586-587).

En la secuencia de las cuatro premisas se asumen ciertas ideas como

---

como la cultura occidental se asume como superior en importancia y separada de las inferiores.

verdaderas. Primero debe haber necesariamente al menos un órgano que se adapta; segundo, la adaptación nueva es producto de su relación con el medio; y tercero, que el órgano tiene una función determinada según su diseño. El número 3 debe recordar que no existe manera de probar con hechos a gran escala la evolución en todos los casos posibles. Simplemente muchos aspectos referentes a la evolución no se pueden responder porque son procesos a gran escala que superan la vida de la especie *homo sapiens.*

1.5.2. Definición de ser humano

« Felizmente los monos tienen, entre sus muchas malas condiciones,
el gusto por aprender, como lo demuestra su
tendencia imitativa; la memoria feliz, la reflexión
que llega hasta una profunda facultad de disimulo,
y la atención comparativamente más desarrollada que en el niño.
Es, pues, un sujeto pedagógico de los más favorables. »
« Ysur » Leopoldo Lugones

El *homo sapiens* es un homínido, bípedo, perteneciente al género *homo* –del cual es el único superviviente- y muestra una tasa de encefalización superior al resto de simios, ya sea los grandes simios africanos, los del Nuevo Mundo y los del Viejo Mundo. Esto significa que para el tamaño de su cuerpo posee un sistema nervioso y un cerebro grande que le permite tener conciencia de su ser y de desarrollar un lenguaje articulado complejo. Entonces, tiene como ancestros –sin entrar en discusiones sobre la clasificación- al *homo erectus*, *homo ergaster*, *homo habilis*, *homo neanderthalensis*, *homo floresiensis* y –dados los recientes descubrimientos en paleo antropología- a toda una ramificación compleja que lleva a la aparición del ser humano del antropoceno. Si existe un ancestro del ser humano es cualquiera de esos últimos y no lo es ninguna de las dos especies de

chimpancé –*pan paniscus*, *pan troglodites*- ni las tres de gorila – *gorilla gorilla*, *gorilla beringei beringei*, *gorilla beringei graueri*- y ni las tres de orangután -*pongo pygmaeus*, *pongo abelii, pongo tapanuelensis*-.

Entonces, para reafirmar lo anterior, Arzuaga y Martínez (1998) definen al ser humano de la siguiente manera:

> Los rasgos distintivos de nuestra especie son un cerebro muy desarrollado en volumen, una capacidad única para fabricar instrumentos variados de muy diversos materiales, un lenguaje articulado, una infancia prolongada que supone un largo periodo de aprendizaje y un modo de caminar bípedo (…) Las características de gran volumen cerebral, desarrollo lento y capacidad para utilizar o adaptar objetos naturales como instrumentos también se encuentran en nuestros más próximos primates los chimpancés, gorilas y orangutanes. Por supuesto en un grado inferior de desarrollo, pero comparativamente mayor que en los demás animales. Estos rasgos más la capacidad para el lenguaje pueden agruparse bajo la etiqueta de algo que entendemos de manera intuitiva, pero es imposible de definir y medir, y llamamos inteligencia o siquismo. La locomoción es otra cosa, y desde Darwin la Ciencia se pregunta si la expansión de psiquismo precedió a la postura erguida, si fue al revés, o si ambas evolucionaron a la vez (p. 90).

En la cita anterior no solamente se confirma la definición de la especie humana, sino que también se establece una conexión entre el homo sapiens y los simios africanos dada ciertas similitudes encontradas –la habilidad de construir herramientas, y otras similares-. Esas coincidencias en el campo cognitivo calzan con las homologías anatómicas entre el sapiens y los seis simios africanos y ello ha hecho problemático clasificar y relacionar a esos seres vivos según el sistema de Linneo. Así, se plantea una conexión física y mental entre las dos especies que

ha sido difícil de comprender por el Occidente. Esa cercanía fuerza a precisar estos términos:

> Algunos paleontólogos utilizan el término homínido en un sentido amplio para referirse a humanos, chimpancés gorilas y otros parientes fósiles de todo el grupo. Nosotros preferimos usar la palabra homínido en el sentido más tradicional que solo incluye a los seres humanos actuales y a todos los fósiles de nuestra propia línea evolutiva, es decir, posteriores a la separación de la línea de los chimpancés. (…) Todos los bípedos son homínidos, pero puede que no todos los homínidos sean bípedos (Arzuaga, 1998, p. 75).

Entonces, en la reflexión anterior, se expone que el término homínido puede ser usado en la taxonomía para referirse a *familia* o en el sentido paleontológico para referirse a todo el *género homo* de los cuales el único sobreviviente es el sapiens. En esta tesis se va a usar *homo* exclusivamente para el ser humano y *homínido* para referirse tanto al ser humano y como a los simios en las obras en estudio.

Por otro lado, Gould (2007) no niega que las transformaciones físicas que llevaron al surgimiento de los homínidos sean producto de adaptación pura; más bien, él sostiene que el cambio ni es unidireccional ni tampoco es gradual; no obstante, no puede afirmar que la inteligencia humana sea consecuencia directa de la evolución. Como el cambio algunas veces se detiene –estasis- y en otras, un órgano sirve para otra tarea completamente diferente para lo que aparentemente se transformó –exaptación-, entonces, el cerebro humano podría ser un subproducto de estos fenómenos, específicamente del segundo. La idea de que la cognición no es efecto de selección natural sino de una circunstancia azarosa,

permite concluir, inversamente a como se ha hecho en los últimos dos mil años, que la cultura basada en la materialización de los mapas mentales humanos tampoco emana ni de un plan divino ni de una misión civilizadora para salvar a toda la especie. Lo explica así:

> No dudo que la selección natural haya ejercido su acción en lo que concierne a la construcción de nuestros cerebros de gran tamaño; y confío igualmente en que nuestros cerebros se agrandaron para adaptarse a determinadas funciones (probablemente un conjunto complejo de funciones conceptuales). Pero estas suposiciones no conducen .a la noción –muchas veces sostenida por lo darwinianos estrictos- de que todas las capacidades principales del cerebro deben ser producto directo de la selección natural. Nuestros cerebros son inmensamente complejos (…). Esas capacidades son consecuencia ineluctable del diseño estructural y no adaptaciones directas (pp. 470.- 471).

Entonces, si la inteligencia no es producto de una causa directa y determinable, conocer su origen es imposible y pensar en su finalidad pierde sentido. Dicho de otro modo, la inteligencia simbólica es un órgano más y no tiene un propósito panglosiano. Consecuentemente, en el momento en el cual la inteligencia encontró su órgano físico en el cerebro y su herramienta principal se localizó en la mano, se comenzó a encefalizar la cultura.[14] También, se empezó a creer que la cultura material se relacionaba cualitativamente con las propiedades físicas del cerebro que la producía.

[14] Stephen Jay Gould (2007) explica hasta dónde llegó la absurda idea de pensar que la inteligencia es relativa al tamaño del cráneo humano. Para ello, cuenta el caso del médico Samuel George Morton y su falsa medición de cráneos indígenas y de otras *razas* y de su comparación con los *hombres blancos*. Desde luego, tanto las mujeres de todas las culturas como los varones bajos de estatura y peso resultan mal clasificados según esta falsa investigación científica. Contrario a ello, los varones europeos y norteamericanos recibían calificaciones positivas según sus mediciones. (p. 97 a 120)

Por eso se puede afirmar que existe una evidencia cognitiva dejada por las grandes civilizaciones la cual frecuentemente queda como prueba física del pasado. Así, se encuentra, en esa significativamente numerosa lista, las grandes edificaciones, los aparatos complejos y otros objetos sólidos; mientras que las mal llamadas culturas primitivas, por el contrario, dejaron pocas elaboraciones físicas o ninguna. Estas ideas son parte de la falacia panglosiana porque falsamente apoyan la superioridad de las elaboraciones materiales y de la escritura como si las etnias carentes de ellas fueran retrasadas mentalmente. Es decir, existe a nivel global una clasificación de los seres humanos según la velocidad y capacidad de crear instrumentos, dando por sentado que la elaboración de estos requiere más acumulación de saberes técnicos y mayor capacidad cognitiva. A partir de ese argumento, la superioridad técnica de la civilización es debatible, como lo demuestra Jared Diamond. [15]

De esta manera, el ser humano no es el producto de un proceso evolutivo en donde la finalidad era la creación de una forma mejorada cuyos cambios positivos acumulados a través del tiempo lo hicieran merecedor de un nicho especial. Consecuencia de ello, ingenua o acertadamente, no se podría suponer que existe ni direccionalidad ni propósito en la evolución. Más precisamente, se tendrá en cuenta que el homo sapiens no es producto de ningún tipo de planificación ni en el

[15] Jared Diamond se pregunta "¿Por qué el desarrollo humano no avanzó a la misma velocidad en los distintos continentes durante los últimos 13.000 años?" (Fabian, 2001, p. 81). Con esa pregunta Diamond trata de explicar la desigualdad de desarrollo material en las sociedades modernas; su respuesta fue que parece no existir ningún rasgo genético ni hereditario en la hegemonía cultural de Occidente. Es decir, no existe un componente hereditario de la pobreza en el mundo como parece promover un sector de la ciencia a través de décadas. Más bien, fue el azar el que llevó a que ciertos grupos de cazadores recolectores se asentaran en un territorio con conciertas características geográficas. Luego, este lugar, por su forma y clima, permitió acumular saberes de todo el mundo conocido. De esta manera, Europa pudo adueñarse de las armas de fuego, de la domesticación de animales y de todos los conocimientos de la antigüedad.

más sutil de los casos. Es decir, que esta especie adquirió sus características especiales porque eran las únicas que podría haber adquirido para ser lo que es y que por *exaptación* desarrolló una mente simbólica.

1.5.3. Definición de simio

Desde el comienzo de la anatomía comparada en la naciente ciencia moderna, se comenzaron a visibilizar los problemas de la sistematización de los seres de la naturaleza. En especial porque esta implicaba la continuidad de todas las especies y ni por asomo se veía la posibilidad de encontrar una explicación coherente a la situación del *hombre* en relación con el simio africano. Se viera como se viera, la ordenación según similitudes anatómicas, bastante eficiente desde el principio, forzaba a que, dentro de ese gran encadenamiento, se encontrara atravesada la insalvable similitud con el homo sapiens y eso no se sustentaba según las ideas imperantes en la época. Esa incomodidad ha durado muchos años y en la actualidad ha tomado otros rumbos. Afirman Goméz- Soriano y Vianna (2005):

> Históricamente, todas las decisiones que tienen que ver con la clasificación de esos primates en función de los más diversos criterios –anatómicos, cognitivos, comportamentales, ecológicos o evolutivos, así como la propia discusión taxonómica en sí misma– tuvieron importantes consecuencias epistemológicas para dos debates íntimamente relacionados: la eterna duda filosófica sobre las relaciones entre el ser humano y el mundo natural, y el alcance y significado de las diferencias y semejanzas dentro de la propia especie humana. Ocupando, aunque débilmente, “el otro lado” del puente entre el humano y aquello que tradicionalmente se ha considerado como el mundo no consciente del universo vivo, los grandes simios se colocarían en el epicentro de la relación recursiva entre el

científico, la práctica científica y el objeto de estudio (p.175).

Gomez-Soriano y Viana (2005) recuerdan que Linneo denominó primates a todos estos seres; y en la cúspide de ellos localizó al ser humano y sobre este puso a los ángeles y otros seres celestiales. Este término viene de la voz latina *primas* y significa *noble, privilegiado* y tal vez la selección de esta palabra le evitó el problema a Linneo de degradar completamente al *homo sapiens* al lugar de los simios.

Linneo probablemente advirtió el asunto teológico y político en el que se estaba involucrando y dejó para la posteridad la resolución de ese asunto clasificatorio. Explican Giacobinni y Giraudi (2007) que en la primera parte del *Sistema Naturae* (1735), el naturalista sueco coloca al ser humano en el orden de los *Quadrupeda –Antropomorfa-* y así los iguala a los simios. Era evidente que existía similitud física entre los chimpancés y orangutanes[16] –que eran los únicos grandes simios africanos conocidos hasta su época, con el ser humano. Entonces, ante la reacción a su propuesta clasificatoria tan polémica, Linneo le escribe al médico y naturalista alemán Johan Georg Gmelin (1709-1775):

> Le pido a usted, y a todo el mundo, que me muestre un carácter genérico que consienta operar una distinción entre el hombre y el simio antropomorfo. Seguramente no conozco ninguna y quisiera que se me fuera indicada alguna. Pero si hubiera nombrado hombre a un simio, o viceversa, habría sido puesto en el bando por todos los eclesiásticos.

[16]Según Gómez Soriano, la primera descripción anatómica de un simio –sin tener clara la especie- tuvo lugar en 1641 por parte de Hans Tulp –el galeno de la pintura “La lección de anatomía” de Rembrant. Después, en 1699, Tyson diseccionó y describió al primer chimpancé. Giacobini y Giraudi (2007) cuentan que, en 1658, el médico holandés Jacob de Bondt describió el primer orangután hembra. Por su parte, Martínez (2005) profundiza sobre la percepción que tuvo la entrada de orangutanes y chimpancés en la anatomía occidental. Afirma “Es así como Linneo, gracias a Tyson, puede crear, medio siglo después, el orden de Primates, que incluye a las tres especies, monos, simios y humanos, ordenadas en un carácter “ascendente” (31).

> Puede ser que como naturalista no haya podido proceder de modo distinto de como lo hice. (Citado por Giacobini y Giraudi, 2007, p. 4)

No solo la aparición de los simios alimentó el debate científico victoriano, sino que también generó cierto rechazo tanto entre académicos como entre líderes religiosos porque cuestionaba el concepto de *ser humano,* rey de la naturaleza. De este modo, si se aceptaba el origen no divino el *hombre* y su relación con seres inferiores, el sistema de valores quedaba cuestionado. Richard Dawkins explica que si se descubriera un único superviviente de *australopithecus* en la selva Budongo, "nuestro precioso sistema ético de normas se despedazaría" como causa de la cruda y desconcertante realidad de un ser indefinible". (Citado por Gomez-Soriano y Vianna, 2005, p. 4)

Stephen Jay Gould (1997) está de acuerdo en que el estudio sistemático del origen y evolución del hombre produce ansiedad y rechazo en algunos científicos y en el gran público mediático. Todos estos expertos están de acuerdo en que la localización sistémica del homo sapiens tiene una influencia en el universo de la cultura. Gould (1997) afirma lo siguiente:

> La contribución humana a esta ecuación de dificultad se acrecienta a medida que el objeto de estudio se acerca al meollo de nuestras preocupaciones prácticas y filosóficas. Tal vez seamos capaces de aplicar una absoluta objetividad a la taxonomía de los pongonóforos del océano Atlántico pero cuando se trata de la taxonomía de especies de homínidos fósiles o, todavía peor, de la clasificación racial del homo sapiens, nos atascamos sin remedio (p. 18).

Para Donna Haraway (1989), los simios lindan el borde de lo humano y de lo animal dada la evidente similitud entre ellos. También, sugiere que estudiar al

simio permite construir hipotéticamente el origen del ser humano. En otros términos, el simio y su estudio trascienden la ciencia para ser una puerta de acceso al universo de los significados humanos. Ella piensa que:

> Monkeys and apes have privileged relation to nature and culture for western people: simians' ocupy the border zones between those potent mythic poles. Monkeys and apes have modeled a vast array of human problems and hopes. (…)Most of all, in European, American and Japanese societies, monkeys and apes have been subjected to sustained, culturally specific interrogations of what is means to be "almost humans (pp.1-2).

Por otro lado, Greene (1998) afirma que los simios se encuentran entre naturaleza y civilización y entre origen y destino del ser humano; de igual modo, el estudio de ficciones que incluyan estos seres permite entender la permeabilidad del sentido de civilización. Un hecho específico que permite ilustrar este asunto es el uso de los términos mono y simio. De hecho, en muchas culturas se usan para degradar a otro ser humano y asignarle rasgos bestiales. Existe miedo porque los simios:

> ... resemble humans but are still animals, "ape", "gorilla", "monkey", and related terms became favorite of epithets to degrade those whose otherness and inferiority were believed to be manifested by and inscribed upon their bodies, people who, while they appeared humans, were seen as less than human (Greene,1998, p.5)

Richard Dawkins (2004) evidencia que la revolución científica emprendida por Darwin provocó una actitud visceral hacia la posibilidad de que todos los seres vivos tuviéramos un ancestro común. En tanto, la evolución por selección natural despejaba muchas dudas planteadas a través de los siglos, el blanco civilizado europeo iba creando un sistema de valores y una práctica científica que le permitía

no sentirse emparentado con otras razas. Para precisar, estas correspondían con la de los seres humanos que estaban siendo tratados como animales en las colonias europeas. El rechazo a ese *otro* era representado por el rechazo al simio africano. Explica Dawkins:

> The rise of Darwinism in the nineteenth century polarised attitudes towards the apes. Opponents who might have stomached evolution itself balked with visceral horror at cousinship with what they perceived as low and revolting brutes, and desperately tried to inflate our differences from them. This was nowhere more true than with gorillas. Apes were 'animals'; we were set apart. Worse, where other animals such as cats or deer could be seen as beautiful in their own way, gorillas and other apes, precisely because of their similarity to ourselves, seemed like caricatures, distortions, grotesques (p. 108).

En síntesis, la imagen del simio africano trasciende su representación física para convertirse en una metáfora que normalmente posee sentido negativo. Por ello, el estudio de estos seres en ficciones cuestiona la civilización occidental y la novela y la película hacen evidentes esos temas que evidencian las debilidades del sistema que justifica la superioridad del occidente.

Tal vez una de las razones resulte obvia. En la cuna de la civilización occidental —Grecia, Egipto— los grandes simios africanos no existieron. Antes del descubrimiento del Nuevo Mundo y hasta siglo XIX, se conocían pequeños simios del Viejo Mundo y existían algunas referencias a seres humanos peludos parecidos a humanos. No obstante, como la antigüedad estaba llena de seres mitad hombre mitad animal, se pudo haber pensado que estos eran seres míticos sin existencia real. Gomes-Soriano y Vianna (2005) explican que:

> El pensamiento occidental surgió y bebió de sus primeras aguas en una

> fuente totalmente desprovista de grandes simios y, en última instancia, apenas débilmente provista de cualquier otro primate que no fuera humano. Los primates siempre tuvieron una predilección desmesurada por las selvas tropicales del planeta, a kilómetros de distancia tanto de los antiguos Platón y Aristóteles como de los modernos Locke y Descartes. (pp. 4-5).

Por otro lado, los relatos de animales que actúan y piensan como ser humano parecen ser patrimonio común de todas las culturas. Se encuentran desde la India hasta los pueblos indígenas americanos y tienen como idea común el que las bestias representan significados complejos relativos a la ética y la religión. Por ejemplo, el Buda llamó a doce animales al encuentro de su iluminación y Jesucristo se trasforma en el Cordero de Dios. También el Doctor Jeckyl se transforma en el simiesco Hyde y Larry Talbot se vuelve el Hombre Lobo.

El simio es una especie de monstruo mitad animal y mitad hombre.[17] Casualmente, existen, en muchas mitologías, seres con estas características; entonces, también el simio va a mostrar esos rasgos en tanto posee una forma física real y una forma simbólica monstruosa al igual que sirenas, centauros y toda serie de anomalías anatómicas.

Coincidentemente, Eco (2007) piensa que en general todos los monstruos tienden a establecer y determinar la definición de humano. En otras palabras,

[17] El mono se asocia con la pasión sexual del mismo modo que otros seres mitológicos mitad animal mitad ser humano. Alejandro Vignati (1976) afirma sobre los centauros que: “La leyenda los compara a sus parientes sátiros en cortejos dionisiacos, violentos, impúdicos- tanto de Grecia como de la India (…) bajo la forma de dioses velludos como monos amantes de vino y la mujer” (3). Gomes Soriano (2009) explica que los simios son una especie de híbrido y afirma “estas configuraciones no sólo posibilitan que el simio forme parte de un proyecto de hibridación, sino que, de alguna manera, hacen que se vaya constituyendo como un híbrido en sí mismo, un ser limítrofe a medio camino entre dos categorías difusas como son las de humano y animal. En el caso que nos ocupa, este carácter intermedio vendría dado por su cercanía fisiológica con el humano; pero también desde el ámbito psicológico, se han ido dando otro tipo de configuraciones simias que se basarían en continuidades y discontinuidades de tipo cognitivo” (pp. 131-132).

ambos conceptos están estrechamente ligados y uno define el otro. Eso se explica así:

> La tradición de los monstruos, ya desde sus comienzos, indujo al mundo cristiano a utilizarlos también para definir la divinidad. […] No obstante […]en un momento dado, el gusto por lo maravilloso legendario dará paso a la curiosidad por lo interesante científico, y las cámaras de maravillas y otras colecciones modernas se poblarán de otros tipos de monstruos. […] El monstruo seguirá habitando el imaginario moderno y contemporáneo pero con otras formas. Por influencia de los descubrimientos de los navegantes que encontraban pueblos salvajes (reales) de costumbres salvajes. […] Ya en nuestros días, tras haber pasado por Drácula, la criatura del doctor Frankenstein, mister Hyde, King Kong, y rodeados de muertos vivientes, y de alienígenas llegados del espacio, tenemos nuevos monstruos a nuestro alrededor (pp. 125-127)

En realidad, los grandes simios africanos, aparecen con los procesos exploratorios europeos de la modernidad desde el siglo XVI hasta el XIX. Antes de eso, se conocían los monos más pequeños –como babuinos y macacos- del África Subsahariana y de Lejano Oriente y también existía, en la mente de los ciudadanos del Viejo Mundo, la imagen del *hombre salvaje*. Este vino a llenar la necesidad simbólica de reafirmar la imagen del humano como reflejo de Dios y que se opone a la bestialidad de la naturaleza.

Husband y Gilmore-House (1980) explican la imagen del *hombre salvaje europeo* el cual es un ser que se encuentra en varios relatos populares a través de Europa y en varios manuscritos medievales que dan cuenta de su existencia. De hecho, se sospecha que una de las fuentes que usara William Shakespeare para crear su personaje Calibán de *La tempestad* (1613) es este ser de la mitología europea. Físicamente, *el hombre del bosque* se caracteriza por tener pelos en

todo el cuerpo excepto las manos y la cara. Ya para el siglo XV, aparece cubierto, en muchos grabados, de hojas secas en vez de pilosidad. En algunos casos se le presenta como un gigante caracterizado por la estupidez. Por lo general, habita lugares inhabitables y es agresivo pues ataca no solo al ser humano sino también a su propia especie y a otros animales. Incluso llega a utilizar un garrote como arma. De igual modo, carece de habla, practica el canibalismo y se decía que podía alimentarse de infantes lo cual parece ser un antecedente de los mitos europeos del hombre lobo. Estos rasgos los muestran "Primitive, irrational, and heretical, the wild man would seem to have been a pariah in a world obsessed with religious interpretation and order" (p.4). Todo ello implica que más allá del orden de la *civita* viven los hombres bestias. Ello explica parte de la actitud del invasor europeo hacia los habitantes del Nuevo Mundo. Explican:

> Toward the end of the Middle Ages, all aspects had become so steeped in an atmosphere of deep religiosity that no object or incident, no idea or action could escape religious interpretation (…) Concepts generated by faith tended to be seized upon and externalized in a naïve a literal fashion and thus abstractions became rendered as concrete realities. Holy and profane thought were constantly intermingled. The ordinary was transmuted to the sacred and the sacred to the common place with such consistency that any real distinction between religious and secular thought virtually disappeared. Nothing could better demonstrate this phenomenon that the myth of medieval man (p. 1)

Coincidiendo con lo anterior, Cohen (2008) explica el desarrollo y origen de la representación de los animales en la iconografía occidental y comienza relatando la forma y origen de los bestiarios. La tradición comienza con un libro cuyo original en griego no se conserva sino solo copias posteriores. Se refiere al *Physiologus*–

probablemente entre II y IV DC- el cual fue reproducido en varias lenguas occidentales medievales e inspiró el nacimiento de todos los bestiarios de esa época. Este texto incluía descripciones de seres reales o imaginarios. Explica:

> The text of purely didactic orientation, concentrated upon religious moralization, based primarily on fanciful description of fictive tales. Each of the creatures was associated either with a virtue or a vice; often supported by a biblical passage and some (…) became metaphors or Christ and Christological dogma (Cohen, 2008, p. 4).

Algunos de esos libros con ilustraciones zoológicas fueron usados para la exposición de la doctrina cristiana. Dado que gran parte de los feligreses eran campesinos iletrados, era más fácil exponerles la fe mediante el uso de animales de uso común o que al menos pertenecían a la fauna local. Según Cohen (2008), ya desde la Edad Media, era posible percibir la evidente costumbre inglesa y europea de establecer clasificaciones y árboles genealógicos con jerarquías:

> The prologue of the Libellus de Natura Animallum discusses of hierarchical order of the cosmos and man´s privileged place as the rational creature, produce in the image of the creator to whom al others creatures are subjugated. These are divided into four classes, those of birds, quadrupeds, fish and reptiles, in accordance with the hierarchical and quadripartite vision of the cosmos derived from the classical zoology (p. 7).

Los manuales religiosos llamados *Exempla* eran de fácil comprensión para varios niveles sociales y, además, incluían fábulas moralizantes que remitían a relatos bíblicos. Incluso algunas de esas historias no eran religiosas o no venían en *La Biblia* sino más bien eran relatos populares probablemente adaptados para contarse en la liturgia. De hecho, en uno de esos textos atribuido a Giovanni Dominici (1356-1419) aparece una de las primeras alusiones directas a los monos

y San Bernardino de Siena (1380-1444) lo usa de una manera como se muestra a continuación:

> Dominici devised picturesque images of leaders who are pigs drownes in his earthly desires and powerful men who display their vices like a monkey on the roof. In his famous sermon in Florence and Sienna (1424-1427) Bernardino employed the bestial image for all the evils he perceived in society, the degratating pasions of the flesh, sexual perversions, such as sodomy, the merchant sins of avarice and gluttony, and vices that infiltrated into clerical circles (Cohen, 2008, p.19).

La autora no ofrece más detalles o explicaciones sobre el significado de la palabra *monkey* pero debe referirse a los simios de pequeño tamaño del Viejo Mundo. Se debe tener presente que esos animales siempre van a representar al extraño porque los homínidos no humanos desaparecieron de Europa aproximadamente 30.000 años antes de la Era Cristiana[18] y no quedó otro excepto el *homo sapiens*.

Posteriormente, Cohen (2008) menciona que el sacerdote Guillaume Papin (1465-1553), al describir a una persona que no era de su agrado, dice que "inexperience makes him like a monkey, who when he climbs a tree, exposes his backside, somewhat like Dominici´s monkey on the roof" (p. 12). Además de la reconocible metáfora del simio que representa la estupidez, la autora menciona que el simio es también ícono de la avaricia (22). Por lo tanto, el simio no tiene un significado positivo desde la Edad Media. Cohen (2008) amplía así:

> The ape was presented in the Physiologus and subsequently as a form of the devil. During the Romanesque Period, the ape came to represent the

18 Se hace referencia a los últimos Homo neandethaliensis los cuales murieron en la península ibérica hace 30 mil años.

> deformed and degenerate man and exemplified human self-abandonment to sins of the flesh. It played a major part in the human-animal parody as expressed in fables, moralistic sermons, popular shows of performing animals and artistic depictions. The fact that the ape was eventually transformed into de sinner, victim of the devil rather that the embodiment of the devil himself, demonstrates the process of internalization illustrated in the animal symbolism of the late medieval period. From the end of the thirteen century, the ape again underwent a transformations becoming an image of the avaricious man or the usurer (pp. 218-219)

A finales del siglo XVIII y principios del XIX y durante el despegue industrial y comercial ultramares del Imperio Británico, la teoría de la evolución por selección natural reacomodó todas esas ideas medievales en torno a la naturaleza. Apareció primero el orangután en el siglo XVI, el chimpancé en el XVII y finalmente en medio de la puritana era victoriana aparece el gorila. Entonces, sobre esto Yan (2002) asegura que:

> It is often noted that animals bear various cultural meanings and sociological implications—as companions, food, and commodities, for example—and they are part of the richly varied world of popular culture. Animals, however, also play a crucial role in the establishment of natural history and serve as an important medium for the dissemination of scientific ideas. To clarify the meaning of exotic creatures in English society, some critics draw upon ideas of animals and animality to examine the shifting relationships between human beings and nature. […] More specifically, they provide an overview of the connection between human beings and the natural world, reading the collection of fauna and flora found in exotic lands as a cipher for imperialist ideology […] they demonstrate how the British express their perception of empire overseas in relation to the culture of natural science. In other words, the study of nonhuman animals has a great deal to tell us about the way science and culture meets at various times in history (p. 226).

La imagen de los animales sirvió como un medio para popularizar las ideas científicas y eso produjo ilustraciones de simios africanos en las más variadas revistas de la época victoriana. Coinciden el comienzo del proceso colonial y de los viajes ingleses y franceses por África con la aparición de estas publicaciones periódicas.

Haraway (1989) explica que el estudio, exhibición, uso experimental y comercio de simios están estrechamente relacionados con los procesos de colonialismo de Europa en África y América. De hecho, se plantea que existe una misión civilizatoria detrás de los laboratorios de experimentación fundados por Francia – Pastoria en Guinea Francesa en 1924-, Alemania – en Tenerife-, Estados Unidos – en Barro Colorado, Panamá y Cayo Santiago-. Se argumenta que se da investigación científica en medicina para buscar cura a diversas enfermedades. Es decir, detrás del interés por comprender y dominar a los grandes simios africanos, se estaba poniendo a prueba el poder e influencia de la civilización occidental. Explica:

> Literally and figuratively, primate studies were a colonial affair in which knowledge of the living and dead bodies of monkeys and apes was part of the system of unequal exchange of extractive colonialism. Primate bodies grounded the discourses that rested on a flow of value from the land where monkeys and apes lived to lands where they were exhibited and textualized. Non-human primates were a fundamental part of the apparatus of colonial medicine. Part of the ideological framework justifying this directed flow of knowledge was the great chain of being structuring western imperial imagination; apes specially were located ina a potent place on that chain (p. 19)

La aparición del darwinismo complicó la visión que se tenía de los simios. La errónea idea de que existe un parentesco entre todos los homínidos volvió a los simios africanos “low and revolting brutes” y “caricatures, distortions, grotescs” de los seres humanos (Dawkins, 2004, p.108). Sin embargo, esas atribuciones monstruosas terminaron atribuyéndose también a seres humanos reales y vivos que fueron importados como bestias por los *hombres blancos occidentales*, tal como lo evidencia la historia de la Venus Hotentote y el Negro de Banyolés[19].

En efecto, los papeles simbólicos del chimpancé, el orangután y el gorila, han variado considerablemente a través de su historia en Occidente, pero todos tienen algo en común. Aunque su función primordial y en primer nivel es servir de etiqueta en la nomenclatura del sistema de la historia natural, ellos vienen a representar el proceso predatorio e invasivo de Europa en el planeta a través de los siglos.

[19] Gould (2004 b) dedica todo el capítulo 19 a relatar la historia de Saartje Baartman Cc La Venus Hotentote. Esta mujer mostraba esteatopigia, o acumulación excesiva de grasa en las nalgas, además tenía una condición particular en sus labios vaginales menores denominada “sinus pudoris” pues eran bastante grandes. Fue llevada a Europa y exhibida como animal de feria hasta que murió a los 25 años y fue disecada a principios del siglo XIX. Su cuerpo inerte formó parte de la colección del Museo del Hombre en París hasta que su cuerpo fue repatriado y recibió humana sepultura a casi 200 años de su muerte. El negro de Banyolés es un bosquimano que fue disecado y exhibido en un museo en España hasta que obligaron a repatriar el cadáver y a enterrarlo como todo ser humano.

1.5.4. La idea de progreso y civilización

> “ Yo, mono libre, acepté ese yugo; pero de esta manera los recuerdos se fueron borrando cada vez más. Si bien, de haberlo permitido los hombres, yo hubiera podido retornar libremente, al principio, por la puerta total que el cielo forma sobre la tierra, ésta se fue angostando cada vez más, a medida que mi evolución se activaba como a fustazos: más recluido, y mejor me sentía en el mundo de los hombres: la tempestad, que viniendo de mi pasado soplaba tras de mí, ha ido amainando: hoy es tan solo una corriente de aire que refrigera mis talones”
> “Informe para una academia” Franz Kafka

Esta tesis intenta analizar la mejora temporal como falacia detrás del enfrentamiento entre simio y *hombre* en las obras en cuestión. El problema consiste en que esa falsa idea biológica pasa a formar parte de la cultura gracias al papel que juegan los medios electrónicos y en especial el cine y la televivión. Consecuencia de ellos es que se utilizan prácticas emprendidas por la cultura occidental para hacer justificable la apropiación indebida de recursos de parte de los considerados más aptos. Esas prácticas convertidas en metáfora en la novela y en la película toman forma en las obras ficticias artísticas. Afirma Gould (1998) sobre el uso del término progreso:

> Esa manipulación positiva reposa sobre el falaz argumento de que la evolución incorpora una tendencia o impulso fundamental hacia un resultado básico y definitorio, una característica que se destaca de todo lo demás como epítome de la historia de la vida. Este rasgo crucial es por supuesto el progreso, que ha sido definido a nivel funcional de muchas maneras distinta, como tendencia de la vida a una creciente complejidad anatómica, a una mayor complejidad neuronal, a un amplio y flexible repertorio de comportamiento o cualquier otro criterio urdido con el propósito evidente (…) de situar al Homo sapiens en la cima de una supuesta pirámide (p. 29).

La mejora producto de progreso y civilización es parte del proyecto de la modernidad[20] y ello ayuda a perfilar una manera específica de construir la historia y el tiempo. Para precisar, se asume que la correcta aplicación de las tres áreas sugeridas por Kant -arte, ciencia y ética- lleva a la sociedad occidental a alcanzar una forma superior de gobierno y de vida (Díaz, 2000, p. 17 a19). Esa idea kantiana supone que la historia de la modernidad se ordena en una dirección temporal basada en las mejoras venidas del pasado Así, esa se contrasta con experiencias del presente que construyen el futuro. Lo anterior supone que la historia de Occidente comienza con Egipto, su sofisticación técnica, su concepción registral de la historia y llega hasta el momento presente.

Entonces, el Occidente se adjudicó el final de esa metáfora biológica venida de la embriología del siglo XIX. Kant pensó que había llegado a la mayoría de edad y había dejado atrás "la incapacidad para servirse de su entendimiento sin verse guiado por ningún otro" (Kant, 2004, p. 83). Entonces, de lo afirmado por Kant, se desprende que Europa representa la madurez de la evolución biológica de la humanidad, lo cual le permite derechos culturales al poder dirigir y decidir sobre los otros pueblos más atrasados. Entonces:

> Pereza y cobardía son las causas merced de las cuales tantos hombres

[20] David Harvey (1998) se refiere más a la modernidad como proyecto y afirma "Ese proyecto supuso un extraordinario esfuerzo intelectual por parte de los pensadores de la Ilustración, destinado a «desarrollar la ciencia objetiva, la moral y la ley universales y el arte autónomo, de acuerdo con su lógica interna». La idea era utilizar la acumulación de conocimiento generada por muchos individuos que trabajaban libre y creativamente, en función de la emancipación humana y el enriquecimiento de la vida cotidiana. El dominio científico de la naturaleza auguraba la liberación de la escasez, de la necesidad y de la arbitrariedad de las catástrofes naturales". (p. 27). Ello implica que la falacia panglosiana expresa la falsa idea de mejoramiento emprendida por las revoluciones que eran base para la modernidad. Incluso, este error argumental se denomina a partir del Doctor Pangloss de Voltaire quien es claramente una parodia de un pensador de la época. Es decir, parte de ese proyecto de la modernidad es la incierta mejora humana que se suponía se debía alcanzar con el progreso científico y tecnológico.

> continúan siendo con gusto menores de edad durante toda su vida, pese a que la Naturaleza les haya liberado hace ya tiempo de una condición ajena (haciéndoles físicamente adultos); y por eso ha resultado tan fácil a unos erigirse como tutores de otros. Es tan cómodo ser menor de edad (p. 83).

Todo lo anterior implicz que una metáfora biológica sirvió para explicar el crecimiento moral de occidente a través de la historia. Dicho de otro modo, la cultura occidental representa ese adulto que se apoya en todos los valores de la humanidad; así puede conducir a todos los seres humanos a un futuro más civilizado. Ese paso de lo biológico a lo cultural y viceversa parece recurrente. Esto coincide con la siguiente afirmación:

> La idea de la evolución, la aparición gradual de todos los organismos por causas naturales a partir de una o pocas formas con el trascurso de las edades, es en cierto sentido hija natural de la idea de progreso. En el siglo XVIII, cuando se desarrolló y adoptó ampliamente la noción de progreso social, era natural ir más allá del dominio natural y hacerla extensiva a otros organismos.(…) El resultado fue una suerte de cuadro naturalista y progresivista del mundo vivo. De los salvajes a los europeos en la dimensión cultural. De los microbios (mónadas) a los humanos (hombres) en el mundo orgánico (Wagensberg, 1998, pp. 69-70).

A pesar de que esa idea fuera común en el siglo XIX, claramente Darwin no afirmó nunca que la selección natural tuviera una dirección especial, ni que solo los más fuertes sobrevivieran y aún menos se atrevió a decir que el homo sapiens estuviera directamente emparentado con los simios. Todas esas afirmaciones eran parte del *zeitgeist* de la era victoriana y muchas incluso salieron de la boca de líderes o personajes destacados de la Iglesia de Inglaterra, tales como William Paley (1743-1805) y su *Natural Theology or Evidences of the Existence and*

Attributes of the Deity (1802)[21] y Robert Chambers (1802-1871) y *Vestiges of the Natural History of Creation* (1844)[22]. No obstante, se le terminaron atribuyendo a Charles Darwin, de tal modo, que parece casi automático relacionar esas falacias con el padre de la selección natural. Gould (1997) piensa:

> La teoría básica de la selección natural no contiene proposición alguna sobre el progreso general, y no ofrece tampoco, ningún mecanismo que permita predecir la existencia de semejante proceso. Sin embargo, tanto la cultura occidental como los hechos innegables de un registro fósil que se inició con las bacterias como únicos habitantes y que hoy tiene el honor de hospedarnos a nosotros, claman al unísono por un discurso que introduzca la idea de progreso como eje central de la teoría evolutiva (p. 148).

De algún modo, esas afirmaciones fueron parte de la ideología que ayudó a justificar y volver inmanente e inminente el proyecto civilizatorio europeo. De hecho, también esas ideas están presentes en Darwin y son económicas –Thomas Malthus (1766-1804)-, filosóficas -Herbert Spencer (1820-1903)-, y religiosas -William Paley y Robert Chambers (1802-1871)-. Eso significa que en tanto Europa extendía su poder económico y político venía detrás una serie de ideas que hacían pensar que era normal, inevitable y natural imponerse y que, en bien del progreso humano, se debía ejercer dominio económico y político. Entonces, desde el siglo

21 Michael Ruse (1999) pormenoriza la influencia de Paley y Chambers en toda la Inglaterra victoriana pero especialmente en Darwin. Estas referencias en la investigación provienen de ese texto. Se puede consultar capítulos 3, 4 y 5.

22 Gregory Raddick (2003) afirma que la concepción mecánica de *adaptative traits* de Darwin viene de la tradición de la Historia Natural Británica y de la teología natural de Robert Boyle y John Ray y llega hasta William Paley. Afirma “Paley concluded that organisms with their many parts contrive to serve particular ends, could no more come into being without a designing intelligence that could functioning watches. Paley’s book was one of the few to make an impression on Darwin when he as a student at Anglican Cambridge” (p. 153) De hecho, Darwin fue uno de muchos lectores de ese libro. El motivo de esta nota al pie es sugerir que la idea de mejoramiento de la naturaleza viene más de la religión o de los intentos de combinar religión con ciencia que de Darwin propiamente y que esas ideas panglosianas facilitaron la implantación de las ideas de progreso y de lo que se dio por llamar posteriormente Destino Manifiesto, lo cual tiene obvias inclinaciones teológicas.

XIX, pensadores como el Conde de Gobineau[23] (1816-1882) y Francis Galton (1822-1911)[24] elaboraron una serie de argumentaciones, pintadas de ciencia, que venían a separar al occidente blanco de los territorios invadidos. Todorov (1989) utiliza el concepto de *racialismo* para referirse al papel irresponsable de algunos científicos que utilizaron la ciencia para justificar ese proyecto de superioridad racial. Afirma:

> La doctrina racialista, como se ha visto, está vinculada desde sus inicios con el advenimiento de las ciencias, o más exactamente, con el cientificismo, es decir con el uso de la ciencia para dar fundamentos a la ideología. (p. 140)

El uso de la ciencia con propósitos extra científicos e inmorales no es nuevo. Para Todorov, ese lugar privilegiado de la ciencia del siglo XIX, y que de algún modo llega hasta la actualidad en la imagen que proyecta el cine y la televisión, se apoya en "el determinismo integral y la sumisión de la ética a la ciencia". (p.140). De manera tautológica, la ciencia describe las leyes deterministas de la naturaleza y, a su vez, el determinismo prueba la validez universal de la ciencia.

La relación del hombre blanco occidental con el *otro* –o el *buen salvaje*, como le llama Todorov- corresponde con esas dos ideas y se encuentra en la novela y en la película. En otras palabras, para que el proyecto civilizatorio europeo tuviera

---

[23] Nos referimos al *Essai sur l´inegalité des races humaines*. Sobre ello dice Todorov: "El comportamiento de los hombres, según Gobineau, queda completamente determinado por la raza a la que pertenecen y se transmite por la sangre; nada puede hacer al respecto la voluntad del individuo, (…) El cree que actúa él, cuando en realidad es sobre él sobre quien actúan fuerzas que lo rebasan". (149)

[24] La antropometría en todas sus variantes es parte de ese proyecto para establecer "leyes científicas" que explicaran la superioridad del blanco. Francis Galton estableció un programa social en ese sentido. "…instaló puestos antropométricos en lugares públicos para realizar mediciones de los transeúntes. Galton no era ningún ser seráfico, pero compartió (y contribuyó a popularizar) la idea de que las mediciones físicas y mentales mostraban la clave de la naturaleza humana". (Hackling,1995, p. 258)

sentido, el salvaje debe vivir en el pasado y debe mostrar un desarrollo cultural, moral y cognitivo inferior a Europa. Ambos hechos validan usar el poder de la luz de la civilización para mantener el orden existente.

El término *progreso* tuvo su nacimiento en el siglo XVIII [25] y es producto de una intuición reduccionista que intentaba entender el cambio de forma a través del tiempo como aumento de complejidad. Ello significa que muchos naturalistas desde la antigüedad supusieron que la variabilidad de formas vivas tenía un origen común, que el tiempo realizó los cambios y que las formas modernas eran más complejas que las antiguas o que todas venían de una forma preestablecida.[26]

Esa simple intuición vendría a ser, en el siglo XVIII, la base de la *cadena del ser* de Ernest Haeckell (1834-1919) en la cual el hombre blanco occidental ocupaba la cúspide de la evolución. En ese siglo se comenzó a pensar que esa transformación era sinónimo de progreso. En síntesis, este concepto se entiende de esta manera:

> En resumen, la definición más genérica de "progreso" reúne los requisitos siguientes: (1) la presencia de una secuencia de eventos que se desarrollan en un orden determinado e invariable; (2) la existencia de una métrica universal que permita comparar los eventos entre sí; según un parámetro de "calidad", "nivel de perfección" o similar. Para que exista "progreso", cada evento en la secuencia deberá ser superior a su antecedente, e inferior a su sucesor (Wagensberg, 1998, pp. 199-200).

25 Para Michael Ruse, el origen es la idea de "cambio genuino tanto en lo social como en lo intelectual con tal de que los humanos se esfuercen en la dirección correcta" (Agusti et alt, 1998, p. 73). En realidad, debe ser imposible determinar con exactitud si el concepto de progreso viene de lo económico y motiva la biología o viceversa.

26 Es referencia al saber de los presocráticos. Ellos trataron de buscar el origen de las formas complejas en alguna sustancia que no pudiera a su vez descomponerse. (Hiller, 1968, pp.11- 31)

Entonces, en la columna vertebral de *progreso* se enccuentra la idea de cambio de lo simple a lo complejo lo cual viene siendo una interpretación superficial de la transformación en la naturaleza. Era verdad que los cuerpos complejos, por serlo así, debían poseer unidades que eran contenidas por otras unidades mayores de las cuales en esa interacción surgía la forma. Ya en la antigüedad clásica, los atomistas vieron que el universo estaba compuesto de átomos de diversas cualidades que se encadenaban mediante un sistema de ganchos y corchetes que formaban cuerpos celestes infinitos (Hiller, 1968, p.30). Esto verificaba la existencia de una sumatoria de unidades simples que daban forma a un sistema y ello se interpretó como aumento de complejidad.

Esa sumatoria de elementos para formar un objeto más complejo llamado universo se encuentra predeterminado y parece influir en varios modos de interpretar los acontecimientos de la naturaleza. Entonces, la historia evolutiva y nacimiento de la civilización siguen esa línea aparentemente lógica que parece reflejar más bien la línea vital individual del homo sapiens: embrión, nacimiento, adultez, vejez y muerte.

La exploración, la creación de herramientas, la formación de clanes, la creación de refugio y los primeros rasgos de transmisión de información son algunos de los primeros rasgos humanos encontrados en los homos habilis los cuales son transmitidos a la generación siguiente y así van pasando de especie en especie en cadena evolutiva de complejidad hasta el homo sapiens, según piensa la paleontología moderna. Ello significa que hace tres millones de años, un australopitecus abandonó la vida en los árboles y el bipedismo en la sabana comenzó a transformar el cerebro de este proto homínido; entonces, esto le

permitió liberar sus manos y estos cambios parecen ser determinantes para el futuro. Esa línea de transformaciones más una inherente e innata capacidad de desplazamiento por su condición motora particular parecen haber convertido a la única y última especie superviviente del género homo en viajera. Esta cuestión del viaje se ha convertido en una metáfora cultural de la hazaña y destino final de la evolución humana. Sin embargo, debe ser estudiada con detenimiento porque se carga de esos significados que esta tesis se encarga de evidenciar.

A mediados del siglo XX con el advenimiento de la carrera espacial de las superpotencias, ya había madurado el rechazo al progreso tecnológico y material de occidente. La reacción contra el positivismo durante el siglo XIX se articuló en una lucha más significativa en la mitad de la centuria puesto que la ciencia y los adelantos habían dado prueba para el rechazo visceral. Por un lado, se desarrollaba todo un programa espacial y por otro había una reacción en contra de ello y de la guerra nuclear. Entonces, en la década de los 50, gran cantidad de filmes de clase B, advirtieron del peligro de un conflicto global y lo absurdo del viaje a las estrellas.

Entonces, el viaje final es la punta de lanza de la idea de progreso de la humanidad. De hecho, se plantea que esta aventura es el objetivo final y destino de la especie sapiens. Por este motivo, la literatura del pasado y del presente está plagada de estos relatos. Desde *La Iliada* de Homero hasta la serie y las películas *Star Trek,* el objetivo final es el viaje y este es un referente culturalizado del instinto de supervivencia.

El tema del viaje interestelar ligado a la cima del progreso a finales del siglo XIX llega a una crisis en los años 70 con los filmes distópicos de esa era. Es decir,

a mediados del siglo XX, comienza todo un cuestionamiento de la carrera espacial porque no parecía haber un motivo para la exploración si aún no se habían resuelto cuestiones básicas en torno a la supervivencia en el planeta. Casualmente, a finales de los 70, se abandonó el intento de explorar más la Luna y poco a poco los programas espaciales de las superpotencias fueron cambiando. Por lo tanto, la novela y la película coinciden con ese cuestionamiento a la línea de progreso temporal y física que se había asumido como inevitable y su techo sería la frontera final del espacio. Precisamente:

> En el siglo XIX; la fe en el progreso de la humanidad y la supremacía occidental acabaron siendo una misma cosa. Se decía entonces que Occidente había logrado dominar al mundo gracias a las leyes del progreso, las cuales quedaban demostradas de modo manifiesto en la propia superioridad occidental (Comellás, 2000, p. 38).

Esa hegemonía se basa en la implantación universal de un modo de producción y un estilo de vida. En otros términos, “Occidente se define a partir del siglo XIX como la civilización por antonomasia y porque con la idea de progreso, la cultura occidental se transforma en expansiva y se declara universal” (Rojas, 1997, p. 114). Consecuentemente, términos en cuestión, tales como *universal*, *civilizar* y *progreso*, arrastran todo ese sentido del “poder de la razón como un emblema de la especie sapiens de cierta parte del planeta. Se puede afirmar que, en cualquier parte del universo en que exista un ser racional, deben existir avances científicos que evidencien su superioridad y el viaje es una prueba de ello.

En lo referente al término *civilización*, el problema no es diferente. Este se relaciona con la voz latina *civitas, -atis* la cual significa *ciudad* y hasta nuestros días ese no ha perdido esa relación con el campo semántico en cuestión. Además, la importancia de la ciudad como espacio de orden se remite a las bases de la cultura europea en tanto:

> ... for the ancient greeks the city represented both the manifestation of civic virtue and the means of propagating it. To them we owe the weight words to describe specific forms of behavior as though the identity of a particular city could stand in for the moral character of its inhabitants. (Taylor, 2006, pp. 604-605).

El término *ciudad* hace pues referencia a la *polis* griega y a la urbe romana por oposición a la rusticidad del campo. El salvaje representa lo opuesto a la vida de la ciudad como metáfora máxima del progreso y, en esta, se sanciona a este inmoral que no conoce las reglas ni el refinamiento. En el pleno nacimiento del liberalismo, la dicotomía *civilización-barbarie* obligó a evitar la amenaza de ese ser humano a medio hacer. Así lo expresa Retamar (1989):

> La contraposición que iba a valerse luego de los términos civilización y barbarie, según la cual la primera implica una forma armoniosa, realmente humana, de existencia, y la segunda una forma insuficientemente humana o abiertamente bestial, es una viejísima idea teocéntrica, característica de comunidades poco desarrolladas, aquejadas de un localismo estrecho, ignorante y a menudo feroz, que se acantona en lo suyo y lo exalta sin medida, mientras rechaza y degrada lo extraño. Al integrante de la comunidad propia, se le da con frecuencia el término de "hombre" o los de "bueno", "excelente" o "completo" (p. 292).

Fernández Retamar (1989) encuentra que ese término representa los ideales de la Revolución Francesa. También, piensa que nace “cuando la burguesía euro

occidental, en pleno auge racionalista, comienza a trazar un balance de su saber, que va de las manos de los enciclopedistas franceses a la de hombres como Humbolt y Hegel" (pp. 296-297). *Civilización* lleva la impronta del Siglo de las Luces y la moral emanada de la Revolución Francesa y da apoyo al capitalismo urbano industrial europeo. El pensador venezolano señala tres particularidades.

Primero, dicho término indica que debe haber un mercado mundial que ha llevado a la interconexión a todo el planeta. Segundo, se promueve un sistema de explotación de todos los pueblos "los que verán así aplastadas o gravemente dañadas sus culturas, (…) vías hacia un eventual desarrollo (capitalista)" (p. 298) lo cual significa que el término que se cita refiere inevitablemente al expansionismo y la destrucción que ha llevado a cabo la sociedad occidental. Tercero, todo ese proceso sucede en función de eliminar la amenaza del bárbaro

El concepto de *Civilización* es parte de ese proyecto universalista de occidente. En este sentido, la novela y película exploran la experiencia temporal del término en cuestión al analizar la aventura espacial de una tripulación de *hombres civilizados*. Por eso, se analiza el hecho de que en las obras existe un viaje al espacio que cuestiona el espíritu que lleva a explorar el universo. Fernández Retamar (1989) agrega:

> Occidente encontró pueblos diversos en las cuatro esquinas del mundo, y les negó su derecho a ser lo que eran: desenraizó a los hombres, pisoteó sus creaciones culturales, echó por tierra tradiciones milenarias: bajo el común denominador de la "barbarie", unció (sic) a todos los demás pueblos a su carro, y los obligó a tirar de él, igualándolos en su condición de esclavos abiertos o velados: hombres, todos, "de color", aunque algunos de ellos parecieran también "blancos" (p. 321).

Dentro del campo semántico que abarca el término *ciudad*, se incluyen los monumentos y lugares conmemorativos a hechos o héroes patrios. Normalmente, son puntos de referencia tanto físicos como temporales. Este tipo de edificaciones son una metáfora condensada de los valores que organizan la modernidad como tal. No es de extrañar que muchas películas utilicen la destrucción de algún monumento archi conocido para mostrar la destrucción final de la humanidad. Sobre ello, Banks (2002) afirma:

> Historically, monuments have been erected by groups or nations to recognize a person, an ideal, an event, or a group of people. The normative function of a monument is no serve as a testament of social or national memory and to symbolize larger cultural, social, political or national themes such as liberty, power, democracy, independence, justice, and progress, equally or patriotic value (p.138).

Entonces, la construcción de la ciudad y de los edificios como manifestación física del poder tienen su contraparte en la destrucción de los monumentos como una amenaza a la estabilidad general de todo el origen civilizatorio. Taylor (2006) relaciona la caída de ciudades de *La Biblia* como una metáfora de la devastación completa del orden humano:

> Ancient and biblical sources have left a legacy of ideas and physical remains for contemplating the fate of cities. Resonating between there varied accounts is the warning and without the city one would be left to wander in the wilderness or to confront barbaric lands, face the dissolution and the chaos itself. Abstracted from the reference to historical and political circumstance accompanying the destruction of the cities, representation of human disaster commonly depicts the necessity and tenuousness of city life. Judeo- Christian traditions offer stories detailing the destruction of cities and the dispersal of entire peoples as manifestation of divine justice (pp

603-604).

La clave de esa expansión cultural se encuentra en la creación de ciudades para facilitar y agilizar el comercio y a la vez promover el crecimiento de la población. Para 1900, el 35 % de la población del mundo habitaba en Europa. Ello implicó el agotamiento de la tierra de cultivo y forzó la emigración, especialmente a América Latina (Comellás, 2000, p. 114). De este modo, su construcción o destrucción van a tener un significado particular en el universo significativo de la cultura; en consecuencia, “writers and artists have called upon other images of disaster to depíct the vulnetability of human society” (Taylor, 2006, p. 605).

De hecho, más adelante Bank (2002) concluye que “the national monument is a metonym for the both the power and ideal of the state” (138). Además, recuerda que el tema del ataque al monumento es bastante común en la ciencia ficción –y la novela y la película por analizar lo son- se carga inevitablemente de una connotación política.

Como se puede notar, los términos progreso y civilización describen el proyecto económico occidental. Ellos permitieron justificar la expansión territorial de los que crearon un sistema delirante que premia al auto denominado más apto. Precisamente, se necesita crear a un monstruo para conjurar las fuerzas salvadoras del capitalismo y por esa razón se sigue apelando a esos dos términos para seguir exprimiendo las riquezas de la tierra. Igualmente, ayudaron a crear un sistema de exclusiones y jerarquías lo cual implicó que todo lo que se desplazara en la dirección del progreso adquiría preeminencia en el discurso y todo lo que fuera en contra de la expansión iba a ser monstruoso y amenazante.

1.6. MARCO METODOLÓGICO

« Sono io la bestia, un sogno di libertà
un pensiero nero che fai e non dici mai,
sono i mille amori pronti quando li vuoi
sono un pugno in faccia
che pensi ma non dai.
Sono io la bestia un sogno di libertà »
Banco de il mutuo soccorso

En esta tesis se va a trabajar separadamente la novela LPDS y su posterior versión cinematográfica TPOA lo cual significa que no se van a comparar ni se van a considerar una como esclava de la otra. De hecho, se van a establecer puntos comunes entre las dos narraciones que coinciden con el problema de estudio para poder desarrollar el análisis del contenido. Eso no quiere decir que se estén comparando ni que se esté evaluando el contenido de una a partir de la otra; más bien, se intenta ver cómo una amplía o modifica el tema de estudio.

Para ese efecto, Paz (2004) propone un "replanteamiento metodológico global para fundamentar un estudio riguroso y coherente de las complejas relaciones entre novela teatro y cine cuya manifestación más frecuente es la transposición" (p. 200). Para el sustentante de esta tesis, la relación entre palabra e imagen en movimiento con el relato no se resuelve al comparar una ficción escrita como su versión fílmica en ese orden. Aunque en muchas ocasiones, y ese es el caso de este trabajo, la primera presta el argumento a la segunda, no quiere decir que en el proceso de análisis se deba operar en esa dirección. En otras palabras, el paso del sistema lingüístico al sistema estético cinematográfico muestra muchos aspectos complejos como para resolverlos suponiendo que la obra fílmica es la versión visual de la textual. Como la intención de este trabajo no es explicar esa

problemática, se van a analizar dos obras de arte que tratan un problema de representación. La razón que permite caer en el análisis de la adaptación consiste en que ambas tienen forma de relato, pero sus elementos mínimos son de naturaleza diferente. Paz (2004) sugiere varios pasos por operar:

> En una primera fase, se trata de analizar el texto fílmico y el texto novelístico independientemente, de acuerdo con sus respectivos sistemas semióticos de expresión, como obras de arte autónomas entre las que no existe relación ni de jerarquía ni de dependencia, como parece implicar el término usual de adaptación, que, en mi opinión, debe ser reemplazado (200).

Se debe tratar el punto de encuentro de las dos artes y este es la narración. Dada una coincidencia diegética estructural entre las dos obras, se debe aclarar que el objeto de estudio de esta tesis se localiza en esta estructura coincidente. Sí, se define la narración como “una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (Cassetti, 1991, p. 173). Por su parte, Paz (2004) afirma:

> La novela y el cine tienen dos rasgos definitorios esenciales: la narratividad y la ficcionalidad. Estas dos propiedades, pues, constituyen la base del método comparativo de ambas modalidades expresivas, literaria y cinematográfica, el fundamento que las aproxima y permite la comparación (206).

En un intento de resolver el aparente dominio narrativo de uno sobre otro arte, Paz (2004) concluye que “la narratividad es una propiedad abstracta única y general que poseen los diferentes lenguajes, cuyas posibilidades adaptan los diversos sistemas expresivos para contar historias” (p.207). Se entiende que el

enunciado común entre la obra literaria y la obra cinematográfica es una cuestión de relato.

Este principal enunciado común es el de la novela de aventuras: hombre blanco occidental se lanza a explorar y a expandir su dominio y se enfrenta a hechos y personas que amenazan la estabilidad de la cultura blanca occidental y patriarcal, y este periplo puede culminar de manera eufórica o disfórica. En el caso particular de las dos obras en estudio pertenecen al segundo tipo y además el final es pesimista y distópico. Este hecho es parte de las convergencias entre el cine y la literatura en este caso específico de estudio.

Carmona (1996) afirma que para analizar la narración de la obra cinematográfica –se implica la literaria- existen dos procedimientos: descomposición y recomposición. El primer término significa que se va a segmentar el objeto en sus diferentes componentes narrativos y estos últimos van a ser considerados como partes de un todo en la cadena temporal de la narración y en el orden de lo sintagmático. Entonces consiste en “segmentar un objeto en sus diferentes partes o lo que es lo mismo en individualizar fragmentos” (p. 55) para comprender su función en la totalidad. El segundo término implica “estratificar tanto los segmentos independientes como los grupos de segmentos” (pp. 55-56) para fundamentar una jerarquía y encontrar una lógica interna. Este procedimiento se lleva a cabo al seccionar el filme en secuencias y sus elementos constituyentes, mediante la separación de los fragmentos de la narración novelesca que tienen elementos equivalentes a la obra. Este procedimiento tiene una función operativa solamente y no corresponde necesariamente con la estructura formal y estética de ambas obras.

El proceso de segmentación implica la división de la cadena lineal de la película. Se divide esta en secuencia, escena y plano[27]. Primero, la *secuencia* posee un carácter autónomo y viene marcada por una serie de pausas visuales en la narración tal como *fundidos encadenados* y de *cierre*. Segundo, *escena* es una unidad menor que el primero y es "un plano del film rodado en continuidad" (p. 74). En otras palabras, es un corte en la narración limitado claramente por la edición de la cámara y tiene una identidad de contenido. Tercero, el *plano,* a su vez, toma forma a partir de unidades más pequeñas llamadas *encuadres* y estos señalan la distribución y orden en el *plano*.

Posteriormente, después de la segmentación, viene el proceso de recomposición el cual consiste en "organizar los elementos provenientes de la descomposición para ofrecer una lógica que explique el funcionamiento del conjunto" (p. 76). Para llevar a cabo este proceso, el análisis debe pasar por enumeración, ordenación y articulación. La primera cataloga las unidades, la segunda las jerarquiza, la tercera organiza el material. Al aplicar este proceso a la obra fílmica se lleva a cabo la interpretación. Este procedimiento sucede con los cuadros en los cuales se selecciona el material por estudiar.

La obra cinematográfica que estamos estudiando es básicamente un acto performativo narrado y la novela lo es también. De hecho, es la narración como modo enunciativo de ambas lo que nos permite aplicar criterios de análisis de cine a la literatura y viceversa. Por otro lado, otro ítem que refuerza la coincidencia

27 Se omitió el término *episodio* pues no se necesita en esta investigación. Este se define como "la unidad de mayor entidad del film" y se encuentra separado uno del otro por medio de signos gráficos". Vendrían a ser ese tipo de películas hechas por historias pequeñas que forman un solo texto. Carmona ofrece de ejemplo Historias de Nueva York de Martin Scorsese (Carmona, 1996, pp 72-73).

formal que facilita el análisis es que la trama de ambas coincide con el relato de aventuras. Ello significa que ambas siguen las reglas estructurales de un tipo de narración que apareció durante el proceso de decline de España como potencia colonial y del surgimiento de Inglaterra, Francia y otras potencias europeas como Portugal y Holanda. El citado tipo de obras literarias funcionó como telón de fondo a esa expansión, pero especialmente formó parte del sistema de entrenamiento ideológico de lo que se denominaba *Gran Tour* el cual era legítimo entrenamiento a los jóvenes del imperio para volverlos futuros administradores de los territorios de ultramar.

No se va a analizar cada plano o secuencia de la novela y la película sino más bien se seleccionarán elementos constituyentes que establecen equivalencia en el nivel de la narración. Dado que ambas obras muestran la estructura tradicional del *relato de aventura*, se facilita que puedan establecerse esas conexiones. La unión de la narración fílmica y literaria construye los espacios de análisis entre las dos obras. Ello implica que una completa el sentido de la otra.

Entre la novela y la película, la coincidencia narrativa va a permitir encontrar ciertos elementos unitarios que van a ser objeto de análisis y que se encuentran interconectados en las dos obras. En el caso de la novela, estas unidades son metáforas que refieren a un significado y van a ser objetos e instrumentos fácilmente reconocibles: la nave, la cámara fotográfica y otros similares. De manera diferente, en la obra cinematográfica se van a localizar eventos equivalentes en posiciones equivalentes a la obra escrita. Entonces, aunque no se va a interpretar uno en relación con otro, se va a respetar la coincidencia y similitud entre las dos.

La novela se va a fragmentar y estudiar de tal modo que pueda establecerse un vínculo con su versión cinematográfica sin caer en la comparación valorativa. Eso significa que se van a establecer elementos de la trama de ambas obras según van sucediendo en orden en el desarrollo argumentativo; y como se cuentan como un relato de aventura, es viable establecer relación en los elementos que pasan según un orden establecido en este tipo de obras.

No se va a estudiar cada secuencia y plano de la película ni tampoco se va a estudiar cada elemento de la novela. Un trabajo de esta naturaleza no sería operativo sino más bien sería infinito. Entonces, se seleccionan ciertas secuencias de la novela que coinciden con planos de las películas.

Entonces, en el primer capítulo de esta tesis, se analizan las tres primeras secuencias de la película. La primera va desde el comienzo de la obra hasta la caída en el lago; la segunda, comprende desde la salida de la nave y la experiencia en la lancha de salvamento hasta la salida del lago. La tercera va desde la salida del lago, la marcha en el desierto y hasta la entrada al manantial. Paralelamente, en la novela se analizan eventos equivalentes hasta la entrada a la ciudad de los seres humanos.

En el segundo capítulo, se toma una secuencia que va desde la llegada de Taylor a la jaula en el suelo y se extiende hasta que lo levantan en una red de cacería en el centro del pueblo. Esta secuencia se va a analizar como un objeto total de estudio, pero para ello se van a seleccionar dentro de ella otros fragmentos de secuencia. Es decir, internamente se van a seleccionar otros cortes de imagen en movimiento que por la interpretación de esta tesis se conectan simbólica y temáticamente. Por esa razón, el primer corte va de 00:43:00 a

1:00:10; segundo, 46:50 a 00:47:50; tercero, 00:48:05 a 00:53:43; cuarto, 00:54:30 a 01:00:10. Se realiza esto porque esos son los fragmentos que forman una unidad temática.

En el tercer capítulo, se utiliza una secuencia que se subdivide en tres partes. En total va de 00:35:00 a 00:36:09. Específicamente, esta tiene una introducción en la cual un gorila, una vez terminada la cacería en el campo de maíz, viene cargando a un niño y lo lleva hasta un puesto de cacería en un claro del bosque y va de 00:35:00 a 00:35:16. Luego, se presenta la naturaleza y totalidad del lugar en el cual juntan a los seres humanos recién capturados y va de 00:35:16 a 00:35:50. Finalmente, de 00:35:09 a 00:36:09 sucede la secuencia de la toma de la fotografía.

Seguidamente, se muestran tres tablas que permiten comprender las secuencias empleadas en esta tesis. La primera tabla explica la falacia de la creación de herramientas complejas como reflejo de un cerebro igualmente complejo. La segunda expone la falacia del uso de las lenguas europeas como metáfora de una inteligencia y civilización superior. La tercera permite comprender que el uso y creación de las tecnologías de registro audiovisual dan sentido a la superioridad de la cultura occidental.

La falacia panglosiana da forma a estas tres malas interpretaciones sobre el cambio evolutivo en la naturaleza y en la cultura. Por supuesto, en el saber académico, existe una crítica sistemática a cualquier forma de conococimiento y esa es la razón de esta tesis; sin embargo, la idea de que la naturaleza y la cultura van desplazándose hacia adelante como si fueran un transporte humano y que en ese lento caminar se van quedando uno a uno los menos adaptados, es una idea

que sobrevive en la cultura de masas. En otras palabras, ello significa que algunas obras cinematográficas y otras formas de relato se convierten en promotoras de esta idea del siglo XIX en pleno siglo XXI. A eso, precisamente, se dirigen la novela y la película en estudio.

Tabla 1. Secuencias y planos utilizados en el capítulo 1

Secuencia	Plano
00:00:00 a 00:10: 26 Desde la cabina en el despegue de la nave hasta la caída en el lago	Habla Taylor en la grabadora hasta cuando los pone a dormir.00:03:22
00:10:26 00:12:45 de la salida de la nave hasta el borde del lago y la salida de este.	La salida de la nave y comienzan a remar hasta el borde
00:12:45 a 00:26:43 Desde la orilla de lago hasta el manantial	Caminan en el desierto hasta encontrar la planta. 00: 21: 59:00 Desde la planta hasta la entrada al manantial

Tabla 2. Secuencias y planos utilizados en el capítulo 2

Secuencia	Planos
00:43:00 a 01:00:10. 00:43:00 a 00:46:17	Robert Taylor se encuentra encerrado en la jaula. Escribe en el suelo, se pelea y al final Zaius borra la palabra write escrita en el suelo por el astronauta.
00:46:17 a 00:48:08.	Encerrado en una celda, Robert Taylor le roba un pedazo de papel a Zira y escribe My name is Taylor.
00:48:08 a 00:53:43.	Zira y Cornelius se llevan a Taylor a la casa. Después, lanza un avioncito de papel. Zaius arruga el avioncito.
00:54:40 a 01:00:10	El astronauta escapa de

	la jaula y corre hasta la plaza principal en donde lo capturan con la red y habla por primera vez en mucho tiempo.

Tabla 3. Secuencias y planos utilizados en el capítulo 3

Secuencia	Plano
1-00:35:00 a 00:35:50.	Desde el simio que carga a un niño hasta que Taylor, capturado, mira a Nova y luego mira hacia afuera.
I	Desde que los simios toman la fotografía hasta que se llevan a Taylor

En el caso de la obra literaria, se recurre al análisis narrativo estructural que revela dos diferentes niveles de relato. Al tomar en cuenta lo anterior, surge la estructura de caja china en la cual una historia contiene a otra. El primer narrador que aparece en la ficción literaria es el extra hétero diegético y cuenta la aventura que recubre toda la obra. Comienza por contar el gran periplo de un grupo de

europeos que van en busca de nuevos lugares por descubrir y, al final, relata el destino de Ulises Merou, su compañera Nova y su hijo Sirius. Luego, aparece el intra-homo diegético el cual cuenta su propia historia como testigo y esto hasta el final cuando el lectura vuelve a encotrarse al primer narrador. En este acto sucede una ambigüedad situl que revela el problema de la dicotomía simio y hombre en estudio. Para precisar, el diario que escribe el astronauta francés es leído por un simio parlante de 20 siglos en el futuro. Entonces, de nuevo, una voz se superpone a la otra.

En la película, sucede toda una transformación metafórica de este ejercicio de lectura porque la forma en caja china de la novela aparece reelaborada el la ficción cinematográfica. El filme comienza con Robert Taylor, astronauta y líder de la expedición el cual se encuentra grabando en cintas magnetofónicas lo que debería ser una bitácora de viaje. Desde allí, sutilmente se plantea que toda la trama fílmica se conoce porque todo ello es lo que aparecería en esas cintas.

En la novela y la película, ese cruce de historias produce el salto temporal el cual es determinante para el desarrollo de la aventura. En el transcurso de la trama, se establecen signos equivalentes entre la misma novela y que establecen conexión con secuencias equivalentes en la película y estos aspectos son los que se van a analizar.

CAPÍTULO 1.
ELABORACIÓN DE HERRAMIENTAS COMPLEJAS COMO ELEMENTO ESTABLECEDOR DE MEJORA CULTURAL Y BIOLÓGICA

"Cual monos, siguieron tras él los otros, llegando arriba
con las manos estriadas de tierra y de sangre"
Los de abajo, Mariano Azuela

En este capítulo, se expondrá que en la novela y la película en estudio se muestra funcionando la falacia panglosiana que establece una conexión evidente entre la confección de herramientas complejas y su relación con la falsa superioridad cognitiva del *hombre blanco occidental*. Solamente se eligió la nave espacial como objeto de estudio porque estudiar el transporte espacial permite encontrar esa mala construcción argumental la cual supone que las herramientas complejas son reflejo de una mente compleja. Al realizar esta tarea en ambas obras de ficción, se evidencia el error de pensar que el creador del transporte espacial expresa una mayor superioridad mental que los *otros* incapaces de planificar y elaborar una herramienta.

Entonces, si se continúa el razonamiento de Jared Diamond en *Germs Guns and Steel* (2005), la no existencia de objetos complejos en una cultura no evidencia incapacidad mental; más bien habla de que ese grupo humano tuvo una experiencia inmediata y humana del entorno particular y ello lleva a crear maneras variadas que se usan para sobrevivir. Simplemente, algunos pueblos carecieron del acceso a recursos materiales imperecederos tales como hierro, vidrios y

cerámicas y, por ello, no dejaron prueba de su capacidad mental lo cual se interpreta como ausencia o minimización de esta.

En la novela y en el filme, la construcción de la vida semiótica de la nave espacial implica falsamente que la civilización muestra la capacidad tecnológica, y la potencia moral de corregir al salvaje. Esta es una falacia que como forma ideológica aparece como una afirmación evidente en los medios electrónicos y visuales. Ella entra al mundo de significado vía la palabra y la imagen.

En el caso de la novela, el mundo de Soror se encuentra en un leve rezago tecnológico en comparación con el planeta del cual vienen los astronautas Ulises Merou, Arthur Levain y el Doctor Antelle. Ello significa que los simios están levemente atrasados en relación con la tecnología terrícola del siglo XX pues, aunque tienen motores y armas de fuego, se encuentran apenas comenzando su carrera espacial. Más bien, son los seres humanos de Soror los que se encuentran en una situación de bestialidad la cual es atribuida a los simios. Es decir, se da un desplazamiento de significado de un elemento a su opuesto y esto permite afirmar que en efecto *Simio-ser humano* es una dicotomía.

Por el contrario, en el caso de la película, el planeta simio carece completamente de motores y de producción de energía e incluso ellos dudan de la posibilidad de volar, mientras que los terrícolas visitantes viajan en tiempo y espacio. Coincidentemente, en ambos relatos, el *homo sapiens* local perdió la habilidad de hablar y de elaborar herramientas. Entonces, estos dos diferentes enfoques – El planeta humano primitivo y la sociedad simia levemente atrasada- permiten concluir que todos los habitantes locales son siempre inferiores al invasor blanco, varón y occidental. Esto se intenta explicar en este capítulo.

1.1. LA CONFECCIÓN DE HERRAMIENTAS COMPLEJAS EN *LA PLANÈTE DES SINGES*

En este apartado se analiza la novela y se limita a demostrar que el protagonismo de la nave y la aventura en torno a ella evidencian la falsa idea de relacionar la creación de herramientas complejas con una superior inteligencia. En otras palabras, se asume que las sociedades humanas que viven en la periferia de los ejes productores de ciencia y tecnología reflejan inferioridad intelectual y moral. Bridges (2002) explica que la pericia occidental, en términos de la ciencia, hace más fácil el dominio sobre los pueblos no europeos y ello es parte de un sistema que él denomina *informal empire* o *unofficial empire* –imperio no informal o no oficial, en español-. Este dominio tecnológico supone una superioridad intelectual. Afirma:

> Increasing European technological expertise provided advantages which made it easier to influence or dominate non europeans. With technological superiority came presumed intellectual superiority: Europe could claim to be able to understand and interpret not only the terrain they entered but the inhabitants as well (p. 53)

Además de lo anterior, Jared Diamond (1999) afirma lo siguiente sobre la tecnología y su relación con la inteligencia y superioridad de Occidente:

> Technology, in the form of weapons and transport, provides the direct means by which certain peoples have expanded their realms and conquered other peoples. That makes it the leading cause of history's broadest pattern. But why were Eurasians, rather than Native Americans or sub-Saharan Africans, the ones to invent firearms, ocean going ships, and

> steel equipment? The differences extend to most other significant technological advances, from printing presses to glass and steam engines. Why were all those inventions Eurasian? Why were all New Guineans and Native Australians in A.D. 1800 still using stone tools like ones discarded thousands of years ago in Eurasia and most of Africa, even though some of the world's richest copper and iron deposits are in New Guinea and Australia, respectively? All those facts explain why so many lay people assume that Eurasians are superior to other peoples in inventiveness and intelligence (p.241).

La frase *inventiveness and intelligence* de Diamond expresa las habilidades atribuidas automáticamente a los sujetos que por metonimia representan falazmente toda una civilización. A estos sujetos, que claramente por una situación circunstancial, se les atribuye la vanguardia de la civilización creada a partir de la Modernidad, se les adjudica también la capacidad de ser espectadores activos en la trasformación de las culturas que han invadido. Unos pueblos poseían los recursos en su tierra, pero por cuestiones azarosas los conocimientos para poder explotar esta riqueza no llegaron a ellos de manera anónima y pacífica. En otra circunstancia, llegó un grupo de *hombres blancos* en naves, con símbolos y herramientas, que impusieron un sistema de sumisión y usaron el saber de su ciencia para explorar los recursos.

El relato bíblico del Edén es la base de uno de los mitos que apoyan a esos sujetos civilizatorios. De alguna manera, recrean y repiten la afirmación de que esta naturaleza Dios la puso a expensas del *hombre* para que este la usara según su deseo. Ese rico jardín le ofrece a este todos los medios para poder sobrevivir y dentro de esta lista de objetos se encuentran los animales. Entonces, es

obligatorio convertir a algunos seres humanos en animales para que todo el proyecto tenga sentido.

Es probable que el sometimiento y fetichización de otros *humanos* sea una práctica frecuente en todos los sistemas imperiales; en el caso de Occidente, se plantea la existencia de una cadena o secuencia ininterrumpida que lleva directamente desde el nacimiento de la historia hasta la llegada de la modernidad, lo cual va de Mesopotamia, Egipto, Grecia, Roma y llega a la Edad Media Europea. Adentro de esa cadena y apariencia de inherente, se puede notar la presencia de esclavos y seres humanos con condición humana reducida. Entonces, parece que su presencia es natural.

A partir del siglo XVIII, se comenzaron a publicar obras, como las del Conde de Gobineau o Francis Galton, que justificaban el sometimiento de las razas inferiores por su natural incapacidad. Es decir, el principio de la cadena material que construye un reino y un imperio es convertir al invadido en bestia y en materia prima. En otras palabras, existe una gran lista de materiales que construyen imperios: hierro, cobre, arena, agua, cerámica y todo lo que sirva como base para la construcción. Explica Diamond (1999):

> The raw substances available to ancient peoples were natural materials such as stone, wood, bone, skins, fiber, clay, sand, limestone, and minerals, all existing in great variety. From those materials, people gradually learned to work particular types of stone, wood, and bone into tools; to convert particular clays into pottery and bricks; to convert certain mixtures of sand, limestone, and other "dirt" into glass; and to work available pure soft metals such as copper and gold, then to extract metals from ores, and finally to work hard metals such as bronze and iron. (246)

Además de poseer un entorno favorable a la explotación metalúrgica y de vivir en un territorio que facilitaba el intercambio y la comunicación entre la variedad de grupos humanos, se cumplen cuatro condiciones ideológicas que llevan al nacimiento de la tecnología de herramientas complejas en Occidente. Esos factores ideológicos se juntan para conspirar en favor de la demostración de superioridad occidental:

> (1)Risk-taking behavior, essential for efforts at innovation, is more widespread in some societies than in others. (2) The scientific outlook is a unique feature of post-Renaissance European society that has contributed heavily to its modern technological preeminence. (3) Tolerance of diverse views and of heretics fosters innovation, whereas a strongly traditional outlook (as in China's emphasis on ancient Chinese classics) stifles it. (4) Religions vary greatly in their relation to technological innovation (p.250).

Consecuencia de esos cuatro valores es la conformación de la infra estructura física e instrumental que desde el Renacimiento alimenta el espíritu de la investigación científica. Esta es producto de una sociedad post medieval que fomenta el riesgo por el descubrimiento y a la vez empuja a los exploradores a buscar nuevas tierras. Este impulso llega hasta el siglo XX con el espacio exterior como frontera final. Por lo tanto, se puede concluir que esas cuatro condiciones sucedieron para que Europa pudiera crear las bases de una aventura que comenzó con Marco Polo y llega hasta el siglo XXI. El viaje a las estrellas es la extensión de ese proyecto y la novela es una develación de las estrategias falsas que han servido para justificar esa experiencia en nombre de todo el conglomerado humano cuando solo es el deseo de una clase social y de un grupo en especial.

Se puede afirmar que la nave adquiere esa serie de significados que dan forma al espíritu sobre el que se monta el deseo de explorar nuevos territorios. En otras palabras, esta viene a ser una prolongación del entorno humano y una manera de llevar el hogar a donde se vaya. Se puede afirmar que, en las obras en estudio, la nave representa el placer y el deseo de movilidad que las formas modernas del estado occidental garantizan. Roberts (2000) piensa que:

> In the first instance, a spaceship is simply a prop for moving characters around the SF universe; a car or a sailing ship translated into a futuristic idiom. Some spaceships in SF are nothing more than this. (…) At the same time, at suburban level of cultural symbolism, these spaceships are higher versions of the automobile (…) It would be correct to say that these sorts of spaceship are just facilitarors, because they are themselves fetichised, something that is evidenced by the fascination of fans with collective models (p.112).

Roberts (2000) clasifica la nave en dos tipos: las que son simples máquinas y aquellas que pueden pensar por sí mismas y expresar personalidad y carácter (p.112). Todo lo anterior, sumado a que en ese espacio móvil suceden hechos que dan forma a signos relacionados con la transmisión de valores y prácticas económicas de la cultura europea occidental.

Además, la nave espacial es el lugar metafórico en el cual se muestra la punta de lanza de la tecnología ya que transporta al lector al futuro o por lo menos al concepto que tenga sobre esto una determinada obra literaria. De este modo, los textos estéticos en los que se relate sobre la tecnología y el futuro del *homo sapiens* van a ser siempre significativos pues se adaptan a nuevas lecturas con el transcurrir temporal de la cultura.

Por lo tanto, la nave va a ser el objeto de la mirada deseante del espectador porque es la recreación de un sistema vital humano y supone la supervivencia de la especie tanto a cualquier forma de selección natural como a cualquier extinción masiva. Miles de especies han desaparecido; otras han dado como resultado formas nuevas. La humana encuentra inaceptable ver su desaparición como el final del relato. Es decir, la nave espacial viene a ser el objeto que representa la suma máxima de la tecnología porque condensa habilidades humanas que le han permitido sobrevivir y le permiten seguir seguir sobreviviendo. Afirma Robert (2000):

> What spaceships do, then, in cinematic SF is focus our fascination with the medium itself. Spaceships are symbolic nova, but self-reflexive ones; and this is true of most SF hardware in one shape or another (154).

La nave espacial condensa todos los significados referentes a las ventajas evolutivas de la ciencia y la tecnología en las sociedades de los siglos XX y XXI. De este modo, la fascinación de ver un transporte de esta naturaleza es producto del placer de verse a sí mismos como sociedad proyectada al futuro y como especie superviviente en el espacio infinito. La falacia panglosiana resulta de interpretar ese impuso vital inexplicable y azaroso, y convertirlo en un acto consiente. Entonces agrega Robert (2000):

> The richness of the situation, critically speaking, is that this reification of technology in SF cinema is actually a self-reflexive factor. The technology we fans admire so completely, the spaceships that we consider so cool and which are deployed on the screen before us in so exciting a fashion, are nothing more than the external trapping of the technology that we are really admiring, the technology of cinema itself (153).

Por otro lado, Lewontin y Gould (1977), en su artículo seminal sobre el tema de la falacia panglosiana, explican el espíritu de consecutividad y relación causa-efecto en el cambio evolutivo[28] que llevan a suponer la direccionalidad positiva, la cual da forma a la concepción ideologizada de progreso humano. Esta especie de cadena de mejoras es motivo de la idea de civilización y la nave espacial es efecto de esta.

Entonces, la novela y la película muestran rasgos que exponen la existencia de esa mano invisible que impulsa el mejoramiento y el triunfo tecnológico de Occidente. Esta metáfora de la mano se encuentra en el listado de objetos que dan forma al destino manifiesto y hace ver natural la relación *esclavo-amo*. De igual modo, la imagen de la extremidad representa el dedo que gatilla cambios escalonados que van de lo simple a lo complejo en una línea incontrolable y predecible de eventos. Precisamente esa cadena refiere a la idea de progreso y civilización.

Consecuentemente, se evidencia la importancia de la nave espacial por tres razones: primero, el transporte espacial es el objeto que conecta el plano narrativo de los tres astronautas con el de los simios que viajan en la nave esférica; y luego, con el universo del narrador extra heterodiegético el cual es el primer nivel de lectura de narrador. Segundo, este objeto es un microcosmos que lleva la cultura humana por el universo. Tercero, se establece una relación simbólica entre la botella que contiene el relato de los astronautas y el relato completo *La planete*

28 1) If one adaptive argument fails, try another. (…)(2) If one adaptive argument fails, assume that another must exist. (…)(3) In the absence of a good adaptive argument in the first place, attribute failure to imperfect understanding of where an organism lives and what it does.(…) (4) Emphasize immediate utility and exclude other attributes of form. (p. 586-587)

des singes porque todas contienen una historia. Finalmente, la nave terrestre es destruida y los astronautas escapan a la Tierra en un transporte dejado previamente en órbita y con ayuda de Zira y Cornelius logran huir. Es decir, la nave de Ulises contiene la historia contenida en una botella la cual es destapada por Phyllis y Jean quienes van en una esfera de cristal; luego un narrador externo relata toda la historia y ese es el primer nivel de lectura.

Dado lo anterior y al afirmar que la unión metafórica de simio-ser humano permite ver cómo funciona la falsa mejora occidental, se puede afirmar que, en la novela, la nave muestra que la superioridad tecnológica de una civilización se basa en la capacidad de degradar al invadido. Como evidencia de ello, los seres humanos de Soror han involucionado producto de las experimentaciones y castigos que les han aplicado los simios civilizados; consecuentemente, el horror producto de este evento lleva a los humanos de Soror a destruir la nave de los astronautas franceses.

La complejidad narrativa de la novela implica un entrecruzamiento de líneas temporales y espaciales que llevan la historia lineal del progreso a otros lugares del universo en los cuales esa historia humana del triunfo del *hombre blanco occidental* colapsa. Al extender la universalidad de la ciencia, resulta que en esta va incluida la extinción de especies y eso le sucedió al *homo sapiens* al final del relato.

Entonces la forma metanarrativa en *caja china* de la novela hace que la historia consecutiva y predecible del Occidente contraste con este relato ficticio. La diégesis 1 del narrador extra héterodiegético cuenta la historia, como cualquier cuento de fantasía, en pretérito imperfecto del indicativo; la 2 es la lectura del

documento en la botella en el cual se localiza el futuro remoto del relato 3; y este último es el diario contado en el presente de Ulises. De ese tránsito espacial y temporal tan extenso y variado, se puede el lector dar cuenta de que la tecnología no es exclusiva de los *humanos* y que esta es frágil si se separa del entorno que le da poder. Por otro lado, se puede inferir que la cognición simbólica que lleva al ser humano a construir herramientas apareció en el *homo sapiens* y no en los simios sin una razón guiada y programada. El tiempo le va confiriendo a los gorilas, chimpancés y orangutanes lo que en un primer momento le otorgó como privilegio a la especie humana; en consecuencia, estos degradan a los seres humanos a los que incluso los simios utilizan como blanco de cacería.

En el capítulo uno de la novela, en los primeros párrafos, el narrador del nivel 1 describe una nave –la de Philis y Jean- la cual va flotando por el espacio y esta usa un sistema de velas cósmicas tiradas por el viento solar; luego, los tripulantes se encuentran una botella la cual transporta un papel que contiene la historia de los tres astronautas que viajan al sistema de la estrella Betelgeuse el cual es nivel dos–"Le manuscrit était écrit dans le langage de la Terre, que Jinn connaissait parfaitement, ayant fait une partie de ses études sur cette planète (Boulle, 2014, p.8).

Precisamente el lector no sabe todavía que los tripulantes de la esférica nave espacial -Phyllis y Jean- son simios y que al menos uno habla el lenguaje de la Tierra. Este planeta albergó una remota civilización de la cual Phyllis tiene algún saber. Incluso estos dos seres parlantes no pertenecen y no parecen haber oído hablar de ese planeta simio cerca de la estrella Betelgeuse. Este acto ayuda a pensar que la novela ataca el sentido de universalización del saber humano, pues

tanto los seres de Soror como los de la Tierra experimentan el mismo tipo de cambio evolutivo fácilmente atribuible a una mejora contingente.

Phyllis y Jean leen el documento encontrado y es el diario de Ulises Merou en el cual relata su periplo a Soror. Entonces, se dan tres niveles de lectura: el astronauta cuenta su experiencia, los simios parlantes en la nave esférica leen el documento y el lector final decodifica esta estructura metaficcional. Coincidentemente, la botella y la nave de velo cósmico son objetos contenedores de un relato de tres niveles: la botella contiene un manuscrito, la otra transporta a Philis y Jean, y la última contiene a Ulises que relata su viaje.

A su vez, esta relación contenido-contenedor refleja la relación compleja de los diversos grados narrativos y temporales que se entrecruzan en la novela. Si la historia de la modernidad sustenta la falsa idea del mejoramiento occidental y esta es lineal y contada por una voz monológica; entonces, una obra que cuestiona ese mejoramiento consecutivo debe tener una estructura metanarrativa y fragmentaria. Incluso, esos niveles llegan a localizar los eventos de la narración en focos temporales diferentes. Entonces, el hilo conductor que permite esa transición de niveles narrativos es la nave, el contenedor. Esto reafirma el papel central que esta herramienta muestra generalmente en la ciencia ficción.

En la novela, en el segundo nivel de la narración, Merou cuenta en el diario cómo aconteció todo lo referente al aterrizaje de la expedición y esto incluye una descripción de las principales maravillas tecnológicas que muestra el transporte espacial.

En este mismo nivel, los astronautas, durante el aterrizaje, guían a la astronave a un descampado lejos de lo que ellos interpretan como ciudades, dada la

presencia de edificios y transportes. Allí tienen la intención de comenzar a comprender científicamente el nuevo planeta descubierto. Este lugar es de exploración de este grupo, pero, para el lector, es un laboratorio en el cual se puede examinar el proceso de evolución biológica y corporal. Al transitar por los tres niveles de lectura se vuelven evidentes varios aspectos.

Esa nave, la botella y el libro que el lector tiene en mano representan artefactos de la cultura. Son contenedores de una esencia valiosa que se considera preciada. En realidad, hay dos transportes espaciales además del que se leerá a continuación. El otro permite a la familia de Merou escapar y regresar a la Tierra. Luego, la esfera de los dos simios millonarios, y el frasco. Los tres guardan un relato. Así habla el narrador 1:

> Jinn et Phyllis passaient des vacances merveilleuses, dans l'espace, le plus loin possible des astres habités. En ce temps-là, les voyages interplanétaires communs; les déplacements intersidéraux, non exceptionnels. Les fusées emportaient des touristes vers les sites prodigieux de Sirius, ou des financiers vers les Bourses fameuses d'Arcturus et d'Aldébaran. Mais Jinn et Phyllis, un couple de riches oisifs, se signalaient dans le cosmos par leur originalité et par quelques grains de poésie. Ils parcouraient l'univers pour leur plaisir à la voile (Boulle, 2014, p. 5).

Acá el narrador se detiene a describir ese maravilloso barco espacial. El objeto de ella es enfatizar la fuerte significación que posee la nave en la cultura, pues los dos tripulantes son ricos y viajan en el universo por placer. Tener la capacidad de viajar libremente por el espacio exterior sin ninguna limitación implica la existencia de una utópica sociedad que ha superado lo que el mismo narrador vivió como

futuro tecnológico. Esta parece ser una referencia a la capacidad económica material de la Europa creadora del futuro humano.

Además de este asunto, en un principio de la novela, la tecnología simia se encuentra en un leve rezago en relación con la humana. Incluso toda la tecnología que tienen les fue heredada por los humanos que en algún momento fueron sus amos en el planeta Soror. Hasta aquí todos los humanos están más avanzados que los monos. No obstante, Phyllis y Jean utilizan una forma de transporte inexistente en la época de Ulises, lo cual indica que existe cambio cultural a través del tiempo. En el caso de la nave tripulada por simios, es muchísimo más elaborada que la de Ulises. El narrador de la escena de la botella dice:

> Leur navire était une sorte de sphère dont l'enveloppe — la voile — miraculeusement fine et légère, se déplaçait dans l'espace, poussée par la pression des radiations lumineuses. Un tel engin, abandonné à lui-même dans le voisinage d'une étoile (assez loin cependant pour que le champ de gravitation ne soit pas trop intense) se dirigera toujours en ligne droite dans la direction opposée à celle-ci (p. 5).

La nave es una bola minúscula con velas que se pueden estirar o plegar a voluntad del conductor ya sea si quiere acelerar o detenerse impulsadas por el viento solar y de paso aprovecha la fuerza que le dan los tres soles que posee el sistema. Pensar en desplazamiento por velas impulsadas por viento solar catapulta al lector al sueño de la eficiencia energética. Esta tecnología se advierte más elaborada que la utilizada por la nave de los astronautas terrícolas cuando parten en su viaje a Betelgeuse. Se lee en la siguiente cita sobre los objetos flotantes: la nave esférica y la botella:

> un corps étincelant sous la lumière flottait dans l'espace, à une distance

> qu'ils ne pouvaient encore préciser. Jinn saisit des jumelles et les braqua sur l'objet mystérieux, tandis que Phyllis s'appuyait sur son épaule.
>
> — C'est un objet de petite taille, dit-il. Cela semble être du verre... Laisse-moi donc regarder. Il se rapproche. Il va plus vite que nous. On dirait... Son visage devint sérieux. Il laissa retomber les jumelles, dont elle s'empara aussitôt.
>
> — C'est une bouteille, chérie.
>
> — Une bouteille !
>
> Elle regarda à son tour.
>
> — Une bouteille, oui. Je la vois distinctement. Elle est en verre clair. Elle est bouchée ; je vois le cachet. Il y a un objet blanc à l'intérieur... du papier, un manuscrit, sûrement. Jinn, il nous faut l'attraper! (p.7).

La bola en la que se encuentran Jinn y Phyllis flota en el espacio al igual que la botella. Ellos, los dos lectores del manuscrito abren la botella y leen el texto de la misma manera que el lector referencial lee la novela *Le planete des singes* y saben de esas dos personas que flotan en una nave en un sistema de tres soles. Entonces, la nave de ellos establece una equivalencia metafórica con la botella pues en ambos casos su apertura desata un cuento. Entonces, eso parece significar que la nave contiene significados y esta, al abrirse, libera un relato.

La obra literaria remite a algunas metáforas que refieren a las bases de la civilización occidental dada la forma de esta nave espacial. Eso significa que el transporte espacial se relaciona con la esfera de la teología cristiana medieval. Es la ecumene, la Ciudad de Dios y toma la forma en los mapas medievales con la forma OT –orbis terrarum- los cuales contienen el universo del relato bíblico del Edén y es la raíz de un mito judeo cristiano (ver figura 1). También, se vincula

igualmente con los diseños de Esferas Celeste que desde la Edad Media permitían visualizar el universo creado y que fueron la base de la cosmogonía de Tycho Brahe.

Figura 1. Mapa orbis terrarum

((1472, 1472). Tripartite World Map from

Etymologiarum by Isidore of Seville)

De hecho, se crearon en la época esferas celestes de metal (ver figura 2). Todo ello confiere un significado particular a la nave esférica pues es tripulada por simios que hablan y estos poseen un estigma diabólico relacionado con el pecado y las bajas pasiones. Por lo tanto, esa escena primera con la esfera/nave no solo revela la complejidad narrativa en forma de caja china que cuestiona la linealidad temporal, sino que también hace evidente la contradicción de las bases occidentales que fundamentan el concepto de ser humano: la esfera divina, en vez de contener Tierra Santa, al Dios Padre u otra firma similar, contiene dos simios parlantes. De otra manera, es la misma relación simio-hombre.

Figura 2. Esfera celeste

(Yunus Ibn al-Husayn al-Asturlabi. (539 AH, or 1144-1145 CE).

Celestial globe. [Cartographic material])

Por otro lado, el tránsito de los diversos planos narrativos expresa el paso por varios niveles temporales en los cuales hay un aumento de complejidad en la tecnología. La diégesis 1 –la historia de Ulises- cuenta su salida de la tierra, describe la nave que usa y la tecnología terrestre y luego llega a Soror el cual tiene un leve retraso temporal respecto de la tecnología humana. Luego, ese relato es leído por dos personajes –diégesis dos- que viajan en una nave más compleja. Entonces, dada la insistencia del viaje y de un objeto que flota en la nada el cual contiene una historia, se puede sugerir que las naves y el contenedor del manuscrito son una metáfora de ese largo proceso evolutivo cultural que termina por dar nacimiento a aparatos complejos digitales y tecnológicos. Se lee:

> Dans son filet, Phyllis avait déjà ramassé des débris de planètes pulvérisées, des fragments de météorites venus du fond de l'univers et des morceaux de satellites lancés au début de la conquête de l'espace. Elle était très fière de sa collection; mais c'était la première fois qu'ils

> rencontraient une bouteille, et une bouteille contenant un manuscrit — de cela elle ne doutait plus (Boulle, 2014, p. 8).

En la cita anterior, se nota que el narrador 1 extra heterodiegético, el cual contiene todo el relato, da algunas pistas que permiten suponer que la destrucción de otros planetas y el fin de otras civilizaciones es un hecho. Los simios Jim y Phyllis han recogido fragmentos de satélites lanzados al comienzo de la carrera espacial y además el primero los colecciona. Eso revela que estos son la especie mejorada que ha logrado evolucionar, lo cual parece volverse una constante universal en el relato.

Además del transporte de los simios, la obra describe el de Ulises. La primera nave es esférica –de Phyllis y Jill-; la segunda nave –la de los franceses- es más antigua y es manejada ya no por velas cósmicas, sino por un motor de reacción de algún tipo que lleva a la tripulación a un viaje de varios años hasta los confines de la galaxia. El viaje de Ulises comienza con tres astronautas y al final del relato regresa a la Tierra con una familia de tres:

> C'est en l'an 2500 que je m'embarquai avec deux compagnons dans le vaisseau cosmique, avec l'intention d'atteindre la région de l'espace où trône en souveraine l'étoile supergéante Bételgeuse. C'était un projet ambitieux, le plus vaste qui eut jamais été formé sur la Terre. Bételgeuse, alpha d'Orion, comme l'appelaient nos astronomes, se trouve à environ trois cents années -lumière de notre planète. (p.10).

Este viaje se plantea como el logro más grande de la humanidad hasta el momento y la nave como el mejor objeto jamás construido. Incluso, su desplazamiento es el más lejano conocido hasta la fecha y tiene un objetivo el cual es la estrella Betelgeuse. Merou narra las características de su nave:

> Il est temps que je vous donne quelques explications sur la marche de notre navire. « Grâce à ses fusées perfectionnées, que j'ai l'honneur d'avoir mises au point, ce vaisseau peut se déplacer à la plus grande vitesse imaginable dans l'univers pour un corps matériel, c'est-à-dire la vitesse de la lumière moin epsilon.
>
> — Moin sepsilon?
>
> — Je veux dire qu'il peut s'en approcher d'une quantité infinitésimale, de l'ordre du milliardième, si vous voulez.
>
> — Bon, dis-je. Je comprends cela (p. 12).

Sobre el fragmento anterior, cabe resaltar que existe la costumbre en algunas novelas de ciencia ficción de hacer un recuento y una descripción detallada de inventos y su proceso de elaboración del transporte[29]. Desde luego, el intento de enfatizar la aparente complejidad de un artefacto de tal naturaleza supone la absoluta perfección del intelecto y la civilización que la produce. La obra muestra esa alabanza a la tecnología para establecer una contraposición "maliciosa" que degrada el sistema de vida de etnias sin tecnología. Eso se va a contrastar con la vida de los salvajes de Soror.

Merou habla de la maravilla de sistemas productores de alimentos que tiene la nave. Esta especie de *loecus amoenus* termina por transformarse en una especie de Jardín del Edén; es decir, la esfera contiene simios parlantes y esta contiene el universo perfecto creado por Dios. En síntesis, las naves espaciales, además de

29. Un ejemplo concreto de esta estructura recurrente en algunas obras de ciencia ficción. Este tipo de narración se encuentra en De la *Terre à la Lune* (1865). Casi dos terceras partes de la novela se encargan de precisar los conocimientos mecánicos aplicados para elaborar cohete y posterior desplazamiento en el vacío de espacio. Igual sucede con *La isla misteriosa.*

portar la civilización a otras partes del universo, representan la siempre vigente imagen de paraíso celestial. Se lee en el texto:

> Notre jardin nous procura des distractions agréables. Il occupait une place importante à bord. Le professeur Antelle, qui s'intéressait, entre autres matières, à la botanique et à l'agriculture, avait voulu profiter du voyage pour vérifier certaines de ses théories sur la croissance des plantes dans l'espace. Un compartiment cubique de près de dix mètres de côté servait de terrain. Grâce à des étagères, tout le volume y était utilisé. La terre était régénérée par des engrais chimiques et, deux mois à peine après notre départ, nous eûmes la joie de voir pousser toutes sortes de légumes, qui nous fournissaient en abondance une nourriture saine. L'agréable n'avait pas été oublié: une section était réservée aux fleurs, que le professeur soignait avec amour. Cet original avait aussi emporté quelques oiseaux, des papillons et même un singe, un petit chimpancé que nous avions baptisé Hector et qui nous amusait de ses tours. (p.14)

El sabio de la expedición, el Doctor Antelle, puede preservar la vida y mantenerla. Otorga los alimentos, es la voz del saber humano y es el que relata las propiedades fascinantes del transporte. De hecho, la tripulación de la nave está compuesta de solo machos y allí su alusión a la cultura científica falocéntrica occidental. Entonces, irónicamente, solo van *hombres* lo cual, por motivos obvios, condena a la especie a la extinción.

Entonces otro aspecto importante que establece una conexión con la obra fílmica es el aterrizaje. Este acontecimiento, interpretado en los términos de Tzvetan Todorov (1997), explica la actitud del hombre blanco frente al Nuevo Mundo descubierto.[30] En otros términos, la secuencia del encuentro entre los

[30] Para Todorov (1997), Colón interpreta el mundo a partir de sus creencias y sus lecturas previas y construye el mundo del Otro, el indígena americano, a partir de esto. Entonces, Todorov señala que Colón parecía entender a los indios. Incluso asume carácter de etólogo y biólogo cuando ve

tripulantes y los humanos de Soror representa la construcción del Otro como salvaje. Es decir, es obligatorio que exista uno que justifique movilizar toda la logística y la retórica visual para emprender una misión civilizadora. Si no existe ese, se le crea forzosamente.

En el momento del aterrizaje, Ulises y la tripulación asumen la posición del hombre civilizador que se aleja de la ecúmene y penetra en *terra incognita*. Seguidamente, el texto presenta algunos de los signos ligados al enfrentamiento de civilización contra barbarie: selva, animales salvajes, hombres salvajes y otros similares. En este sentido, Ulises reflexiona sobre el encuentro. Se lee así:

> Nous devions, cependant, nous trouver assez loin des pays civilisés, étant donné l'étendue de jungle survolée avant de toucher le sol. (…) La forêt entourait la clairière comme les murailles d'une forteresse. Aucun bruit, aucun mouvement ne la troublaient (p.19).

La selva espesa y oscura como una fortaleza impide el aterrizaje y todo está en silencio. El proceso de encuentro y el contacto con el planeta Soror va sucediendo desde la tranquilidad y el silencio y el ruido paulatino antecede la presencia del enfrentamiento. Ello significa que en un principio los eventos pasan sin gran peripecia y la intensidad crece hasta que los salvajes destruyen la nave y los llevan al pueblo. Igualmente, se comienza en ausencia de sonido y van aumentando los ruidos de la selva, y culmina con la destrucción de la nave y de

---

una pelea entre un simio y un pecarí. Quizá la frase de Todorov sobre Colón que más describe la labor de los dos exploradores, Ulises Merou y de Robert Taylor, es "La interpretación de los signos de la naturaleza que practica Colón está determinada por la conclusión a la que tiene que llegar. Su hazaña misma, el descubrimiento de América, está en relación con el mismo comportamiento, no la descubre, la encuentra en el lugar donde sabía que estaría" (p. 31). Ambos astronautas se desarman ante el lector y muestran las estrategias conquistadoras de su proyecto invasor y de cierta manera son una inversión a la imagen del descubridor del Nuevo Mundo. Ulises sabe que salió a un viaje en el que probablemente no exista regreso y Taylor huye de la Tierra por ser un lugar hostil. Estas ideas se desarrollarán en este apartado.

todos los objetos dentro de ella. Comienza por la falta de ruido –“Il n’y eut aucun mouvement d’air”,“aucun bruit” (p. 34)- y esa experiencia va en aumento:

> Nous nous hâtâmes de regagner la chaloupe. Pendant le retour, j’avais l’impression qu’ils étaient toujours présents, quoique invisibles, et qu’ils accompagnaient silencieusement notre retraite (p. 34)

Poco a poco va apareciendo el sonido de los animales del bosque como una representación del enfrentamiento entre *civilización contra barbarie*. La falta de sonido antecede la aparición de los humanos. Poco a poco, en tanto se va abriendo la nave al mundo nuevo y los humanos de la Tierra comienzan a tener contacto con la selva; así se vuelve todo más caótico hasta que asesinan al simio Héctor y destruyen la nave completamente. El narrador establece una antítesis al describir el paisaje de planeta y haber sobrevalorado las posibilidades de supervivencia que la nave brinda. En la novela se lee:

> Le règne animal ne tarda pas à nous apparaître sous la forme de gros oiseaux noirs, planant dans le ciel comme des vautours, et d’autres plus petits, assez semblables à des perruches qui se poursuivaient en pépiant. D’après ce que nous avions vu avant l’atterrissage, nous savions qu’une civilisation existait aussi. Des êtres raisonnables – nous n’osions pas encore dire des hommes – avaient modelé la face de la planète. Autour de nous, pourtant, la forêt paraissait inhabitée. Cela n’avait rien de surprenant: tombant au hasard dans quelque coin de la jungle asiatique, nous eussions éprouvé la même impression de solitude (p. 20).

En la cita anterior, se encuentra una cadena metafórica construida a partir de pájaros -*gros oiseaux noirs, vautours, perruches*-. Ellos se relacionan con la nave pues notoriamente todos pueden volar, aunque uno sea planificado y construido por seres humanos y el otro sea un ser vivo. Más bien, ello les permite oponerse a

simio-humano porque el mono es de la naturaleza y *homo sapiens* es el creador de la civilización. Este juego de dicotomías sugiere que la falacia panglosiana, como eje que sostiene esas posiciones, equipara el avance del tiempo evidente en naturaleza con la mejora de todo el sistema y para ello se apoya en que incremento de tiempo implica cambio positivo.

Además de los ruidos, la salida y muerte de Héctor, el chimpancé humanizado, es otro elemento que prepara el camino para ese encuentro de dos culturas. Para precisar, los astronautas venían de la Tierra con un chimpancé amaestrado y acostumbrado a la presencia humana. Este, después del aterrizaje, al verse libre de la nave, sale corriendo a la selva y en ese momento es asesinado cruelmente por la hembra que sería posteriormente la compañera de Ulises.

Este simio africano es una referencia simbólica a los procesos de investigación científica emprendidos en las zonas tropicales por los países europeos en su proceso de expansión. Haraway (1989) afirma que “primate studies were a colonial affair in which the knowledge of the living and the dead bodies of monkeys and apes was part of the system of unequal exchange of extractive colonialism” (p. 19). La muerte de este animal es una premonición de lo que originalmente estaría por venir, pues el humano animalizada mata al simio humanizado. Por lo tanto, entonces la dicotomía simio-humano y sus rasgos significativos se reelaboran como ave-nave y luego se transforman en Héctor-Nova. Eso afirma el notable significado del transporte espacial.

Paralelamente a la salida intempestiva del animal y su posterior muerte, el Doctor Antelle comienza las pruebas científicas en el nuevo planeta descubierto. Esta es otra escena que encuentra su contraparte con la película y es referencia a

los procesos exploratorios científicos del siglo XIX en África y América. La ciencia tiene la intención de comparar y asimilar el lugar descubierto y convertirlo en un sistema codificado de signos cuya vida semiótica les permite convertir el nuevo territorio en un mapa:

> Nous sortîmes de la chaloupe, accompagnés d'Hector. Le professeur Antelle tint d'abord à analyser l'atmosphère d'une manière précise. Le résultat fut encourageant: l'air avait la même composition que celui de la Terre, malgré quelques différences dans la proportion des gaz rares. Il devait être parfaitement respirable (Boulle, 2014, p. 19).

La muerte del chimpancé es un trágico evento que prepara al lector de los hechos por venir, pues el animal es un ser tan construido y planificado como lo es el transporte espacial. Asesinan al animal de la misma manera como los salvajes destruyen todos los artefactos de la nave y todo rastro que recuerde la amenazante presencia de los simios.

Entonces, si se tiene presente que el uso y la elaboración de armas y herramientas se ha asumido como marca de civilización y de superioridad mental, se puede deducir que la novela –con la imagen de la destrucción del aparato volador- afirma que esa superioridad basada en ese rasgo se cuestiona con el acto de destrucción. Simplemente un objeto complejo y elaborado con tecnología venida de otro mundo queda reducida a chatarra por la fuerza de los seres humanos que ya han sido degradados al rango de animal. Es decir, tanto nave-artefacto y chimpancés se ven sometidos por la barbarie:

> L'assaut fut donné alors que nous parvenions en vue de la clairière, avec une soudaineté qui nous interdit toute défense. Débouchant des fourrés comme des chevreuils, les hommes de Soror furent sur nous avant que

> nous eussions pu épauler nos armes (Boulle, 2014, p. 35)

Los humanos de Soror destrozan la nave y los objetos en su interior porque estos les recuerdan la agresión a la que se ven sometidos por parte de los simios. Es decir, los últimos usan herramientas que por una razón primordial producen horror a los humanos de Soror y ese sentimiento de verdadero miedo lleva a los seres humanos sin habla a despedazar completamente la nave. Incluso, en vez de que estos se vieran fascinados con esos adelantos –como contaría la historia de las invasiones- más bien se muestran temerosos y agresivos. Incluso, los invasores blancos franceses no pueden hacer nada para detener el acto:

> Nous assistâmes, impuissants, à la mise à sac de notre chaloupe. La porte avait vite cédé à leur poussée. Ils se ruèrent à l'intérieur et détruisirent tout ce qui pouvait être détruit, en particulier les instruments de bord les plus précieux dont ils dispersèrent les débris. Ce pillage dura un long moment. En suite, comme l'enveloppe métallique restait seule intacte, ils revinrent vers notre groupe. Nous fûmes bousculés, tiraillés et finalement entraînés par eux au plus profond de la jungle (p. 36)

A través de las páginas anteriores, se ha evidenciado que en la novela LPDS la representación de la nave muestra que la confección de herramientas se basa en una falacia que impulsa el desarrollo de una cultura más eficiente. La nave lleva a los tres astronautas hasta la estrella Betelgeuse en torno a la cual gira un planeta espejo de la Tierra llamado Soror; no obstante, en el final de la novela, que corresponde con el tiempo presente de lectura de Phyllis y Jean, los simios han evolucionado en la Tierra a un nivel que les permite usar el viento solar como impulso estelar y llegan hasta esos confines de la galaxia de vacaciones y placer. Es decir, han superado al ser humano. La consecutividad del cambio evolutivo

permite suponer que también en algún momento los simios serán sustituidos por otra especie que logre crear naves espaciales u otros inventos similares. Entonces, se muestra la contradicción implícita en la misma falacia panglosiana evidenciada en la novela.

Se puede afirmar que LPDS es una metáfora de la invasión colonial francésa en Malasia y otros territorios del Pacífico dada la cantidad de signos que denotan ello –selva tropical, franceses exploradores, orangutanes-; entonces, en ese escenario, se muestra tanto la destrucción de herramientas como la muerte del simio humanizado Hector en manos de los salvajes.

En conclusión, la confección de instrumentos complejos no refleja una superioridad moral o cognitiva de la civilización occidenta; más bien, evidencia que el hombre blanco occidental utiliza sus aparatos para destruir a los salvajes a los cuales convierte en seres humanos a medio hacer. Alrededor de esto, existe un programa ideológico que vuelve justificable la actitud del invasor al atribuirle una superioridad cognitiva porque tiene la habilidad de construir objetos maravillosos.

.

1.2. LA FALACIA PANGLOSIANA Y LA NAVE ESPACIAL EN *THE PLANET OF THE APES*

La película en estudio evidencia que existe una relación falaz entre una mayor inteligencia y la confección de herramientas complejas. Para demostrar lo anterior, se eligieron tres secuencias, y dentro de ellas ciertas escenas en las cuales se muestran objetos construidos por el ser humano occidental y estos, en vez de

funcionar correctamente, se convierten en parte del fracaso de la expedición de Estados Unidos al espacio. Entonces, se analizan cuatro aspectos. Primero, se analiza la posición narratorial de Robert Taylor pues este, a pesar de representar la cultura patriarcal y científica occidental, es una voz cuestionadora del poder de la civilización y el progreso. Segundo, la nave espacial –cima de la tecnología humana- se dirige al fracaso total a pesar de ser un instrumento complejo; tercero, el reloj interno de la nave y sus artefactos como metáfora de la falsa linealidad temporal; cuarto, se establece una relación icónica entre el caminar de Landon, Dodge y Taylor por el desierto y *La marcha del hombre* la cual es una famosa ilustración que intenta describir esa falsedad del cambio evolutivo que trae mejoras al *hombre occidental*. Estas ideas se explican en este apartado.

Además de lo anterior, es necesario tener en claro que la novela y la película, obras en estudio, se complementan temáticamente. Es decir, ambas exponen la contradicción de argumentaciones que por siglos fueron el apoyo del proyecto de la modernidad. En el siglo XIX y parte del XX se asumió que existía una bondad occidental en el proceso de rescatar de su miserable condición al salvaje por su naturalid inferioridad. La película, como se leyó en el apartado anterior, expone la problemática sobre los territorios coloniales franceses en el Pacífico; mientras que la novela muestra los problemas raciales en Estados Unidos. Entonces, esta tesis es un eslabón que se une a esas dos críticas al mostrar la falsa superioridad intelectual evidenciada en la tecnología. Consecuentemente, se puede suponer que los dos textos expresan el miedo de la sociedad occidental a desaparecer y ser sustituida por los explotados y para ello supone que su fracaso es la caída de toda la especie humana.

Por un lado Burgos Lovece (2001) explica que la novela expresa el miedo francés de ser sustituido por otra superpotencia y afirma que la obra “means she is losing her world importance and that she is being replaced by United States, but also the Soviet Union or Germany or Japan” (p.67). Por otro lado, McHugh (2000) piensa que la película refiere a los problemas raciales de Estados Unidos en la década de los 60 al presentar un mundo jerarquizado en el cual las diferencias de color marcan el acceso al poder. Ambos casos refieren al miedo de ser sustituido por el salvaje lo cual se resuelve en las obras en estudio con el ascenso del simio en la pirámide biológica y cultural del entorno.

De este modo, se puede concluir que la película y la novela tratan temas importantes de la civilización occidental: por un lado, una trata sobre Francia y sus problemas de posguerra; por otro lado, la otra aborda la problemática de Estados Unidos y sus problemas raciales. En ambos casos, se evidencia cómo la falsa superioridad es la única y frágil argumentación de que el *homo sapiens* –léase *hombre occidental*- viene de una línea ininterrumpida de progreso biológico y cultural y esta solo puede aumentar positivamente porque existe la falsa idea de que el superior debe ordenar el mundo y someter al salvaje.

En la secuencia uno y en el primer plano, Robert Taylor se encuentra sentado y de espalda mira hacia afuera (ver figura 3). Se encuentra grabando un diario de viaje. Entonces, está a punto de poner a la tripulación en estado de “animación suspendida” para el viaje “más lejano emprendido jamás por la humanidad”. Explica Taylor que “I have tucked my crew in for a long sleep, and I will be joining them soon” (00:00:28). Este personaje es uno de los pocos ejes narrativos que sobrevivieron al cambio de la palabra escrita al montaje cinematográfico porque

recuerda a la voz narrativa del primer nivel; es decir, a Ulises Merou mientras cuenta su historia. Este detalle obliga a detenerse en esta escena.

Figura 3. El tablero de control

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968).

The of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

La imagen del astronauta sentado magistralmente en el tablero de mando se relaciona con la tradición iconográfica en la cual se representa a Dios Padre sentado en su trono y con su báculo en la mano (ver figuras 4 y 5). La imagen del astronauta rubio muestra similitud con Dios Padre pues se da un vínculo metafórico entre el acto de creación del universo y la elaboración de herramientas complejas por el ser humano. Para precisar, Taylor está sentado en frente del tablero de mando de una nave que va al fracaso y se encuentra fumando un habano. Consecuentemente, este mundo invertido –tradición estética a la que pertenece la historia *El planeta de los simios*- cambia el orden al poner a los simios en el antiguo lugar que tenía el *homo sapiens*.

Figura 4. Taylor y el habano

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968).

The of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

Figura 5. Taylor controla la vida de su tripulación

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968).

The of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

El báculo en la mano del Papa en el trono, símbolo de poder, (ver figuras 6 y 7) se transforma en habano que Taylor consume en una nave espacial. Esta acción de mostrar un habano-báculo se extiende hasta el momento en que pone a dormir a sus subalternos y hasta la llegada a la ciudad de los simios. Además de lo

anterior, este acto de fumar, también, se relaciona con las iconografías en los libros de historia natural que han representado a los grandes simios africanos con una varilla o palo en la mano.

Figura 6. El Papa con báculo

(Nicolo Corso (15th-16th century) The Saints Eusebius and Agnes. Recuperado de https://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN365X9ZVKOL&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UNTWAIBL564&PN=1&CT=Search&SF=0)

La representación del simio con báculo se debe a la natural dificultad de todos los animales de desarrollar la marcha bípeda. En función de esta tesis, se debe notar que el báculo del Rey Dios se convierte en un habano, lo cual significa que la racionalidad y el poder occidental patriarcal se parodia en la imagen del cigarro que le encanta a los simios y que ha sido parte de la interpretación que el Occidente ha hecho de los grandes simios africanos.

Figura 7. Dios con báculo en mano

(c. 1320-1330). Apocalypse, known as 'The Canonici Apocalypse'., Folio #: fol. 002r. [Manuscript]. Retrieved from https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/BODLEIAN_10310800973Apocalypse, known as 'The Canonici Apocalypse'., Folio #: fol. 002r. [Manuscript]. Retrieved from https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/BODLEIAN_10310767837)

Entonces, el acto de tener un cigarro en la mano y fumarlo no solo se relaciona con la imagen del Dios Padre representado desde el Arte Románico hasta la actualidad sino también con la tradición iconográfica en que se representa a los grandes simios africanos. Luego, se puede afirmar que esta imagen es otra manera de representar la dicotomía que se analiza en este trabajo porque ella refleja la unión y oposición de lo humano contra lo animal en una sola metáfora.

Se ha reportado en incontables ocasiones el gusto que ciertos simios sienten al ingerir tabaco y alcohol de manera similar al *homo sapiens*. Darwin apuntaba al extraño placer que los mandriles parecían experimental al fumar tabaco y consumir alcohol. Este rasgo es de esas fracturas que tiene el filme sobre discurso

patriarcal occidental porque demuestra que el *hombre* vive junto a lo animal. Afirma Darwin (1978):

> Muchas especies de monos tienen un pronunciado gusto por el té, el café y las bebidas espirituosas; fuman también con evidente placer, como yo mismo he podido observarlo. Brehm atestigua que los naturales del Nordeste de África cogen los micos poniendo a su alcance, vasos llenos de cerveza muy fuerte fuerte para que beban y se embriaguen. Tuvo también ocasión de ver algunos de esos animales en estado cautivo, y hace con este motivo una relación amena y graciosa de sus muecas singulares y gestos extraordinarios. A la mañana siguiente, dice, sobre ambas manos y con tristísimo semblante. Si se le ofrecía vino, volvían con desdén la cabeza a otro lado y bebían, en cambio con avidez, jugo de limón (p. 4).

El personaje central, a pesar de mostrar rasgos que lo refieren a la cultura occidental, evidencia, ya sea por lo que dice, ya sea por lo que actúa, las debilidades de la falacia panglosiana. Por un lado, el trono de la nave es ocupado por el *hombre blanco occidental* y es el creador y ordenador del cosmos.

Para precisar, ese cigarro rememora las ilustraciones que desde el siglo XVI hasta XVIII hacían del simio africano pues lo mostraban con un palo de madera en su mano que lo ayuda a caminar bípedamente lo cual afirma el vínculo estrecho entre el astronauta rubio y estos seres. Por su parte, el diálogo emitido por Taylor, y que es una grabación de audio a manera de informe de viaje, parece confirmar todo lo anterior.

Posteriormente, la cámara muestra el tablero de mando el cual tiene dos cronómetros. Uno registra el tiempo de la Tierra (24-3-2673) y otro el de la nave (14-7-1972) (ver figura 8). Inmediatamente, la cámara enfoca al jefe de la expedición sentado frente a dicha consola y posee el puro en la mano. Durante la

proyección de esta escena, el espectador puede notar los siguientes objetos asociados con el viaje expedicionario: un hombre rubio y científico, una nave que se dirige al espacio infinito y dos relojes digitales empotrados en el tablero de mando y el cigarro humeante.

Figura 8. Tablero de control y el tiempo

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968).

The of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

En la obra cinematográfica, a pesar de que este macho asume el papel de centro del relato, hace visibles las flaquezas argumentativas de la exploración espacial y el progreso humano. De hecho, es bastante frecuente en películas y series de TV que el hombre, blanco occidental resuelva todos los problemas de ingeniería y elaboración de herramientas de una manera como un salvaje nunca podría. En este caso, el líder de la tripulación no puede predecir el desastre ni sabe exactamente dónde están lo cual es una situación inversa y poco acostumbrada para este tipo de héroe. Las palabras que dice este astronauta hacen clara la fractura del discurso que el propio Robert Taylor representa. Este asume desde un principio que su viaje no es precisamente una maravilla. Primero, asegura que la especie a la cual pertenece se va a extinguir, y que el escucha –"who is reading me now" (00:01:12)- va a pertenecer a otra especie

completamente diferente y quizá mejorada. Esta afirmación se refiere al necesario mejoramiento en la evolución que sirve de base para la superioridad de *hombre blanco occidental*. Dice el astronauta:

> This much is probably true. The men who sent us on this journey are long since dead and gone. You who are reading me now are different breed, I hope a better now (…) that's about it. Tell me though. This man, that marvel of the universe, that glorious paradox who has sent me to the stars, still makes war against his brother, keep his neighbor's children starving (00:01:04 a 00:02:15)

En este plano, actúa solo Robert Taylor. Los demás seres humanos se encuentran dormidos en sus literas y el líder de la exploración los mira y sigue cargando el habano (00:02:28) (ver figura 5). Este los ha puesto en ese estado para poder viajar varios meses en el espacio y él es el último en entrar en animación suspendida. La cámara se encarga de enfatizar el carácter multi étnico y genérico de la expedición (00:02:30 a 00: 02:35); es decir, enfoca a un afroamericano, a un caucásico y una mujer rubia y Taylor sigue fumando.

En la Figura 8, se puede ver los relojes del tablero de mando. Esta imagen sirve para introducir a un ficticio Doctor Haslein y su teoría sobre el tiempo. Tanta explicación científica es la antesala de una expedición que supone ser la prueba definitiva de esa teoría. Este periplo nunca va a dar prueba de la veracidad de esta teoría porque, cuando han probado sus postulados, todos los seres humanos habrán muerto.

Dado que en esta parte de la tesis se evidencia la relación falsa entre la mayor inteligencia del hombre blanco occidental con las herramientas que elabora, estos relojes evidencian que existe falsa relación entre cambio mecánico del tiempo –

referido a los aparatos para medirlo- y el cambio evolutivo en tanto se hace suponer que la acumulación inevitable del primero implica la del segundo. En consecuencia, se hace suponer que el "ser humano" moderno es producto de las mejoras acumulativas del pasado. Taylor dice:

> In less than an hour will finish our six months out of Cape Kennedy. Six month in deep space by our time that is. According to Dr. Hasslein theory of time in a vehicle traveling nearly the speed of light, the Earth is aged 700 hundred years since we left it. (00:00:46 a 00:00:54)

Esta insistencia de mostrar los relojes de la nave sucede porque detrás de estos aparatos se encuentra la falacia panglosiana. Para precisar, los objetos mencionados llevan a pensar que el cambio cultural lleva inevitablemente la misma dirección que la flecha temporal de la naturaleza. También, esa idea del tiempo como aumento de complejidad se apoya en otra serie de prácticas que le otorgan un nivel falso de evidencia. Ello la ciencia paleontológica lo ha venido demostrando a través de los años de tal modo que el árbol de la evolución tiene más forma de enredadera que de un tronco con ramas.

Esa idea de tiempo viene de una época en la cual la civilización europea se encontraba diseñando artefactos que le iban a permitir someter los territorios que estaban por saquear en nombre del progreso humano. En este tiempo el universo era considerado como mecanismo de relojería y fue Leibniz, a partir de la mecánica de Newton y sus leyes de la gravedad, quien ayudó a constituir esta imagen. De hecho, estas ideas perfilaron la concepción de la naturaleza lineal, perfecta e irreversible que a partir del barroco dio forma al proyecto de la Modernidad europea; luego, fue imposible por siglos separar esa metáfora de la

manera como los sabios ordenaban la secuencia cronológica de eventos de la historia occidental. En cierto sentido el catastrofismo de George Cuvier puso en riesgo esa idea mecánica lineal del universo la cual era otra manera de comprender las extrañas cronologías teológicas de la historia natural que iban desde la creación del mundo por Dios hasta la actualidad de la historia europea. Sobre el reloj que se interpreta en esta tesis como metáfora de este universo lineal y predecible, Balandier (1993) afirma:

> Los inventores y los constructores de máquinas también se ocupan del movimiento y lo traducen en funcionamiento, después hacen de su saber y su técnica un nuevo modo de investigación social de la naturaleza. (…) El reloj, cuyos ejemplares se multiplican a partir del siglo XIV, aparece a la vez como un objeto científico (…). Los movimientos de la naturaleza son así asimilados a los de la máquina, más especialmente del reloj, que representa el orden de mundo en su perfección, un mecanismo construido según un plan que sus elementos dominados llevan a cabo, homólogo al de la naturaleza de un autómata –de una máquina universal- en la cual Dios es el Relojero (p.48).

En otras palabras, el reloj es un artefacto que transforma los movimientos de la naturaleza en movimiento mecánico y medible. Dado ese carácter de umbral, este aparato es una metáfora que explica el paso de los biológico a lo cultural. Ello significa que se señala el acto ideológico de apoyar toda una empresa invasora a partir de una supuesta relación entre la evolución física y un aumento de cognición y este es un problema medular que esta tesis señala.

Tanto la nave como el reloj fallan. La primera se estrella sin control contra un lago y el segundo no le sirve a la tripulación para saber cuándo y dónde están. En otras palabras, esa comprensión humana de la naturaleza fracasa. Es cuestión de

revisar los últimos descubrimientos en torno a la evolución humana para comprender que esa cadena de causas lineales y predecibles parece no funcionar.

Por otro lado, la nave es un mecanismo que transforma energía química en movimiento y, al igual que el reloj, se encuentra viajando en el tiempo cósmico fuera de Occidente. De este modo, tanto el transporte y como el sistema contabilizador temporal, son herramientas que miden el espacio y el tiempo y representan esa transición de lo biológico a lo cultural.

En la obra, ambas trascienden la teoría –la del ficticio doctor Hasslein- para probar realmente que ese acontecimiento de la ruptura de la secuencia de temporalidad es un hecho y no una cuestión que se encuentra en la mente de dicho científico. En ese debate se enfrascan Taylor y Landon cuando el primero le dice al segundo que todo el mundo conocido por ambos ha muerto para entonces y el segundo le responde “prove it” (00:14:07 a 00:14:29).

Se puede afirmar que el tablero de mando del señor dios Robert Taylor sintetiza esa incorrecta suposición que supone la linealidad y necesario aumento de complejidad hasta el infinito que implica la historia evolutiva y que de rebote apoya la falacia panglosiana. Es decir, todas las bases de la concepción del cambio del siglo XIX descansan en que necesariamente la selección natural no se detiene hasta dar forma al mejor producto después de muchos ensayos; al final el infinito de posibilidades conduce a la muerte del sistema como una posibilidad de tantas. Es decir, la razón que da forma al ser humano perfecto termina siendo su muerte.

La obra en estudio trata sobre los prejuicios que rechazan la idea de que el *homo sapiens* es un ser que se rige bajo las mismas leyes de todos los seres

vivos. Existen muchos fenómenos que el registro fósil parece no responder, tales como la variabilidad de especies, la estasis, la ramificación de los australopitecinos y su hipersalto cualitativo hacia la especie homo y debe haber muchas más preguntas que todavía los estratos con evidencia de flora y fauna de pasado evolutivo no pueden responder con claridad. Sin embargo, como a la ideología emanada del cine masivo y la televisión no le importa mucho lo que los paleontólogos van determinando año con año, se recurre más bien a prejuicios y a erróneas afirmaciones científicas de siglo XIX para seguirlas reproduciendo en el siglo XXI. La película desarma esas argumentaciones que para el gran público se plantean como una verdad en la ciencia.

Ahora, en la secuencia dos, escena dos, después de que la nave se hundiera, los astronautas se transportan en el lago en una balsa (00:11:06). Este lugar, antes de la llegada a tierra firme, da las primeras pistas del sitio en el que se encuentran, aunque los astronautas no tienen certeza del lugar al cual han ido a dar. Después de que la nave se ha hundido en el lago, Taylor, irónicamente, afirma “Ok, we are here to stay” (00:11:25) y esta idea prepara al espectador para lo que viene, especialmente porque antes, en el atropellado escape de la nave, la cámara enfoca el reloj de tiempo de la Tierra el cual marca 11:25.3978 y Robert Taylor se da cuenta de ello (00:09:47 a 00:09:53). El jefe sabe que están perdidos pero los demás todavía no.

Es un lugar desértico, no saben para dónde van y están buscando un sitio por el cual salir porque el gran depósito de agua está cercado por paredes que impiden el acceso fácil. Comienzan a transitar por un pasaje extrecho que semeja más un río que los transporta a otro lago amplio donde parece haber una salida.

En este sitio se da el siguiente diálogo:

> Landon: Where are we? Do you have any notion? Skipper
>
> Taylor: We're some three hundred and twenty light years from Earth. On an unnamed planet in orbit around a star in the constellation of Orion. Is that close enough for you?
>
> Landon: That could be Belatrix. It is too white for Bellatrix. You did not have time to read the tapes. So you really don't know. Do you? What went wrong? We were not programmed to land on water. The question is not so much where we are as when we are? (00:11:41 a 00:12:15)

Comienza la tercera secuencia con un recuento del equipo que poseen para aguantar en este lugar inhóspito. Antes de iniciar la gran marcha, revisan las herramientas que llevan. En toda esta tercera escena, resalta el pesimismo de Taylor al revisar los objetos tecnológicos pues parece saber que ninguno de ellos va a ser de gran ayuda. (ver figura 9)

> Taylor: Dodge, run your soil test.
>
> Taylor: Got your sensors?
>
> Dodge: Right
>
> Taylor: Geiger counter?
>
> Dodge: Got it
>
> Taylor: Let see, one pistol... twenty rounds ammo. medical kit.. camera... TX9. We've got full and water enough for three days.
>
> Dodge: But how long is a day?
>
> Taylor: Good question. (00:12:55 a 0013:28)

Sensores, contador Geiger, pistola, municiones, botiquín, cámara, comida y agua para tres días, eso es todo lo que poseen (ver figura 9). La caminata se desarrolla en un ambiente desértico y no tienen ninguna información de lugar. Para este momento, el líder de la tripulación anuncia que han estado viajando por dos milenios -“we have been away from Earth for 2000 years (00:14:09)-. Incluso el mismo Dodge descubre que “Nothing will grow here .... There’s just a trace of carbohydrates, and all of the nitrogen is locked into nitrates” (00:14:33 a 00:14:33) entonces las posibilidades de supervivencia se reducen y no pueden regresar a casa. Para finalizar esta escena y demostrar la fragilidad de la relación entre herramientas y superioridad, Landon planta una pequeña banderita de Estados Unidos en un modo que recuerda el alunizaje del Apolo 11 y Taylor suelta una carcajada burlona. (00:15:07 a 00:15:22). La banderita es un objeto que viene en el equipo de supervivencia y no sirve para absolutamente nada más que para representar una civilización que para ese tiempo tiene 2000 años de desaparecida. (ver figuras 10 y 11) Al final de este, aparece un plano panorámico en el que se ve por primera vez a los tres astronautas en fila india (ver figura 12)

Figura 9. Taylor revisa el equipo de supervivencia

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes.

EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

La falacia panglosiana existe porque se supone que el cambio en la naturaleza sucede en secuencia temporal y la flecha del tiempo va en una sola dirección; no obstante, ambos hechos son solo suposiciones dado que ese modelo no explica una infinidad de fenómenos complejos de la naturaleza. Casualmente, la direccionalidad es una elaboración humana que se reitera una y otra vez en algunos productos culturales de consumo masivo en la forma del enfrentamiento del civilizado contra el bárbaro o en otras formas, el ser humano contra la bestia; por ello, existen innumerables obras de cine, series de televisión, y quizá otros que apoyan esa idea. En esta obra en particular se representa cuando los astronautas se ponen a caminar buscando lo que sea y en cualquier dirección.

Figura 10. Landon coloca la bandera

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The of planet the apes.

EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

Figura 11. Taylor se ríe de la bandera

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The of planet the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

Desde la apertura de la película, existe un notorio parecido al alunizaje del Apolo 11 porque la escena presenta *un gran paso para la humanidad*, tres varones en un lugar desértico. En este tono Taylor plantea la exploración: van tres tripulantes y representan a Estados Unidos de América y a toda la especie humana. (ver figura 12). Con esos signos de fondo, la nave torpemente cae en el agua en vez de detenerse en tierra firme, y posteriormente colocan una bandera que es extremadamente pequeña en comparación con la referencia al alunizaje famoso.

Figura 12. Comienza la caminata

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The of planet the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

Ese recuento del equipo de supervivencia refleja la inutilidad de las creaciones humanas ante la complejidad de la naturaleza. Incluso, su nivel de complejidad –municiones, armas- no va a servir para absolutamente nada si no encuentran pronto más recursos. En otras palabras, esas herramientas evidencian que la relación entre ellas y la inteligencia superior es irrelevante dada la falta de finalidad de esa expedición:

> Dodge: Which direction?
>
> Taylor: That way.
>
> Dodge: Any particular reason?
>
> Taylor: None at all. (00:14:54 a 00:15:03).

Esta es la tónica del diálogo de toda esta secuencia. Se percibe un tono irónico que llega a la burla por parte de Taylor. La obra cinematográfica evidencia que ese progreso material y técnológico tiene una finalidad *necesaria* [31] y esa es la razón del humor del astronauta. Taylor dialoga con Landon y lo increpa de la siguiente manera:

> He's prepared to die! Doesn't that make you misty? Chalk up another victory for the human spirit! Clue me on something. Why did you sing on for this trip? You volunteered. Why? Nevermind, I will clue you in. You were the golden boy the class in 72 (…) Except for me and Dodge, you've lived longer than anyone ever born (00:19:02 a 00:20:08).

La nave espacial deja de ser el símbolo de la superioridad de la civilización

[31] Esto se refiere a la doctina de “el azar y la necesidad” de Jacques Monod (1910-1976). El biólogo y Premio Nobel de Francia establece que la evolución darwiniana opera mediante el azar y este fue uno de sus grandes aportes al saber humano. Esa selección a partir de un infinito de posibilidades crea las condiciones únicas para que aparezca la vida lo cual da la sensación de un diseño planificador. La necesidad es la sensación de que inevitablemente la vida debía surgir a partir de esos fenómenos y eso genera la falsa sensación de finalidad de la vida.

occidental y de ser el reflejo de una cultura avanzada porque y yace hundida en el lago para ese momento. Las herramientas no sirven para absolutamente nada y además no saben en qué dirección van. Igualmente, Taylor se encarga de recalcar lo inutil del triunfo de la sociedad tecnológica. Ataca a Landon porque este defiende los valores tradicionales de Estados Unidos y eso se refleja al colocar la pequeña banderita de su país en ese territorio (00:15:10 a 00:15:20) y en la gran carcajada que suelta (ver figura 11). Para el líder, todo es un absurdo y eso irrita a Landon. Este increpa a su superior cuando le afirma “You thought life on Earth was meaningless. You despised people” (00:20:50 a 00:20:53) pues no es un “explorador” de verdad porque no tiene la mentalidad de explorar y civilizar. Entonces, Taylor afirma:

> Landon. I'm a seeker, too. But my dreams are not like yours. I can not think in somewhere in the Universe there has to be something better than man (00:20:59 a 00:21:09).

En este caso, la herramienta – la nave- no los lleva al lugar lejano de la galaxia –como sí ocurre con la novela- sino los deja en el mismo lugar de partida. Este retorno vuelve absurdo el proyecto de la expedición y de todo sentido de progreso. Entonces, se podría argumentar que el volver al punto de partida es una crítica al carácter lineal y continuado de la mejora cultural.

Dado que el propósito de este capítulo consiste en demostrar cómo el uso de herramientas apoya la falsa idea de mejoramiento biológico cultural, otra escena ayuda a evidenciar lo anterior. Los tres astronautas comienzan a caminar desde el borde del lago hasta la llegada al manantial (00:15:23 a 00:26:00). Se muestra a Dodge, Taylor y Landon que marchan en la búsqueda de no se sabe claramente

qué y sin saber para dónde van. Por la posición en la que se desplazan de izquierda a derecha, y por el gran parecido de Landon y Taylor con el masculino de la famosa ilustración “The road to Homo sapiens”, se puede afirmar que la película refiere la falsa interpretación de la acumulación sistemática de mejoras que lleva a la aparición del hombre blanco occidental.

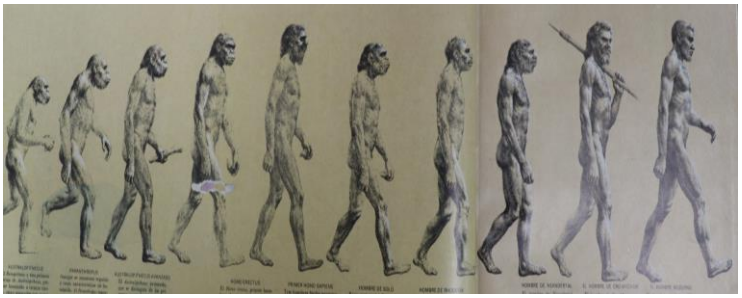
Archibald (2014) explica que dicha ilustración aparece en el libro Early *Man* (1965) de Frank Howell (1925-2007)(p.89). La ilustración es de Rudolph Zallinger (1919-1995) (ver figura 13). Al menos, la versión en español contiene un desplegable dentro del ejemplar el cual representa *La Marcha del Hombre*. El problema con esta, y que es advertible para cualquier paleontólogo, consiste en que la marcha va en una dirección secuencial que fácilmente explica la transición de una especie homo a otra. El *homo sapiens* de la derecha y último en la fila es caucásico y se parece notoriamente a Landon. Se puede leer en el ejemplar original de la versión en español:

> ¿Cuáles fueron las etapas de la larga marcha de los antepasados antropoides al sapiens? A partir de la derecha, y en cuatro páginas más, vemos los hitos de la evolución de los primates y los humanos según lo conocen hoy los científicos, reconstruida con las partes fragmentarias de fósiles (Clark, 1970, p.41)

Se deduce que esos comentarios deben haberlos escrito los redactores de Time Life pues Archibald (2014) asegura “I am equally certain that Howell would have not argued that human evolution was literally the straight line of ascendent depicted in Zallinger¨s nearly fifty five years old illustration” (p.18). Entonces, la revista está mintiendo con eso de “según lo conocen hoy los científicos” (p.41). Ya

para esos años, los evolucionistas estaban de acuerdo en que la transformación de especies en la naturaleza, incluido el ser humano, no se podía argumentar que el ser más próximo al presente es la forma más eficiente y mejorada. Esa imagen muestra la concepción errónea de que la finalidad evolutiva es la aparición del *hombre*, pero no cualquiera sino el *hombre blanco occidental*.

Figura 13. La marcha del hombre



(Life, 1968, p.p. 43 a 45) (Fuente propia)

Archibald (2014) piensa que esa es la conceptualización más fácilmente consumible por el gran público. Los medios masivos vienen explotando esa falacia porque ella les permite hacer consumible y aceptable la idea de que el europeo era el final de esa cadena de mejoras. Archibald (2014) afirma sobre la popularidad de esa imagen:

> The scala naturae continues to the present days in any number of guises. While not inhabiting any serious work intending to elucidate evolutionary relationships, it is alive and well in advertising and satirical humor, usually portraying a progressive march of fish coming out into land, or a march of ape-like creature to humans" (p.19).

Dicha ilustración apareció en 1962 -un año antes de la publicación de la novela y seis antes de la película-. La falacia panglosiana ya no era un tema entre académicos, pero era parte de los prejuicios formados por los espectadores de

medios masivos. La falsedad de que todos los cambios se coordinan en una dirección beneficiosa para el individuo es el material de muchas obras de ciencia ficción y da forma a utopías o distopías literarias de esa década.

Esa imagen de los tres caminantes en un paisaje desértico (ver figura 14) se interrumpe cuando Dodge encuentra una pequeña planta en medio del desierto (ver figura 15). Acá comienza otro plano. Este, al ver el retoño, afirma “Where there's one there's another. And another. And another” (00:22:10) ante lo cual Taylor afirma “Let's find them all.” (0022:26). Se puede notar que, en esta frase, la secuencia de eventos implica automáticamente una dirección en la cual los elementos van apareciendo uno por uno. La segunda frase supone la contingencia del proceso porque uno fuerza la aparición de los elementos siguientes. Esta es la forma más sencilla y básica en la cual se encuentra implicada la idea de mejoramiento. Por esta razón, (ver figura 16) se reafirma falazmente que existe un orden establecido y recurrente al repetirse la marcha de los tres astronautas en el desierto.

Figura 14 Los tres caminantes

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

Figura 15. Encuentran una planta

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

Existe una reiteración sospechosa de una imagen que ilustra un concepto erróneo en torno a la evolución. Precisamente, esta forma es la de varios homínidos que van desarrollando la marcha bípeda de izquierda a derecha y que culminan con el homo sapiens (ver figura 17). En la película, se transforma en los tres astronautas que caminan sin saber a dónde van. Esto permite crear un perfil del triunfador del proceso evolutivo como si fuera a escoger una audición para una película. Entonces, la novela y en especial la película, mediante una metáfora, explican cómo se llega a ese final bípedo tan privilegiado. Esa falsedad, comúnmente repetida en los medios masivos, ya ni tan siquiera se considera posible por la ciencia, pero los medios de difusión masiva electrónica lo reiteran.

Figura 16. Caminan sin rumbo

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The of planet the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

Gould (1990) piensa que una frase construida –tal como *el triunfo del más apto*- tiene el poder de promover opiniones incorrectas en torno a la evolución biológica, pero es aún más poderosa una imagen para construir malas interpretaciones. Concluye que “Primates are visual animals par excellence, and the iconography of persuasion strikes even closer than words to the core of our being. Every demagogue, every humorist, every advertising executive, has known and exploited the evocative power of a well-chosen picture.” (p. 28) Es decir, las explicaciones científicas mediante imágenes tienen un impacto más fuerte en el receptor que la mera lectura de un texto.

Gould (1990) piensa que la ciencia es más visual incluso que otras disciplinas las cuales recurren a la lógica argumental del lenguaje para presentar su saber. También, opina que pocos científicos notan el contenido ideológico que tienen esas representaciones visuales porque pocos se cuestionan si loa iconos son espejos de la realidad. También afirma que “The familiar iconographies of evolution are all directed-sometimes crudely, sometimes subtly-toward reinforcing a comfortable view of human inevitability and superiority” (p. 28).

Luego se generan mecanismos culturales para definir esa especie que ha triunfado porque otras han desaparecido por su debilidad y por no ser los más fuertes para sobrevivir. Entonces, esos mecanismos de repente hacen ver que algunos de esos seres que marchan en fila india siempre se encuentran por detrás de ese *hombre* blanco. En la figura 17, se puede notar cómo la tripulación es comandada por el *hombre blanco occidental* y van hacia la nada y a la muerte.

Desde la colocación de la banderita, Taylor es la contradicción absoluta del sistema que emana de él mismo y lo lleva a la muerte.

Figura 17. Los tres astronautas en el desierto

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

En síntesis, la novela y la película estudiadas, al juntar la imagen de simio con el homo sapiens, evidencian el funcionamiento de un sistema simbólico de exclusión que sirve para justificar el sistema de dominación de las sociedades tecnológicas sobre las culturas inferiores. Este sistema pasa por la falsa relación entre la mayor inteligencia y la elaboración de herramientas complejas para poder justificar la natural inferioridad de otros seres vivos. En este caso, los fragmentos estudiados en ambas obras dieron evidencia que la nave espacial, en vez de ser un objeto de admiración, por metonimia, representa la agresión y amenaza del amo sobre el inferior. Tanto en la novela como en la película, este artefacto complejo no representa los valores positivos relacionados con la supervivencia de la civilización humana sino más bien representa su extinción.

Como comentario final, se ha revitalizado el tema de los simios parlantes y el enfrentamiento contra sus similares *homos sapiens*. Tres obras cinematográficas siguen repitiendo un tema que viene desde la Edad Media y que ha sido

importante en el cine desde *King Kong* (1933) hasta *War fot the planet of the Apes* (2017). Eso significa que las estrategias ideológicas de dominación emprendidas por la civilización blanca, occidental y patrrarcal, siguen renovándose. Esta tesis intenta dar un enfoque que permita cuestionar las bases absurdas de esos intentos de dar razón a lo irracional del progreso occidente.

CAPÍTULO 2.
LA FALACIA PANGLOSIANA DE LA LENGUA

Am I a man and a brother?
Am I satyr or man?
Pray tell me who can,
And settle my place in the scale.
A man in ape's shape,
An anthropoid ape,
Or monkey deprived of his tail?
"Monkeyana"
Sir Philip Eagerton en Mr Punch

En este capítulo, se distinguen las metáforas que representan la idea panglosiana de que la lengua es producto de un lento proceso lineal y acumulativo de mejoras producto de la selección natural. Dicho de otro modo, se cuestiona que el sistema comunicativo humano sea efecto de una transformación ordenada y secuencial que lleva paralelamente al nacimiento de la mente humana la cual se considera exclusiva y compleja y coloca a su usuario en un lugar por encima del resto de seres vivos. Para ello, tanto en la novela como en la película en estudio, se muestra una inversión de esta idea pues la presencia de lenguaje no revela la existencia de mente simbólica detrás de su poseedor. En la novela, Merou cuando habla, es castigado y al final lo expulsan de Soror; no obstante, cuando escribe, crea un diario y lo lanza al espacio. Así, con ello, logra universalizar su aventura trágica; en la película, la historia del nacimiento de la civilización se invierte como una manera de cuestionar la transparente secuencialidad creada por la falacia panglosiana. Finalmente, detrás de esa consecutividad sospechosamente autoevidente, se encuentra la razón instrumental de la modernidad frente al salvaje.

A partir de acá, las obras cuestionan que siempre se encuentre una mente simbólica humana detrás de cada acto de comunicación. Esa idea lleva a suponer que el salvaje usa ruidos y no lenguaje frente a la variedad compleja de modos de transmitir información que poseen los sistemas occidentales. Entonces, esa falsa relación lleva a crear un discurso sistemático, venido desde la sociedad europea, el cual se encarga de ir desapareciendo características humanas en el *otro* hasta reducirlo al grado de animal. De este modo, se le pueden quitar su estatus de *homo sapiens* y se le puede someter a un trato bestial sin cuestionar los principios racionales del proyecto europeo.

En resumen, esto sucede porque la lengua–como exclusividad evolutiva- es resultado de un lento proceso de mejoras con resultado positivo. Precisamente, el ser humano es el beneficiario de esta mejoras; del otro lado, como sombra de ese ser complejo, existen tanto los grandes simios africanos y como el resto del gens homo. Entonces, considerar y comprender las relaciones sistémicas en esa dicotomía permite denotar que un vacío argumental impide dar una explicación eficiente panglosiana a la notoria diferencia entre aquellos que poseen un lenguaje complejo, simbólico y articulado y aquellos que no lo poseen. Es decir, determinar cuál es la cascada de cambios que llevaron a una especie *sapiens* a transformarse en humano aún es difícil completar por muchas razones. Luego, ese hiato conceptual, permite rellenarse con construcciones ideológicas cuyo verdadero propósito es despojar a algunos seres humanos del estatus *sapiens* para convertirlos en animales.

El problema de concebir el lenguaje como prueba de cognición simbólica radica en que se otorga al hablante un nivel de privilegio frente al escucha y este lugar no

es natural ni innato; más, bien, este espacio privilegiado se construye al quitar la palabra al *otro* y ocupar su lugar. Por un lado, Ulises Merou escribe un diario en una botella que sobrevive a su emisor; y Robert Taylor escribe antes de hablar. Es decir, se cuestiona la relación entre la superioridad de lenguaje frente al silencio del salvaje. Entonces, esta relación no sustentable de lengua=inteligencia ha sido el criterio para clasificar, separar y en ocasiones reducir a otros seres humanos al estado de animal.

Entonces, la lengua, como prueba de superioridad, sirvió para crear un entorno favorable a la expansión militar de la cultura blanca occidental por el mundo. En consecuencia, esta escalonada y secuencial imagen de mejoramiento mecánico y automático termina por ser parte de la historia evolutiva del *hombre blanco occidental* el cual se convierte en metonimia de toda la especie *homo sapiens*. En resumidas cuentas, el resultado final es una falsa historia gradual que conecta a occidente con Babilonia, Egipto, Grecia y Roma y termina por ser el relato de la sociedad occidental. Sobre esto, afirman Shohat y Stamm (2002):

> El discurso eurocéntrico proyecta una trayectoria histórica lineal que va desde Grecia Clásica (ideada como “pura”, “occidental”, y “democrática”) hasta la Roma imperial y a partir de entonces a las capitales metropolitanas europeas y a los Estados Unidos. Entiende la historia como una serie de imperios (…) En todos esos casos, se considera a Europa sola y sin ayuda, el “motor” del cambio histórico progresivo: inventa la sociedad de clases, el feudalismo, el capitalismo, la Revolución Industrial (p. 21).

Este *discurso eurocéntrico* confiere al proceso invasor una apariencia de exactitud funcional y da lugar a una asumida mejora automática vista como

cambio histórico progresivo. De hecho, esa línea imaginaria –como otra forma de la Falacia Panglosiana- establece una conexión innata, inherente y con matices biológicos – y soteriológicos- entre este *hombre blanco* y sus instituciones occidentales las cuales se ofrecen como el mejor producto de la evolución cultural. Este talento innato fue llamado Destino Manifiesto porque este suponía la existencia de un *momentum* espiritual escondido en el pasado de la civilización occidental. Ello toma forma de un relato humano que, organizado secuencialmente, permite comprender el tiempo presente de la sociedad occidental. Junto con toda esta historia arquitecturada y sólida, emerge el relato de la predestinación profética que lleva a la sociedad a sentarse en el trono del jerarca masculino y eterno.

En las obras en estudio, los mejores -los simios- hablan y han construido una civilización que incluso posee una prehistoria de 10.000 años de antigüedad. En el presente de la narración, se muestra la sociedad simia como modelo de progreso y estabilidad pues existe una especie de gobierno global en la cual están representados los tres tipos de simios; contrario a ello, existe un pasado cruel y oscuro del cual el lector sabe al final de las obras. Entonces, la supresión de esta etapa de la historia simia muestra el funcionamiento de la ideología porque maquilla la no linealidad, el caos y el azar de la historia evolutiva. En este aspecto se nota la intención de corregir esos hiatos del relato humano los cuales se salen de esa forma ordenada y secuencial de la especie. Esa es la falacia panglosiana la cual endereza esos desvaríos de la historia natural y cultural. Contrario a todo lo anterior, los cambios en la evolución realmente no pueden tener un orden ni

pueden servir como parámetro para medir mejor o peor en la naturaleza o la cultura si no es porque interviene la subjetividad del observador.

Esa falsa construcción que endereza la complejidad se apoya en la repetida frase “todo lo que sucede en la naturaleza es bueno porque este es el mejor de los mundos posibles” (Dennet, 1995, p. 239) -“every designed thing is optimally designed” (Dennet, 1995, pp. 238-240) en su versión en inglés- . Por otro lado, Gould y Lewontin, circunscriben ese concepto falaz a la acción que produce la selección natural al beneficiar siempre al individuo como una solución óptima al ambiente (Ratner y Ratner, 1998, p. 669); entonces, todo lo anterior permite suponer que el sistema de comunicación fue la mejor respuesta evolutiva al entorno emprendida por el ser más inteligente en la historia natural del planeta. En ambos casos, es posible notar que debajo de la falacia panglosiana moran los resabios arqueológicos de la filosofía natural y la ciencia de la primera mitad del siglo XIX periodo en el cual el sujeto científico era occidental y teológico.

Parte del enredo de significado radica en que se asume falazmente que los rasgos que nos diferencian de otras especies son los mejores que podríamos haber tenido y son producto de la mejora evolutiva automática y secuencial. Si se acepta lo anterior como verdad, se debe considerar que esa aparente mejora se apoya en un discurso monológico maestro el cual afirma, como en *Animal Farm* de George Orwell, *que otros iguales* no son *tan iguales,* aunque lo parezcan. Esos son los mecanismos que la novela y la película evidencian.

En los últimos quinientos años de historia, han sido estados europeos los que han aplicado esas ideas mediante un proceso de imposición de su modo de vida y su modelo de explotación, dominio y consumo sobre otros grupos humanos que

poseen otra conceptualización diferente de los recursos y de la naturaleza. Los pueblos dominados por occidente viven aún en un pasado evolutivo y sus prácticas son presentadas mediáticamente como pueriles y exiliadas del progreso. Dentro de esa separación, uno de los pasos es conceptualizar el uso del lenguaje articulado como criterio de superioridad cultural. Luego, aparece el ejercicio simbólico de colocar por delante, a lo *avant garde*, al *hombre occidental* y por detrás al resto de animales inferiores. Todo ello significa que el lenguaje es invadido por lo político al ser usado fuera de su marco sistemático de significado.

En ambos casos, al tomar en cuenta la idea panglosiana, la cual parece dar sentido y lógica a una cultura planetaria en la cual la invasión parece lo normal, el problema radica en que la lengua –léase la occidental y de prestigio- se ve como la herramienta idónea para transportar los contenidos de esa cultura y por la cual los individuos nacidos en ella son dotados de una cognición superior ya que hablan una lengua compleja la cual transmite los contenidos de una cultura igualmente compleja. Quizá, esta problemática se encuentra en la novela y la película ya que la incapacidad de comunicarse cae en todos humanos del planeta, pero no con los tres seres que vienen de otro mundo y que acaban por ser una amenaza al orden del sistema simio. El resto y mayoría de habitantes no simios del planeta pueden comunicarse no oralmente mediante gestos y ruidos. Entonces se explica así:

> Taylor´s language in the opening scene of *The planet of the apes* (1968) conveys not only intelligence, but empathy and hope that future humanity is better than the humanity what he cannot do alone in the space, or after being shot in the throat. Language -wielded by humans or by apes- seems to endow its possessors with superiority and moral worth, allows space

travel, and science and lets us confess: “I am lonely” (Huss, 2013, p.15).

Entonces, la lengua aparenta conferir superioridad moral y científica a los simios. El efecto de ello es la aplicación justificada de un castigo y aislamiento sistemáticos a Ulises-Taylor y a Nova porque no hablan o al menos no deberían hacerlo. Para comprender ello, se puede pensar que el ser humano desarrolla vínculos de empatía, rechazo e indiferencia hacia el otro según pueda explicar más fácil las emociones y el comportamiento de ese, y ello lo logra por la transparencia del habla y compartir rasgos físicos. Si el otro es igual o similar al emisor, es más fácil predecir sus emociones y sus contenidos mentales. Entonces, el lenguaje se convierte en una marca de reconocimiento continuo. Por ese motivo, un ser humano va a preferir hablar con iguales que con uno diferente o con uno similar que parezca falso; y por ese efecto especular se establecen códigos comportamentales entre el uno y el otro. [32]

Consecuencia de ello, la lengua del salvaje siempre es vista como cháchara sin sentido o simplemente se considera sonidos incomprensibles y sin valor porque reflejan la incapacidad de poder predecir y explicar a ese receptor diferente. Entonces, los pactos no son fiables y se genera rechazo al otro. Por ello, en ambas obras estéticas en estudio, la ausencia de habla en Taylor refleja que existe un cuestionamiento a esa relación entre habla e inteligencia. Ello coincide

[32] Acá aplica el concepto de *valle inquietante* –en inglés “uncanny valley”- sugerido por Mahashiro Mori. En su clásico y altamente difundido ensayo con el nombre del concepto, explica que la tecnología va a ir poco a poco creando robots más y más similares al ser humano hasta llegar al punto en que el parecido es tan notorio que producen miedo y rechazo. Entonces, los diseñadores deben dejar deliberadamente rasgos del robot que sean diferentes a la forma humana. Consultar [1] M. Mori, “The uncanny valley,” Energy, vol. 7, no. 4, pp. 33–35, 1970 (in Japanese) o • IEEE ROBOTICS & AUTOMATION MAGAZINE • JUNE 2012.

con lo que Shohat y Stamm (2002) afirman sobre la resistencia voluntaria de hablar en el invadido.[33]

Según el mismo artículo citado anteriormente, los seres humanos desarrollan una serie de medidas dirigidas a disimular o reducir la inteligencia del *otro*. Una vez que se logra disminuir la capacidad mental de este, desaparecen sus derechos y sus atributos de sujeto, de ser humano y de individuo; esto permite concluir por qué la empatía está dirigida a sus iguales. Se concluye que en *The Planet of the Apes* se puede ver funcionando varios prejuicios ligados a la idea anterior. Específicamente, estos son los mecanismos que construyen a un sapiens de verdad.

La relación lenguaje y cognición es la clave para entender de qué manera se activan esos mecanismos ideológicos que transforman a un ser humano en animal con su consecuente reducción de derechos como se expresó líneas arriba. En *The planet of the apes,* hablar para Taylor es un acto que rompe el orden social de la cotidianeidad de la ciudad simia pues es expuesto al *ágora* de esa sociedad cuando queda colgando en una red de cacería en frente del pueblo y lo degradan al nivel de bestia. Afirma Greene (1998): al referirse a la actitud de los orangutanes hacia los humanos:

> Of course there is also considerable hostility directed against inferior humans. (...) man has no understanding, he can be taught a few simple tricks, nothing more. Zaius insist. Ape religion, developed and ministered by

[33] Los escritores comentan el carácter multilingüe de una película chilena llamada Het Dak Van de Walvis (1981) Cuentan que uno de los personajes, el antropólogo, “descubre más tarde que los indios cambian de nombre cada mes e inventan una lengua nueva cada día, vuelve a Europa desesperado. En este caso, rehusar el diálogo se convierte en una manera de resistir. No dejar que el antropólogo consiga interpretar su lengua se convierte en un arma de los débiles contra la hibridación dialógica” (p.66)

> orangutan, maintains that the Almighty created the Ape as his own image….He gave him a soul and a mind … He set him apart from the beast of the jungle and made him lord of the planet. (p 35)

Entonces, la imposición de una lengua dictamina hacia qué dirección apunta la lámpara de la modernidad. Precisamente, ella es una herramienta eficiente pues permite imponer una versión de la realidad. En otras palabras, como piensa Saussure, lejos de ser una nomenclatura o un listado de términos para denominar el Nuevo Mundo, es un sistema complejo que tejió todos los hechos de la cultura en una inmensa red de significado y esta excluyó los términos y objetos de los seres recién descubiertos. Incluso, ese poder de la lengua impuesta es tan determinante que elabora una subjetividad alterna del otro.

Por su parte y sobre el problema de la lengua como sinónimo de inteligencia, Pinker (1999) considera falso que “el pensamiento está determinado por las categorías que proporciona la lengua que uno habla y (…) que las diferencias entre las lenguas son responsables de las diferencias en la forma de pensar de sus usuarios.” (p.28). Este fenómeno –llamado por Pinker, la tesis Whorf-Sapir- es simplemente falso por varias razones.

Para Pinker (1999), el pensamiento se encuentra previo al lenguaje por varias razones. La más notoria es que la gente recuerda el sentido expresado en un mensaje pero rara vez lo recuerda literalmente. Esto parece implicar que la mente tiene un lugar o mecanismo que procesa de algún modo información nueva que pasa luego por reglas sintácticas y morfológicas antes de transformarse en lenguaje. Otra razón de lo anterior, los sordomudos desde nacimiento pueden igualmente elaborar ideas sin haber escuchado nunca una lengua. De hecho,

afirma Pinker que “hay otras personas sin lenguaje que han sido objeto de estudios experimentales y de las que se han escrito libros enteros explicando cómo razonan sobre el espacio, el tiempo, los objetos, los números, la velocidad” (p.34.). Otro argumento que da para considerar falsa la inmanencia de la lengua sobre la mente es que si no existiera el *mentalés* –como Pinker va a llamar a ese prelenguaje- es difícil explicar cómo es posible traducir de una lengua a otra. Consecuentemente, no existen pruebas científicas que las palabras determinen el pensamiento. Finalmente concluye:

> Como científico cognitivo, me puedo permitir el lujo de alardear de que el sentido común acierta cuando nos dice que el pensamiento y el lenguaje son cosas diferentes, y de que el determinismo lingüístico es una idea completamente absurda. Una de ellas es un conjunto de estudios experimentales que han podido romper la barrera de la palabra y acceder a diversas formas de pensamiento no verbal. La otra es una teoría de cómo funciona el pensamiento que permite formular preguntas de un modo más preciso y satisfactorio (p.70)

El problema de la teoría Whorf-Sapir- -denominada *determinismo lingüístico*- consiste en que se conceptualiza la lengua como sinónimo de cognición lo cual supone que la mente y las habilidades intelectuales humanas se desarrollan según el nivel de complejidad de su lenguaje. Es fácil ver la falsa relación que el ciudadano común hace entre el inglés y el pensamiento práctico comercial de sus hablantes; o el alemán y el pensamiento abstracto de la ciencia y la filosofía. Incluso se puede incluir la poco sensata relación entre el francés y el cortejo; o el español y el portugués como representantes de lo tropical. Tanto la película como la obra literaria representan la falsedad de esas estrategias panglosianas que

benefician ciertas lenguas pertenecientes a un grupo reducido de ramas evolutivas.

2.1 EL PROBLEMA DEL LENGUAJE EN *LA PLANÈTE DES SINGES*

En este apartado, se evidencia que, en la novela LPDA, se cuestiona que la presencia del lenguaje revele la existencia detrás de ella de una inteligencia humana. Básicamente, critica el espíritu de exclusividad que coloca al sapiens encima de los otros animales que carecen de habla porque esta idea se traslada metafóricamente a la relación de ese ser inteligente con otros cognitivamente inferiores pero similares. Por lo tanto, se evidencia una reelaboración sistemática de la definición de Homo sapiens a partir de la dicotomía civilización barbarie en la cual *hombre* es racional e inteligente y *el salvaje* se encuentra a medio camino entre la bestialidad y la humanidad. Entonces, esta obra demuestra que el lugar desde el cual se emite el mensaje le confiere privilegio al *hombre,* pero este poder no proviene del emisor en sí. Consecuencia de ello, Ulises Merou, a pesar de hablar, nunca es reconocido como un ser pensante y más bien la lengua lo ayuda a meterse en problemas. La escritura no lo salva, pero al menos hace que su historia sea recordada en el futuro.

En resumen, en la obra literaria, se evidencia que la lengua no es un puente que conduzca directamente a la civilización y la cultura ya que los simios hablan, escriben y poseen tecnología espacial pero siempre están atrasados en comparación con la civilización de la Tierra; en otras palabras, todo lo civilizado

que ellos poseen se lo deben finalmente a sus amos. Para precisar, una vez, en su pasado, cuando los humanos de Soror gobernaban el planeta, enseñaron a los simios a hablar y comportarse como seres humanos. Al estilo del mito de Pigmalion, los seres humanos les enseñaron las bases para que desarrollaran un mundo de símbolos y lenguaje. Eso lleva a que, siglos después, los papeles se inviertieran..

Entonces, la obra literaria hace evidente la ironía en torno a esa transparente superioridad de gorilas, chimpancés y orangutanes porque su poder no viene de su capacidad de hablar. Más bien, viene por usar caballos, transportes, armas de fuego. Ellos hablan y Merou también y ello no les asegura su cuota de poder. Por ejemplo, los dos chimpancés que leen el mensaje encontrado en la botella ocupan en el futuro un lugar especial porque andan en una nave esférica que no usa motores sino la luz del sol para desplazarse.

Ese lugar es el del enunciador, lo cual antecede al lenguaje. La novela realiza un sobre énfasis en el papel de este como amo del discurso. Concretamente, la novela está en un manuscrito dentro de una botella, el cual, después de viajar por el espacio, es azarosamente descubierto por dos chimpancés que hablan. Entonces, hablar mete a Ulises en problemas, pero ser narrador lo salva. Finalmente, en la escritura hay silencio. Sobre la posición de poder que ocupa la voz creadora del relato, afirma Urrutia (2000):

> Resulta éticamente preciso por ello al narrar la mirada, expresar el “desde el dónde” el lugar desde el que surge el verbo, el espacio donde se sitúa el que mira y nos explica lo que ve (…). Ese “desde dónde” es un espacio geográfico y temporal, pero, sobre todo, ideológico. De una ideología tan profunda que solo puede sentirse por el que habla como una evidencia de

> verdad incuestionable. Solo basándose en esta, el contemplador es capaz de llevar a cabo un acto inaugural tan violento como nombrar lo contemplado, lo que viene a ser posesionarse de ello a través del verbo y suprimir su propia historia" (p.22)

Esto significa que la historia LPDA se cuenta desde el lugar del *hombre blanco* occidental con todos sus prejuicios de civilizador. Ese es el espacio que le da poder al narrador; entonces, analizar este lugar de la voz evidencia las tretas lingüísticas que llevan al *hombre blanco occidental* a ocupar un lugar de privilegio en *la escalera de la vida*. Merou sigue siendo el que relata los hechos de ese viaje de aventura. Entonces este es el *veedor* sobre lo cual afirma Urrutia (2000):

> El contemplador, el conquistador, nunca desvela la conquista como tal, la oculta arguyendo la necesidad del contemplado, del conquistado. Los conquistadores retirarán a los conquistados –decía Cecil Rhodes- "de esa vida de indolencia y holgazanería, les enseñarán la dignidad del trabajo, y les harán contribuir a la prosperidad del estado aportando algún beneficio en pago de nuestro prudente y buen gobierno". (p. 22)

Más precisamente, el lector solo conoce una versión de la historia y es la del *hombre blanco* que escribe un diario, lo mete en una botella y alguien lo lee en el futuro. Este texto sobrevive como prueba de que alguna vez los Homo sapiens enseñaron a hablar a los simios y fueron sustituidos por estos. En cierto sentido, ese relato en una botella –como tema clásico en los relatos de la especie humana- persiste indestructible hasta que lo recogen en el espacio y lo siguen leyendo. En este sentido es una referencia crítica a la información que sigue indestructible y se proyecta al futuro y es como el ADN que intenta inmortalizar los valores de la cultura occidental. En ese relato lineal de la cultura de Occidente se encuentra implícita la idea de futuro.

Este narrador o amo del discurso se transforma en el héroe que vive la fantasía económica erótica de poseer la mujer más bella o la princesa exótica Precisamente, esta representa la explotación de la tierra y de sus habitantes. Entonces, eso precisamente le sucede a Ulises Merou al poseer a Nova. Como escenario de este idilio, las aventuras de la tripulación francesa suceden de manera atropellada. Así lo piensa Rieder (2008) cuando afirma:

> Although lost-race fiction's adventurers usually become embroiled in civil conflicts, taking political power is not their goal. If it comes to them, it is only a supplement to possession of the princess, or an expedient in the acquisition of a treasure. The underlying projects, sexual possession of the princess and material possession of the land and its resources, tend to coalescence with one another, as anyone familiar with nineteen-century imperialist ideology's feminized representation of "virgin territory" and exotic peoples would expect. (p. 47)

Estas metáforas del territorio virgen contrastan con el carácter monólogico patriarcal del relato de un francés aventurero. Entonces, como en todo relato de aventura, se muestra un mundo fracturado de valores y esta situación disfórica pretende arreglarse con el carácter pragmático de ese aventurero.

Este héroe, por ser europeo y blanco, privilegia la acción sobre la palabra y coincide con el personaje central de la novela de aventura. El héroe del relato de aventura se caracteriza por sobreponer la experiencia inmediata sobre el conocimiento teórico del mundo. Como dice Bardabio (1977) "El yo del héroe se hace sujeto de una actividad pre racional, actúa a impulsos sustancialmente primitivos" (p.15). Es el actuar de un héroe que va a solucionar problemas concretos sin una explicación racional de su actuación. Es la imagen del joven

enviado a madurar en su tradicional Grand Tour.[34] Este es aventurero y temerario pues sabe que no va a regresar a la Tierra pero se lanza al espacio.

Para comenzar propiamente el análisis de la novela, la botella flota en el espacio hasta que una nave esférica azarosamente se topa con esta. –"Je confie ce manuscrit à l'espace" (p.10) dice Merou-. Acá se evidencia que el único poder que le queda a Merou es escribir su historia y lanzarla al espacio. En especial, es el objeto contenedor –botella- que él conscientemente deposita en cierto lugar. La palabra escrita, silenciosa, lleva los restos de la última civilización humana parlante.

En la siguiente escena, el narrador extra-hetero diegético, quien aparece verdaderamente poco en la obra, lleva al lector a mirar los eventos de este descubrimiento. Este narrador se encuentra al principio y al final de la novela y es el que le da cierre a este sistema narrativo en caja china; además, le brinda al lector la posibilidad de dar un cierre a la ficción y a la vez se separa de la voz *Ulises*. El cuerpo brillante en el espacio de una botella es lo que les llama la atención. Ese cuerpo contiene una historia de seres que para ese momento ya están extintos. Eso logra conseguir la palabra escrita. Se lee así:

> D'ailleurs, Jinn, alerté, fut de son avis, et il était inconcevable que Jinn fît une erreur en cette matière : un corps étincelant sous la lumière flottait dans l'espace, à une distance qu'ils ne pouvaient encore préciser. Jinn saisit des jumelles et les braqua sur l'objet mystérieux, tandis que Phyllis s'appuyait sur son épaule.« C'est un objet de petite taille, dit-il. Cela

[34] Acá se hace referencia al tradicional viaje por ciertos países de Europa que emprendían los jóvenes de las clases sociales más pudientes. Se define entonces "The grand tour was, from start to finish, an ideological purpose was to exercise. Its leading purpose was to round out the education of young men of the ruling classes by exposing them to the treasure artifacts and ennobling society of the continent". (Hulme and Youngs, 2002, p. 38)

> semble être du verre… Laisse-moi donc regarder. Il se rapproche. Il va plus vite que nous. On dirait…»Son visage devint sérieux. Il laissa retomber les jumelles, dont elle s'empara aussitôt.« C'est une bouteille, chérie.
>
> — Une bouteille ! ». (p.7)

El encuentro entre dos simios parlantes y la historia del último homo sapiens del universo es una escena de suma importancia porque, además del significado, se convierte en una referencia al encuentro del *hombre blanco* con los salvajes. Con tono de sorpresa, los tripulantes de la nave esférica comienzan a leer y les sorprende encontrarse con un término que para ellos refiere un pasado remoto – raza humana de Soror-. En este sentido, ambas escenas remiten al primer contacto entre invasor e invadido. Esto permite deducir que entre el tiempo de la narración de ese diario y el tiempo de lectura de Philis y Jean debe haber transcurrido varios siglos. Se lee en primera persona a Ulises:

> Je confie ce manuscrit à l'espace, non dans le dessein d'obtenir du secours, mais pour aider, peut-être, à conjurer l'épouvantable fléau qui menace la race humaine. Dieu ait pitié de nous… ! « La race humaine ? souligna Phyllis, étonnée. — C'est ce qui est écrit, confirma Jinn. Ne m'interromps pas dès le début. » Et il reprit sa lecture. (p. 10)

En esta cita, se nota la presencia de ese emisor discursivo *Yo*. Este va a dar al lector las reglas para comprender ese diario de viaje. Desde luego, el acto de enunciación sugiere que ese narrador ya debe estar muerto; más bien, en esas mismas líneas se deduce que debe estar muerto dada la advertencia notoria de *conjurar la espantosa amenaza que se cierne sobre la raza humana*. Este muerto es un narrador aparentemente objetivo y monológico de la historia. Lo que viene en el resto de la novela es una confirmación y una reafirmación de que los seres

humanos fueron sustituidos por su propia creación tanto en Soror como en la propia tierra.

El narrador extra heterodiegético aparece de nuevo al final de la novela y enuncia un comentario final en el manuscrito de la botella. Entonces concluye que « Cela prouve qu'il y a des poètes partout, dans tous les coins du cosmos; et aussi des farceurs. » (p.191). Entonces, la palabra escrita no se relaciona con la verdad. Incluso, la misma historia del astronauta puede ser mentira. Ello ayuda en poco como estrategia de supervivencia para la familia Merou en el espacio.

Hasta acá, se sigue todo lo concerniente al uso falaz del lenguaje como prueba de inteligencia. De hecho, se puede afirmar que la novela es pesimista en este aspecto. Es decir, se encarga de evidenciar que la cultura visual de occidente especialmente vinculada con la industria de entretenimiento se encarga de construir un imaginario colonial positivo en torno al lenguaje y otras prácticas civilizatorias. Por esta razón, hablar no le sirve de nada. Eso se nota cuando Ulises toma valor para hablar a sus captores y les dice:

> «Comment allez-vous? Je suis un homme de la Terre. J'ai fait un long voyage. » Le sens n'avait pas d'importance. Il me suffisait de parler pour lui dévoiler ma véritable nature. J'avais certainement atteint mon but. Jamais stupéfaction pareille ne s'inscrivit sur les traits d'un singe. Il en resta le souffle coupé et la bouche ouverte, ainsi que son compagnon. Tous deux commencèrent à mi-voix une conversation rapide, mais le résultat ne fut pas celui que j'escomptais. (p.62)

El periodista francés los saluda cortésmente y quiere contarles su aventura. Los simios parecen mostrar un gesto de interés, pero en realidad no les importó. Este desdén al habla del humano sucede de varias maneras. Es un hecho que no

obtuvo el resultado que esperaba pues los gorilas cuidadores simplemente lo ignoraron al hablar. Más bien se ponen a reír "–Les deux singes se regardèrent alors un instant, puis éclatèrent d'un énorme éclat de rire." (p.62). Suponía que los gorilas iban a reconocer su naturaleza solamente con hablar pues este acto supone ser una llave a la esencia humana. Esta es otra de las ideas constantemente reiteradas en la novela. Ello significa que para ese narrador que tiene ese control tan frágil de los acontecimientos hablar es efecto de una causa que se llama su verdadera naturaleza. También, ese efecto –el habla- es prueba. El uso de la frase *develar mi verdadera naturaleza* expresa los ideales de la racionalidad moderna la cual sostenía que todos los seres humanos compartían una naturaleza mental que los igualaba pero que, en muchas veces, solo se podía llegar a ella mediante el entrenamiento de la educación. Por supuesto, la evidencia de la falacia panglosiana en este hecho radica en que el héroe supone que automáticamente el uso del lenguaje les iba a permitir a los gorilas entrever que este personaje venido del espacio era uno de sus iguales a pesar de su apariencia tan horrorosa, como dice Zira.

Otro detalle importante sobre esa ironización del poder a partir del lugar de la verdad, Ulises se encuentra gran parte del tiempo encerrado en el laboratorio y si quiere salir, debe ir encadenado a un simio y la cadena va atada al cuello. Es decir, a pesar de poder hablar y escribir, ser Homo sapiens, ser francés y periodista, Merou es esclavo. Ciertamente, todos esos rasgos se relacionan con la palabra y la novela demuestra que utilizar eso como símbolo de superioridad cognitiva tiene mucho de opinión no científica

Sobre este acceso a tener un lugar en la producción de sentido, Foucault (1992) piensa que “la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros.” (p.5). Entonces, sugiere que existen varios sistemas de exclusión Ello lleva a inferir que el astronauta no mora en el nicho exacto del cual surge su asiento de privilegio.

Por lo consiguiente, Ulises es una metáfora del *logos* occidental y representa razón, entendimiento lengua y orden; no obstante, en el planeta Soror, el astronauta no representa nada de lo anterior. Entonces, esos logros panglosianos se validan solamente en el planeta Tierra y este asunto cuestiona la validez universal de la ciencia. Más bien, en este planeta nuevo, aplican castigo, a Ulises. Para explicar esto, Foucault (1992) afirma que:

> En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de exclusión. El más evidente, y el más familiar también, es lo prohibido. Se sabe que no se tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en [12] cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin no puede hablar de cualquier cosa. (p 5)

Basado en el pensamiento de Foucault, una lectura interpretativa de estos fragmentos de la novela permite comprender que, por esta falacia, el Homo sapiens ocupa una posición de *avant garde* y ordena el discurso del saber del mundo y lo impone como norma. La novela evidencia que este es el puesto ocupado por el hombre occidental en la punta de la evolución cultural, y en eso concuerda con Jared Diamond (2017). Cuenta Ulises:

> Quand mon tour vint, je voulus attirer l’attention sur moi en parlant. Mais à peine avais-je ouvert la bouche qu’un des exécutants, prenant sans doute

> cela pour une menace, m'appliqua avec brutalité son énorme gant sur la face. Je fus bien obligé de me taire et fus jeté comme un ballot dans une cage (p. 50)

Según el pensamiento de Foucault, se debe aislar en el encerramiento –*enfermemment*- al sedicioso que van en contra del discurso dominante. Ulises debe ser aislado porque su presencia cuestiona toda la historia del planeta. Se le castiga porque eventualmente amenaza uno de los pilares de la civilización en Soror el cual es la conexión entre pensamiento-lenguaje.

Tanto en la Tierra como en Soror, la presencia de lenguaje no es prueba de inteligencia; no obstante –acá es donde la novela evidencia un mecanismo de la falacia panglosiana- los simios, muchos años atrás, aprendieron el lenguaje al imitar a sus amos humanos y, en el tiempo presente de la narración, los sororianos ya no pueden comunicarse ni aún con gestos. En última instancia, los simios atribuyen en su actualidad el don de la imitación solamente a los humanos, aunque ellos lo llevaron y llevan a cabo. Merou afirma "Ils m'avaient écouté comme si j'étais un perroquet. Je sentais qu'ils s'accordaient pour attribuer mes talents à une sorte d'instinct et à un sens aigu de l'imitation (79)".

De alguna manera, Ulises utiliza su sentido de imitación –como un perico- para aprender a hablar la lengua sororiana. Por supuesto, el aprendizaje de una lengua implica la imitación e interiorización de patrones que escucha en hablantes del mismo modo como se aprendiera la lengua materna. Esto lleva a Merou afirmar lo siguiente. Se lee:

> C'est à peine si j'appris quelques nouveaux mots du langage simien. Je ne poursuivis pas mes efforts pour entrer en communication avec Zira, de sorte que celle-ci, si elle avait eu un moment l'intuition de ma nature

> spirituelle, devait se laisser convaincre par Zaïus et me considérer comme un homme de sa planète, c'est-à-dire un animal; un animal intelligent, peut-être, mais en aucune façon intellectuel (p. 87)

Esa naturaleza, de la cual habla Merou, se caracteriza por vivir en un cuerpo con un cerebro y un sistema nervioso que crea la reacción consciente como un acto volitivo. Entonces, en esa escena se da una oposición notoria porque por un lado se encuentra *la verdadera naturaleza* y, por otro, Merou se comporta como un perico al repetir palabras. Eso quiere decir que se oponen lo volitivo y lo mecánico. Sin embargo, lo volitivo terrícola y humano se vuelve mecánico en el planeta recién descubierto. Como prueba de lo anterior, el conocimiento oficial de la cultura simia se basa en el aprendizaje memoria y por eso los orangutanes han venido repitiendo los mismos errores del pasado y los siguen transmitiendo. En pocas palabras, ni incluso aprender la lengua local ayuda a Ulises a que los simios vean un acto de voluntad y albedrío en el astronauta.

Para rechazar este determinismo lingüístico, la obra literaria ofrece la posibilidad de que Ulises y Zira puedan aprender el lenguaje del otro para expresar sentido y darse a entender como seres pensantes. Es decir, una lengua no es más compleja que otra en especial en referencia a la cultura que la sustenta, lo cual equivale a afirmar que esta no se vincula con la extención y complejidad de su civilización. Sobre esto, dice el periodista que "je réussis à retenir quelques mots simples du langage simien et à en comprendre le sens" (p. 78)-. De este modo, el francés puede ser reconocido como ser humano. En otras palabras, hablar la lengua del otro es una manera de fagocitar ese y así se le hace propio.

Esa noción de mecanicidad aparece en la sociedad simia cuando se lee que “les singes comprennent ce qu’ils copient pour composer cent mille volumes à partir d’un seul. (…). Comme nous, il leur suffit de pouvoir répéter des phrases après les avoir entendues. Tout le reste du processus littéraire est purement mécanique. (p.149) En última instancia, a pesar de ser los amos del planeta, son en el fondo inferiores a la naturaleza humana la cual ya ha desaparecido del universo cuando Phylis y Jean se encuentran la botella con el pergamino.

La naturaleza espiritual ya no va a venir inherentemente en Ulises Merou sino que debe ganarla –o recuperarla según como lo vea-. De hecho, la aparición en un sitio arqueológico en Soror de una muñeca parlante –“La poupée parle. Elle parle comme une poupée de chez nous (p. 129)- refuerza la idea de que el uso de la palabra no permite concluir directamente que detrás de ella exista una conciencia.

La novela critica la herencia como discurso evolutivo gradual y con mejoramiento automático. Con el aprendizaje de Merou, se evidencia un rechazo a esa falacia en favor de la idea de la modificación de la mente como producto de la voluntad y el libre albedrío. Entonces, la presencia de la lengua no implica superioridad mental pero sí implica un cuestionamiento al determinismo lingúistico que supone la superioridad de la lengua del invasor sobre el invadido lo cual lleva a transformar al segundo en un animal que opera por instinto. Por esa razón, Merou expone “Elle l’accepta en rougissant. En suite, je fis étalage de toutes mes connaissances et prononçai les quelques mots que j’avais appris, en montrant du doigt les objets correspondants (p.79)”. El acceder a la trasmisión de significado iguala a los dos seres pensantes. Entonces, dice “Cher orang-outan, dis-je,

¡combien je suis heureux d'être enfin en présence d'une créature qui respire la sagesse et l'intelligence! Je suis sûr que nous allons nous entendre, toi et moi "
(p. 73) pero ello genera resistencia y rechazo cultural.

Otro aspecto importante es la relación entre el acceso a poder hablar y el lugar de privilegio del cual emana el discurso dominador. De hecho, el lugar desde el que se habla es el origen del poder. Es decir, no es el uso de lenguaje lo que prueba su inteligencia ni tampoco el físico lo que le confiere humanidad pues afirma que "nous avions affaire à des habitants semblables à nous au point de vue physique, mais qui paraissaient totalement dénués de raison (…): le manque de réflexion consciente; l'absence d'âme (p.33). En otras palabras, el lugar le confiere o les quita preeminencia al simio o al humano.

Otro de los aspectos que evidencian la falsa relación del lenguaje con el pensamiento es la aparición de una bella mujer en Soror llamada Nova. Así, la pareja *Nova-Ulises* es una equivalencia de la dicotomía *simio-hombre* porque los cuatro sustantivos ocupan posiciones y relaciones en lugares intercambiables. En este caso se evidencia el orden predeterminado del mundo el cual, como el deconstruccionismo afirma, se organiza en jerarquías binarias que siempre favorecen a los términos que se asocian con lo que la modernidad civilizadora ama: "nuestras naciones, sus "tribus"; nuestras "religiones", sus supersticiones" (Shohat y Stamm, 2002, p. 20). En este caso se evidencia que la mujer ocupa forzosamente una posición de inferioridad.

Entonces, esas dicotomías que perfilan la falacia panglosiana vienen representadas en la novela de varias maneras. Por un lado, *Ella* es tanto *otro* de los *simios* como lo es de Ulises. Su falta de cognición simbólica y de habla la

coloca en el fondo del proceso de construcción de jerarquías porque es el término opuesto de simios y de los aventureros franceses. Al igual que con la dicotomía originaria, *Ulises-Nova*, se ve la idea del falso mejoramiento automático y la relación poco sustentable de lenguaje y cognición. Este asunto se revela de dos maneras: por un lado, se resalta el lado animal de Nova que además no habla y por otro se exalta exageradamente su belleza. Ambas implican en apariencia ausencia de cognición. Se lee en la novela sobre el momento en el que los astronautas franceses hacen contacto con la salvaje:

> Et soudain, nous l'entendîmes; mais les sons qu'elle proféra ajoutaient encore à l'impression d'animalité que donnait son attitude. (…) Elle ouvrit la bouche. J'étais un peu à l'écart et pouvais l'observer sans être remarqué. Je pensais qu'elle allait parler, crier. J'attendais un appel. J'étais préparé au langage le plus barbare, mais non pas à ces sons étranges qui sortirent de sa gorge; très précisément de sa gorge, car la bouche ni la langue n'avaient aucune part dans cet espèce de miaulement ou de piaulement aigu, qui semblait une fois de plus traduire la frénésie joyeuse d'un animal. (pp. 26.27)

El narrador astronauta interpreta que ella va a hablar porque abre sus labios, pero no lo hace sino que emite un alarido. Este sale desde adentro de la garganta -"gorge, la bouche, la langue"-. Eso la aleja de lo humano porque las cuerdas bucales no se mencionan y se refuerza su lado animal, pero Ulises la humaniza por su belleza y por las escenas sexuales en los laboratorios. Todo eso la construye como una metáfora del lugar desconocido, salvaje y misterioso. Entonces, Shohat y Stamm (2002) sugieren que existe una relación entre la tierra virgen y este tipo de personajes femeninos en las novelas de aventuras pues un territorio virgen está listo para que lo desfloren y lo fecunden.

En el polo opuesto de la tímida metáfora de la virginidad, interrelacionada con ella, se encuentra la feminidad salvaje y libidinosa. Esa tierra de nadie –Nova- como el nuevo planeta descubierto- "puede calificarse como dura, resistente, violenta, un país de paisajes agrestes que hay que dominar (…) El discurso divisorio de naturaleza libidinosa y virginal, homólogo a la dicotomía madre-puta, opera incluso en el mismo contexto". (Shohat y Stamm, 2002, 158) Entonces, Nova es un animal que es a la vez divino. En esta doble cara, se encuentra esa forma binaria que viene repitiéndose en la novela.

Entonces, en la novela, ella es una mujer pasiva, irracional, instintiva, temperamental, bestial, pero es hermosa como una diosa y es maternal. El narrador la describe como un cuadro en el cual la figura femenina acapara el espacio escópico que ilumina un cuerpo femenino. Incluso, ella descansa en una plataforma como si fuera una escultura y el grupo de hombres invasores la miran sin poder emitir palabra. Es la estatua de un cuerpo perfecto que remite a los cánones de esculturas y pinturas clásicas sobre diosas. Esa falta de movilidad resalta su belleza y su animalidad. Cuenta Merou en su diario:

> C'était une femme; une jeune fille, plutôt, à moins que ce ne fût une déesse. Elle affirmait avec audace sa féminité à la face de ce monstrueux soleil, entièrement nue, sans autre ornement qu'une chevelure assez longue qui lui tombait sur les épaules. Certes, nous étions privés de point de comparaison depuis deux années, mais aucun de nous n'était enclin à se laisser abuser par des mirages. Il était évident que la femme qui se tenait immobile sur la plateforme, comme une statue sur un piédestal, possédait le corps le plus parfait qui pût se concevoir sur la Terre. Levain et moi restâmes sans souffle, éperdus d'admiration, et je crois bien que le professeur Antelle, lui même, était touché. (p.10)

Nova es una diosa desnuda de largos cabellos. Tiene un cuerpo perfecto y es una estatua en un pedestal - une statue sur un piédestal-. Pronto se hará evidente que ese ser perfecto es bestial e intintivo. Esa bifacialidad es la misma dicotomía simio-humano pero extendida a la construcción masculino-femenino. La diferencia es obvia. Ella es doble mientras que el *hombre* es unitario. Ese aspecto ambiguo de la feminidad se ve en la dualidad mítica de diosas hindúes como Kali. Dicho de otra manera, Nova es la mediadora humana entre el mundo degradado de Soror y la burbuja civilizadora de Ulises Merou, el Doctor Antelle y Artur Levain. Ella es el objeto de la mirada deseante masculina y del lente del colonizador. Acá, aplica el término *mirada colonizadora*. Esta se define como “The colonial gaze distributes knowledge and power to the subject who looks, while denying or minimizing access to power to its object, the one who looked at (Rieder, 2008, p. 7).

Ese acto de convertir a esa mujer en una estatua subida en un pedestal es resultado de la *mirada colonial* porque explica la posición del espectador occidental que mira hacia el objeto de placer escópico Nova. De este modo, se cuestiona la forma mediante la cual el poder patriarcal occidental ejerce dominio en el lenguaje porque ella no puede hablar y le resta atributos para ser considerada ser humano. En este caso especial, ella no habla y su sistema gestual es escaso; sin embargo, logra sobrevivir y llevar la forma humana a otros lugares del espacio infinito. Sobre esto, Shohat y Stamm (2002) afirman:

> En definitiva, el discurso colonialista sobre el género hace que la mujer occidental ocupe una posición relativamente poderosa en la superficie del texto, pero mientras se mantenga una mirada más colonial que sexual. En los momentos de fricción, se privilegia de forma relativa la identidad nacional del personaje de la mujer blanca en comparación con las

> identidades sexuales de las figuras masculinas de piel oscura (p. 181).

El hecho que se debe resaltar es la representación de una mujer de Soror en ese encuentro entre dos universos cercanos y lejanos a la vez. De hecho, es en ella sobre la que el macho Ulises Merou descarga todo su entramado patriarcal cargado de falso mejoramiento. Estas ideas lo llevan a afirmar “Mais quoique cette fille fût d’une merveilleuse beauté, je ne la considérais pas, alors, comme une femme. Ses façons étaient celles d’un animal familier qui cherche la chaleur de son maître” (p.39) Es decir, aunque su aspecto sea de humana, para Merou, es un animal. Esa dualidad aparece una y otra vez en este personaje femenino, pero siempre se encuentra en la posición desprivilegiada del que no tiene lugar para su voz.

Se puede comprender que la superioridad del hombre blanco occidental funciona minimizando la voz del otro. Dicho de otro modo, se atribuye a Nova una subjetividad en desventaja por su falta de lenguaje, y a ello, se junta su carácter dual pero puede adquirir muchas formas. Por un lado, es un ser bestial, incapaz de controlar sus impulsos y por otro, es una diosa y madre. Desde el principio, Ulises estaba esperando que ese ser misterioso encontrado en el lago, pudiera comunicarse como lo hace la gente civilizada. El proceso de encuentro entre un salvaje y otro civilizado implica que la lengua del bárbaro sea balbuceo incomprensible. Cuenta Merou:

> J’étais préparé au langage le plus barbare, mais non pas ces sons étranges qui sortirent de sa gorge; très précisément de sa gorge, car la bouche ni la langue n’avaient aucune part dans cet espèce de miaulement ou de piaulement aigu, qui semblait une fois de plus traduire la frénésie joyeuse d’un animal. (p.26)

Su ser instintivo se representa en la incapacidad de comunicarse verbalmente pues solo lo hace gestualmente. Incluso, el texto revela una degradación al personaje femenino pues ella no puede soportar la risa y la carcajada de los invasores. Por ejemplo, en algún momento el periodista cuenta que a los humanos de Soror, al oír una de sus carcajadas “Une sorte de tempête agita le lac. Ils se mirent à fuir dans toutes les que nous souhaitions directions, dans un état d’affolement qui nous eût paru risible en d’autres circonstances. (p. 27) Es decir, los humanos, y en este caso Nova, carecen completamente de cualquier forma de comunicación simbólica y articulada; y rechazan la risa el cual es gesto exclusivo de los sororianos. Se lee en la novela en la voz masculina del narrador:

> C’était vrai. Elle essayait de sourire. Je devinais ses efforts pénibles pour contracter les muscles de sa face délicate. Elle fit ainsi plusieurs tentatives, parvenant seulement à esquisser une sorte de grimace douloureuse. Il y avait un élément émouvant dans ce labeur démesuré d’un être humain vers une expression familière, avec un résultat si pitoyable. (p.41)

Dado este fragmento que describe la imposibilidad de Nova por mostrar gestos faciales humanos, se puede veruna referencia al determinismo como conexión entre el entorno y el individuo. Ello significa que el ser humano no puede cambiar sus condiciones económicas, sociales y, por lo visto, tampoco mentales, a través de su vida. En otras palabras, Nova no comprende la risa y no lo va a hacer nunca; y esta metáfora lleva a establecer que para los subhumanos existe un espacio simbólico del cual no pueden salirse.

. Ese lugar exclusivo de aislamiento da lugar a una subjetividad que les atribuía una natural incapacidad para auto gobernarse lo cual los hace ver inmaduros e infantiles; por lo tanto, estos pueblos debían ser y podían ser conducidos por aquellos más aptos para decidir. Una característica irremplazable y eje de estas ideas, es la imposibilidad de cambiar ese estatus. Pues, a Nova se le lleva a ese nivel al atribuírsele un infantilismo degradante cuando ella solo logra balbucear ciertas palabras que su hijo le enseña. Igualmente, ella no puede comunicarse con Taylor. Así, entre la pareja solo logran tener gestos que apenas les permiten comunicarse:

> Nova supporte fort bien le voyage. Elle devient de plus en plus raisonnable. Sa maternité l'a transformée. Elle passe des heures en contemplation béate devant son fils, qui se révèle pour elle un meilleur professeur que moi. Elle articule Presque correctement les mots qu'il prononce. Elle ne me parle pas encore à moi, mais nous avons établi un code de gestes suffisant pour nous comprendre. Il me semble que j'ai toujours vécu avecelle. Quant à Sirius, c'est la perle du cosmos. Il a un an et demi. Il marche, malgré la forte pesanteur et il babille sans cesse. J'ai hâte de le montrer aux hommes de la Terre. (p.188)

Este fragmento anterior parece una referencia a la tradición en artes visuales de la *madonna* porque se puede ver a la madre que tiernamente cuida de su hijo en el ragazo. Entonces, Nova no puede hablar y su hijo ya puede elaborar palabras lo cual pone a su progenitora en una situación de inferioridad con su propio retoño.

Ese sometimiento simbólico se hace más notorio y fuerte con Nova porque "Les peuples les plus primitifs de chez nous ont un langage, finit-il par dire. Celle-ci ne parle pas". (p. 24). En otras palabras, Nova presenta un retraso en el desarrollo

cognitivo más severo que los pueblos primitivos de la Tierra. De alguna manera, esta mujer se parece más a la muñeca que encontraron en el sitio arqueológico que a un ser humano parlante porque ambas se localizan simbólicamente en el pasado de la humanidad de Soror y reaccionan sin que exista una conciencia volitiva detrás de esa forma. Entonces, en la novela aparece una muñeca la cual es un ser humano artificial, de juguete, mecánico, carece de vida, pero habla; por el contrario, Nova es fuerte, bestial, hermosa pero no habla. Así, funciona el sistema que usa la lengua para justificar la superioridad de la cultura europea sobre las demás.

Ulises le hace a Nova lo que la civilización simia le hace a él. Ella carece de naturaleza humana y, dado que no tiene lenguaje, es un animal; Ulises, por el contrario, supone que él ya tiene una pero solo necesita que sus iguales se la reconozcan, pero el lenguaje no significa eso en su caso. Ella solamente produce ruidos, por eso, el aventurero francés cuenta que “lorsque mon regard rencontra le sien, elle parut recevoir un choc et se détourna brusquement, d’un geste mécanique aussi prompt que celui d’un animal apeuré” (p.20). Curiosamente, la mirada de este ser colonizado es mecánica y animal; no obstante, ella mira sin ser notada pues “La tête de profil, elle nous épiait maintenant à la dérobée, du coin de l’oeil.” (20).

Tanto la relación amorosa de Ulises con Nova como el extraño vínculo afectivo entre el astronauta y Zira poseen el mismo contexto simbólico de erotización del “invadido”. De hecho, según Pratt (2010) dentro del género de la novela sentimental de aventuras –del cual esta novela de Boule toma muchos rasgos- se encuentra el uso del amor romántico; sin embargo, la búsqueda de “la armonía

cultural del romance siempre fracasa. Sea amor correspondido o no, sea el amante colonizado hombre o mujer, el resultado en general es el mismo" (p. 191) Al final de la historia los amantes se separan, y el europeo regresa a Europa. Entonces, Disney ha transformado esa imagen en un gran relato para niños –como Mulán o Pocahontas- en la cual esos amores multi raciales tienen un final trágico para la heroína pues se sacrifica por el *hombre blanco*.

En resumen, el uso del lenguaje no da ninguna ventaja a Ulises Merou. Más bien, el poder hablar hace que lo golpeen, lo aíslen y lo expulsen de Soror. Además de esto, en la novela, se usa a Nova para expresar que la falacia panglosiana funciona en varios niveles de sentido. Eso significa que la falacia abarca la relación humano-animal, invasor-invadido y hombre-mujer. Para ello, demuestra que la mirada masculina se impone y se evidencia en que las cualidades y las acciones de Nova se acercan más a lo "animal" que a lo humano. Igualmente, este multinivel explica el motivo de la muerte castigo y aislamiento de Ulises, Nova, Sirius –el hijo- Doctor Antelle y Arthur Levain. A estos seres humanos, se les atribuye características que se asocian con lo no humano y lo instintivo.

2.2. EL PROBLEMA DEL LENGUAJE EN *THE PLANET OF THE APES*

En la película, se muestra una inversión de la bondad de la evolución biológica escalonada y esculpida por una selección natural con gustos aristocráticos; para ello se rebaja a la condición de maltrato infrahumano a la mejor versión de la

especie humana el cual es Robert Taylor como *hombre, rubio, científico y patriarca*. El mecanismo de minimización se basa en la presencia o ausencia del lenguaje en este personaje. En este sentido, la novela y la película exponen las argumentaciones que llevan a ese tipo de ser humano a ser considerado el cerebro de la cultura blanca, occidental, teológica, científica y patriarcal.

La película en estudio expone una alegoría de la evolución secuencial del lenguaje la cual es producto de la versión panglosiana de la selección natural; el problema de lo anterior consiste en que se interpreta falazmente que ese proceso lento y escalonado solo avanza mejorando al individuo; en este caso, el lenguaje es el mejor resultado de la acumulación de esas mejoras a través de miles de años de selección natural. Para cuestionar lo anterior, a Taylor se le trata como animal; este proceso se cuenta con planos cinematográficos que invierten la historia evolutiva de la lengua y la escritura. Al ser el simio mitad humano y mitad animal, se le usa para exponer cómo se puede convertir en animal a ciertos seres humanos a los cuales se les atribuye una natural inferioridad. Por lo consiguiente, se debe cuestionar la falsa relación entre progreso biológico y cultural pues dicha práctica persiste en los medios de comunicación y en el entretenimiento.

En este caso, la película usa una alegoría[35] [36]para mostrar el funcionamiento de la falacia panglosiana en lo referente a la lengua. Esta es una representación

[35] La alegoría es una imagen construida a partir de metáforas y en la cual el significado es uno. Berinstein (1995) afirma que “se trata de un conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda un paralelismo con un sistema de conceptos o realidades lo que permite que haya un sentido aparentemente literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo que es el único que menciona y es el púnico alegórico” (p. 35)

36 La idea de ver una alegoría al lenguaje en la película se apoya en Greene (1996) porque él ve esta figura estética en relación con los problemas raciales que tanto critica la obra. Explica “Planet of the Apes can be seen as c ontaining a double allegory regarding race. One allegory codes white humans as white humans with Taylor as their representative and codes black humans as apes

de la evolución lineal y secuenciada del surgimiento del lenguaje y la escritura pero que va en dirección opuesta. La mencionada figura estética aparece en varios planos en la misma secuencia, pero en la obra fílmica no son planos seguidos; es decir, se interpreta como alegoría en esta tesis por la conexión entre esos fragmentos y la falacia panglosiana de la lengua y la inteligencia humana; y su contigüidad física no oculta una relación formal y simbólica.

Para precisar, entre el principio y el final de la alegoría se encuentran otros planos y de ellos se van a analizar los de interés significativo para este trabajo. Primero se analizan el plano primero y luego último de la alegoría; eso significa que se analizan la escena en que escribe en el suelo y en la cual cargan a Taylor en una red de cacería; posteriormente, se explican, en orden de aparición, los planos que se encuentran en medio de esas dos y se conectan con el tema. Estas son 1) Llevan a Taylor a la jaula interna del complejo y allí le roba un pedazo de papel a Zira y le escribe “My name is Taylor”; 2) Cornelius y Zira llevan a Taylor a su casa y el humano les escribe en un papel y conversan sobre varios temas; 3) El astronauta escapa y es atrapado en una red de cacería”.

Los acontecimientos se suceden uno tras otro sin que Taylor tenga control sobre su destino. Se encuentra encerrado afuera en una gran jaula con otros humanos. Con su mano escribe en el suelo *write* y esto gatilla una serie de eventos que llevan a la revelación de la habilidad comunicativa del astronauta cuando lo levantan en una red de cacería y dice “Take out your stinky paws out of me, you dammed dirty ape” (01:00: 00 a 01:00:07). Después de este momento, se

---

(Greene, 1996, p. 55)

convierte Taylor en un peligro para la sociedad simia y más tarde termina por escapar a la Zona Prohibida.

Esta escena de Taylor cazado como animal es una imagen parte del repertorio de metáforas que dan forma a la historia de invasor blanco que llega a tierra de salvajes. Por eso eso, se afirma que TPOAP pertenece a las novelas de aventura del tipo *lost race*. Normalmente, el extranjero europeo llega en un momento de caos social o revuelta política y a menudo se ve enredado en esa trama; e incluso, puede verse involucrado sentimentalmente con una princesa local o alguien por el estilo. Este visitante trae objetos nuevos y fascinantes para los locales y eso lo transforma en un ser exótico para ese grupo étnico. Al final, este héroe trae una influencia positiva en tanto permite la llegada de la civilización. En la película sucede todo lo opuesto y este efecto de inversión evidencia la falsedad del mejoramiento programado. Sobre este género, y en coincidencia con la película, Rieder (2008) afirma:

> Although lost race-fiction´s adventurers usually become embroiled in civil conflicts, taking political power is not their goal. If it comes to them, it is only of as supplement to possession of the princess, or an expedient in the acquisition of the treasure. The underlying projects, sexual possession of the princess and material possession of the land and it resources, tend to coalescence with one another, and anyone familiar with nineteenth-century imperialist ideology‘s feminized representation of the virgin territory and exotic peoples would expect. (p.47)

Esa alegoría contiene planos que representan el uso del lenguaje el cual despoja al salvaje de sus características inherentes y les confiere una subjetividad nueva y ajena. Entonces, Taylor se transforma en el salvaje que originalmente

debería ser el invadido. En otras palabras, existe un efecto de reflexión que invierte la imagen del *hombre blanco* y lo convierte en su contraparte oscura y negativa. De hecho, este rasgo es muy propio de la sátira inglesa del siglo XVIII y de la literatura victoriana del siglo XIX y expresa la necesidad de evidenciar el lado oscuro e inhumano de una sociedad cristiana, puritana, colonial y ambivalente.

De hecho, la alegoría es una forma compleja que se populariza en el siglo en que comienza la modernidad la cual detona el proceso de invasión de Europa sobre el planeta. Esa aparente coincidencia permite que el periodo en cuestión logre representar visualmente su proyecto civilizatorio y lobre darle una justidicación a como dé lugar. De hecho, este periodo se vale de la alegoría para representar representa conceptos abstractos ligados a lo moral. Sobre la tradición del cual viene el relato y el efecto espejo moral que produce, Rieder (2008) afirma:

> The imaginary voyage in the eighteen century was the primary vehicle for satire. The fantastic destination, whether located on an island, underground or in the moon was (…) a distorted reflection of the reader´s culture and a platform for a philosophical debate. The main function of the imaginary land´s marvelous features was to provide critical, subversive analogies with the norm, the plot´s point in of departure in both geographical and axiological sense; and the central effect of the voyager´s journey and return was the transformation of his values (p. 35)

Esa tierra recién descubierta desborda en fantasía y monstruosidad. En esta aventura se juegan los valores del héroe y ellos son los mismos de la empresa invasora europea. Este “macho” francés o norteamericano resuelve todos los problemas de su entorno de una manera sabia y expedita. Ese entorno es una isla mortal y seductora que llama a la aventura.

La situación del lenguaje en los hombres mono resulta tradicionalmente problemática. Solo es cuestión de recordar que el Tarzán de la novela de aventura puede hablar todas las lenguas conocidas además de poder comunicarse con las bestias. De manera opuesta, el Rey de los Monos en su versión cinematográfica no habla del todo. Por lo tanto, Robert Taylor es una referencia a ese problema. No solo es una metáfora del patriarca masculino occidental, también representa la falsa supremacía de las lenguas occidentales y esto es la base del pesonaje del Edgard Ryce Burroughs. En la película, y opuesto a la novela, el invasor y el invadido hablan la misma lengua. Explican Shohat y Stamm (2002):

> El colonizador consideraba que uno para ser humano tenía que hablar la lengua del colonizador, se empujó a los colonizados a que abandonaran sus lenguas. (…) Pero a los colonizados se les niega el habla en un doble sentido: primero en el sentido idiomático de que no se les permite hablar; y segundo, en el sentido radical de que no se les cree capaces de hablar. (…) En muchas películas del Primer Mundo que se ambientan en el Tercer Mundo, se elide, distorsiona o caricaturiza la “palabra del otro”. (p 199)

La cita anterior explica que las lenguas se ordenan –no científicamente- según criterios de superioridad o inferioridad como practica regularizada. Eso significa que el inglés y otras lenguas europeas dominan el universo simbólico del planeta en especialmente en los sistemas de información masiva y de entretenimiento; para evidenciar lo anterior, la alegoría de la falacia panglosiana en la la película expresa el componente visual que representa el proceso lento de transformación lineal que va desde el Homo no parlante hasta el desarrollo de la escritura por parte del humano. Su lentitud, su aparente claridad y su apoyo en el sentido

común hacen que la superioridad de la civilización occidental sea evidente. De todos modos, su lengua es reflejo de su complejidad mental.

En el transcurso de la secuencia, se puede notar una serie de planos que forman una alegoría al nacimiento del habla y la escritura; y esta figura estética visual invierte especularmente la historia de esa evolución. Es decir, se cambia completamente el orden del tiempo del relato al hacer del final, un principio. Ya en el anterior capítulo de esta tesis se evidenció el uso icónico de *La marcha del hombre*; pues en este capítulo, otra serie escalonada se utiliza para demostrar que el habla y la escritura no son signo de superioridad y eficiencia de una cognición más compleja.

Se repite el uso de la alegoría de la marcha en fila india, de la escalera o del árbol de la vida para describir la aparición de la secuencia organizada de cambios en un sistema. El problema básico, y al que apunta esta película, consiste en que esa alegoría expresa la transición temporal escalonada del tiempo aristotélico. Esto significa que cada momento es efecto directo del pasado y causa inmediatamente el futuro.

Ya se vio que, en el capítulo anterior, la película expresaba, mediante el uso de la imagen de *La marcha del hombre*, la relación entre esa mala interpretación gradual de la evolución y la divulgación científica; además, se evidenció el uso masivo de imágenes para expresar esas falacias sobre la evolución. En este apartado, se va a analizar otra forma de esa mala interpretación escalonada de mejoras evolutivas. Archibald (2014), al referirse a este icono secuencial y arbóreo, firma:

> Aristotle sees the scale of ladder as forming a continuum, a succession without gaps from inanimate object is through plants and then to animals thus nature non facit saltus (…). Boundaries between groups do occur; we simply cannot discern them because of the continuous nature of characters shared by various groups (p. 2).

Por una simple intuición, el tiempo es una experiencia secuencial y la mente que lo percibe y conceptualiza es similar. Aristóteles ordenó y explicó esa intuición. También, se puede afirmar que en esa afirmación mora auto evidencia que le da el poder de convertirse en verdadera. Es decir, no se puede negar que pasado, presente y futuro ya tengan un orden preestablecido en la naturaleza. Todo eso hace creer que el paso del tiempo implica aumento de complejidad y, consecuentemente, de mejoras justificadas por la falacia panglosiana. Por supuesto, la secuencia representada con iconos de escaleras, árboles o caminatas expresa esa falsedad, pero utiliza ciertos rasgos que la sustentan y la reafirman como verdad evidente. Específicamente, dos de ellos son tanto su carácter religioso como teleológico.

Se mencionó anteriormente el origen religioso de los árboles evolutivos. Esto ayuda a que se refuerce el lugar divino del homo sapiens en la naturaleza al ser espejo del Dios Todopoderoso de la religión monoteísta; consecuentemente, esta escalera supone que el ser humano se encuentra por encima del resto de seres vivientes pero debajo de querubines, serafines y otras potestades celestiales pues “show an upward progression from plants, through animals, humans and angels; and then finally to heaven” (p.6).

Por esta razón, en el siglo XVIII, y como parte del cambio emanado a partir de la ilustración, se consideró que el ser humano ideal era producto de la sociabilidad

y la educación; por lo tanto, los salvajes podrían convertirse en civilizados gracias al aprendizaje. Lamentablemente, una de las líneas interpretativas de la afirmación anterior adjudicó a los indígenas, negros y otros explotados, la incapacidad de poder dedicarse al trabajo científico.

Entonces, la cercanía sistémica entre el ser humano –léase hombre blanco europeo- los salvajes y los grandes simios africanos se estrechó aún más. En la película, se maquilla ese aspecto y el lenguaje es la forma que sustenta esta falacia. Por eso, se va estudiar la secuencia que va del nacimiento de la escritura al del habla. Esa intuición del tiempo mencionada arriba le ayuda a volverse una verdad auto evidente para luego volverse una verdad irrefutable.

En este apartado, se analiza la secuencia que metaforiza la marcha de la evolución del lenguaje: desde (00:43:00) a (01:00:10). Esta secuencia contiene varias escenas. Primera, Taylor le roba a Zira lápiz y papel y con ellas escribe de (00:46:50) a (00:47:50); segunda, Zira y Cornelius se llevan a Taylor a la casa (00:48:05) a (00:53:43). Tercera, el astronauta escapa de la jaula y corre (00:54:30) a (01:00:10).

Para comenzar, *la marcha de la evolución* tratada en el primer capítulo de esta tesis, reaparece, pero construida metafóricamente con otros recursos; si en aquella los tres astronautas caminan en fila india en el desierto y llegan al manantial, en esta, Taylor escribe agachado en el suelo, luego lo cazan como animal y lo suben en una red. La alegoría se encuentra en la película entre estos dos planos (ver figura 18 y 19). Precisamente, esta alegoría demuestra cómo funcionan falazmente los iconos de escaleras o árboles que ya se evidenciaron en el capítulo anterior.

Figura 18. Taylor escribe en el suelo

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

Figura 19. Taylor habla

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

En la Figura 18 comienza esta versión de *La marcha del hombre* y termina, muchos minutos después, en la figura 19. Taylor pasa de estar agachado y escribir en el suelo, a ser cazado y estar colgando en alto en una red de cacería. Esta escena se reviste de importancia porque revela la idea de concebir el lenguaje como uno de los elementos que indican inteligencia y a la escritura como marca de civilización. No obstante, se puede concluir que la idea de la evolución

gradual de la lengua como un tránsito de lo simple a lo complejo le da sustento a la sociedad occidental y a su proceso invasor. Por lo consiguiente, como piensa Jared Diamond (2012), más allá de la ingenua idea de pensar que el paso del habla hasta la escritura es signo automático de progreso positivo, se sabe que las sociedades sin escritura encontraron otra manera efectiva de difundir sus saberes, aunque fuera más lenta y transportara menos contenidos; por lo tanto, el paso del habla a la escritura no es requisito para desarrollar una sociedad pero sí influye en su eficiencia energética. Aunque la invención del alfabeto no sea estrictamente sinónimo de evolución positiva, sí es fiel acompañante de un proceso que se ha repetido a través de la historia del planeta.

Desde la Figura 18 a la 19 se encuentra la alegoría que refiere al problema en cuestión. Entre las dos, se establecen dicotomías que revelan la visión de la modernidad del salvaje enfrentado a la civilización. Taylor en la figura 18, se encuentra encerrado con otros humanos no parlantes y luego se arrodilla para escribir. La cámara realiza un plano completo en picado de este; y contrasta con una de plano medio en contrapicado que muestra a Zaius –ver figura 20-que mira la palabra escrita en el suelo. Esta es una prolepsis[37] porque se antecede al evidente rechazo a los humanos en la escena final del filme.

[37] Son conceptos pertenecientes a la semiótica de la narración o narratología Analepsis se da cuando en el relato se hace referencia a eventos sucedidos en el pasado del relato. Prolesis sucede cuando en la trama se hace mención a un hecho que va a suceder adelante en la historia.

Figura 20. Zaius advierte el peligro

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

Entonces, por un lado, se encuentra Taylor arrodillado y encerrado. Escribe –ver figura 21- pero no habla y la cámara lo enfoca en contrapicado lo cual evidencia la reducción total del astronauta en total indefensión; mientras que afuera, en el aire libre, se encuentra Zaius de pie. Es notorio el contraste porque uno tiene un aspecto rubio y limpio pero el otro muestra aspecto sucio y desgarbado. Este juego de oposiciones enlaza a los dos seres pues ambos, a su manera, mantienen el uso de la jerarquía por el lenguaje.

Para Zaius, no era conveniente hacer público, en ese momento, que el visitante pudiera hablar porque esto llevaría a su mundo al desastre. Entonces, se repetiría el pasado de la civilización simia de la cual el orangután conoce la historia porque sabe leer y tiene acceso a los Rollos Sagrados. En otras palabras, en Taylor, el lenguaje lo precipita al exilio; y en los gorilas, chimpancés y orangutanes, el lenguaje no les da ningún privilegio especial porque es resultado del entrenamiento que ellos recibieron de los humanos. Es decir, no es marca de superioridad mental ya que sin el entrenamiento de los humanos ellos no hubieran aprendido a hablar.

Siguiendo con la misma secuencia, el plano en picado de cuerpo entero de Taylor muestra la reducción de ese héroe rubio a estado de animal. Ese enfoque entero incluye a Nova. Al considerar todo lo anterior, se puede concluir que en la película, se cuestiona la forma lineal de presentar estos eventos. En las figuras 21 y 22, se evidencia que la cámara establece una relación metonímica entre la mano y la palabra escrita en el suelo y esta mano igualmente se usa para la pelea; en el caso de Taylor, contra uno de los humanos de la jaula. Cuando el rubio escribe *write* en el suelo, comienza a cambiar su destino:

Figura 21. Taylor escribe

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

Esa mano es una metáfora de la mente simbólica la cual planifica y modifica el entorno; y esta habilidad permite crear agricultura y detona el paso de la vida de cazador recolector a la vida sedentaria. Por esa razón, Taylor abre surcos en el suelo en el momento de escribir. Además, anteriormente, los humanos se encontraban en un campo de maíz como referencia a ese estado de nacimiento de la humanidad. Eso se posibilita porque el ser humano puede modificar su hábitat y transmitir ese saber a la generación siguiente. Luego, aparecen las civilizaciones de Fértil Creciente; y más tarde aparece la guerra.

Wilson (2002) explica que a partir de la larga evidencia en torno a la evolución de la inteligencia humana, se puede constatar que la transformación de la mano en el homo sapiens sucede paralela al aumento del tamaño cerebral. En medio de esa cascada de transformaciones, el lenguaje debe haber hecho su aparición. Dado lo anterior, se puede concluir que la mano humana, la cognición y el lenguaje forman una cadena de relaciones espaciotemporales que se extienden en una gran parte de la evolución de homo sapiens. Por lo tanto, se puede interpretar que en la película se evidencia la falacia de suponer que la escritura es un avance exclusivo de los humanos, pero no de cualquiera sino específicamente del que se encuentra a la avant garde de toda la especie.

En posición opuesta y equivalente, Zaius mira que Taylor escribe la palabra *write* en la arena. Luego la borra con una vara de madera. Entonces, este hecho permite interpretar que Taylor y Zaius son imágenes inversas como si un lente se encontrara en medio de ambos: El astronauta está enjaulado como animal; se encuentra agachado, arrodillado y sucio; y se pone a escribir. Contrariamente, Zaius se encuentra libre, de pie, limpio y posee un pedazo de madera en su mano. En apoyo a lo anterior, en la película se repite varias veces la frase “Humans see, humans do”[38] lo cual enfatiza el carácter especular del lenguaje que la película evidencia.

[38]“Lo que el humano ve, el humano lo hace” en español.

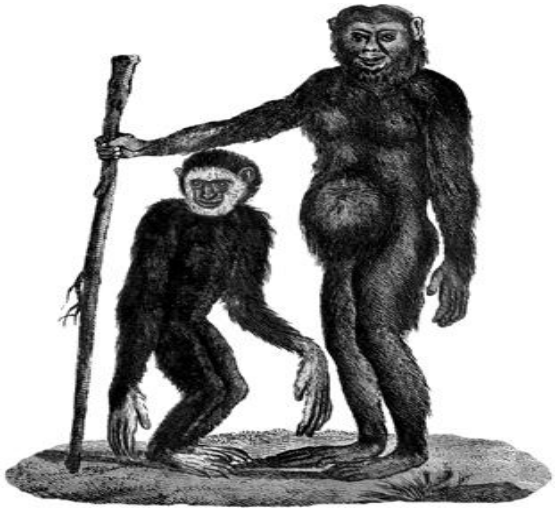
Figura 22. Zaius borra lo escrito por Taylor

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

Específicamente, Wilson (2002) explica que “La mano del hombre habilidoso fue algo más que una exploradora y descubridora de cosas en un mundo objetivo; fue también separadora, conjuntadora, enumeradora, diseccionadora y ensambladora (…) También pudo haber sido la instigadora del lenguaje humano” (p71). Entonces, en la película, ese acto de escribir en el suelo, armar un avión de papel empuñar un rifle y otras, refieren al funcionamiento del lenguaje en la cultura humana. En este caso, la alegoría del paso de la escritura al habla simboliza ese acto invasor y clasificatorio del sistema lingüístico europeo.

Ello lleva a considerar que el visitante escribe con la mano en el suelo y el orangután borra con una varita lo escrito en la arena. Este detalle es importante porque las ilustraciones de grandes simios africanos desde el Renacimiento hasta el siglo XIX mostraban a los simios con una vara en la mano –ver figura 23-. Esta, en realidad, parece funcionar como una muleta y se supone que ese objeto ilustra la manera de caminar de los llamados cuadrumanos.

Figura 23. Homo Silvestris de Tyson



(citado por Giacomo, G.et Giraudi, R., 2007, p.12)

Entonces, si la mano es metáfora de la mente y el lenguaje en el ser humano, la muleta del simio representa no lo natural sino lo adquirido. Este aspecto cuestiona la falacia panglosiana porque esta implica la transmisión de una secuencia sin interrupción ni hiatos y no implica que se pueda modificar esa relación causa y efecto. El mundo de los simios es completamente artificial porque todo es heredado externamente. Nada de ello es producto de un cambio evolutivo lineal y nada implica una transformación en el cuerpo de los gorilas, orangutanes y chimpancés.

Se puede afirmar también, en esta línea de significado, que el bordón de Zaius refleja la artificialidad de este humano a medio terminar. Dado que la mano está ligada al nacimiento del lenguaje humano, el bordón es esa cultura heredada. Un ejemplo concreto y que se relaciona con este tema en desarrollo es que Inglaterra, Francia y Estados Unidos invadieron simbólicamente sus colonias con la ciencia este es un acto de ejercer poder. Estos países crearon centros de investigación

científica con animales con el pretexto de entender las enfermedades tropicales en los países tropicales de América Latina, África y Asia (Haraway, 1989). En realidad, con ello estaban tratando de domesticar la natural monstruosidad del salvaje mediante su comprensión científica. El producto de esta es la creación de una subjetividad del salvaje, el invadido, el ser humano que tiene medio pie en la animalidad.

En la figura 24, Taylor hace garabatos en el suelo y deposita en esos trazos el significado que su mente construye. De manera contrastante, en la figura 22, Zaius deshace conscientemente lo que el *humano* había escrito. Entonces, de acá se infiere que tanto el orangután como el humano poseen la capacidad de usar símbolos escritos y, dado el contexto de la acción, se evidencia que ambos tienen la capacidad mental que lleva al desarrollo de la vida sedentaria y de la agricultura. Las figuras citadas refuerzan el vínculo entre la escritura y la invención de la agricultura pues en ambos casos se abre trazos en la tierra para dar vida a la civilización.

En la figura 24, ni la escritura ni el habla le traen beneficios a Taylor. Acá, se puede ver que el astronauta escribe en el suelo la palabra *write* y Nova intenta borrarla. Por algún motivo, el acto que hace el astronauta le resulta amenazante y extraño. No obstante, igual reacción produce en los otros seres humanos encerrados en la misma jaula. –Figura 25-. El plano es de este modo:

Figura 24. Nova lo detiene

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

Figura 25. Escribir lo lleva a la batalla

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

Los dos encuadres anteriores son parte de la misma escena plan en la cual Taylor escribe en el suelo y desencadena una pugna con otro de los seres no parlantes del planeta. Entonces ambos hombres, en su nivel bestial, se ponen a pelear sin que exista un problema más notorio que interferir en el espacio del otro. Por ello, se puede notar que para el astronauta, el lenguaje representa castigo y violencia. En el simio, el lenguaje es metáfora de que todo su mundo no es producto de su propia creación. En realidad, la escritura tampoco está tan

transparentemente vinculada por un proceso de mejora cultural como se puede suponer. Afirma Diamond (2002):

> Writing marches together with weapons, microbes and centralized political organization as a modern agent of conquest. The commands of the monarchs and merchants who organized colonized fleets were conveyed in writing. The fleet set their courses by maps and written sailing directions prepares by previous expedition (…) The resulting empires were administrated with the aid of writing. While all those types of information were also transmitted by other means in preliterate societies, writing made the transmission easier, more detailed, more accurate and more persuasive (p.207)

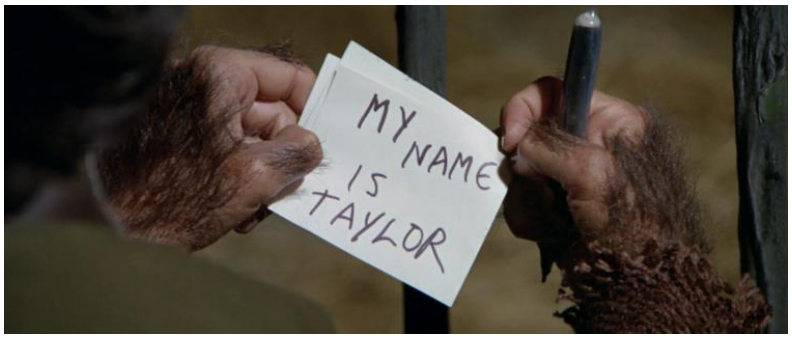
Entonces, es falso sostener que un rasgo de superioridad cultural es la creación y uso de la lengua escrita. Es un rasgo que se asocia con la invasión, pero no directamente con que una sociedad presente mayor desarrollo mental. Más bien, la imposición de esta va acompañada de armas y microbios; y actúa junto a ellas como una batería militar que amenaza la vida de los *otros*. Simplemente su presencia mejora el uso y la persistencia del saber acumulado, pero no es estrictamente obligatoria para mantener una cultura. Incluso, se establece una relación entre la producción agrícola y la aparición del alfabeto porque las culturas de cazadores recolectores nunca pasaron por la producción sistemática de alimentos y no la desarrollaron ya que no la necesitaban.

Por lo tanto, es posible suponer que la creación del alfabeto significó el surgimiento de un sistema acelerado de transformación de la naturaleza en el cual la invasión, el uso de armas, el transporte de enfermedades infectocontagiosas, el manejo eficiente de plantas y animales están siempre presentes (Diamond, 2002). Eso quiere decir que la sociedad blanca occidental ha llevado la invasión y la

guerra paralelamente a la escritura y a todo el producto simbólico de su civilización.

Entre la figura 21 se arrodilla en el suelo para escribir y el efecto es negativo; ahora se encuentra encerrado en la jaula de nuevo. En la figura 26, hace contacto con Zira y este le roba un pedazo de papel a ella para escribirle *My name is Taylor*. Este es su primer mensaje escrito. El estadounidense no puede hablar porque en la cacería le dañaron aparentemente las cuerdas bucales. Entonces, en ese fragmento Taylor va en camino de desarrollar el habla:

Figura 26. Taylor finalmente escribe



(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

Taylor se roba lápiz y papel, y con dificultad escribe su nombre. El carcelero Julius, al ver lo anterior, castiga fuertemente al humano. Debido a ello, dice dos frases al referirse a los humanos: afirma que ellos son “natural born thieves” (00:47:19) y sobre Taylor, que “he is vicius” (00:47:42). Es decir, los seres humanos por naturaleza son ladrones y malvados. Este es el intento panglosiano de atribuir una subjetividad negativa al oprimido y para darle cuerpo y hacerla verdad se recurre al argumento de la herencia. Eso intenta decir que humanos son

naturalmente negativos. Ambas afirmaciones animalizan al homo sapiens al verlo como un ser que reacciona por instinto y no por voluntad.

En cierto sentido, Taylor es arrastrado a la tragedia sin ningún control y su hybris fue emprender el viaje más largo en tiempo y espacio que haya jamás cumplido un ser humano. De hecho, le trama misma de la película revela que el astronauta no puede dominar para nada la trayectoria de este viaje lo cual lo lleva hasta los últimos minutos a comprender que nunca salió de su propio hogar. La anagnórisis producida por la Estatua de la Libertad sugiere que la volutad humana y la conciencia son tan pequeñas que no pueden cambiar la trayectoria de la especie humana.

Eso significa que Taylor solo tiene control pobremente de lo que escribe y que ello no va a cambiar su tragedia. Primero, se tira al suelo a escribir; luego, sentado, escribe en una hoja de papel que le había robado a Zira; al final, se encuentra supendido en una red y desde arriba logra hablar por primera vez. En el comienzo de esta captura carece de habla y lo primero que desarrolla es la escritura. Esta aparición temprana y precoz de esta significa que su presencia no evidencia mejora biológica en sus creadores. La creación del alfabeto fue en muchas ocasiones producto de la apropiación que una cultura hizo de la producción de otra ya sea por invasión militar ya sea por simple asimilación. Este hecho no refiere a una situación de que el débil copia al fuerte porque a través de la historia uno se ha apropiado del conocimiento del otro sin existir una lógica jerárquica.

Incluso, existe evidencia de dos civilizaciones que en épocas diferentes desarrollaron la escritura sin tomarla prestada de otra. A diferencia de una visión

más tradicional y eurocéntrica de concebir las lenguas, Diamond (2017) explica que “Two indisputable independent inventions of writing were achieved by the Sumerians of Mesopotamia do somewhat before 3000 B.C and by Mexicans Indians before 600 B.C. (…) Probably all other peoples who have developed writing since then have borrowed, adapted or at least inspired by existing systems” (p. 209). Esta caracterización respeta un posible multiorigen de la escritura lo cual permite cuestionar la secuencialidad cultural que apoya a occidente como se ha sostenido en este trabajo.

Además, Diamond (2002) explica que crear un alfabeto funcional es una tarea tan compleja que resulta más fácil tomarlo prestado, adaptarlo o inspirarse en uno para crear el propio. Este científico ofrece muchos ejemplos –por ejemplo, el alfabeto cirílico creado a partir del griego- en los cuales se demuestra la frecuencia en la cual este fenómeno sucede y ello no refleja inferioridad intelectual de una cultura. Por lo tanto, la película, al invertir el orden del nacimiento de la lengua y la escritura, evidencia que la idea de originalidad y exclusividad ligadas al intelecto y la creación de alfabeto son una manera de interpretar ese fenómeno, pero no la única manera de entenderlo. Igualmente, la escena de la escritura en el papel nos lleva a considerar lo siguiente.

Primero, el modo tradicional de interpretar la evolución de la escritura no se aleja de la forma conservadora de percibir la evolución cultural y biológica de la especie Homo sapiens. Este funcionamiento se produce porque en las dos obras el que no debería hablar habla y viceversa lo cual permite ver la asumida superioridad de las habilidades humanas frente a las de las bestias. Se ha creado

la sensación de que una especie en particular, desde su un origen embrionario, contiene los rasgos de su superioridad y estos solamente van creciendo.

Segundo, la evidencia arqueológica e histórica de Mesopotamia, Egipto, Grecia y Roma –dentro de la que se incluye su escritura y su literatura- se interpreta como ese origen especial que va mejorando con el tiempo. Entonces, la escritura y los objetos arqueológicos son parte de un diagrama escalonado–como *La marcha del Hombre*- que explica falazmente el aumento de mejoras cognitivas en torno a la percepción espacio y tiempo del homo sapiens como héroe de esta aventura desde su origen.

Por su puesto, así son las lenguas de las grandes potencias coloniales de la modernidad -inglés, francés, español, portugués, alemán, holandés e italiano- y las clásicas –latín, griego y sánscrito-. Todas pertenecen a un solo tronco de una lengua madre denominada proto indoeuropeo. Entonces, ella ayuda a crear la idea de existe esa marcha de la mejora evolutiva de occidente.

Por las dos consideraciones anteriores, se puede afirmar que Taylor se atreve a escribir, primero en el suelo y luego en un papel; y por último a hablar después sin ningún temor. Detrás de él existe una civilización que le permite identificarse como una especie cognitiva. Siente que eso basta para darse a entender con seres animales parlantes simios y civilizados. Ello significa que ambas culturas tienen un pasado; y en el presente, se auto conciben una sociedad que ha superado un pasado salvaje.

Una versión secuencial e idealizada de la historia de la escritura es lo que la película critica. Ello significa que el alfaeto nació hace 5 mil años; luego, el cúmulo de mejoras llevó al nacimiento de la imprenta en Alemania en el siglo XV; más

tarde aparece la pc caser; luego, la portátil, la Tablet y, por último el E phone. Ese sentido de *avant garde* de la sociedad blanca le da fuerza moral a Taylor cuando escribe primero en el suelo con su mano porque no puede hablar ya que sabe que los simios lo van a comprender porque ambos son civilizados por tener escritura, edificios, organización social y religiosa y una lista grande de bienes en común.

La inversión de la evolución de la escritura se reafirma con la figura 27 porque acá, sigue sin poder hablar, pero ya está en la casa de Cornelius y Zira y va en camino de su elevación en la plaza del pueblo. Entonces, explica con más calma sobre el planeta del cual viene. De hecho, esta información puede ser considerada herética y peligrosa si Zaius y el Concejo se llegaran a enterar. En este momento en el que el astronauta les cuenta de dónde viene y les pregunta por Landon y Dodge.

Figura 27. Taylor escribe sobre una mesa

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

Dada la figura 27 y anteriores, se puede sugerir que en esta obra, los espacios abiertos o semi abiertos –el campo de maíz, el claro del bosque, el pleito en la jaula- se vuelven peligrosos para Taylor porque lo exponen a la ley y a la sanción. Mientras que en la celda, en el laboratorio, y ahora en la sala de la casa de la

pareja de científicos, el extraño puede comunicarse. Por eso, ocupa el lugar de sumisión ante la voz de la ley y el orden.

En figura 28, de repente, en medio de la discusión, y como una muestra de disconformidad, Taylor toma uno de los pedazos de papel con que está escribiendo y en un segundo hace un avión de papel y lo lanza a volar en la habitación. En las manos de Cornelius, despierta su curiosidad de científico – figura 29- pero justo antes de que Zaius llegara sin avisar a su casa, este lo tira sin poner atención a dónde cae – figura 30-. Entonces, dado esto, se puede decir que la habilidad de hablar, la de construir esos juguetes de papel y la de volar están enlazados y deben ocultarse; además, ponen en peligro tanto al visitante como a toda la civilización simia. Además, atentan contra la fe e historia de los Rollos Sagrados. Todo esto es tabú en la sociedad simia.

Figura 28. Taylor de repente tira un avión de papel

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

Figura 29. Cornelius asombrado por el avión

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

Figura 30. Cornelius bota el avioncito

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

La nave real termina hundida ridículamente en un lago. Sus aparatos fueron hechos pedazos por los salvajes. Con toda esa tecnología no pudieron controlar su destino. Ahora, este simple pedazo de papel pone en peligro toda una civilización en la cual se ha tenido como eje al simio. De hecho, dos juguetes amenazan ese orden: uno es del papel y el otro es de trapo –la muñeca parlante del final-. Entonces, el transporte espacial con capacidad de viajar en el tiempo se

degrada a ser un avioncito de papel que muere en manos del orangután –figura 31-

Figura 31. Doctor Zaius destruye el avión de papel

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

Para sintetizar, en el lago se destruye la nave de la misma manera que el avioncito muere en las manos de Zaius. Ambas son creaciones de la mano humana y desaparecen en la aventura. Dado que el lenguaje se encuentra estrechamente relacionado con la evolución y uso de la mano, se puede interpretar que los objetos construidos con ella son una representación de lo que la civilización ha creado en su totalidad y como producto de la mente simbólica.

De hecho esa idea se insiste desde la figuras 28 hasta 31 pues se puede notar que las manos de Zaius y Taylor sostienen objetos que tienen relación con la escritura: lápiz, papel, palo. Todas las acciones del astronauta son activas y relacionadas con escribir; mientras que las del orangután tratan de deshacer lo que el humano escribe. Tanto escribir en el suelo y en un papel como construir un avioncito en este material reflejan una evolución tecnológica basada en la creación de lenguaje y de herramientas.

Para continuar con esa carrera invertida por la evolución del lenguaje, se llevan a Taylor otra vez a la jaula y de allí se escapa de nuevo. En ese momento, corre por su vida sin saber a dónde ir –figura 32-. Este fragmento de secuencia sucede rápida y frenéticamente hasta concluir en el final mencionado. Ahora, Taylor sale del encierro del centro de investigación y en su huida pasa por el museo, la iglesia y finalmente termina su escape abruptamente En toda esta secuencia, el astronauta corre de un espacio oscuro y cerrado a un espacio abierto e iluminado en el cual experimenta la catarsis del personaje al poder hablar en la plaza pública y en posición elevada. La secuencia sucede de este modo:

Figura 32. Taylor escapa

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

Figura 33. Taylor escapa

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation)

Figura 34. Taylor cuelga en una red

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty-Century Fox Film Corporation)

Esta ha sido toda una carrera por el nacimiento de la escritura y del habla. En tanto el relato avanzaba, fueron muriendo uno por uno los miembros de esa tripulación hasta quedar el más *fuerte*. Entonces, esa selección natural permitió que sobreviviera el rubio y científico. Se afirma esto porque Dodge terminó taxidermizado en el museo, Landon fue lobotomizado, y Stewart -la mujer- murió por simple accidente desde el principio.

Dada la alegoría de la carrera por obtener el habla, vale recordar que según la evidencia paleontológica, el tronco al cual pertenece el ser humano viene

extinguiéndose desde hace medio millón de años porque la única especie sobreviviente que queda de *homo* es la *sapiens*. Por eso, en la película, el último superviviente corre por su vida y así representa toda la humanidad la cual está a punto de desaparecer. Con esto se ironiza esa constante metonimia en la cual el varón, blanco occidental, se asume como toda la humanidad.

La secuencia estudiada evidencia, desde la Figura 18 hasta la 34, una carrera por el surgimiento de la escritura y del habla, pero sigue un orden cronológico invertido en relación con lo que se sabe al respecto. Primero el ser humano desarrollo el habla y, hace cinco mil años, la escritura. Eso se rebela desde principio pues comienza en el suelo; luego, sigue en la celda en un pedazo de papel robado; posteriormente, en la casa de Zira y Cornelius y el avioncito de papel, y en el final lo recaptura y lo elevan en la red de cacería y acá dice “Take out your stinky paws out of me, you dammed dirty ape” (01:00: 00 a 01:00:07). Esta versión panglosiana se asegura de que el líder rubio y “hombre” sea el que en el final pueda sobrevivir porque puede hablar y escribir, aunque ese orden no sea el conocido. Entonces, se da un cuestionamiento a la direccionalidad controlada y predecible de la selección natural como se entendía en el siglo XIX y ante lo cual Darwin era muy cuidadoso. El astronauta cuestiona incluso el orden del planeta de los simios. En la figura 35 se nota el asombro provocado por el terrícola:

Figura 35. Taylor es capturado

(Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes.* EU: Twenty-Century Fox Film Corporation)

La película evidencia la falsa idea de que Europa desarrolló civilización porque el embrión de esta venía implantado en los genes de manera incambiable. Al invertir la cadena de aumento de complejidad y eficiencia en el tiempo, se está dando a entender que esa interpretación es un efecto del discurso ideológico, pero no de los paleontólogos que han venido explicando ese asunto a través de más de cien años de disciplina. Para explicar, la inversión de esta secuencia escalonada, Tim Ingold (2001) afirma que Darwin era muy cauto en lo concerniente al vocabulario que usaba y el impacto que su significado podía tener. Explica que Darwin usó el verbo *to evolve* solo una vez en *The origin of the species by means of natural selection* y fue para dar a entender que la historia natural era una procesión de cambios ante la mirada intemporal del naturalista. Para referirse específicamente a las transformaciones que experimentan los individuos de cada especie utiliza la frase descendencia con modificación con lo cual se expresa la conexión genealógica de los individuos con su pasado. Darwin evadía usar *to evolve* porque Herbert Spencer la había venido utilizando de manera completamente diferente y adaptada a su sociología de la selección natural.

Contrario a ello, Spencer veía en Darwin una confirmación biológica de su filosofía. Sobre este término Ingold (2001) cuenta:

> Spencer especulaba que este principio de desarrollo podía regir no solo la formación de los organismos vivos a partir de las células, sino la constitución de las sociedades a partir de sus miembros individuales, de las mentes a partir de los elementos de la conciencia; y del universo entero a partir de los constituyentes básicos de la materia. A este principio lo denominó 'inicialmente "ley de progreso" pero poco después sustituyó "progreso" por "evolución" basándose en que el primer término tenía una relación demasiado estrecha con las teorías del desarrollo específicamente humano" (pp. 130-131)

Darwin, como codescubridor de la selección natural como mecanismo del cambio evolutivo y ante las presiones por publicar su trabajo, aceptó que el término evolución podía ser una alternativa a la supervivencia del más apto. No obstante, nunca estuvo convencido de que esa relación fuera tan clara y evidente. Esta resistencia que Darwin expresaba sobre el mejoramiento automático es una verdad ampliamente aceptada por diversos especialistas del siglo XX y XXI. Entonces, es claro que las ideas planglosianas no vienen de él. Explica Ingold (2001):

> Darwin no se comprometía con la evolución de la vida tal y como la concebía Spencer (…) Su objetivo era mucho más modesto: explicar la modificación interminable, la remodelación y la adaptación de las múltiples soluciones mediante las cuales el hálito de la vida (…) había accedido a todos los rincones del mundo habitable. Fue Spencer, no Darwin, quien vio la mano de la evolución en este proceso de modificación adaptativa; y, al hacerlo, inició una confusión que han perpetuado generaciones de biólogos, incluso los arquitectos de la "síntesis moderna" como Theodosius Dobzhansky y Julian Huxley (pp 131-132)

Por otro lado, en lo referente a esa secuencia que remite a la selección natural como mecanismo de cambio evolutivo –la escena de la carrera- se encuentran planos que apoyan la falsa idea panglosiana del lenguaje. Taylor pierde el habla en el accidente, pasa por el periodo de la escritura y luego recupera el habla. Ya desde la época de Darwin, y como herencia del lamarckismo, persistía la idea de que un órgano, por no uso, deja de funcionar y no se podía recuperar. También, ello parece recordar el resultado del drama evolutivo: cuando una especie desaparece, no tiene otra oportunidad en el árbol de la evolución y en medio de esa lista se encuentra la especie humana. No obstante, este ser parlante es un caso especial y diferente del resto de integrantes de la historia natural; o al menos eso parece esbozar la interpretación no científica que se hace de la evolución y a la cual la película apunta. Este ser es especial porque de algún modo la selección natural lo formó así.

Para concluir, la película expone que existe panglosianamente un mecanismo del lenguaje que hace de este una prueba externa de la existencia de una inteligencia humana. El acceder a este estatus confiere un lugar de privilegio, pero el proceso para lograr este puede verse interrumpido o invisibilizado. Si esto sucede, la “esencia humana” desaparece en aquel carente de esa habilidad exclusiva del homo sapiens.

En la película, al perder Taylor la capacidad de hablar, se vuelve como los seres humanos que habitan ese planeta pues estos han perdido la capacidad de entender lenguaje articulado pero aún pueden comunicarse mediante otros sistemas sígnicos. Curiosamente, el acceso al habla no le asegura que sea

reconocido como ser pensante en ese mundo invertido, más bien lo convierte en un paria y en una real amenaza al sistema

En la novela, la situación es similar porque Ulises Merou quiere hacer evidente su verdadera naturaleza espiritual de ser humano –como él dice- al mostrar su capacidad de aprender una lengua y comunicarse; no obstante, está logrando convertirse en una amenaza para todo el planeta Soror. Por otro lado, en el laboratorio, algunos humanos sororianos son sometidos a experimentos con electricidad en el cerebro. Luego, estos comienzan a hablar y a revelar las crueldades que los simios cometieron contra los humanos en el momento en que los primeros se rebelaron contra la servidumbre.

CAPÍTULO 3.
LOS SISTEMAS DE INSCRIPCIÓN COMO MARCA DE MEJORA BIOLÓGICA Y CULTURAL

En este capítulo se explica cómo la novela y la película en estudio hacen evidente que la falacia panglosiana de los sistemas de inscripción sustenta la idea de progreso-civilización basada en el uso de los artefactos que registran imágenes. Eso significa que la sociedad occidental usa los medios de comunicación audiovisual masiva para fomentar la errónea idea de que el triunfo cultural y biológico de la civilización europea planetaria en el siglo XXI ha sucedido porque el *hombre blanco occidental* tiene los rasgos evolutivos idóneos para ser el triunfador en el mapa evolutivo; por el contrario, los habitantes de los territorios invadidos tienen características que les impiden mejorar en su evolución. Es un hecho que la civilización europea ha ido perfeccionando los modos de registrar imágenes y estas se hacen cada vez más similares a lo que el lente y el ojo humano registran.

Para ver explicar el significado de la cámara fotográfica, en esta tesis se ve a usar el concepto *inscripción* sugerido por Latour (1998). Este refiere a que las potencias occidentales que dictan las pautas de cómo debe ser el futuro planetario han utilizado y siguen utilizando los sistemas de creación, almacenamiento y difusión de imágenes[39] para ejercer dominio sobre los territorios que invaden y

[39] En realidad, Latour se refiere a todas las grafías e iconos grabados en una superficie y que sirven para almacenar información. Sin embargo, confiere especialmente esa propiedad a las

explotan. Eso es lo que han venido haciendo desde la confección de mapas de los territorios descubiertos en el siglo XV hasta los canales de cable que presentan aventuras exóticas en países dominados.

En este nudo temático, subyace la falacia panglosiana la cual establece que los aparatos para registrar, producir y reproducir imágenes fueron creados en la civilización europea y son evidencia de su eficiencia y superioridad; además, estos van mejorando la calidad y difusión de sus productos visuales en tanto la sociedad occidental avanza. Su mejoramiento quiere ser evidencia de progreso, aunque en realidad sea resultado de una situación casual y contextual la cual puede percibirse como un fenómeno que emana de la complejidad[40]. Eso significa que este avance occidental es producto de las características físicas y geográficas del territorio en que se desarrollan este tipo de herramientas y nada tienen que ver las habilidades físicas y cognitivas de sus habitantes, como algunos de esos sistemas visuales insistentemente se encargan de hacer creer. Para precisar, esa falacia, en el ámbito de la cultura de entretenimiento visual, sustenta la idea de que poder mirar es dominar al *otro*. Entorno a esa problemática gira este capítulo.

En lo medular de la teoría de la evolución por la selección natural, tal y como se concibió en el siglo XIX, subyacen una serie de problemas teóricos que el mismo Charles Darwin reconocía. Dichos tópicos nacieron en el siglo XIX; aún siguen existiendo en el siglo XXI y son motivo de constante revisión por la comunidad de

---

imágenes impresas y dentro de ellas va incluso la escritura por su propiedad visual obvia.

[40] Sobre esto, Darwin tendía a usar el término “descendencia con modificación” en vez de “evolución por selección natural” como se dijo en el capítulo anterior. Él era consciente de la incapacidad de este mecanismo para explicar la complejidad del cambio en miles de especies a través de miles de años de historia evolutiva. Por ejemplo, un sistema en que se van acumulando mejoras en los descendientes no explica las extinciones masivas ni la estasis, ni la variación de especies porque es un sistema mecánico, secuencial y predecible. Entonces, es un hecho que el registro fósil muestra anomalías que un modelo ordenado no puede explicar.

especialistas. A pesar de que esos temas no se pueden concebir como una verdad absoluta, los sistemas de información masiva, en especial la industria cultural del espectáculo, los distribuyen como si fueran una realidad evidente. Por supuesto, una de esas es precisamente que la selección natural siempre opera mejorando a la especie. Entonces, algunas películas de ciencia ficción en los años sesentas y setentas cuestionaron esa idea para criticar los conceptos *progreso* y *civilización*[41] al mostrar las ventajas o desventajas de la tecnología de posguerra.

Entonces, la película y la novela funcionan como un espejo satírico que refleja la idea de los dos conceptos mencionados antes.[42] En detalle, en ambas obras, una tripulación sale del siglo XX en el Planeta Tierra y va a otro sitio en el futuro. Ese lugar al que van es un planeta en el cual se ha invertido la historia natural de la especie homo sapiens pues los simios muestran cognición simbólica y los humanos han caído en la completa bestialidad. Allí, se ve funcionando la falsa superioridad cultural y biológica al ver que los simios, quienes hablan y han construido ciudades y tecnología, son la especie triunfadora en ese nuevo planeta. La clave reside en esa inversión especular en la cual, al dar vuelta al orden de la civilización, se ve más claro cómo funciona la afirmación panglosiana de que el

[41] Lewin (1995) afirma que "complejidad es una palabra muy resbaladiza. Puede significar muchas cosas. Una de las cosas con las que suele ir asociada, por ejemplo, es el "progreso", la noción de que la evolución procede por una vía que conduce hacia la mejora inevitable. En la actualidad, los biólogos se sienten muy incómodos con la idea de progreso, debido a las connotaciones de una fuerza rectora externa."(pp. 158-159) Esto evidencia que existe una relación falsa entre progreso y mejora; y este vínculo posee internamente el virus de la Falacia Panglosiana porque ya necesariamente es difícil concebir una sin la otra. De fondo, el concepto de "complejidad" se alía para crear una falsa construcción conceptual que alienta el espíritu de la sociedad occidental.

[42] El encuentro entre "hombre europeo" y el salvaje fuerza el tono satírico detrás del tema del mundo invertido. Así lo piensa Rieder (2008) cuando afirma "much early science fiction seems merely to transpose and revivify colonial ideologies, the invention of other worlds very often originates in a satirical impulse to turn things upside down. "(p.4) Es decir, el uso de la cámara fotográfica en ambas obras enfatiza que la separación entre especies en términos de una falsa escala cognitiva se apoya en la capacidad de una cultura para crear sistemas de comunicación y de reproducción de imágenes.

occidente tecnológico es el más apto y resulta de un tortuoso camino de mejoras en las cuales los débiles han perecido o viven aún en el pasado[43] porque esas bondades secuenciales no los favorecieron.

Para demostrar lo anterior, se va a analizar, en la novela y en la película, las imágenes o metáforas que refieren a la cámara fotográfica, a tomar fotografías, al animal capturado y muerto y al tipo de obras icónicas que refieren a la cacería. En ambos relatos, en una especie de cuadro de cacería, un simio le toma una foto a sus compañeros que posan con seres humanos muertos a sus pies. Coincidentemente, en la novela y la película, esta metáfora se repite con bastante similitud y contigüidad de elementos lo cual permite deducir su importancia sin intentar comparar una y con otra. En esa coincidencia, subyace la idea de que poder capturar en imágenes al salvaje implica someterlo y dominarlo.

Como se evidenció en los antecedentes del trabajo, la película establece relaciones dinámicas entre personajes *Zira–Taylor*, *Nova-Taylor*, *Zaius-Taylor* para exponer las dicotimías *humano–animal*, *esclavo–amo* y *mujer-hombre*. Estas dicotomías dan prioridad satírica a lo *humano* sobre lo animal y como resultado de eso se sobrevaloran los rasgos de lo que Bingham (1999) llama *human uniqueness*[44]. Entonces, por esas dicotomías, la película sugiere que el término

---

[43] En las obras de ficción en estudio se ve funcionar una serie de prejuicios que pueden llegar a sustituir afirmaciones científicas. Una de esas se apoya en la falsa idea de que el occidente solo ha venido mejorando; y, el presente es el resultado de una serie de mejoras culturales acumuladas a partir de una superioridad moral y cognitiva. Una falsedad común dicta que los barbaros viven en una sociedad primitiva. Dice Rieder (2008) que “From the most legitimate scientific endeavor to the most debased and transparent prejudices runs the common assumption that the relation of the colonizing societies to the colonized ones is that it the developed, modern present to its own undeveloped, primitive past”. (30)

[44] Bingham califica de mejor manera la elevada capacidad de adaptación social sobre el virtuosismo tecnológico y a las otras superiores formas cognitivas en el Homo sapiens. “These diverse features of human present what is referred to as human uniqueness problems” (p.133)

humano aplicado a Taylor no produce siempre el mismo efecto ya que su funcionamiento es sistémico pues el sentido se lo otorga el contexto. Por ejemplo, Robert Taylor posee rasgos físicos específicos que en su planeta de origen tienen cierto privilegio- “his whiteness, maleness, and Americanness” (McHugh, 2000, p.40)- pero que, en este nuevo mundo, esos mismos rasgos producen el efecto contrario. En resumen, la cámara fotográfica almacena los rasgos de exclusividad que supuestamente eran humanos, pero ahora se encuentran en los seres parlantes de Soror. Dos de esos rasgos son la risa y los gestos.

En lo concerniente a la película TPOA, se debe recordar que la obra representa la lucha por los Derechos Civiles en Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo pasado. Precisamente, se promovía un rechazo a la idea de que la sociedad blanca occidental fuera sustituida por la minoría afroamericana. En algún momento, la situación pareció salirse de control con la aparición del *Black Power*, Angela Davis, Malcom X y otros grupos anti-racismo. En el fondo, Estados Unidos temía el fin de su civilización dadas las amenazas internas, el comunismo y la guerra nuclear. Afirma Greene (1996):

> *Planet of the Apes* can be seen as containing a double allegory regarding race. One allegory codes white humans as white humans with Taylor as their representative and codes black humans as apes. It may be objected then that by showing the apes as practitioner of racial oppression, the responsibility for racism is being symbolically displaced onto African-Americans. African-Americans as thus scapegoats for the racism of European-Americans (p.55)

Unido a esa problemática social, se encuentra la invasión de Estados Unidos, primero a Corea y luego a Vietnam. En ambos casos, se apeló a los valores

occidentales de libertad y democracia por el peligro del avance comunista. Por supuesto, con los años ese proyecto fue evidenciando que las invasiones militares en mención tenían interés estratégico y económico y no civilizatorio. Además, durante ese mismo contexto histórico, llegó al poder Fidel Castro, sucede la crisis de Bahía Cochinos y la URSS estaba ganando la carrera espacial. En todos estos casos, una de las potencias ganadoras de la Segunda Guerra Mundial –EUA- temía una fragmentación política interna. Todo lo anterior detonó en los años setenta en la destitución del Presidente Nixon y el caso Watergate

Todos estos hechos de los años sesenta tan determinantes para Estados Unidos y su zona de influencia, dieron vida a iconos que se reelaboraron y se repitieron en la industria televisiva y cinematográfica de posguerra y el consumidor global de estos productos los incorporó a la memoria colectiva de la historia. Es decir, tanto la llegada del hombre a la Luna como los asesinatos de Charles Manson advertían la llegada del imperio de la imagen global ejercido por Estados Unidos. Afirma afirma Greene (1996) al referirse a la relación de la película con ese contexto:

> The problem of the war against Vietnam and the larger problem of the failure of western colonial adventures are heavily present in those opening scenes (…) As they are about to set out exploring their new find, Landon plants a tiny flag in the soils. Seeing this, Taylor stats laughing uncontrollably (…). The film here literally makes a joke out of western empire building (…). The mocking of US imperial ambitions expresses the sense of the instability of the dominance of Western empires engendered by anti-colonial movements throughout the world from Algeria to Vietnam (p. 48).

En la película, se está cuestionando la aparente bondad del proyecto civilizatorio emprendido por Estados Unidos porque erige una axiología emanada de las relaciones mercantiles pero que se fingen como producto de las relaciones humanas. En este sentido, esa ética es inherente a la idea de progreso y a la de construir una civilización. De manera opuesta, el ejercicio de entender el sistema de almacenamiento visual destinado a ver el progreso científico como mejora al futuro lleva a puntualizar sobre el listado de imágenes que colaboran con esa empresa ideologizante y de las cuales se han escogido ciertas metáforas.

La película cuestiona el proyecto de la modernidad y sus valores. En otras palabras, Taylor se mofa del pensamiento imperial basado en la fortaleza de la ciencia y la tecnología visual. Dicho de otro modo, la película expone que una invasión, que se muestra amparada en cualquier razón civilizatoria y salvífica, solo refleja el interés material e inhumano que alienta el sistema occidental; y este interés contradice las falsas afirmaciones que alientan a explorar y llegar a territorios en los cuales no ha llegado la mano de la civilización post industrial y tecnológica occidental. En la superficie del asunto, se le atribuye la exploración a la naturaleza curiosa y creativa – e inocente- del ser humano lo cual le confiere cierto aire de bondad que termina por enmascarar el proceso predatorio occidental y la hace ver como si fuera una misión salvífica para la humanidad.

La revisión de los antecedentes de trabajo revela una profunda relación entre la obra cinematográfica y la novela. Por supuesto, la base de esta tesis son esos puntos de coincidencia dentro de los que se encuentra un nudo semántico bastante flexible del que se ha hecho mención anteriormente. Por un lado, la novela da con el núcleo civilizatorio que vincula a Francia y al Occidente con la

exploración universal iluminada por la antorcha de la modernidad; mientras que la película expone la lucha de la minoría afroamericana por obtener el reconocimiento de sus Derechos Civiles.

El periodista astronauta Ulises Merou demuestra cómo se reacomodan los saberes en torno al poder, la ciencia y la masculinidad. Su nombre refiere a uno de los relatos inaugurales de la cultura occidental –*La odisea* de Homero-en el cual se relata un viaje exploratorio a *terra incognita* y su regreso a casa. Este personaje es un nudo semiótico que condensa la exposición de la falacia panglosiana.

La obra literaria evidencia que la empresa colonial francesa fue abusiva y violenta con sus territorios coloniales productores de caucho en particular en Malasia[45]. De hecho, los invasores, con la excusa de llevar la civilización a los salvajes, los convirtieron en mano de obra esclava. En la novela, por esa razón, su héroe blanco actúa como un explorador valiente y arriesgado, pero a la vez es cruel y déspota con los locales. Porter (1995) cita cuando Ulises Merou usa su lámpara para molestar sádicamente a su compañera femenina llamada Nova y cuenta él mismo: - "Je suis le maitre absolu chez moi depuis que je possede cet instrument ... J'en abuse. II me prend parfois fantaisie de la terroriser en brandissant la lumiere. Elle vient ensuite me demander pardon de ma cruaute" (citado por Porter, 1995, p. 707). En esa escena se condensa no solo la relación *esclavo – amo*, sino también *hombre - mujer*, *animal – hombre*, y *pasado presente*.

45 En el año 1951, Pierre Boulle publica *El sacrilegio malayo* (Le Sacrilège malais) (1951). El tema de la explotación colonial de Malasia se encuentra notablemente simbolizado en la novela y la película recibe ciertas imágenes que reelabora en la novela en estudio y en otro contexto del progreso civilizatorio

Las obras en estudio llevan a cabo la elaborada tarea de invertir todo el orden de la historia de la civilización para evidenciar que las conexiones de direccionalidad simplifican sospechosamente un proceso complejo. La obra toma imágenes que refieren a la ciencia para demostrar cómo se hace verdad que la sociedad europea se asume como la vanguardia de toda la especie. De hecho, la ciencia ficción deja ver que detrás de la idea de progreso y civilización se encuentra una mala interpretación de la naturaleza. Este tipo de crítica es bastante frecuente en este modo de hacer literatura. Rieder (2008) piensa que “Belief in progress is an absolute prerequisite to the formation of science fiction.” (p 29). Entonces, se debe recordar que:

> ... la definición más genérica de progreso reúne los requisitos siguientes. (1) la presencia de una secuencia de eventos que se desarrollan en un orden determinado e invariable; (2) la existencia de una métrica universal que permita comparar los eventos entre sí, según un parámetro de calidad, nivel de perfección o similar. Para que exista progreso, cada evento en la secuencia deberá ser superior a su antecedente e inferior al sucesor.(Wagensberg y Agusti, 1998, pp. 200-201)

En esa escalera de eventos perfectamente ordenados subyace un intento de comparar y establecer parámetros. Por ello, ambas características mencionadas antes refieren al salto argumental de lo biológico a lo cultural; se aplican tanto al cambio en la civilización como a la capacidad biológica superior cognitiva de la especie triunfadora. Entonces, ese salto se encuentra en todas las afirmaciones que cimientan la idea de triunfo de la cultura occidental y de sus ideas de progreso y civilización.

En otras palabras, la certeza con que el occidente ha estudiado la naturaleza le ha permitido acuñar metáforas científicas que objetivan todas las acciones emprendidas por la civilización europea en bien del progreso de la humanidad. La anterior palabra entre comillas se refiere a que esas metáforas se hacen imágenes reelaboradas en el lenguaje como formas ideológicas y que en las obras en estudio se evidencian. Esas metáforas son parte de la verdad de la ciencia en los medios de comunicación y uno de sus efectos más notorios es la creación de las condiciones para llevar a cabo el proceso civilizatorio y la búsqueda de progreso. Para lograr su objetivo, se presenta el proyecto civilizatorio como si fuera una empresa evidente al recurrir a lo intuitivo e inmediato que brindan la cámara de la televisión y los documentales científicos.

Las imágenes de la naturaleza y los documentales científicos se encargan de mostrar la natural bondad de los cambios evolutivos porque permiten a los más aptos sobrevivir por encima de débiles y eso es lo justo y natural. Se intenta afirmar que lo sucedido entre animales acontece igual entre humanos; en otras palabras, y en este caso particular, el más fuerte sobrevive y el más fuerte siempre es un humano. Casualmente, ahora es cuestión de que a los habitantes de los territorios invadidos se les vaya borrando rasgos asociados con la exclusividad homo sapiens para irlos convirtiendo significativamente en bestias. Esa falsedad argumental es muy amplia en sus formas simbólicas y sus alcances culturales.

Los términos progreso y civilización se deben a esa necesidad panglosiana de suponer que la evolución implica siempre adaptación de manera más eficiente, rápida y flexible al entorno. Si se retoma la relación biológica-cultural antes mencionada, se debe considerar que el término selección natural toma

mágicamente partida por uno de los contrincantes. Ciertos rasgos le conceden a este el derecho natural de imponerse a los salvajes para salvar al universo de la barbarie y salvarlos a ellos de las desventajas del atraso cultural. Entonces:

> The idea of progress, coupled with the standard of civilization, provided the European powers with a handy justification for their global expansion. From the 1830s onwards, even several liberal thinkers, such as J. S. Mill, Alexis de Tocqueville, Giuseppe Mazzini and Henry Sidgwick, supported colonization in order to bring to these backward peoples the benefits of civilization. (Heraclides and Diala, 2015, p.32)

Por otro lado, todo lo anterior significa que, desde el comienzo de la modernidad en el siglo XVII, los territorios de los salvajes entraban atrasados a esa historia ordenada, secuencial y positiva. Entonces, la entrada del continente americano al repertorio de conocimientos de la ciencia occidental europea fue atropellada y mal recibida; y parece que esa inequidad o asimetría de relaciones se encuentra desde el origen de la localización de América en el imaginario occidental. Ello significa que, al menos en el caso de América, y durante los primeros cien años de relaciones continentales, se impuso la verdad-realidad de los europeos frente a los relatos de los criollos y a la de los verdaderos locales. Luego, ya en el siglo XVIII, con la llegada de otros países europeos al sistema predatorio, aparecieron más imágenes, más metáforas y más puntos de vista. Entonces, la luz de la Revolución Francesa, al iluminar a los habitantes de los territorios invadidos y saqueados, les produjo una sombra que jamás los salvajes se han podido quitar.

Los pensadores europeos de las potencias coloniales -Georges Louis Leclerc Buffon, Guillaume Raynal, Cornelio De Pauw y William Robertson y otros

herederos de las luces iluministas- entre el siglo XVII y XVIII, publicaron una serie de libros de interés científico inspirados en el ambiente enciclopédico y academicista de la época. Amparados en la luz de esa razón, desarrollaron un discurso que afirmaba objetivamente la inferioridad tanto de la tierra como de los habitantes de todos los pueblos no europeos (Kerson, 1976). En vez de usar el ADN como algunos científicos famosos torpemente se atreven a hacer hoy, utilizan el argumento del clima y el espacio físico para justificar la inferioridad del habitante de territorios llenos de riquezas. Este discurso se repite en el resto de las colonias europeas y es el meollo del problema de la asignada inferioridad del invadido. Ello significa que naturalmente, en esa línea temporal occidental, el invadido siempre está atrás en esa secuencia. Por ello, sigue funcionando como un ser viviente del pasado. Sobre esa intencionada inversión del tiempo Mignolo (2004) afirma:

> A finales del siglo XIX, los confines espaciales se volvieron cronológicos. A comienzos del período moderno, ocurrió una transformación entre los confines geográficos y humanos; a fines del siglo XIX, los salvajes y los caníbales del espacio se convirtieron en los primitivos y exóticos orientales del tiempo. Mientras que el siglo XVI fue el escenario de un caluroso debate acerca de los confines de la humanidad, con Las Casas, Sepúlveda y Victoria como personajes principales de la controversia, hacia el siglo XIX el problema ya no era si los primitivos y los orientales eran humanos o no, sino, más bien qué tan lejos estaban del presente estado de civilización de la humanidad. (p.206)

Ese ser humano y animal vive siempre en un eterno hiato temporal y contrasta con los conceptos cuestionados en esta tesis pues progreso y civilización contienen el germen del futuro. Desde su origen y forma, estos conceptos

excluyen al hombre mono; de hecho, segundo término proviene de *civitas* y se relaciona con otras palabras latinas tales como civilis y civilitas, que significaban: humano, cortés, afable, afabilidad (Uribe y Nicéforo, 1959, p. 421). Esta connotación nunca fue abandonada del todo y más bien fue reformulada en el siglo XVIII por Víctor Mirabeau en 1757 (Diara and Heraclides, 2005, p.31) y tiene el sentido que posee en la actualidad. De este modo, se puede enfatizar que el Siglo de las Luces le dio un empuje con sus connotaciones particulares. Entonces:

> Civilization linked with progress 'became a scale by which the countries of the world were categorized into "civilized", barbarous and savage spheres',a distinction adhered to by Montesquieu in The Spirit of the Laws,which was common among Enlightenment thinkers from Wolff ('civilized' and 'barbarous' nations) to Smith and Kant ('civilized' and 'savage' nations).There was also a fourth category in vogue, 'wild men' (…) only 'civilized nations' qualified as full members of the family of nations, while 'barbarous nations' had less legal capacity and even less the 'savages'. Those in the 'barbarous sphere' enjoyed only partial recognition and inferior membership in the family of nations. As for 'savages', the belief prevailed that they were 'vanishing', that they 'were doomed to fall by the wayside'. (Diara y Heraclines, 2005, p 32)

Entonces, entre el siglo XVIII y XIX toda esta necesidad de expansión militar y comercial toma la forma de destino mesiánico. Un banal proyecto invasivo y predatorio emite su discurso desde el lugar de la salvación. Entonces, se condensa la religión, el interés militar y la ciencia en un solo tipo de discurso el cual intenta crear una visión más sistemática y compleja de una práctica contraria a preservar la vida humana.

Por otro lado, progreso refiere a la acumulación de mejoras culturales que siempre señalan al mismo sujeto creador; y, civilización, se refiere al cuerpo de

regulaciones que permiten la estabilidad de la primera. Estas regulaciones parecen similares y homogéneas en su extensión y su consistencia.

La novela refleja esa idea de una sociedad Soror estable, abierta, sin conflictos que avanza libremente al futuro si dilación. De hecho, dado que carecen de conflictos, se presentan como una utopía de animales y ya este tema se trató en la sátira inglesa – por ejemplo, *Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships* de Daniel Dafoe-. Entonces, Soror es producto de progreso y civilización y muestra una sustentable relación entre el mejoramiento biológico y el cultural de la especie simia sapiens. En otras palabras, es una comunidad que tiene otro orden. Este es el nudo al cual el occidente industrial le tiene aversión.

La información contenida en los estratos geológicos aporta a los paleontólogos una cantidad de información compleja y fragmentada que probablemente requiera muchos años de investigación para resolver las grandes preguntas sobre la evolución. Dentro de estas, se podrá responder especialmente cuál es el mecanismo que da forma al cambio de especies en la naturaleza de tal manera que se pueda describir y explicar la variación de especies y otros tópicos que un sistema secuencial y escalonado de la selección natural del siglo XIX impide explicar. Sin embargo, existe una evidencia aparentemente irrefutable hasta ahora: todas las especies desaparecen y nunca vuelven a verse en la historia evolutiva del planeta. Con suerte, únicamente pueden encontrarse sus descendientes. Eso vacía completamente de sentido al proyecto invasor de occidente sobre el resto del planeta y eso le genera ansiedad. Incluso se imagina

un fin catastrófico que se interpreta como si fuera global. La falacia panglosiana es un parche que maquilla ese hecho.

3.1. EL PROGRESO Y CIVILIZACIÓN EN LOS SISTEMAS DE INSCRIPCIÓN VISUAL EN *LA PLANETE DES SINGES*: EL CASO DE LA ESCENA DE CACERÍA Y LA CÁMARA FOTOGRÁFICA

En este apartado se evidencia que en LPDA, la fotografía y la cámara fotográfica, en manos de los simios, representan los sistemas de inscripción usados por la civilización europea para dominar e influir en los salvajes. Específicamente, el aparato para registrar imágenes que usan los monos es un eslabón que los conecta directamente con sus antepasados y antiguos dueños humanos de Soror. Esto demuestra y reafirma que, en la novela, la evolución humana es vista como una cadena sistemática y organizada de mejoras que pasa de generación en generación tanto en lo biológico como en lo cultural. Para ello, se estudian las escenas en las cuales aparece dicho artefacto, y, especialmente, se enfatiza en la de cacería en la cual los simios son los cazadores y los humanos, la presa.

Para realizar esta tarea, los seres civilizados usan su superioridad tecnológica para atrapar humanos. Dentro de esta manera de ejercer el poder, se encuentra la cámara fotográfica, la cual registra las acciones importantes de la cacería en la que las presas son seres humanos. Sobre esto, Ryan (2005) cuenta que, en el siglo XIX, tomar fotografías en el terreno de caza y fotografiar animales disecados eran prácticas complementarias al proceso de invasión colonial. Por ello, se establece una relación dicotómica entre el artefacto cámara y el objeto vida

natural. Eso significa que su uso para tomar fotos en la cacería y su importancia como instrumento de la comunicación de masas son unas metáforas del poder de registrar imágenes y ejercer control.

En los fragmentos estudiados, se establece una conexión tanto con los cuadros de cacería como con los *singeries*. Los primeros son obras decorativas que enseñan animales muertos, armas, y todos los eventos relativos a esta práctica; en la segunda, se muestran simios que realizan acciones humanas. Ambas son tradiciones pictóricas europeas y representan un modo de vida europeo suntuoso. No obstante, el relato de Boulle revitaliza esas dos antiguas tradiciones decorativas al pasarlas por el tamiz del uso de la cámara fotográfica. Aunque esta obra no muestre tecnología super avanzada, como sí sucede con escritores clásicos del género ciencia ficción tales como Isaac Assimov y Robert Heinlein, su presencia ayuda a crear la sensación de que existe una brecha temporal entre los humanos de Soror, los simios y la tripulación francesa.

A excepción de la nave espacial y todos los objetos que los salvajes destruyen en el principio de la novela, el resto de los artefactos en manos de los simios, en vez de remitir a una utopía tecnológica, remiten al pasado de la sociedad simia. Es decir, actúan como una cadena que evidencia la transición cultural desde los antepasados humanos hasta los simios pues estos heredan toda la civilización de los primeros. En consecuencia, se nota el bache temporal que el uso de los aparatos crea entre los terrícolas y los sororianos en general; y entre los simios y los humanos no parlantes. En este sentido, coincide con la esencia del género. Este es uno de los rasgos comúnmente encontrados en la ciencia ficción. Sobre ello, Rieder (2008) explica que el uso de la tecnología en el género:

> is the primary way of representing the confrontation of past and present or of projecting it into a confrontation of present and future. The key element linking colonial ideology to science fiction´s fascination with new technology is the new technology scarcity. The thrill of the technological breakthrough is not that it benefits everyone but that is produces a singular, drastic difference between those who possess the new invention or power source and those who do not. (p 32)

Entonces, la cámara representa el poder de la ciencia y la tecnología en las sociedades occidentales. Sobre ello, el narrador Ulises Merou aclara que este objeto viene del pasado e iguala a estos simios parlantes con sus ancestros humanos en términos de cognición. En este sentido, esta obra literaria de ciencia ficción se preocupa más por el pasado que por el futuro. Precisamente, se analizarán primero la presencia de la fotografía en la sociedad de Soror; luego, se explica la escena de la cacería.

Dentro de estas sesiones fotográficas, unas corresponden a entrevistas del día en que el terrícola emitió un discurso para la Asamblea, y otras a la cacería de humanos en las que se muestran escenas de seres humanos muertos. Por lo anterior, se va a estudiar la acción, tanto de tomar fotografías como del proceso logístico de transportar la cámara. También, se explora en el significado de exhibir el cuerpo muerto de la bestia. En resumen, se va a leer una explicación del poder de la cámara, y para ello, dos hechos reales –el uso de aparatos visuales y el placer de cazar vida salvaje- se convierten en referentes que explican dichos acontecimientos en la novela.

En medio de las afirmaciones que explican por qué el manejo y almacenamiento de imágenes da poder, se encuentra la falacia panglosiana. Es

decir, se puede evidenciar que la civilización blanca occidental desarrolló herramientas y sistemas para elaborar y difundir imágenes del mundo para crear significados. Para comprender el funcionamiento de ese entramado ideológico, se debe tomar en cuenta que, para casi todos los primates, en especial los grandes simios africanos, la estimulación visual es básica en el funcionamiento de la cognición. Si se excluyen algunas especies nocturnas de simios del viejo mundo, se podría decir que en casi todos los primates, la visión binocular y diurna, la coordinación de las cuatro extremidades y el desplazamiento se encuentran ligados. En el caso particular, las dos especies de gorilas, las dos de chimpancés y tres de orangután, tienen la capacidad de planificar así su medio y modificar conscientemente su entorno para su beneficio. Estos rasgos los acercan a la especie humana. Solo los separa el lenguaje y todas las prácticas que surgen a partir de su mente simbólica sapiens.

Esa necesidad primate de comprender el mundo como imágenes concede al manejo de la reproducción icónica un poder especial. Entonces, las dos obras revelan lo que André Bazin (1966) llama la obsesión del realismo la cual muestra la insistente necesidad de representar la naturaleza de forma más cercana a la perceptiva integral, lo cual corresponde con “un deseo totalmente sicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble” (p.14). Entonces, para Bazin, la fotografía y el cine satisfacen más certeramente esa obsesión. En síntesis, esa necesidad expresada al principio del párrafo, se une al deseo de reproducir lo visto por medio de otras imágenes.

Esto sucedió porque para los imperios coloniales “La fotografía pronto se convirtió en el medio obligatorio para documentar escenarios naturales, el paisaje

rural y urbano, el proceso de modernización de las ciudades, las obras de instalación de vías férreas, así como la guerra y los conflictos sociales". (Kossoy, 1998, p 38). Eso significa que esta nueva tecnología en el siglo XIX ayudó a crear la sensación de orden escalonado creciente de lo "simple a lo complejo" porque esta hace un registro visual del paso del tiempo de la civilización. Esto debe entenderse como un aumento en los componentes que dan forma a herramientas e instrumentos y a una necesidad de crear infraestructura. Se interpreta que lo sucedido es un aumento de complejidad cuando en realidad lo que acontecía era incremento físico de elementos.

Se deduce, a partir de Latour (1998), que el occidente ha ejercido el dominio de la civilización global porque ha creado "la inscripción"[46]. Este concepto concretamente se refiere a la elaboración de sistemas que registran la realidad y la reproducen; en otras palabras, Occidente ha promovido y desarrollado la imprenta, la fotografía y el cinematógrafo y ahora son formas implícitas de la civilización europea. En efecto, ello evidencia el poder de mirar (p.98). Entonces, desde este lugar de observación, existe la posibilidad de ver al otro y nombrarlo sin esperar respuesta. Así se establece la relación de poder entre el que mira y nombra, y el que es mirado. Esta da forma a la dicotomía civilizado - bárbaro. Esto coincide con Rieder (2008) cuando crea el concepto de *mirada colonial* la cual "distributes knowledge and power to the subject who looks, while denying or minimizing access to power for its object the one who looked at. (p.7) Entonces, el

[46] Para Latour (1998), la "inscripción" debe mostrar ciertas características: 1) Las inscripciones son móviles; 2) Son inmutables aunque se muevan; 3) Se vuelven lisos; 4) La escala puede cambiarse a voluntad sin modificar las proporciones internas; 5) Pueden reproducirse; 6) Pueden reconstruirse y recombinarse; 7) Se superponen imágenes de orígenes y escalas diversas; 8) Forma parte de un texto escrito; 9) Se funde con la geometría. (p.p. 106 a 108).

poder se ejerce desde un lugar privilegiado para ver. Latour (1998) explica sobre ese fenómeno:

> La mayor diferencia entre nosotros y los salvajes (…) no es la cultura, ni la mente o el cerebro, sino el modo en que nosotros los visualizamos a ellos. La asimetría se produce porque nosotros creamos un espacio y un tiempo en el que situamos a otras culturas, pero ellas no hacen lo mismo. Por ejemplo, nosotros hacemos mapas de su territorio, mientras que ellos no tienen mapas ni de su territorio ni del nuestro; nosotros registramos su pasado y hacemos calendarios escritos, cosa que ellos no hacen. (p.99)

El manejo de imágenes afirma que uno mira y el otro es objeto. Se asume que esta tecnología viene desde la geometría euclidiana de Grecia y llega hasta la creación de la cámara fotográfica y del cinematógrafo en el siglo XIX. Solo resta establecer cuál es el objeto que siempre va a ser observado con placer. Para Ryan (2005) este objeto se llama vida salvaje. En efecto, con este término se persigue “maintain the distance between the “wild” and “the non wild”; the civilized and the savage” (p. 218). Eso quiere decir que construir ese determinado objeto fortalece la oposición *simio-hombre* y explica cómo se apoyan las prácticas de dominación.

Para comenzar ya propiamente con la novela y antes de explicar el significado de la cámara fotográfica y los temas que salen de este, es importante tomar en cuenta los siguientes hechos: los simios sororianos no desarrollaron lenguaje por evolución de ningún tipo. Ellos son un objeto creado por los “humanos” que habitaron ese planeta 10 mil años antes de la llegada de Ulises Merou y la tripulación francesa. En relación con la Tierra, están en un leve “retraso” evolutivo cultural porque la carrera espacial de ellos está apenas comenzando.

Otro aspecto por considerar, la cámara se encuentra en manos del que posee cognición simbólica lo cual significa que es muestra de un lenguaje y una civilización. Dada la exclusividad del aparato, se puede interpretar que metafóricamente representa los rasgos particulares de la especie homo sapiens que se refieren al *natural* énfasis visual que tienen casi todos los primates; en este caso, representa al sistema de inscripción visual. Ello, sumado a que todo su universo material y simbólico fue heredado, permite comprender que la presencia de la cámara metaforiza el encadenamiento de mejoras tecnológicas civilizatorias que llevó a la peripecia de los franceses. El simio posee le cámara porque ambos son resultado de un encadenamiento de cambios positivos en la evolución de esa cultura sororiana. Este cambio escalonado se vuelve natural y evidente porque semeja la secuencia pasado-presente-futuro en la cual las versiones mejoradas se van acomodando en la derecha de esa triada.

Después de considerar esas ideas previas, se van a presentar fragmentos de la novela en la que se demuestra la importancia general de la fotografía. Seguidamente, se menciona que, en la civilización humana del pasado de Soror, existían medios de comunicación masiva y, dentro de estos había revistas y que, en una de ellas, se encontraba una fotografía sobre el primer simio que se rebeló contra sus creadores. Al nombrar al modo de vida de los humanos del pasado, se permite ver ese encadenamiento desde la génesis de la vida cultural simia de Soror hasta la llegada de le tripulación francesa. Se lee en la novela:

> La femme fit une pause, poussa plusieurs soupirs angoissés, puis reprit :« Ça y est ! L'un d'eux a réussi à parler. C'est certain ; je l'ai vu dans le Journal de la Femme. Il y a sa photographie. C'est un chimpanzé.

> — Un chimpanzé, le premier ! J'en étais sûr, s'écria Cornélius.
>
> — Il y en a d'autres.(…) Il paraît qu'un de ces chimpanzés a proféré des injures grossières. Le premier usage qu'ils font de la parole, c'est pour protester quand on veut les faire obéir. » ('p.172)

Esta escena sucede en el laboratorio en el que experimentan con humanos. Allí, se les aplica electricidad al cerebro y los sujetos experimentales comienzan a hablar sobre el pasado de los simios parlantes. Esta mirada histórica explica que los sapiens fueron superados por el simio porque perdieron habilidades y se volvieron animales. Es decir, la creación superó a su creador y esto remite a la idea de mejoramiento panglosiano. El problema medular con la afirmación anterior es que la forma en que la biología teórica ve la evolución en el siglo XXI no coincide para nada con el enmohecido y victoriano modelo de escalera o árbol del siglo XIX. No obstante, una gran parte de los productos de industria del entretenimiento reafirman las bondades de la selección natural como si existiera una fórmula para describir un fenómeno altamente complejo. Se ha de hacer notar que, detrás de esa linealidad, se encuentra las razones falaces que justifican el modo explotador e invasivo de la civilización europea. De hecho, ella requiere constantemente replantearse y auto justificar sus actos.

En LPDA, los simios devuelven el habla y la memoria a los humanos mediante la aplicación de choques eléctricos. Eso los hace recordar eventos ocurridos miles de años atrás incluso en un momento en el cual esos autómatas hablantes no habían nacido. Entonces, los simios alcanzan "non pas seulement la mémoire individeuelle, mais la mémoire de l' espece" (p.171). Cornelius lleva a Ulisses a ver una sesión en la que aplican el experimento a una pareja de sapiens.

Allí comprueba que usan a los humanos como animales de laboratorio y aprenden a activar y desactivar la mente de estos; es decir, en la novela se desvanece todo rastro de la humanidad al convertir la mente humana en un acto reflejo. Es como si el ser humano fuera convertido simbólicamente en herramienta.

Esa mención a la fotografía dice que la civilización simia es producto de una cadena de descubrimientos e inventos creados por seres humanos del pasado. Los humanos tenían cámaras y fotografía y los simios también la tenían. Así, se crea la sensación de que existe una homogeneidad y una transición que da forma a la vida cultural de Soror. Esa homogeneidad coincide con la forma escalonada de la civilización europea. Entonces, se nota una infraestructura que permite transportar las ideas que dan vida a las prácticas de segregación que hacen los simios y eso se refiere a la cámara y a la comunicación de masas. Paralelamente, la novela sugiere que ese modo invertido de evolucionar es universal.

Para reforzar esta idea de transición, al igual que con los humanos, en Soror existe la tendencia a acompañar la palabra escrita con imágenes y eso permite comprender por qué el uso de medios de información masiva es común en la sociedad del planeta recién descubierto. El poder y alcance de los medios hace que, incluso los gorilas que no son para nada académicos e intelectuales, escriban libros técnicos y los acompañen de imágenes. Se lee en la novela:

> Les gorilles, eux, écrivent peu de livres. Quand ils le font, il faut en louer la présentation, sinon le fond. (…); chaque chapitre étant composé par un technicien spécialisé. Il y a des diagrammes, des tableaux, des chiffres et souvent des photographies attrayantes. (pp.111-112)

Todos estos fragmentos de la novela anteceden al determinante uso de la cámara por parte de los gorilas. En la novela, no se especifica si las fotografías que se toman a los seres humanos muertos son para distribución masiva o personal pero si se entiende el hecho de que el uso de imágenes acompaña los libros y cumplen la función de ser una prueba de la cacería.

. Eso significa que tanto los terrícolas, los humanos de Soror y la sociedad simia tenían medios de información masiva y había periodistas. Después de que Merou compareciera ante la asamblea, los comunicadores lo asedian con fotografías y preguntas y lo convierten en objeto de la mirada deseante de la cámara, del mismo modo como los simios eran objeto de la mirada colonizadora de los humanos antiguos de Soror:

> Une tempête de folie passait sur les gradins, transformant tous les singes en une masse hystérique où se mêlaient les exclamations, les rires, les pleurs et les hourras; cela, au milieu d'un crépitement continu de magnésium, les photographes ayant enfin recouvré l'usage de leurs membres. (p.123)

Esa cámara es una forma metafórica de la mirada colonial la cual tiene al simio como espectador y al hombre blanco como objeto. En esta inversión, se entiende que las imágenes, por crear una sensación de verdad e inmediatez, nombran y recrean el mundo del invadido para generar una impresión de dominio. Entonces, los periodistas convierten a Ulises en objeto visual de la prensa y lo atacan con su flash mientras que otros humanos yacen como mudos cadáveres producto de las armas de fuego. Entonces, los periodistas, con la cámara en mano, le demandan al terrícola que les cuente un poco sobre su planeta de origen.

> Pendant que l'artiste faisait des retouches, Cornélius fit entrer les journalistes, qui se battaient à la porte. Je fus mis sur la sellette pendant plus d'une heure, harcelé de questions, mitraillé par les photographes, obligé de fournir les détails les plus piquants sur la planète Terre et la vie qu'y menaient les hommes. (p.129)

Es curiosa la palabra metafórica que refiere a la activación del flash de la cámara: *mitraillé*. Es una palabra claramente con sentido militar lo cual permite interpretar que este aparato es una especie visual de arma de fuego. La vinculación de esta herramienta como aparato de conquista y dominio se vuelve evidente con ese vocablo. Ese gusto por ver lo que esta registra lleva a complacer el deseo mirón del espectador. Este es un rasgo de los objetos culturales de consumo masivo y LPDA es un texto que juega con ese aspecto sin ser un texto de fácil lectura.

Ya propiamente para comenzar con la escena de cacería, en ella se puede ver operando todos los aspectos antes mencionados. Es decir, se puede encontrar el uso de la cámara como arma de fuego, como representante de la transición de saber, como prueba de civilización y como instrumento de dominio visual. Todos se sintetizan en una especie de cuadro de cacería. El asunto del sometimiento de la voluntad de los humanos y la expresión de las emociones –tristeza, risa, terror- de los cazadores se manifiestan notoriamente en la obra. Es decir, el relato muestra las complejas emociones humanas o la total ausencia de estas. El narrador de la escena es el astronauta francés y afirma "Une terreur mortelle s'empara de moi quand je vis s'avancer leur troupe. Après avoir été témoin de leur cruauté, je pensáis qu'ils allaient effectuer un massacre général" (p.49). Incluso, él es un testigo que experimenta en carne propia los hechos de la crueldad de los

simios. Lo golpean “Mais à peine avais-je ouvert la bouche qu’un des exécutants, prenant sans doute cela pour une menace, m’appliqua avec brutalité son énorme gant sur la face” (p 50). Ulises es narrador testigo de esa escena de cacería la cual simbólicamente es guerra e invasión de una sociedad civilizada sobre los salvajes. Se usan armas de fuego para cazar y, a final de toda esta masacre, viene la alegre fotografía de los animales cazados y los gorilas sonríen para la cámara. Cuenta Ulises lo que vio cuando cazaron, para su asombro, a un ser humano:

> De mon perchoir, j’aperçus le sillage laissé dans la broussaille par un des fuyards, qui courait en aveugle droit devant lui. Je faillis crier pour l’alerter, tant l’intention du singe était évidente. Mais je n’en eus ni le temps ni la force ; déjà, l’homme déboulait comme un chevreuil sur le terrain découvert. Le coup de feu retentit alors qu’il atteignait le milieu du champ de tir. Il fit un saut, s’effondra et resta immobile après quelques convulsions.(p. 45)

Ante esa acción violenta y llena de ruido –gritos, balazos etc- el espectador Ulises se queda mirando inmóvil. Las emociones fluyen en el narrador y actúa del mismo modo como los cuerpos que yacen sin movimiento y silenciosos. Este sometimiento total del espíritu traspasa el lenguaje. En todo caso, habían perdido el habla, pero aún así les quedaba una chispa vital. Por el contrario, los simios poseían la verdadera naturaleza humana de la cual carecían los no parlantes del planeta nuevo. Ese humano inerte en los arbustos ya no posee su *uniqueness* pues ya es un ser carente de voluntad. Con la intención de enfatizar ese vaciamiento de la naturaleza humana, la novela insiste en presentar el cuerpo inerte y sin alma:

> Mais je n'observai l'agonie de la victime qu'un peu plus tard, mon attention ayant été encore retenue par le gorille. J'avais suivi l'altération de sa physionomie depuis qu'il était alerté par le bruit, et enregistré un certain nombre de nuances surprenantes: d'abord, la cruauté du chasseur qui guette sa proie et le plaisir fiévreux que lui procure cet exercice; mais par-dessus tout le caractère humain de son expression. C'était bien là le motif essentiel de mon étonnement: dans la prunelle de cet animal brillait l'étincelle spirituelle que j'avais vainement cherchée chez les hommes de Soror.(p. 45)

Cuenta el astronauta que al ver la cara de uno de los gorilas cazadores se notaba la chispa espiritual de la vida que apenas se percibía en los humanos de Soror y este criminal era un gorila. Estos muestran rasgos propios de los Homo sapiens y uno de ellos es la capacidad de planificar una tarea, desarrollar una estrategia grupal y terminarla. Consecuentemente, esto lleva inevitablemente a la cacería y la invasión. De este modo se hace una referencia a esta práctica llevada a cabo por la civilización europea encabezada por los países que invadieron y explotaron su mundo periférico. Se lee así:

> Je détournai les yeux de cette horreur insoutenable. Je préférais encore la vue du simple grotesque et regardai de nouveau le gorille qui me barrait la route. Il avait fait un pas de côté, démasquant un autre singe qui se tenait derrière lui, comme un serviteur auprès de son maître. C'était un chimpanzé, un chimpanzé de petite taille, un jeune chimpanzé, me sembla-t-il, mais un chimpanzé, je le jure, vêtu avec moins de recherche que le gorille d'un pantalon et d'une chemise, qui jouait prestement son rôle dans l'organisation méticuleuse que je commençais à découvrir (p. 46)

Los gorilas son los que arremeten con gran ruido y fuerza y asesinan a mujeres y niños con crueldad. Acá, el gorila, grande y poderoso, desarrolla una táctica para cazar, junto con el chimpancé pequeño y frágil, a Ulises Merou. Estos pasajes

sangrientos pueden encontrarse en innumerables enfrentamientos reales entre los blancos europeos y los salvajes a través de siglos de relaciones comunes. Se aprecia el uso de la fuerza, el poder, la crueldad, las armas de fuego, la violencia:

> La chasse se terminait dans un vacarme infernal. Les rabatteurs étaient sur nos talons. J'entrevis l'un d'eux émergeant du feuillage. C'était un énorme gorille, qui tapait au hasard avec un gourdin, en hurlant de toute la force de ses poumons. Il me fit une impression encore plus terrible que le chasseur au fusil. Levain se mit à claquer des dents et à trembler de tous ses membres, tandis que je regardais de nouveau devant moi, attendant un instant propice.(p.47)

Todo lo leído anteriormente corresponde a la representación de un cuadro de cacería. Este tipo de obras fue común en el siglo XVII en Francia y tuvo como propósito no ser arte consagrado sino más bien intentaba ser mera decoración. Por eso, las más conocidas adornaban las paredes de algunas casas de aristócratas y millonarios.

Básicamente, un cuadro de cacería muestra los elementos constitutivos de una práctica que además del ejercicio físico, marcaba una distinción de clase social y reafirmaba el poder de un noble o aristócrata sobre un terrotorio. En la Europa de comienzos de la modernidad, la caza persistía como un evento heredado de Edad Media y seguía evidenciando el poder de una clase social opulenta y de una monarquía que pronto pasaría a desaparecer o ser simbólica (Girard, 2014). Ello implica que estos grupos ejercían control absoluto de los campos de caza europeos lo cual se puede considerar otra forma simbólica de la guerra y la invasión. En realidad, ese control del espacio natural venía desde la Edad Media y

ya, para la época en cuestión, era una práctica grupal para muy pocos. La descripción de la secuencia sigue del siguiente modo:

> C'était le glorieux tableau de chasse. Là encore, les singes opéraient avec méthode. Ils plaçaient les cadavres sanglants sur le dos, côte à côte, alignés comme au cordeau. Puis, tandis que les guenons poussaient de petits cris admiratifs, ils s'appliquaient à présenter le gibier d'une manière attrayante. Il allongeaient les bras le long du corps, ouvraient les mains, la paume en l'air. Ils étiraient les jambes, faisaient jouer des articulations pour enlever au corps son aspect de cadavre, rectifiaient un membre disgracieusement tordu ou bien atténuaient la contraction d'un cou. (p. 51)

El término *tableau* -pintura, en español- conecta esa obra literaria con la tradición pictórica tanto de los cuadros de cacería –*de la chase*, en español- como de *singeries* los cuales son telas decorativas que retratan simios en actividades cotidianas e incluso banales. Específicamente, la escena de la cacería en modo de *tableau* muestra la crueldad de la sociedad aristocrática de los simios. Dentro de ese cuadro se encuentran la toma de la fotografía de los cadáveres.

La cita anterior corresponde al momento en el cual comienzan a disponer de los cuerpos para transportarlos. Después de la cacería, los depositan bajo la sombra de un árbol. Ahora viene a concretarse otro nivel de dominio sobre la presa ex humana. Es el sometimiento absoluto que ofrece la versión de que existe implícitamente un dominador y dominado como forma inmanente en la naturaleza. Sobre ese acceso absoluto al invadido y que implica desarmar al cuerpo, cuenta Ulises:

> Je crains de ne pouvoir faire comprendre ce que ce tableau avait pour moi de grotesque et de diabolique. Ai-je assez insisté sur le physique totalement, absolument simiesque de ces singes,mis à part l'expression de

> leur regard ? Ai-je dit que ces guenons, habillées elles aussi d'une façon sportive, mais avec une grande recherche, se bousculaient pour découvrir les plus belles pièces et se les montraient du doigt en congratulant leurs seigneurs gorilles ?(p. 51)

Ese acto sangriento satisface a los gorilas millonarios –*seigneurs gorilles*- y su posición aristócrata justifica la práctica de la cacería. Entonces, ese cuadro expone el funcionamiento reglas que generan jerarquías en el mundo simio. Entonces se lee en la obra que "Les gorilles avaient des airs d'aristocrates. Ils s'interpellaient joyeusement en un langage articulé et leur physionomie exprimait à chaque instant des sentiments humains dont j'avais vainement cherché la trace chez Nova. (p49). El narrador no solo hace notar su comportamiento aristocrático, sino que su manera de hablar muestra los sentimientos humanos que se encuentran vagamente en Nova. La novela señala la forma panglosiana de la aristocracia y la eugenesia porque incluso estos seleccionan los ejemplares humanos de mejor calidad. El narrador explica lo anterior porque lo eligen con Nova y los tratan de manera diferente:

> Quand le repas fut terminé, le chef d'équipe et ses aides entreprirent de modifier la composition du convoi, en transférant certains prisonniers d'une cage dans une autre. Ils semblaient effectuer une sorte de tri, dont le critère m'échappait. Me trouvant finalement placé dans un groupe d'hommes et de femmes de fort belle allure, je m'efforçai de me persuader qu'il s'agissait des sujets les plus remarquables, éprouvant une consolation amère à penser que les singes, au premier coup d'oeil, m'avaient jugé digne de figurer parmi une élite. (p 54)

Además de llevar a cabo una selección artificial de animales, el narrador resalta la naturaleza elitista de esta práctica. A todos los cadáveres los llevan primero a

un albergue de lujo el cual describe así “La maison, avec son toit en tuile rouge, ses volets verts et des inscriptions inscrites sur un panneau à l’entrée, avait l’apparence d’une auberge. Je compris vite que c’était un rendez-vous de chasse.” (p.51). Los gorilas aristócratas y millonarios tienen ese lugar como punto de reunión y se nota la separación de clases sociales y el acceso al poder cuando Ulises narrador afirma “Les guenons étaient venues y attendre leurs seigneurs, qui arrivaient dans leurs voitures particulières, après avoir suivi un autre chemin que nous.” (p.51)

Toda la escena de cacería en la novela es una referencia al sistema de control y exclusión que implica la empresa explotadora colonial. Incluso en la novela, se puede leer que desde el comienzo de este deporte se dan reglas y jerarquías pues “Les chasseurs, tous des gorilles, marchaient en tête” (p. 49). El problema con estas prácticas aristocráticas del siglo XIX consiste en que ellas intentaron normalizar científicamente la eugenesia. Es decir, la referencia a la cacería en LPDA, expone ese sistema de control de acceso social al poder, para lo cual la cacería es una metáfora. Sobre este deporte, para comprender la novela, es importante recordar que:

> Hunting operates at the junction of violence and animal questions. The intricacies and nobiliary character of hunting protocols in France had progressively deepened since the publication of hunting edicts in the fourteenth century, which submitted access to game to the effects of power, class, and property.(…) Hunting as a form of diversion among the ruling classes of ancien régime France was more than a cultural exception: it was a one-of-a-kind form of structural violence. Vénerie, i.e., hunting with dogs, was the noblest form of hunting, and its practice by the royal equipages in Paris’ surrounding forests became an emblem of the misuse of power and

oppression (Girard, 2014, p 6, 7)

A continuación, se analiza la escena en la cual el simio usa una cámara para fotografiar la masacre humana. Anteriormente, se demostró que la fotografía es importante en la civilización simia de Soror porque es un eslabón que une la cultura simia con la humana del pasado y porque enseña quién es el observador y quién es el objeto observado. Entonces, ahora se van a reforzar los dos aspectos anteriores y se va a analizar el colocar la cámara, ajustarla, ponerla en un lugar determinado y registrar la vida natural. Entonces, ya ha terminado todo el movimiento, ruido y acción y la escena está en calma. Es un cuadro de cacería en el que se mira los cadáveres dispuestos en líneas y alguien trae una caja con la cual se va a registrar toda esta matanza:

> L'exposition du tableau était terminée : trois rangées de corps soigneusement disposés, hommes et femmes alternés, celles-ci dardant une ligne de seins dorés vers l'astre monstrueux qui incendiait le ciel. Détournant les yeux avec horreur, j'aperçus un nouveau personnage qui s'avançait, portant une boîte oblongue au bout d'un trépied. Détournant les yeux avec horreur, j'aperçus un nouveau personnage qui s'avançait, portant une boîte oblongue au bout d'un trépied. C'était un chimpanzé. Je reconnus très vite en lui le photographe qui devait fixer le souvenir de ces exploits cynégétiques pour la postérité simienne. La séance dura plus d'un quart d'heure, les gorilles se faisant d'abord prendre individuellement dans des postures avantageuses, certains posant le pied d'un air triomphant sur une de leurs victimes, puis en groupe compact, chacun passant le bras autour du cou de son voisin. Les guenons eurent ensuite leur tour et prirent des attitudes gracieuses devant ce charnier, avec leur chapeau empanaché bien en évidence.(p.52)

Después de la matanza, aparece un chimpancé con una cámara para tomarles foto a los gorilas los cuales posan ventajosamente sobre sus presas humanas. El narrador describe afanosamente este acto como evidencia del poder logístico de la sociedad simia. Esto se muestra con la presencia de carruajes, de automóviles y las armas de fuego. Para que lo anterior suceda, debe existir una red de saberes y de hechos políticos que faciliten el transporte de estos aparatos al campo de acción. Eso sucedió no solo con la cámara de fotografía; pasó con el cine, con telescopios, microscopios y con el transporte e implantación de infraestructura científica en los territorios invadidos. Entonces, la cámara fotográfica es una pequeña parte de todo un sistema que usa una lista de artefactos visuales para dominar y espiar en la tierra de los salvajes. Esta escena es una referencia a ese poder, el cual se explica así:

> The movement of instruments from London to the geographical peripheries of the empire; the reliance on the metropole for hardware, expertise and advice; and the uses attributed to the conducting of such science at the frontiers of empire provide further ways of interrogating and understanding debates about the applications of science, the development of colonial identities, and the consolidation of empire in the first half of the nineteenth century (…). The physical movement of objects, and the logistical effort this required, illustrate the overlap between political and strategic considerations and purely scientific endeavours, powerfully demonstrating the mutual interdependence of, and symbiotic relationship between, science and empire in the period (Mcaleer, 2013, p.392)

La manipulación y transporte de artefactos visuales tales como telescopios, microscopios y, por supuesto cámaras, refleja la necesidad de transformar el universo del otro en imagen. Eso requiere un poder imperial que facilite la

infraestructura, mantenimiento y seguridad destinados al cuido de estos aparatos. Por esa razón, el narrador Ulises Merou se detiene a describir la llegada de la cámara y su fotógrafo. Se debe retomar estas palabras con las cuales el francés describe el fotógrafo "j'aperçus un nouveau personnage qui s'avançait, portant une boîte oblongue au bout d'un trépied. C'était un chimpancé." (p. 52). El simio con la cámara en mano se encuentra ejerciendo y reafirmando el poder de la civilización y el progreso. Por su parte Ryan (2005) afirma:

> As part of a larger project on the uses of photography within British colonialism (Ryan 1997), it pays particular attention to how photography was used in parallel with practices of hunting and taxidermy to capture and to reproduce 'wild' animals. It emphasizes how such practices were inter-related and bound up with broader discourses of 'nature', 'colonialism' and 'preservation' (p.207)

Para Roland Barthes (1990), la fotografía refiere a la muerte porque el objeto de la cámara está ausente al mirarlo[47] y es un difunto o uno en proceso. Eso significa que tanto a los humanos muertos de Soror como a los vivos les quedaba solo instinto de sobrevivir y una forma no humana de comunicación. Su verdadera naturaleza ya había desaparecido. También, los humanos franceses experimentaron ese vaciamiento espiritual al quedar inertes producto de las armas de fuego.

El narrador de la novela confiere especial atención a mostrar los cadáveres, la sangre, la muerte de humanos y eso permite interpretar que ese acto de enfriamiento de la voluntad separa al humano terrícola de esos seres salvajes. De

[4747] Exactamente, Barthes (1986) dice que "en el fondo, a que tiendo en la foto que toman de mi (la «intención» con que la miro), es a la Muerte: la Muerte es el eidos de esa foto."(p.48)

hecho, Ryan (2005) afirma que “As a number of historians have shown, the hunting, collecting and display of wild animals was intimately associated with the ideology and enterprise of empire”. (p.206). Entonces, en estos pasajes se nota la ideología que funciona.

Para reafirmar lo anterior y en medio de esta escena o cuadro cuasi deportivo, Ulises encuentra el cadáver de uno de los miembros de la tripulación. Esa diferencia se marca determinantemente. Ulises, en vez de llorar y gritar, estalla en una carcajada al ver el horror de la muerte y los cuerpos mutilados. Ese efecto inverso refuerza la idea de que Soror es un mundo al revés y así debe comprenderse. Además, Ulises conjura esa insistencia de mecanizar la conciencia humana al reaccionar de una manera inesperada.

Ulises mira el cuerpo inerte de Arthur Levain y recalca su juventud y su estado que revela la muerte. Este es su cuerpo sin alma y unas simias jugueteaban sobre él. Este cadáver se vuelve el objeto de la mirada deseante del Ulises y de los aristócratas simios. Ahora, Levain es un cadáver sin identidad y es a la vez una imagen para un álbum de cacería. Seguidamente, el narrador testigo detalla las características físicas de esta víctima y de él emana un razonamiento que intenta comprender las emociones complejas que experimenta. Quiere reaccionar violentamente y castigar a los que han asesinado a su compañero:

> Je réussis pendant un certain temps à comprimer le sang qui bouillait dans mes veines, mais quand je distinguai le corps sur lequel une de ces femelles s’était assise pour obtenir un cliché plus sensationnel, quand je reconnus, sur la face de ce cadavre allongé auprès des autres, les traits juvéniles, presque enfantins de mon infortuné compagnon, Arthur Levain, il me fut impossible de me contenir. Et mon émoi explosa encore d’une

> manière absurde, en harmonie avec le côté grotesque de cette macabre exposition. Je me laissai aller à une hilarité insensée ; j'éclatai de rire. (p. 52-53)

En conclusión, terrícolas y simios de Soror comparten el uso de lo que Latour llama *inscripción*. Es decir, ambos experimentaron una selección que los llevó a desarrollar la capacidad de convertir el universo en símbolos decodificables por sus similares. La novela muestra que esta capacidad les dio a los simios una ventaja logística sobre los humanos; de hecho, se puede afirmar que representa en realidad la expansión imperial europea desde el siglo XVI hacia el resto del planeta. Entonces, ciencia, progreso y civilización vienen unidos.

En la novela, civilización, cámara fotográfica, armas de fuego, y automóviles vienen encadenados en una red de interacciones que reflejan el sentido de necesidad y normalidad que posee la empresa civilizatoria europea. El acontecimiento de la masacre al pueblo humano resume los tres términos antes mencionados y los representa con las fotografías de cadáveres. De hecho, la cacería es un proceso que requiere una logística compleja para movilizar el equipo y las personas a la zona de caza. Casualmente, esa infraestructura es la misma que se requiere para transportar la investigación científica a los territorios coloniales.

Para finalizar, en la novela, la cámara fotográfica se usa como instrumento periodístico y de cacería. En el primer caso, se convierte al cuerpo humano en objeto inerte de la mirada colonial deseante; en el segundo, se revela que, para la novela, el cuerpo es un objeto manipulable tanto como lo es la mente humana. Desde luego, la falacia panglosiana se ve funcionar cuando, a la sociedad

occidental, se le atribuye la creación exclusiva de la tecnología de imágenes y de los medios de comunicación. Además, descubre que ellos son un arma de dominio.

3.2. LOS SISTEMAS DE INSCRIPCIÓN EN *THE PLANET OF THE APES*

En este apartado se demuestra que, en la sesión de fotos posterior a la cacería de humanos, la cámara representa la superioridad tecnológica de los medios electrónicos visuales los cuales ayudan a ejercer el total dominio y sumisión del salvaje. En la película se ve funcionando esa falacia porque la cámara fotográfica se encuentra sólo en manos del amo quien es el gorila cazador. En otras palabras, la escena de la toma de la fotografía revela los mecanismos que elevan a rango de verdad evidente quién es el supuesto triunfador de una paranoica y trágica carrera por la evolución cultural y biológica entendida como mejoramiento. La consecuencia fue la creación de jerarquías que regulan la legalidad del sometimiento del salvaje y controlan el acceso al significado de lo que implica ser *ser humano*.

Se va a analizar la secuencia posterior a la cacería en el sembradío de maíz. En esta, los gorilas recogen a los seres humanos cazados y los llevan a un claro con árboles y, allí, un gorila les toma fotos a sus compañeros junto con los cadáveres de los humanos recién capturados. Luego, en un carruaje se llevan a algunos para realizar experimentos. Todos estos planos coinciden con varios fragmentos equivalentes en la novela por lo cual se infiere su importancia en función de la falacia panglosiana de la tecnología de almacenamiento y control de

las imágenes. Además de esas secuencias se van a tomar varios planos más. Ellos muestran el escape de Taylor del laboratorio y su visita al museo. Se encuentran en el final del análisis porque son importantes para reforzar esta interpretación, pero están fuera de la escena campestre de cacería. En estos últimos, se van a ver a Landon lobotomizado y Dodge taxidermizado, y a un grupo de humanos disecados en el museo.

En este proceso de análisis y explicación de la tecnología visual, se hará mención, en cierto momento, a dos formas retóricas de la imagen que se usan en la obra: *la mise en abyme* y *trompe le oeil*. Se les puede notar en la película cuando los simios con la cámara toman fotos a unos seres humanos muertos y la cámara de cine cuenta esta secuencia. Entonces, el primer término –puesta en abismo en español- tiene origen en la heráldica; el segundo viene de las artes decorativas y visuales del siglo XVII. Ambas tienen la particularidad de cuestionar la transparencia y neutralidad del sistema de representación. Como efecto de lo anterior, se cuestiona la posición del objeto referido al convertirse en objeto de una doble ficción. En otras palabras, se cuestiona que los sistemas de representación sean transparentes al replicar el mundo real.

La tecnología visual de entretenimiento -es decir fotografía, cine, televisión e internet- se erige como patrimonio exclusivo de los centros de poder occidental. A eso Mulvey (1988) le llama escoptofilia y sucede cuando “el mirar mismo es una fuente de placer, lo mismo que, lo mismo que en sentido contrario, existe placer en ser mirado”[48] (p.5) y refiere al acto de construir un objeto visual pasivo en que se

[48] Este segundo caso se llama “narcisismo”. Mulvey (1988) toma ambos términos de Freud para explicar el placer de ver cine. En este caso, “el placer de mirar se encuentra dividido entre

depositan los miedos y las ansiedades del observador. Es decir, es un gran sistema económico de explotación que dedica sus conocimientos almacenados para crear y promover sistemas de inscripción visual.

La cámara fotográfica es parte de la logística militar que llega a territorio invadido. Sin embargo, así como la cámara es un instrumento de dominación, también sirve para deconstruir la racionalidad europea al evidenciar el lado bestial de ese *hombre blanco*. Es decir, la cámara no solo es un instrumento para reforzar el poder occidental, sino que también permite deconstruir este privilegio porque permite explorar sus contradicciones heredadas desde el nacimiento el mundo racional de la Modernidad en el siglo XVIII.

En lo concerniente a las *singeries*, esta fue una costumbre, que, si bien no comenzó en el siglo XVII, fue el rococó el que le dio impulso. Esta época trasladó al simio un sentido negativo que lo relacionó con la glotonería, la lujuria y la avaricia. Dado lo anterior, se puede resaltar que su uso decorativo debe haber sido tomado como si fuera caricatura graciosa del humano; junto a este hecho, lo acombañaba el tono fabulesco y satírico.[49] Entonces se puede decir que en este momento citado “le singe fonctionne fréquemment comme l'emblème du pécheur, l'accent pouvant être mis tour à tour sur le péché originel, la vanité, la gourmandise, la luxure” (Tingely, 2006, p.79)

Además de diabólico, el simio se hizo gracioso. Este acto significativo es resultado del mundo al revés de la sátira el cual produce risa porque los simios

---

activo/masculino y pasivo/femenino” (p.9)

49 Susan Taylor Leduc afirma exactamente que “satirical singeries may have served as powerful political metaphors” (p. 1). Ese sentido se establece por el carácter negativo de este icono·

imitan a un ser humano.[50] Así, se evidencian los vicios, pero se suavizan con la risa y eso hace que esta sea un nudo de significado. Se debe recordar que soltar una carcajada fue la reacción de Ulises Merou al ver el cadáver de uno de sus compañeros de viaje y Taylor hace lo mismo a ver la banderita de juguete de Estados Unidos plantada en el planeta nuevo. La risa es un nudo de significado que indica estas características estéticas mencionadas.

Todo lo anterior revela que, en el siglo XVIII, el icono *simio* se estabiliza y penetra en la significación colectiva que occidente hace de este ser, del bárbaro y del monstruo. Desde luego, esa moda en la representación de animales se extiende como una costumbre y aparece en artes y en ciencia. Es decir, por su presencia iconográfica parece consecuente que en las representaciones decorativas y artísticas los humanos sean sustituidos por animales. Esa fue la época que vio a Descartes escribir que las bestias eran objetos similares a artefactos de relojería. Entonces, esos cuadros *singeries* aparecen en la era del nacimiento del sujeto racional y vienen a explicar la dualidad *animal-bestia* del homo sapiens.

La filosofía occidental nació en un entorno que no tenía un animal que le cuestionara su superioridad racional. Grecia fue una civilización que descansaba sobre privilegios excluyentes que permitían justificar la inferioridad de unos y el

[50] Gohman (2016) relata una anécdota sucedida a finales del siglo XVIII que explica el efecto producido por el icono “simio” y su relación con la risa. Cuenta que, a una baronesa, en uno de sus días de asistencia al teatro, se le escapa su simio mascota en los vestidores. Lo tenía encadenado a su vestidor, pero el animal logró soltarse. Por supuesto, Almanzor –así se llamaba la mascota- crea un caos porque se escapa, va al comedor, salta a la mesa y las mujeres corrían asustadas hasta que su dueña lo detiene y se da cuenta que venía todo cubierto con los polvos blancos. Almanzor cuenta que “tried to act like his mistress but humorously failed. Indeed, the monkey was a fascinating creature precisely because the animal was both similar to and different from a person”. (p 175)

estado de esclavitud de otros seres humanos; y no existía un espejo que les recordara la persistencia del instinto animal en el hombre blanco (Gomes-Soriano y Vianna, 2005). El pensamiento filosófico griego era un efecto de ese estado cultural. Ese argumento de fácil reproducción, que sirvió de fuerza a personajes como Juan Ginés de Sepúlveda y Gobineau, se ha venido colando en las grietas de la ciencia, la política, la religión, y en el siglo XIX pareció normalizarse con Herbert Spencer, Thomas Maltus, Francis Galtón y otros. En cierto sentido, la idea de que la naturaleza opera seleccionando progresivamente ciertos individuos y desechando a otros es una explicación fácil que el sistema imperial ha implementado en los medios visuales a través de todos sus años de funcionamiento incluso hasta el siglo XXI. Se puede explicar lo anterior del siguiente modo:

> The new theories that related animals to humans find a parallel in the decorative arts. Although animals had long appeared in the history of ornamentation, there was an unprecedented demand for the subject in the furnishings of eighteenth-century France.(…) specifically, a fashion for literally replacing people with animals emerged, by far the dominant form being singeries, or, images in which monkeys ape the activities of the noble class. (Loughlin, 2009, p. 18)

Esa abundancia en la representación artística corresponde con una verdadera invasión de monos en Francia durante el siglo XVII. También, comenzó a haber más animales exóticos en las casas de París, y era frecuente tener a estos similares del *hombre* como mascota. Por ejemplo, en las ferias públicas había espectáculos de monos disfrazados que, como circo de maravillas, lograron entretener al mismo Luis XIV. De igual modo, la naciente clase clase social que

aportaba un público lector se familiarizó bastante con los grabados en los libros de historia natural y de los de aventuras. Dos ejemplos muy concretos que ayudaron a popularizar a los póngidos fue la *Historia natural* de Bouffon e *Historia General de viajes* del Abate Prevost. Gohmann (2016) afirma sobre lo anterior:

> The similarities in how man and monkey interact with the environment around them were more apparent in illustrations accompanying natural history texts and travel narratives. These prints and engravings of pongos and other large apes were the primary way that French society experienced and learned about these animals. Although the images grossly exaggerated the parallels between the two beings by picturing apes standing upright and using human tools such as ropes and walking sticks, the images confirmed the shared traits of human and ape. (p. 180)

Entonces, la representación visual del simio en el siglo XVII se constituyó a partir de los relatos medievales del *hombre del bosque*, de los relatos de viajeros que los describían en sus crónicas y las tradiciones literarias de la sátira y la fábula. Eso significa que es un icono que funciona para denunciar las prácticas civilizatorias de la modernidad porque él se popularizó en el mismo momento en que ese programa invasor estaba comenzando. También, se debe juntar a esta interpretación al hecho de que la idea de la razón como elemento para comprender la naturaleza encontró su límite con el gran simio africano. Este es uno de los cuadros en que fuman tabaco –figura 36-:

Figura 36. Singeries: Monos fuman Tabaco

(Abraham Tenier, 1629-1670. Monos fumando Tabaco.)

Además de la referencia a los cuadros de monos en el barroco, otra conexión iconográfica en la película son las obras de cacería. En este caso, precisamente, la tradición iconográfica más cercana a la película, tanto geográfica, temporal y culturalmente, es la de Estados Unidos la cual coincide con la expansión al oeste y la invasión y usurpación de territorios indígenas. De hecho, es parte del imaginario en el cual se conquista la *última frontera salvaje*. Por este motivo, antes de 1850, surgieron pintores e ilustradores que comercializaron obras cuyo tema era la vida y costumbres de los indígenas americanos que cazaban fauna local. Posterior a esa década, se infiere que, por influencia de la Revolución Norteamericana, desaparecieron los pobladores originarios de las representaciones visuales y fueron sustituidos por *hombres blancos occidentales*.

Según Buhler (2011) esas imágenes de cacería eran difundidas en revistas especializadas para hombres deportivos y cazadores. Desde entonces, se puede

percibir la existencia de códigos de exclusión social articulados en textos de esta naturaleza. Por supuesto, las prohibiciones iban dirigidas a los seres humanos que dependían de la cacería como un medio de subsistencia. Esa actitud de las revistas reflejaba claramente el significado elitista detrás de un aparente deporte que se llevaba a cabo con armas de fuego en la barbarie del bosque.

Esta tradición desarrollada en Estados Unidos tiene su origen en Inglaterra y Francia. Es decir, en el nuevo continente se continúa con una tradición bastante extendida en Europa y que se asocia con la aristocracia y con los reyes. Estas obras, al ser creaciones meramente decorativas, no llevaban a cabo ninguna reflexión estética ni pretendían ser un despliegue de talento. Más bien, mostraban un lenguaje visual reiterativo porque se buscaba una consistente homogenización interpretativa en el espectador. En detalle, se mostraban a los nobles en la cacería con sus perros, caballos, ayudantes, armas, y presas. Las siguientes figuras 37 y 38 representan esta idea. Este tipo de obras se encarga de exaltar los valores de la piel blanca y la superioridad física y moral de la monarquía y la aristocracia europea.

Entonces, algunas de estas creaciones, relatan visualmente que un noble caballero puso a prueba su valor y sus habilidades en el uso de la estrategia y las armas de fuego. Entonces, en la película, el objeto de la cámara son tres gorilas parlantes lo cual es una inversión paródica del tipo de pintura comentada anteriormente y de la cual la figura 37 es una fidedigna muestra de lo anteriormente comentado:

Figura 37. Cuadro de cacería

(Anthony van Dyck. Carlos I en el campo de cacería (1600-1649) [pintura].)

Figura 38 Cuadro de cacería

(Joseph Parrocel, 1646 - 1704. (about 1700). *La cacería del jabalí*.)

En la figura 38, se muestra un relato visual *in media res*. Eso significa que se cuenta la acción frenética de la cacería en medio de la acción; y se llega al final de esta lucha controlada por la vida, en la cual el resultado final es la muerte de la presa: un jabalí. En cierto sentido, esta manera de presentar la cacería evidencia una conexión directa entre esa tradición europea y su equivalente en el Nuevo Mundo. Dicho de otro modo, estos hechos reflejan la transición de saberes europeos hacia Estados Unidos y Canadá. Buhler (2011) evidencia esta vinculación cuando afirma:

> American artists often borrowed compositions from British and European illustration, sometimes adding uniquely American landscapes and game species to the scenes. Many of the sportsman scenes in the early 1800s are nearly identical to British scenes of gentlemen sportsmen with their pointers and retrievers, stalking after fowl, and were sold as prints, or as illustrations forbooks and periodicals. (p 5)

De su origen, toman no solo las formas comunes a este tema de la cacería sino también se cuelan los códigos de control del poder y la riqueza que implica la cacería. Ciertamente, estos cazadores norteamericanos pertenecian al mundo de la política y era gente socialmente influyente. Esto facilitó la creación de leyes de conservación y la creación de parques nacionales en el siglo XIX. Además, de este modo, se aseguraban los cotos de caza solo para la gente socialmente influyente. Uno de los más famosos personajes, y que pertenecía a estos clubes masculinos de caza, fue el Presidente Rossevelt, cerca de 1910.

Existe una unión de tres aspectos: los singeries, la fotografía, y los cuadros de caza. Especialmente, estos dos últimos se encuentran relacionados significativamente con este contexto porque “A number of writers on photography

have noted how, in present-day Western society, where taking photographs consists of ‘loading’, ‘aiming’ and ‘shooting’, the camera has become a ‘sublimation of the gun” (Ryan, 2006, p. 207). Tomar fotografías de la vida natural cumple con una función similar a la cacería porque se captura la parte significativa del objeto, la cual puede manipularse y deformarse y esto es una referencia, no a la parte material o lingüística del objeto, sino a su imagen. Luego, viene otro equivalente a tomar una imagen congelada del animal y esta es la taxidermia.

Es importante reiterar la curiosa relación entre el arma de fuego, la cámara fotográfica y la taxidermia. Ryan (2006) explica que: “photography was used in parallel with practices of hunting and taxidermy to capture and to reproduce ‘wild’ animals. It emphasizes how such practices were inter-related and bound up with broader discourses of ‘nature’, ‘colonialism’ and ‘preservation”. (p.207) Es decir, esa cuestión de clasificar la naturaleza, entender su sistemática, y almacenar ese signo como imagen o palabra son hechos que han dado forma al modo de vida occidental.

Ahora bien, la secuencia que se analizará a continuación muestra que Taylor fue capturado y llevado a una carreta para ser transportado a otro lugar. Esta parte permite al espectador darse cuenta de que los simios no conocen los motores, usan la rueda y usan armas de fuego. Al terminar, un simio preparado con una cámara realiza unas fotos justo afuera del carruaje que lleva a Taylor.

En toda esta secuencia, se destaca la morbidez pues unos cadáveres cuelgan de un cepo, otros están colocados en montículos y algunos se encuentran en unas jaulas con ruedas tiradas por caballos. Este sería el cuarto ambiente que experimenta la tripulación desde su aterrizaje: primero el desierto; luego el

manantial, después, el campo de maíz y finalmente este cuadro de cacería. Esta secuencia no amplía la trama, no agrega ningún fragmento narrativo determinante; no obstante, aporta al espectador una síntesis de la vida cultural de los simios. Esta es altamente descriptiva y carece de diálogo.

La escena va desde un espacio abierto de acción y muerte, hasta un lugar estático con árboles, objetos tirados y carruajes que se van llevando a algunos humanos seleccionados para ser objetos experimentales (00:35:00 a 00:36:09). En la secuencia anterior, Nova y Taylor se miran por primera vez y luego se conocen en la jaula del laboratorio. Los otros dos compañeros de viajes desaparecen de vista. Hay carretas, cuerpos tirados en el suelo y otros objetos que hacen la escena más estática en el sentido de que solo se desplaza la cámara y el hombre que lleva al niño cargado.

El campo de maíz y el color oscuro de la piel indican que estos seres representan a los grupos humanos originales de México y de Estados Unidos. Ellos, en su fragilidad cultural, son presa de la civilización que tiene caballos, ganado, armas de fuego y cámaras fotográficas. Los gorilas son agresivos y disfrutan la cacería y se toman fotografías para celebrar el poder y recordar el evento. Toda la secuencia coincide con las escenas de cacería de la Era Victoriana en la cual “Such photographs of white men with dead animals or antlers, (…) testify further to the significance of hunting as a ritualistic display of power by white colonial elites over land” (Ryan, 2016, p 208) En este caso, el lugar del *hombre blanco* es ocupado por los gorilas. Es la siguiente figura 39 en TPOA:

Figura 39. El producto de la cacería

Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

En TPOA, en las escenas en estudio, se notan formas simbólicas que remiten a los cuadros de cacería. En toda esta parte de la secuencia, se muestra presas, armas, caballos, carruajes y el ambiente campestre –ver figura 39-. Este espacio natural puede ser una referencia a la antígua dicotomía de la antigüedad clásica *campo contra ciudad*. El primer término se concibe como *puro y natural*; mientras que el segundo es visto como el lugar de los vicios y pecado. De este modo, ese topos pasa a llamarse *locus amonenus* y funciona como telón de fondo para el espacio bucólico de la literatura griega y latina. Contrario a lo que la tradición literaria seguiría, este lugar limpio y natural es el escenario de un genocidio.

Ese *tableau* remite a la imagen del fauno que por tradición acompaña el espacio bucólico. La literatura de este tipo exponía que el ser humano era gobernado por las pasiones y emociones que en todo caso surgirían de uno u otro modo. Según Vignati (1976) el simio ocuparía el mismo espacio simbólico que ocuparan los sátiros y bacantes dionisiacos. Entonces, en la película, la presencia del *locus amoenus* explica que es *natural* la matanza de *seres humanos a medio terminar*.

Por lo tanto, se reafirma, de una manera particular, el poder de la razón occidental contra la bestialidad de los bárbaros. El significado negativo que cargan los simios, que viene desde la antigüedad clásica de Grecia y Roma, se evidencia en esta escena –figura 39-. La película muestra elementos visuales que permiten establecer una relación entre estos con una gran cantidad de relatos fantásticos atribuidos a aquellos seres que parecen humanos pero que al final terminan siendo más bestias que seres pensantes. Esta relataban “stories of monkeys bathing human children in boiling water, of cradle-robbing simians, and even of monkeys that rape small children” (Bastin, 2016, p. 16). Esa confusión dual del animal con costumbres de humano pone en inferioridad tecnológica al simio en relación con el mundo del invasor astronauta.

En la secuencia estudiada y referida en el fotograma antes mostrado, se encuentran varias dicotomías que refuerzan la interpretación de que la cámara fotográfica representa la falsedad de que esa tecnología visual es inherente a su proceso civilizatorio: *sujeto-objeto, muerte-reproducción*, *movimiento-quietud*. Primero, se mira al gorila que carga un niño. Luego, vienen los cuerpos humanos colgando inertes. Finalmente, Taylor se desmaya en el carruaje –ver figura 41-. De igual manera, se pasa de correr y la agitación frenética a la quietud mortuoria de los cuerpos. Luego, un simio toma una foto de la cacería a otros que se encuentran sentados sobre cuerpos humanos y el fotógrafo les dice *smile* para hacer la toma. En todos estos elementos anteriores se resumen las dicotomías mencionadas. El sujeto invasor es poderoso, y el objeto pasivo, y sin palabras; la secuencia es mórbida y culmina con la alusión a la pareja; y el desmayarse en el

carruaje implica que todos los elementos de la historia se van a trasladar a otro lugar.

Es importante recordar que la falacia panglosiana es ciencia mal interpretada y tiene como objetivo maquillar y apoyar la explotación humana. Por esa razón, se puede afirmar que todas estas referencias a la docotomías naturaleza-cultura, y a lo mecánico-volitivo hacen ver que la explotación es un fenómeno necesario, inherente al ser humano y que no se puede evitar porque se crea la sensación de que esa dualidad existe como una realidad y la transición de una a otra es inevitable. Eso significa que las víctimas cuelgan y el gorila carga a un infante que inútilmente se trata de defender. De hecho, se puede pensar que esta manera de ver a los menos humanos como mecánicos y sin voluntad es el determinismo del siglo XIX el cual sigue apareciendo en las ficciones de los medios de entretenimiento.

Es decir, fotografiar un acto cruel rodeado de campos de maíz, como se ve en el fotograma, transporta al espectador a una situación rural y de explotación del ser humano en el medio natural. Se plantea la relación *civilización-barbarie* y por ello se tratan de equiparar la vida natural de los animales al entramado cultural de los seres humanos. Ese ejercicio que intenta igualar lo biológico a lo cultural se apoya en la falacia panglosiana. Aunque en el nivel académico y científico esas aproximaciones sean debatibles y sospechosas, en productos de consumo masivo, se afirman categóricamente. En otros términos, se promueve un paralelismo entre el mundo animal y el humano; entonces, esa corrupción argumental tiene sentido al afirmar que solo los fuertes sobreviven.

En la siguiente secuencia, Taylor y Nova cruzan miradas en medio del horror de cacería (ver figuras 40 y 41). De esta manera, la obra fílmica evidencia que la falacia panglosiana se encuentra detrás, tanto de cualquier idea de comportamiento mecánico humano, como de destino predestinado. En ambos casos, se anula la capacidad humana de ejercer concientemente la voluntad y poder elegir. Esto se afirma porque, ya antes en el campo de maíz, Nova escapa de los simios; después, aparece en la figura 40, y luego se le ve en la jaula con Taylor como si ella y el astronauta no pudieran controlar su destino. Con este enfoque, la obra evidencia el error de concebir que los cambios culturales son resultado inevitable de cambios mecánicos y biológicos. Contrario a lo anterior, ya en el siglo XXI se sabe que ver la evolución no opera como si fuera lineal y predecible.

Figura 40. Nova mira a Taylor en la jaula

Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

Figura 41. Taylor mira a Nova en la jaula

Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). The planet of the apes. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

Alrededor de los dos planos en que se encuentran las miradas de Taylor y Nova, los simios están acomodando y disponiendo de todos los productos de la cacería. Por otro lado, y dado que en la secuencia aparecen carretas tiradas por caballos, es importante recordar que la ganadería y los animales de corral no solo ayudaron a mover los imperios europeos sobre los territorios invadidos con ayuda de la rueda sino que también fueron agentes patógenos que inocularon a los habitantes de la masa continental euroasiática con una gran cantidad de bacterias y virus a los cuales los habitantes originales de América y algunas islas del Pacifico no estaban acostumbrados (Diamond, 2005). Con esta metáfora equina y el campo de maíz alrededor del evento, se ilustra que los simios ya pasaron por ese estado evolutivo que la sociedad de Robert Taylor ya había experimentado. En el fondo también existe un replanteamiento de la idea panglosiana, de suponer que todas las civilizaciones que se precien o consideren desarrolladas deben haber pasado por una serie de pasos que semejan los trabajos de Hércules. Se puede ver en el siguiente fotograma:

Figura 42. El producto de la caza

Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

Entonces, en estos primeros minutos de la secuencia, que comprende varios planos desde la llegada de un gorila que carga un niño hasta el encuentro de miradas de Nova y Taylor, se plantean ciertos aspectos que van a permitir explicar toda la escena de la cacería y la de la fotografía. Una de ellas es el énfasis por mostrar el cuerpo inerte que en realidad son cadáveres; esa inactividad se junta con la del infante cargado que no se puede escapar y la del astronauta que además de no poder desplazarse, tampoco puede hablar (ver figura 43) pues ya viene herido del campo de maíz. Esos objetos inertes son la antesala a los cadáveres que justamente posan fuera del carruaje para la fotografía.

Figura 43. Taylor es presa de la cacería

Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

Anterior a la secuencia en estudio, la cámara había contado que los humanos habían sido cazados en un campo de maíz. En el presente narrativo de la secuencia que se estudia, los cadáveres son transportados en unos carruajes y los que quedaron vivos son llevados a la ciudad para ser usados más tarde en los laboratorios experimentales. Otros son taxidemizados para exhibirlos en el museo. En todos estos casos anteriores –muertos, disecados o en el laboratorio- el cuerpo del salvaje siempre debe carecer de lenguaje y conciencia, y se puede manipular como un instrumento. Eso se reafirma con la fotografía

Figura 44. La sesión fotográfica y la cacería

Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

La figura 44 muestra el plano de la toma de la fotografía. En esta se refuerzan los elementos que vienen apareciendo desde el comienzo de esta secuencia: cadáveres, cámara fotográfica, gorilas, caballos y medios de transporte, todo lo cual refiere a civilización. En ella, se ve la combinación de dos niveles narrativos: primero, la narración externa vista por el espectador y la segunda que cuenta la imagen guardada por la cámara del gorila. Eso se puede interpretar de dos

maneras: como *mise en abyme* y como *trompe l oeil.* En la primera, se encuentra un detalle que refleja la totalidad; es decir, un relato cuenta que otro narrador cuenta una historia que se parece al primer nivel narrativo. En la segunda, se prepara visualmente una escena y ese montaje genera la sensación de que es una imagen que se hace real. En este caso, lo que la cámara registra es un simulacro de este acontecimiento el cual permite encontrar un cuestionamiento del discurso que sustenta la superioridad de los gorilas.

Entonces, la *mise en abyme* se define como "Todo enclave que guarde similitud con la obra que la contiene (…) (es) la imagen de un escudo que recoge en su centro una réplica de sí mismo en miniatura". (Dallenbach, 1991, p. 16) Eso significa que esta figura retórica recurre a la reiteración en la cual el reflejo es más pequeño que la totalidad. La citada imagen guarda relación con la el trompe-l'oeil aunque no son lo mismo. Sobre la segunda, dice Baudrillard (1981):

> En el trompe-l'oeil no se trata de confundirse con lo real, se trata de producir un simulacro con plena consciencia del juego y del artificio — remedando la tercera dimensión, sembrar la duda sobre la realidad de esta tercera dimensión — remedando y sobrepasando el efecto de real, sembrar una duda radical sobre el principio de realidad, pérdida de lo real a través del mismo exceso de apariencias de lo real. Los objetos se parecen demasiado a lo que son, este parecido es como un estado secundario y su verdadero realce, a través de este parecido alegórico, a través de la luz diagonal es el de la ironía del exceso de realidad (p. 61).

Entonces, el engaño al ojo viene estrechamente relacionado con los términos simulacro, artificio y juego con los cuales intenta cuestionar el principio de realidad. Incluso, se ironiza ciertamente la realidad con un exceso de ella. Es el acto de colocar la cámara y preparar la logística de la cámara lo cual refiere al

montaje de una representación. Por el contrario, la puesta en abismo, en español, es una duplicación en pequeño de toda la obra y su función es autorreferencial lo cual finalmente supone un cuestionamiento a la supuesta y deseada relación transparente entre la obra de ficción y la realidad a la cual refiere. En relación con esto, Dallenbach (1991) usa *Las Meninas* de Velázquez –ver figura 45- para ejemplificar esta figura. Se debe tener presente esta obra maestra en el momento de explicar lo sucedido en la figura 44 porque, tanto en la obra del maestro español como en la película un pintor o fotógrafo están en la tarea de representar visualmente un evento de su realidad. Paralelo a ese nivel de ficción se encuentra la enunciación de la imagen en la cual un espectador ve la obra pictórica y otro la cinematográfica. Se ve la obra:

Figura 45. La mise en abyme

(Diego Velázquez. (1656). Las Meninas, o la familia de Felipe IV)

En la figura 45, en *Las meninas,* el artista se representa a sí mismo pintando un lienzo que el espectador no puede ver directamente pero sí logra percibir por la imagen del espejo que se encuentra justo en medio del cuadro que correspondería al fondo de la sala. Esta es la *mise en abyme*; y a su vez es trompe loeil porque falsea la separación entre la ilusión y realidad y esto es un tema frecuente en el Barroco. En la figura 44, la enunciación cinematográfica es un relato visual que graba la historia de un simio que se encarga de grabar a otros simios y unos cadáveres de humanos lo cual es una referencia a un cuadro de cacería.

Entonces, esta serie de desviaciones visuales descentran al espectador. En la pintura, el relato visual cuenta la cercanía entre el caballete y el mirón potencial de la obra. A la izquierda del cuadro, es casi posible tocar el marco del lienzo y eso introduce al espectador en la trama. En la película, el espectador mira al gorila que toma a los gorilas que son objeto de la cámara al igual que los humanos. Entonces, el objeto de esta mirada colonizadora es doble: uno es oscuro y se encuentra de pie triunfador; otro es blanco y está tirado en el suelo, muerto. Dicho de otra manera, el objeto de la cámara condensa a los dos mirones en uno solo. Uno es un reflejo del fotógrafo y otro es reflejo del espectador. En todo caso, las escenas de la matanza humana anterior a la secuencia de la fotografía enfatizan la presencia de cuerpos humanos muertos tirados en el suelo y cargados por los gorilas.

El objeto de esta cámara está compuesto por dos tipos de elementos: las presas humanas en contraste postradas inertes en el suelo; y, los gorilas, triunfantes, de color oscuro, en actitud de dominio completo sobre las bestias. La mise en abyme pone a los humanos y a los simios en el mismo lugar: ambos son

presas. Luego el gorila y el espectador cinematográfico son los dos voyeristas que miran el mismo objeto doble. Con todo esto la obra cinematográfica parece afirmar que no existe una real ventaja en haber desarrollado las habilidades exclusivas en la especie humana para sobrevivir porque sea uno u otro el cambio evolutivo lo va a llevar en algún momento a la extinción.

En la película, sucede similar a la obra de Velázquez porque la posición del sujeto observador y el objeto observado se traslapan por efecto de la *mise en abyme* y de *la trompe l oeil*. Dado que, en toda enunciación poética y estética, se permite establecer similitudes y oposiciones de los elementos que componen la obra, se pueden ver que elementos de la pintura se localizan en la escena estudiada. Por eso, el espectador de la película ocupa una función similar a la del simio que toma la fotografía. En consecuencia, no solo el objeto de la cámara es doble, sino que también lo es el de la cámara. Incluso, se vuelve a mostrar el cuerpo humano inerte al interrumpir dos veces e plano de la narración principal pues, en esa misma, pasan cargando un cadáver, amarrado a un tronco:

Figura 46. La sesión fotográfica y la cacería

Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

La figura 46 es equivalente a la figura 47 porque se carga una presa del mismo modo, entran por lados opuestos y se atraviesan en la mirada del espectador y la secuencia. Entonces, en la película se da una tendencia a establecer un balance en esas presas dobles. Esa insistencia en el doble es ese fantasma de la similitud entre *homo sapiens* y cuadrumanos que la sociedad occidental ha transformado en un rechazo o a un enmascaramiento de la bestia y el salvaje. No obstante, y como lo predice el deconstruccionismo, entre el espectador y el objeto observado, la jerarquía se inclina a favorecer a uno de los dos. Consecuentemente, se nota que la falacia panglosiana beneficia al ser humano que luego, mediante otra serie de corrupciones de significado, se convierte en ese *hombre blanco y occidental* el cual a su vez se transforma en metonimia de toda una especie. Robert Taylor-Charlton Heston representa ese juego sutil de reelaboraciones conceptuales que explican la absorción de todo lo humano, que el proyecto civilizatorio europeo ha llevado a cabo. A ´pesar de todo lo anterior, el astronauta norteamericano es una simple presa de cacería que va inerte de un lado a otro del encuadre.

Figura 47. Taylor es presa

Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

En la figura 48, el gorila se dispone a disparar. Se nota que la cámara es antigua en comparación con la tecnología que traen los astronautas norteamericanos. El aparato es viejo y no usa rollo fotográfico. En consecuencia, este aparato enfatiza el atraso eterno del simio frente al humano. No obstante, parece que, para los monos, el artefacto y la fotografía representan algo importante.

Figura 48. Gorila toma fotografías

Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

En la figura 49, el gorila pide a los fotografiados que se rían para tomar la foto. Esto se conecta estrechamente con el hecho de que el sistema facial humano permite, dentro de otros fenómenos, gestos que recubren un contenido mental simbólico y fonemas que permiten expresarlos. La risa sonora es un gesto característico humano y es una referencia a ese *uniqueness* de la especie que panglosianamente se interpreta como un rasgo de superioridad. No obstante, ahora se sabe que los simios también tienen su versión particular de lo que en los humanos se denomina risa y la película sugiere lo siguiente:

Figura 49. Gorilas ríen

Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

Notoriamente, la risa humana es exclusiva del homo sapiens, aunque los grandes simios africanos también poseen un gesto similar. Este tipo de risa simia es sorda y contrasta con la humana la cual es sonora pues las cuerdas bucales vibran. Dicho rasgo compartido parece ser producto de la evolución divergente porque una llevó a la sapiens a desarrollar el lenguaje y a la otra, no. Sin embargo, existe un comportamiento común entre los dos troncos evolutivos: hacer cosquillas para producir ese efecto que en una de las dos especies se convierte en risa y luego en el lenguaje[51]. Davila, Own y Zimmerman (2009) afirman que “one can conclude that it is appropriate to consider ‘‘laughter’’ to be a cross-species phenomenon, and that it is therefore not anthropomorphic to use this term for tickling-induced vocalizations produced by the great apes.”(p.1107). Entonces, aunque notoriamente los cambios físicos y la coevolución llevarán al humano a desarrollar, en su cerebro, la capacidad de almacenar información en símbolos

[51] Dávila, Owren y Zimmerman (2009) buscan el origen de las emociones humanas en los grandes simios africanos. Ellos conducen un experimento que aplican a chimpancés, orangutanes y gorilas. Para ello, graban el sonido producto de las cosquillas y concluyen lo expuesto en este párrafo.

transmisibles en imágenes acústicas y visuales, existe una capacidad básica de la risa compartida entre gorilas, chimpancés y organgutanes y el ser humano.

Para efectos de este trabajo, se debe resaltar significado de ese gesto. Ello implica que la separación radical emprendida por la modernidad entre ser humano racional y los animales se apoya frágilmente en la dualidad que poseen los simios. Esta se representa en la película como esa inseparable dicotomía entre simio y humano, pero al final todos son habitantes del mismo planeta y esa separación es falsa. Todo lo anterior remite a la idea de que de la cultura occidental ha hecho todo lo posible por auto posicionarse física, cronológica y genéticamente lo más lejos posible de los seres humanos a los cuales ha estado tratando como mercancía desde hacía 500 años.

Para hacer una síntesis, se debe recordar que el gorila fotógrafo les dice *smile* a sus compañeros. Es decir, un rasgo en apariencia propio del homo sapiens se encuentra en un animal. Ese acto evidencia que no existe un rasgo físico que le brinde una habilidad especial a la especie homo sapiens y que le ayude a evolucionar y a transmitir esas mejoras a nuevas generaciones. Es decir, un simio que no solo habla, sino que también ríe es la misma imagen del ser humano que se siente en posición de usar a otro en bien del progreso.

. El fotógrafo manipula y acomoda la cámara, prepara el flash, pone en alerta a los participantes y dispara. Al igual que con cualquier arma de fuego, queda una estela de humo. Además, ese acto de localizar y arreglar todo para que un artefacto guarde una imagen es una referencia a ese mismo desplazamiento invasivo hecho por Inglaterra y el resto de imperios coloniales europeos sobre otros campos de maíz.

Ese objeto doble de la cámara, sea humano o gorila, es objeto. Por eso, existe una ironía en la interpretación de ver simios que hablan, tienen civilización y cazan humanos salvajes porque la única manera en que una especie de evolución inferior triunfe sobre los humanos es en una ficción. El hecho es que ambos ocupan el espacio de la presa y así se evidencia que es frecuente ese mecanismo metafórico que usado de cierto modo permite que los significados no se amplíen –como en las artes- sino que más bien reduzcan y dirijan las posibilidades de interpretación

Fotografía de naturaleza, cacería, y taxidermia coincidentemente comparten el mismo tipo de objeto con características similares. De igual manera, en ellos, el sujeto despliega una serie de prácticas que se enmarcan en el concepto *mirada colonial* el cual ya ha hecho presencia en esta tesis. Entonces, al poner la cámara y depositar los cuerpos cuidadosamente, se produce un efecto controlado que enfatiza su sumisión ante el que toma la foto. Así, se logra que ese *otro* no reaccione, no devuelva el discurso, no dé prueba de que sucede un proceso intelectivo tras ese rostro. Sobre esto, Ryan (2000) explica que “photography re-presents the art of the taxidermist; capturing the spirit of the animal as alive and as a hunter might encounter it.” (p.208) Dicho de otro modo, capturar ya sea solo la imagen del salvaje, su ser real o disecarlo tiene un significado claramente establecido en la manera como se entiende la dualidad sujeto objeto.

La película evidencia que la civilización europea explota tanto las imágenes como los objetos de sus territorios de caza y con ello ejerce el control icónico sobre su imperio. Así se demuestra que el tiene el poder de modificar la mirada colonial, tiene poder de crear la civilización. La cacería, la ciencia, las fotografías

van en la misma dirección y pisan los mismos territorios y tejen una red compleja, dinámica y eficiente que se apoya en una idea que le da legalidad a las actuaciones de la civilización: la falacia panglosiana.

El objeto de la cámara puede ser el simio unas veces, puede ser el *hombre* en otras. Esa flexibilidad se puede transportar a otros ámbitos del significado mientras el mono, la bestia, el animal, el salvaje ocupe un lugar negativo y se le deposite en un espacio sin privilegio. Ese control sobre la imagen del simio se debe a que sus notorias cercanías y similitudes con el ser humano son prueba de que el Homo sapiens es un mamífero del orden de los primates, familia de los homínidos, del género homo y especie sapiens; entre los grandes seres africanos en mención y el ser humano solamente no se comparten las últimas dos y el ADN es bastante similar. Esa flexibilidad semántica de los monos facilitó que en la Edad Media se les considerara sinónimo de pecado, gula, lujuria; la modernidad los hizo satíricos y graciosos, y exiliados de la razón; y en el siglo XX, la posguerra los viera como un objeto de investigación científica.

Si lo que vuelve superior al ser humano frente a la bestia es el lenguaje y la voluntad, entonces, si se le desaparecen esos rasgos a un humano, se le convierte en animal. Eso tienen los humanos tirados en frente de la cámara fotográfica pero también lo presentan Landon y Dodge –figuras 50 y 51-. El líder de la tripulación se entera de esta situación de manera muy directa. Taylor, en su huida del laboratorio llega al museo y en una de sus salas se encuentra a su compañero, el afroamericano Dodge –ver figura 50-. Sigue su huida y en la plaza central del pueblo se encuentra a Landon –ver figura 51- Entonces, los gorilas ven a los cadáveres mientras el estadounidense ve al caucásico y al afroamericano.

Figura 50. Taylor encuentra a Dodge

Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

Figura 51. Taylor encuentra a Landon

Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

En ambos casos, los astronautas, intervenidos por la ciencia, se vuelven objetos inanimados. En este vaciamiento de la voluntad y el lenguaje, se puede encontrar la aplicación del poder de la civilización sobre la barbarie. Finalmente, estos dos humanos fueron cazados como animales y así, experimentaron el poder del conocimiento simio.

En ambos casos, los humanos pierden su condición al ser sometidos a la ciencia experimental de los simios. Eso prueba que se cuestiona la dualidad

cuerpo-alma, materia-espíritu, contenedor-contenido, significante-significado, porque de los dos queda la forma, pero se va el contenido. Eso significa lo que desde un principio se ha venido sosteniendo en este trabajo. El poder de esta construcción patriarcal blanca y occidental adquiere poder por su posición de sujeto enunciador de un gran discurso que dicta yo veo, reconozco, clasifico, comprendo y reelaboro el objeto simio. Los sistemas de inscripción que almacenan imágenes para manipularlas son el ojo que permite mirar al proceso civilizatorio. Gracias a esa imagen retocada, el simio, el salvaje, el humano a medias ocupa el lugar de la sombra

Lo que los simios le hicieron a Landon y Dodge es lo mismo que la maquinaria simbólica del progreso le ha hecho al siempre señuelo del rifle y de la cámara voyerista de la mirada colonial. Entonces, convertir a un ser humano en un autómata, vaciarlo de su voluntad y su conciencia equivale a ser el objeto de esa cámara porque se le termina otorgando un significado por el lugar transitivo que ocupa. Eso le sucede a Dodge con su mirada –ver figura 52-.

Figura 52. Dodge no es "Bright eyes"

Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

A Taylor, el único rubio y *hombre*, Zira lo llamo *Bright Eyes*; y esto contrasta con la figura 52 en la cual se ve al afroamericano con los ojos blancos y sin vida. Es decir, el *blanco* sobrevive y el afroamericano Dodge termina taxidemizado en el museo y sus ojos no reflejan conciencia. Este hecho representa el problema del dualismo alma-cuerpo o mente cerebro. Este contraste entre uno y otro es una dicotomía que expone la falsedad de que el ojo humano y la cultura visual, dentro de las que se encuentra la inscripción de Latour, representan una exclusividad de la civilización occidental. La película evidencia que la fortaleza y fragiliad de ese *hombre occidental* no solo es su capacidad de elaborar y manejar herramientas o haber desarrollado la capacidad de hablar sino también lo es su capacidad de desarrollar sistemas para almacenar y reproducir imágenes. Más allá de esas herramientas persiste la conciencia y la voluntad como esencia del ser humano ya que Taylor sobrevive e impone su deseo en el acto desesperado de huir para salvar su vida. Precisamente, escapa de perder esas dos cualidades.

Para sintetizar, esta idea se encuentra en varios planos: primero Taylor sin voz y luego Landon y Dodge pierden su esencia porque se les desconecta su cerebro. En el fondo, la fragilidad de esta dualidad tan problematizada consiste en que, así como se le puede atribuir una habilidad preexistente que le otorga una esencia humana a un cuerpo –hablar-, de igual manera se le puede quitar. Así, la película demuestra que la esencia que salva a ciertos seres humanos de recibir el mismo trato que el aplicado a los animales es su capacidad de poder parecerse a un ser humano. De hecho, se juega ampliamente en la saga *The planet of the apes* con esa repetición de los rasgos nórdicos germánicos de Robert Taylor dado que, a Landon, el caucásico, le operaron y mutilaron el cerebro y ahora se parece más a

su superior –ver figura 53-. Además, en la siguiente película de la saga *Beneath the Planet of the Apes* (1970), John Brent –protagonizado por James Franciscus- es enviado en una misión para rescatar a Taylor. Es evidente el parecido entre los dos personajes.

Figura 53. La degradación del hombre blanco

Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

Esos cuerpos inertes son humanos reducidos a animales disecados para exhibición. Por lo tanto, este aparato toma al objeto y lo convierte en un espectáculo natural al transformarlo en un modelo de vida salvaje controlado por la ciencia tal y como lo son los astronautas intervenidos médicamente. Ese control del saber produce objetos inanimados como Landon sin cerebro y Dodge, disecado. Es la reafirmación del poder imperial a través de la herramienta llamada ciencia y tecnología y el resultado final de imposición es un ser humano degradado a la categoría de objeto inerte y exótico. Esos modos de explotación visual son otros canales que la ciencia usa para divulgarse. Sobre la relación de esos términos se lee:

> Here photography re-presents the art of the taxidermist; capturing the spirit of the animal as alive and as a hunter might encounter it. Indeed,

> photography and taxidermy shared the power to fabricate nature in new spaces; to capture animals in their supposedly natural attitudes and display their form to audiences eager for glimpses of exotic wildness and knowledge of natural history. (Ryan, 2000, p.208)

La representación del cuerpo inerte del salvaje como objeto de la cámara ayuda a que la cámara deseosa y escrutinadora occidental convierta la flora y la fauna tropical en espectáculo. Este hecho se desarrolla en un momento en el cual la primatología iba haciéndose más popular y los procesos de descolonización estaban extendiendo a lo largo de África. También, la película y la novela coinciden con uno de los periodos históricos del desarrollo de la primatología sugeridos por Haraway (1989) el cual se caracteriza por "the resurgence of primate field studies, growing medical demand for primates as laboratory material and then the developing interest in primates as models for psychobiological questions about humans" (p 126). En otras palabras, el salvaje se convirtió en el foco de atención para el ojo de la ciencia. Detrás de esa elección, persiste la falacia panglosiana porque la cámara occidental elige en qué lugar y posición enfocar a su su objeto sin voz que parece humano. En este aspecto, Robert Taylor mudo es una metáfora de esto.

Del mismo modo y en la década en la cual apareció la película, la tendencia era usar simios africanos como objeto de laboratorio, pero también la sociobiología y alguna antropología biológica los usó como prueba objetiva de la mecanización del comportamiento humano. Eso significa que se utilizaba como modelo para explicar tanto los ancestros del *homo sapiens* como de explicar el comportamiento social e individual humano a partir de una concepción mecánica. Entonces, los humanos

pueden convertirse en maniquíes de espectáculo como se ve en la siguiente imagen:

Figura 54. Humanos expuestos en el museo

Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

Ese fotograma 54 corresponde a una sala del museo de la ciudad simia. Taylor, en su huida desesperada, da con la escena anterior y queda impactado. Encuentra seres humanos a los cuales se les ha extraído su contenido. No tienen conciencia ni tampoco hablan. Está acción se reitera y se reelabora en la película de varias maneras con varios acontecimientos cargados de significado. Primero, los gorilas cazan a los humanos en el campo de maíz; después, viene la escena de la toma de la fotografía; luego Dodge aparece taxidermizado; posterior a ello, Taylor se encuentra a Landon en el foro con otros humanos, pero este presenta una gran cicatriz en el cráneo y parece que le habían extirpado el cerebro –ver figura 53-.

En todas estas escenas, se ha establecido que la antigua dicotomía cuerpo-alma, apariencia-esencia toma forma apoyándose en la idea falsa del mejoramiento evolutivo y hace que, en esa dualidad, resulte el humano beneficiado frente a lo animal. Al Taylor ser el único que recupera el habla y

además sobrevive, se evidencia que, en la carrera por supervivencia, el escenario se prepara para que Robert Taylor se salve. En este sentido, la gran ironía en la película consiste en que el astronauta sobrevive sin ningún propósito. En la siguiente escena, solo el rubio estadounidense muestra vitalidad:

Figura 55. Robert Taylor es el único sobreviviente

Jacobs, A. (productor) y Shaffner, A. (director). (1968). *The planet of the apes*. EU: Twenty Century Fox Film Corporation

Así el *hombre blanco* necesita un animal negro –gorila, chimpancé, orangután- que pueda serle su sombra o su molde necesario y en cierto sentido eso representa la escena en la figura anterior. Ryan (2000) afirma que para los cazadores europeos “Africans were ‘savage’ peoples seen as a form of ‘wildlife’ to be managed, controlled and even hunted by Europeans” (217). Entonces, la mirada del ojo europeo es prístina e inspirada en la necesidad de que la especie humana progrese y para ello debe construirse humanos a los cuales explotar.

Para finalizar esta exposición de algunas estrategias que apoyan la falacia panglosiana, es importante recordar que tanto Darwin como otros evolucionistas de su época notaron la imposibilidad de usar el concepto de selección natural como fenómeno lineal y acumulativo. Se había dado con muchos hechos que hacían difícil apoyar este mecanismo darwiniano. Dicho más precisamente, cada

capa del registro fósil representaba un periodo geológico en los que tenía lugar la evolución de especies. Cada capa mostraba animales completamente diferentes de los que se encontraban en otras más antiguas. Era consistente encontrar que las especies nunca se repetían en los plegamientos de la corteza terrestre. Eso significaba que parecía haber una gran certitud al pensar que todas las especies desaparecían y no volvían a surgir en el mapa biológico de la Tierra. Solamente quedaban sus similares herederos aparentemente de una forma anterior.

El salto de esas ideas biológicas evolutivas a la cultura ha sido uno de los ejercicios más arriesgados de la civilización occidental. Entonces, todo lo anterior, se trae abajo toda noción de civilización y progreso humano y eso al sistema occidental le aterra. Eso se representa en la novela y la película pues en el tiempo presente de la narración, ya la especie humana ha desaparecido. Eso significa que la inevitabilidad implica el exterminio de occidente a pesar de que, desde su génesis cultural, se piense en futuros utópicos y distópicos.

En síntesis, la secuencia completa de la cacería permite al lector poder visualizar el enfrentamiento entre el hombre blanco occidental y seres humanos erróneamente interpretados como “primitivos”. En este momento, se encuentra funcionando la falacia panglosiana pues la enunciación de la secuencia legaliza el acto predador al presentarlo como un escalón inevitable en el proceso líneal de mejoramiento que carga como impronta la cultura occidental. Así, intenta ser prueba de que el cambio cultural en el que una sociedad con mayor eficiencia energética fagocita, o elimina completamente otra es imparable. En este sentido, una escena de cacería es una metáfora sugerente de la expansión civilizatoria europea sobre el planeta.

Por esa razón, en la película, un cuadro *escena de cacería* expone algunos de las herramientas que llevan al sometimiento del salvaje. En otras palabras, esos aparatos –como la cámara y el sistema visual de inscripción- permiten evidenciar que *el hombre blanco occidental* elabora un proyecto de civilización con afirmaciones escatológicas y soteriológicas, en las cuales *él* se diseña como el salvador. Entonces, produce códigos éticos que parecen basados en el humanismo de la modernidad pero que en realidad recubren un universo de mercancías. En palabras más sencillas, es venderle las cámaras al invadido pero que para comprar las cámaras debe prestársele dinero.

La cámara fotográfica lleva a cabo el mismo papel que el rifle y las armas de fuego porque pertenecen un sistema de control conductual que pasa por la reproducción visual del mundo que el occidente ha elaborado. Luego, vienen la fotografía y la taxidermia como objetos de los dos anteriores. La primera se relaciona con los medios de almacenamiento y difusión de imágenes y la segunda es el papel de la ciencia en el proceso de transformación del territorio del salvaje.

A manera de resumen, en este capitulo se evidenció que la idea de progreso y civilización descansa sobre la notoria diferencia que occidente en la capacidad de producir objetos y de elaborar una explicación científica del universo. La ciencia, como la concibe Luhman, es un un sistema que explica otros sistemas. Como característica primordial, ella es eminentemente visual; por esa razón, regular los sistemas de almacenamiento y reproducción de imágenes es pilar en el sometimiento y dominio de los *humanos disminuidos*. En la novela, se explicó que el uso de la cámara fotografíca es parte del sistema de invasión tal como lo son las armas de fuego cuando en realidad lo que se esperaría es que fuera prueba de

superioridad. En la película, la cacería y los cuadros singeries evidencian la contradicción implícita de la sociedad racional y civilizatoria europea porque desde su propio origen se planta la contradicción que se basa en la falsa superioridad del hombre blanco frente a los invadidos.

Finalmente, este capítulo, a diferencia de los otros dos, estudia las ventajas que ha obtenido Occidente por el mejoramiento y el uso de los sistemas de inscripción como columna vertebral de su cultura. De Latour, se infiere que la inscripción permite representar, almacenar y reproducir los contenidos mentales que todos los humanos produzcan. No son patrimonio de niguna civilización en especial. No obstante, es un hecho que Europa ha logrado crear la infraestructura y los instrumentos para desarrolar un sistema eficiente que cumpla con esta tarea. Como ejemplo de ello, la cámara oscura del renacimiento, la fotografía, el cine, la realidad virtual y ahora la realidad aumentada prueban que el frecuente interés humano en reproducir el universo percibible mediante símbolos encuentra un terreno contextual fértil que permite su desarrollo y este se llama el occidente.

CONCLUSIONES

En esta tesis, se evidenció una serie de afirmaciones ideológicas, venidas de la ciencia, y que se hacen pasar por información veraz en los medios de difusión masiva y especialmente en la industria visual del entretenimiento. Estas se denominan falacia panglosiana. Ellas suponen que el cambio en la naturaleza va gradualmente mejorando a las especies en una sola dirección lo cual implica que se acumulan los cambios positivos con el tiempo hasta que sobrevienen transformaciones cualitativas. En el siglo XX y XXI, esas ideas fueron desechadas completamente porque no se ajustaban a lo que la paleontología y la misma biología han ido descubriendo. No obstante, en el presente, la versión para el consumo masivo sigue repitiendo una conveniente lectura de la evolución de las especies por selección natural la cual calza muy bien con conceptos enmohecidos de la Época Victoriana. En realidad, se sigue incetivando su presencia en películas, historietas y otras formas de entretenimiento porque ayuda a que el sistema explotador occidental siga pareciendo *natural* y *necesario*.

Irónicamente, esta delirante habilidad de acumular mejoras se presenta como germen o impulso que solo pertenece al *hombre blanco occidental.* Parte de este *espíritu* implica la promoción de la imagen específica de un ser humano con habilidades cognitivas superiores en la resolución de problemas teóricos y prácticos. Esa es una de esas improntas que se le atribuyen al homo sapiens como su *uniqueness* y da forma a la relación dudosa entre la inteligencia y las herramientas, el lenguaje y la inscripción.

De este modo, herramientas, instrumentos y artefactos construidos con muchas partes se asumen como una prueba evidente de que su constructor posee una mente compleja. Aquellos que no posean esa capacidad innata simplemente van a desaparecer en el mapa de la evolución porque no pueden construir objetos *complejos*, hablar una lengua de prestigio o usar y comprender los sistemas de almacenamiento y reproducción de imágenes.

En esta tesis se asume que esa falacia existe realmente y tiene años de funcionar como un fragmento de información que se ha venido reproduciendo lejos de la ciencia y que su capacidad para mutar en relato o en imagen le ha dado una efectividad notoria. Es decir, sin temor a caer en el error, es cuestión de preguntar al estudiante universitario común si la selección natural opera en beneficio de los más fuertes y la respuesta va a ser afirmativa; por eso, se percibe que ese entramado ideológico tiene una vitalidad que lo hacer funcionar como un hecho real que arrastra la cultura occidental.

De hecho, algunos teóricos de la evolución citados en esta tesis, por ejemplo, Stephen Jay Gould, han evidenciado que se fuerza la creación de un paralelismo entre un cambio biológico mal interpretado y la vida y relaciones de los seres humanos. Así nace la idea de progreso. Entonces, el cambio físico mejorado del homo sapiens sirve como el molde perfecto en el que encaja el esquema de la evolución creada por la cultura hegemónica. Así como el humano se encuentra por encima todas las otras de especies, del mismo modo, *el hombre europeo* se encuentra adelante del resto de menos humanos en la larga caminata por la evolución. Por eso, el simio africano juega un papel crucial en la transformación y la degradación simbólica que experimentan los humanos no pertenecientes al

Occidente hegemónico. Ellos ayudan a que la falacia panglosiana maquille la necesidad de superioridad en el campo de la cultura y la civilización que requiere la civillización para sobrevivir.

En el capítulo uno, se afirma que la novela representa el enfrentamiento entre el *hombre blanco occidental* contra el salvaje. En el caso de esta obra literaria en particular, la narración resalta el papel de la nave espacial y de los aparatos que ella contiene. Tanto obra fílmica como literaria coinciden con el mismo enfoque. En ambos casos, las herramientas –nave espacial y aparatos- funcionan de manera opuesta a lo que el lector está acostumbrado a experimentar en su entorno cultura. Eso significa que, en la novela, los salvajes de Soror reaccionan violentamente contra todos los objetos construidos por sus amos. El rechazo es tan intenso que lleva a Nova a matar a Héctor, el chimpancé amaestrado. En el caso de la película, todos los aparatos funcionan mal. La nave debió aterrizar en suelo firme y acaba en el agua. El equipo de supervivencia es limitado y al descuidarse, los salvajes locales, les roban y destruyen todo. En síntesis, la confección de herramientas no es prueba ni de superioridad cognitiva ni confiere esa especie de derecho innato a la supervivencia sobre el resto de seres inferiores.

En el proceso de análisis de la obra cinematográfica se descubre una metáfora recurrente en varios niveles de la narración. Aparece la forma de una escalera o más bien una secuencia de eventos que se encuentran unidos como si fueran eslabones que forman una cadena. En este caso, los tres astronautas caminan en fila india en el desierto. Esta imagen no sería significativa si no fuera porque ella es una referencia al ícono *La marcha del hombre* la cual representa

incorrectamente la evolución humana que viene de la izquierda como un sapiens más atrasado y va mejorando hacia la derecha hasta llegar a la forma de un *hombre blanco occidental*. Por su puesto que esta imagen se encuentra cargada de prejuicios y llama la atención que autorizaran la publicación de ella a pesar de que de todos modos ya no correspondía con lo que la ciencia había venido descubriendo hasta el momento.

En el capítulo dos, aparece de nuevo esta imagen de la cadena de eventos. En este caso, es una secuencia que invierte la idea tradicional de que el homo sapiens habla porque sus antepasados no lo hacían, pero fueron desarrollando la habilidad que le heredaron. Esta secuencia coincide con el icono secuencial en el capítulo uno de este trabajo, pero en este se enfoca en el nacimiento y evolución de la lengua. Se analizó la secuencia que va desde el mutismo hasta el desarrollo del lenguaje en la película; y en la novela, se exploraron las estrategias que usa la lengua para crear la imagen de ser humano.

En la novela, Ulises Merou quiere que los simios de Soror lo reconozcan como un igual. A lo sumo, logra que le den un espacio para dar un discurso ante la Asamblea lo cual no sirve de nada. Igual debe salir huyendo del planeta con la ayuda de Zira y Cornelio. En conclusión, ambos casos demuestran que depositar al ser humano en la cima de la evolución implica darle una voz monológica en la cultura y generar prácticas que impidan hablar al *menos humano*.

En el capítulo tres, se evidencia que el intento por normalizar la aparente desigualdad entre los seres humanos, y que viene desde el siglo XIX, toma un impulso con la creación de los sistemas de almacenamiento, y reproducción de imágenes creados por la sociedad occidental. Ya desde *El Viaje a la Luna* de

George Melies se representó al salvaje invadido por el hombre blanco occidental como si fuera un idiota. El cine, la televisión y las imágenes relacionadas al entretenimiento han ayudado a crear la idea que esos seres humanos que habitan los territorios invadidos y explotados por algunos países europesos son menos humanos; y de hecho se acercan más a la bestia y para ello la imagen de los grandes simios africanos han cumplido un papel determinando.

Para concluir, se constató en el desarrollo de este trabajo que la especie humana parece no conmoverse por la razón o la por ciencia como uno idealmente crea. Tal vez esos caminos requieran una gran inversión energética y lo que se puede encontrar al final del camino pueda no ser muy halagador. El ser humano es otra especie más en el entorno y al igual que todas, mejoren o no, tarde o temprano se va a extinguir. Los sistemas de almacenamiento, reproducción y creación de imágenes de la civilización usan la necesidad de los primates por orientarse mediente señales visuales para ayudarlo a buscar soluciones para sobrevivir en el entorno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(c. 1320-1330). Apocalypse, known as 'The Canonici Apocalypse'. Folio #: fol. 002r. [Manuscript]. Recuperado de https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/BODLEIAN_10310800973

(1472, 1472). Tripartite World Map from Etymologiarum por Isidore of Seville. Recuperado de https://libraryartstororg.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/ARTSTOR_103_41822 00329811

Abraham Teniers. (second third of the 17th century). Tobacco Collegium of the Apes. [painting]. Retrieved from https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/LESSING_ART_10310751791

Agusti, J. (1998). El progreso. Un concepto inacabado. Barcelona: Tusquets Editores.

Agusti, J. (1994). *La evolución y sus metáforas. Una perspectiva paleobiológica.* Barcelona: Tusquets editores.

Alemañ, R. (1996). *Evolución y creación. Entre la ciencia y la creencia*. Barcelona: Editorial Ariel.

Anthony van Dyck. (c. 1636). Charles I (1600-1649) in the Hunting Field (Charles I, King of England, During a Hunting Party). [painting]. Recuperado de https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/LESSING_ART_1039901593

Archibald, J. (2014). Aristotle's Ladder, Darwin's Tree: *The Evolution of Visual Metaphors for Biological Order*. New York: Columbia Press.

Arsuaga, J. & Martínez I. (1998). *La especie elegida. La larga marcha de la evoluciòn humana*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.

Asimov, I. (1981). *Sobre la ciencia ficción.* Buenos Aires: Editorial Suramericana.

Balandier, G. (1993) *El desorden. La Teoría del Caos y las Ciencias Sociales*. Barcelola: Editorial Gedisa.

Banks, M. (2002) Monumental Fictions. National Monuments as science fiction Space". *Journal of Popular Films and Television* Vol. 30 Issue 3, p136. p.145

Bardabio, J. (1977). *La novela de aventuras.* Madrid: Sociedad General Española de librería.

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida.* Paidós: Barcelona

Barthes,R. (1986). *Lo obvio y lo obtuzo*. Barcelona: Editorial Paidós.

Bastin, K. (2016) Humanity in play: Man meets monkey in ancient régime France. (Doctor of Philosophy). Indiana University, USA

Baudrillard, J. (2005). *La precesión de los simulacros*. Barcelona: Editorial Kairos.

Baudrillard, J. (1988) *De la seducción*. Ediciones Cátedra: Madrid.

Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp: Madrid

Bingham, P. (1999). Human Uniqueness: A General Theory. *The Quarterly Review of Biology*, 74(2), 133-169. Recuperado de www.jstor.org/stable/2665093

Boulle, P. (2014). *La Planète des singes*. Parìs: Julliard.

Bridges, R. (2002). Exploration and travel outside Europe. (1720-1914).*The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambride: Cambridge University Press.

Buhler, D. (2011). *Capturing the game: the artist-sportsman and early animal conservation in American hunting imagery, 1830s-1890s.* (Tesis doctoral). Recuperada de www.proquest.com

Burgos-L.R. (2001). *France through science fiction after World War II.*(Tesis Doctoral). Recuperada de www.proquest.com

Capanna, P. (1966). *El sentido de la ciencia ficción*. Argentina: Editorial Columba.

Carmona, R. (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Clark, F. (1970). *El hombre prehistórico*. México: Otiset multicolor.

Clark, S. Ed. (1999) *Travel writing and Empire*. London:Zed Books

Cohen, S.(2008) *Animals as disguised symbols in renaissance art.* Brill: Neederlands

Comellás, J. (2000). *El último cambio de siglo*. Barcelona: Editorial Ariel.

Contreras, J. (2005) Orangutanes, pigmeos y sátiros. *Estudios de Antropología* Biológica, XII.15-40.

Crusafont, M. B. Meléndez, F. Aguirre. (1991) *La Evolución*. Madrid: BAC

Dawkins, R, (2004). *The ancestors tale. A pilgrimage to the dawn of evolution*. New York: A mariner book editions.

Darwin, Ch. (2001). *El origen de las especies*. México: Editores Mexicanos Unidos

(1978) *El origen de hombre y la selección natural en relación al sexo.* México: Editorial Diana

Deacon, T. (1997). *The symbolic species. The co evolution of language and the brain*. New York: WW Norton and Company.

Dennet, D. (1995). *Darwin´s Dangerous Idea. Evolution and the meaning of life*. London: Penguin Book.

Diamond, J. (2005) *Guns, Germs and Steel. A short story of everybody for the last 13.000 years*. London: Vintage books.

Díaz, E. (2000) *Posmodernidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos

Velázquez, Diego. (1656). Las Meninas, o la familia de Felipe IV. Recuperado de https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/LESSING_ART_1039490334

Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Italia: Lumen.

(2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

Fabian, A. et alt. (2001). *Evolución, sociedad, ciencia y universo*. Barcelona: Tusquets editores.

Fernández, R. (1989). Algunos usos de civilización y barbarie. Revista Mexicana De Sociología, 51(3), 291-325. doi:10.2307/3540757

Fordham, J y Bond J. (2014). *Planet of the apes. The evolution of a legend*. London: Titan Books.

Franklin, H. (1983). Don't Look Where We're Going: Visions of the Future in Science-Fiction Films, 1970-82 ("Ne cherche pas à savoir où on va": Les Visions de l'avenir dans le cinéma de SF de 1970 à 1982). *Science Fiction Studies*, 10(1), 70-80. Recuerado de www.jstor.org/stable/4239529

Giacomo, G.et Giraudi, R. (octubre-diciembre, 2007). Y el hombre encontró al simio. *Elementos.* 68 (14). 3-23

Girard, C. (2014). *Rococo Massacres: Hunting in Eighteenth-Century French Painting*. (Tesis doctoral). Recuperado de www.proquest.com

Gohman, J. (2016). Living together: Representations of animals and the performance of elite identities in french spaces of sociability 1700, 1789. (Tesis doctoral, Universidad de Carolina del Norte, Chapell Hill). Recuperado de https://cdr.lib.unc.edu/concern/file_sets/kp78gg98g?locale=en

Gomes-S, R. y Vianna, B. (nov-dic, 2005). Eslabones encontrados: los grandes simios y el imaginario occidental. Revista de Antropología. Número especial. Recuerado en http://www.aibr.org/antropologia/44nov/articulos/nov0520.pdf

Gómez-S, R. Nov-Dic (2009). El amanecer del hombre: mítica del proceso de hominización en el ámbito ficcional y sus implicaciones en algunas psicologías neodarwinistas. Recuperado en https://www.academia.edu/1760445/El_amanecer_del_hombre_m%C3%ADtica_del_proceso_de_hominizaci%C3%B3n_en_el_%C3%A1mbito_ficcional_y_sus_implicaciones_en_algunas_psicolog%C3%ADas_neodarwinistas_

Gómez-S., R. (jun-set, 2009). ¿El ocaso de las especies?: Ilya I. Ivanov y los experimentos de hibridación entre humanos y simios en la URSS. *Revista de Historia de la psicología*. 30. (2-3) 125-133 Recuperado en https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3043175

Greene, E. (1998). *Planet of the apes as an American myth*. Middletown Connecticut: Wesleyan University Press.

Gould, S. (2004). La *estructura de la Teoría de la Evolución*. Barcelona: Tusquets Editores.

Gould, S. (1997). *La grandeza de la vida. La expansión de la excelencia de Platón a Darwin*. Barcelona: Critica Grijalbo.

(2004). *La sonrisa del flamenco*. Barcelona: Crítica.

(1977) *Ontogeny and Philogeny.* Massachusets: Harvard university press.

Gould S. J. and R. C. Lewontin. (1979). The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of the Adaptationist Programme. *Proceedings of the Royal Society of London*. *Series B, Biological Sciences*, Vol. 205, No.1161. 581-598. Recuperado de www.jstore.com

Gubern, R. (1974). *Homenaje a King Kong*. Barcelona: Tusquets Editores.

Hackilng, I. (1995) *La domesticación del azar.* Editorial Gedisa: Barcelona

Haraway, D. (1989) *Primate visions. Gender, Race and Nature in the world of modern science*.New York. Routledge Chapman and Hall.

Harvey, D. (1998) *La condición de la posmodernidad.Investigación sobre los orígenes del cambio cultura.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Heraclides, A. and Dialla, A. (2015) Humanitarian inteverntion in the Lond v Nineteenth Century, Manchester University Press, England.

Hofstede, D. (2001). *Planet of the Apes. An unoficial companion*.Canada: ECW Press.

Hiller, H. (1968). *Espacio, material, tiempo infinito. Contribución a una historia del pensamiento científico natural*. Madrid: Editorial Gredos

Hulme, P and Oungs, T. Eds. *Travel writing*. UK: Cambridge University Press

Huss, J. Ed. (2013). *Planet of the Apes and philosophy.*USA: Carus Publishing Company.

Husband, T. and Gilmore-House, G. (1981). *The wild man. Medieval Myth and Symbolism.* The museum of metropolitan art: New York

Jacobs, A. (Productor) y Shaffner, F. (Director). (1968).*The planet of the apes*. [Película]. USA: 20th Century Fox.

James, E. y Mendlesohn, F. ed. (2003.). *Science Fiction companion*. New York: Cambridge University Press.

Joseph Parrocel, 1646 - 1704. (about 1700). The Boar Hunt. Recuperado de https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/ANGLIG_10313768615

Kant, E. (2004). *¿Qué es la Ilustración?* Madrid: Alianza Editorial.

Kerson, A. (julio-diciembre, 1976). El concepto de utopía en Rafael Landívar. *Revista Iberoamericana.* 17, (96-97) 363-379. Recuperado en http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3127/3309

Kossoy, B. (1998*) La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX. Image and memory: photography from Latin América 1866-1994*. University of Texas Press: Austín

Latour, B. (1998). Visualización y cognición. Pensando con los ojos y con las manos.*La Barca de la Medusa*. 45-46.

Leonard, B. (2009) *How the Apes Saved Civilization: Antropofagia. Paradox and the Colonization of La Planete des singes.* (Tesis de Maestría), University of Ottawa. Recuperado en www.proquest.com

Lewin, Roger.(1995) *El caos como generador de orden.* Editorial Tusquets Barcelona

Lewontin, R.; Rose, S. ; Kamin, L.. (1996). *No está en los genes. Crítica al racismo biológico*. Barcelona: Grijalbo.

Loughlin, D. (2012). *The entomology of ornament: Essai de Papilloneries humaines and the metamorphoses of eighteenth-cantury decorative art.* (Tesis de Maestria. Universidad de Columbia Británica). Recuperado en https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0072988

Luna, E., Vigueras, A. y Baez, G. (2005). *Diccionario Básico de Lingüística*. México: UNAM.

Mcaleer, J. (2013) Stargazers at the world's end': telescopes, observatories and 'views' of empire in the nineteenth-century British Empire. The British Journal for the History of Science, Vol. 46, No. 3

McHugh, S. (Primavera, 2000) Horses in Blackface: Visualizing Race as Species. Difference in 'Planet of the Apes. *South Atlantic Review* 65:2 (Spring 2000). 40-72.

Mignolo, W.(2004). *Globalización y diversidad cultural: una Mirada desde América Latina*, Instituto de Estudio Peruanos: Perú

Milling, J. L. (1985). *The ambiguous animal: Evolution of the beast-man in science fiction creation myths.* (Tesis doctoral). Recuperado de www.proquest.com

Monod, J.(2000). *El azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*. Barcelona: Editorial Tusquets.

Mulvey, L. (1988) “Placer visual y cine narrativo” *Documentos de trabajo Series B-C.* Centro de semiótica y teoría del espectáculo. Fundación Instituto Shakespeare: España

Paz, J. (2004). “Propuesta para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico textual”. Signa. UNED. No 13. 199-232. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra/propuestas-para-un-replanteamiento-metodolgico-en-el-estudio-de-las-relaciones-de-literatura-y-cine-el-mtodo-comparativo-semiticotextual-0/

Pérez-Taylor, R. (2002). *Antropología y complejidad.* Editorial Gedisa: Barcelona

Pinker, S. (2001) *El instinto del lenguaje. Cómo crea el lenguaje la mente.* Madrid: Alianza Editorial

Porter, L. (1995). Text on Axiety, Text of Desire: Boulle´s Planète des singes as popular Culture”. *The French Review*. 68, (4) 704-714. Recuperado en http://www.jstor.org/stable/396863

Pratt, M.(2010). *Ojos imperiales*. *Literatura de viajes y transculturación.* México: Fondo de Cultura Económica

Rankin, S. (2007). Disalienation and the Irrepressible Revolutionary Wish: Apes, Heston, Ludics, Home. *The Journal of Popular Culture*. 40 (6). 1019-1031 Recuperado de www.jstore.com

Rieder, J. (2008) Colonialism and the emergence of science fiction. Connecticut: Wesleyan University Press

Roberts, A. (2000). *Science Fiction*. Rouledge: London.

Rojas, M. (1997). *Los cien nombre de América. Eso que descubrió Colón*. San José: EUCR.

Ruse, M. (1999). *The Darwinian Revolution. Science Red in tooth and claw*. Chicago: The University of Chicago Press.

Russo, J. and Landsman L. (2001). *Planet of the apes revisited*. New York

Ryan, J.R.(2000) Hunting with the camera. Photography, wild life and colonialism in Africa. *Animal spaces and beastly places. New geographic of human-animal relations*. Philo, C. and Wilbert, C. (Ed) Roudledge: London

Sadoul, J. (1975) *Historia de la ciencia ficción moderna*. Barcelona: Editorial Plaza y Janés.

Sánchez, S. (2007). *Películas clave de la ciencia ficción*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Scientific American. (2006). *Becoming human. Evolution and the rise of intelligence*. Vol 16, No 2.

Shohat, E. y Stam, R. (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós

Sparks, Julia. (1999). *Between the apes and the angels: images of the in Victorian an early modern literature*. (Tesis de doctorado). Recuperado de www.jstore.com

Tingely, F. (2006) The Discourse of Civilization and Decolonization Singeries romanesques et anthropologie libertine au XVII siècle. *Figurations*. No, 143, pp. 79-93 Recuperado de https://archive-ouverte.unige.ch/unige:8481

Todorov, T. (1974). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

(1991). *Nosotros y los otros. Relexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI Editores

Urrutia, J. (2000) *Lectura de lo oscuro. Una semiótica de África.* Madrid: Biblioteca Nueva

Voltaire. (1995) *Zadig et autres contes*. Canada: Phidal

Vignati, A. (1976). *King Kong. El simio erótico El mito de la bella y la bestia*. Barcelona: ATE.

Yan, S. (2007). Between Fact and Myth: The Kingdom of the Nonhuman in the Victorian Literary Imagination Concentric: *Literary and Cultural Studies* 33.1. 223-251. Recuperado de http://www.concentric-literature.url.tw/issues/The%20Gothic%20Revisited/10.pdf

Yunus Ibn al-Husayn al-Asturlabi. (539 AH, or 1144-1145 CE). Celestial globe. [cartographic material]. Recuperado de https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/LESSING)