

GÖTEBORGS UNIVERSITET

Institutionen för språk och litteraturer

SPANSKA



EN PLANCTON, EN PLASMA, EN PLACENTA, EN HIROSHIMA, EN NADA :
eco-ensamblar a partir de las interrupciones de figuración antropomorfa del soneto
LCXVI de Luis de Góngora y la película *Body Snatchers* de Abel Ferrara.

Bernardo Borgeson

Tesina C

Primavera de 2011

Tutor:

Fil. Dr. Andrea Castro

Abstract:

In our paper ‘In Plancton, in Plasma, in Placenta, in Hiroshima, in Nothingness: eco-assemblage along the interruptions of antropomorphic figuration included in the sonnet LCXVI by Luis de Góngora and the film *Body Snatchers* by Abel Ferrara’ we have put the respective releasing of social forces and nature-materialities, that these interrupting processes entail, to help us delineate new parameters for a humankind in the frame of sustainable development. This pragmatic goal, in the line of the theories of Deleuze and Guattari, has helped us to deal, beyond the epidermic levels of narrative, referential, and phylosphical-hermeneutical concern, with an specific anthropocentric cultural context that comes into play, in the figuration of the soneto –by way of the pictorial-social renaissance procedures of albertian fragmentation– and accordingly, in the film –interacting with the narrative structures that deal ecophobically by a cohesion of the visual materialities on the verge of the snatching of human bodies. Thus, an intense intertwining of these processes has helped us to promote a genesis for a relevant ecocritical frame: the quest of a humanity beyond human-nature dichotomies, that is, into relational intensities towards its environment, but this time by means of a renewal of its cultural heritage in the light of an ever-changing interrelating pattern of productive eco-assembling differences.

Palabras claves: Ecocriticism, Deleuze, Brenez.

Índice

Introducción.....	1
Hipótesis/Objetivos.....	2
Estado de la cuestión.....	5
Literatura primaria y secundaria.....	7
Método.....	8
Análisis.....	12
a. Interrupción de figuraciones antropomorfas para lidiar con una maldad colectiva.....	12
b. Tentáculos y versos.....	15
c. Bajo las epidermis cohesionadoras.....	17
Conclusiones.....	23
Bibliografía.....	27
Anexo I: Soneto LCXVI.....	28
Anexo II: Secuencia de usurpación de la película Body Snatchers antes de la interrupción. ..	29
Anexo III: Secuencia de interrupción de la usurpación de la película Body Snatchers.	30

Introducción

El primero de todos los lienzos ya llevaba consigo la marca de nuestra empresa: el trazar en la caverna de Lascaux de la primera figura antropomorfa en la historia de la humanidad; pero así, de repente, el trazo, al llegar al rostro, se muta en pájaro. Philippe Crignon analizó esto como un fracaso revelador: “¿por qué 'falla' la imagen cuando intenta representar al cuerpo? ¿No nos enseña esta falla algo esencial sobre la imagen –capaz más sobre sus límites representacionales que sobre su vocación real?”(2004:101, nuestra traducción). Si a Dios le concernía crear al hombre, y al hombre renacentista imitar esta misma agencia –a través de *e.g.* la pintura, el arte–, entonces ¿qué límites, más que una vocación, implica la interrupción de aquella agencia para reconsiderar nuestra humanidad?

Dos eventos de interrupción dispersos cronológicamente, y sus circundantes fragmentos contextuales, tanto históricos como materiales, nos servirán, pues, para trabajar a través de los límites de lo antropomorfo. En el soneto LCXVI (1582) de Luis de Góngora, la construcción de una belleza femenina ideal se interrumpe con “se vuelva, más tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”. Aquí nos interesa más la interrupción precedente a la originalidad de este último verso – haya sido prodigio del autor o ensalzamiento de su corte hermenéutica¹. Para potenciar aquella interrupción necesitamos de ponerla a trabajar en primer lugar con la de otra fábula. Aquella que se da gracias a los monstruosos procedimientos (ver Anexos II y III) de los usurpadores de cuerpos, en la película de Abel Ferrara *Body Snatchers* (1993). En esta las víctimas humanas mueren mientras sus formas antropomorfas son copiadas por los *snatchers*. Así mismo, no es aquí las usurpaciones exitosas de la película las que nos atañen, sino justo la primera de las usurpaciones que, como veremos más adelante, se ve interrumpida. Tenemos pues para entrelazar dos interrupciones respectivas –el de una belleza ideal femenina y el de la copia de una víctima– y una idea de la humanidad a reconsiderar más allá de los límites que su representación antropomórfica implican.

Fuera de los límites, de lo que representa lo antropomorfo, se sitúan, a primera vista, todo lo que no es antropomorfo, lo que lo circunda, acaso lo que los griegos llamaron *oikos*, y que dio pie etimológico al prefijo *eco* de tanto ecología como de la ecocrítica –aquella última siendo estudio de productos culturales en miras de una concientización del medio ambiente. Esto nos permitirá plantearnos cómo el delineamiento de un límite representacional puede implicar una llamada de

¹ Procesos que se pueden resumir en la nota a pie de página del estudio filológico de Laguna Mariscal (1999: 197).

activismo ecológico. A su vez, el delinear de aquella silueta que llamamos lo antropomorfo, nos mostrará, a partir de su fluctuación durante nuestra empresa, de una necesidad de trascender las dicotomías humano/naturaleza. Esto nos entregará la impronta de una ecología relacional que entrelaza tanto las fuerzas sociales como las materialidades naturales, en tanto que ambas confluyen en las interrupciones respectivas. O sea, fuerzas que implican un construir de la sociedad y que son a su vez, instrumento de esta para construir sus relaciones y sus productos, sus actores y sus gestiones, pero que no envíen a la materialidad de la naturaleza a pie de página de una construcción lingüística (Herzegonrath, 2009 :2-5) o de similares, más evidentes, epidermis narrativas o referenciales respectivas de cada producto cultural. Es así como podremos evidenciar un ensamblaje de todas estas piezas que deje implicar sus procesos materiales permitiéndonos elaborar alrededor de los límites que definen a nuestra humanidad, esta vez, más allá de una mera vocación cohesionadora: ¿cómo podemos, bajos estas premisas, revitalizar un humanismo, reconsiderarlo, de manera que se lo pueda ubicar dentro de un marco de desarrollo sostenible?

Hipótesis/Objetivos

A través de nuestra entrega veremos, cómo un enfoque en el interrumpir de figuraciones² antropomorfas nos sirve para que se gatillen mutuamente, *i.e.* se pongan en marcha, procesos que se extienden más allá de los textos estudiados, es decir que evidencian una interacción con fragmentos socioculturales respectivos hacia una reformulación de lo humano en el contexto de su materialidad intrínseca y circundante. Buscamos, así, una oportunidad en la interrupción de la figuración de la película, a través de la del soneto, para indagar en cómo la construcción de un *humanismo de usurpaciones*, como veremos más adelante, se da bajo la marca de una maldad colectiva. Así

2 El interrumpir, implica en nuestro caso, el que un evento que se está llevando a cabo haya levantado ciertas expectativas y que se de otro resultado contrario a estas. Como veremos, para el caso del soneto, las expectativas tiene que ver con la descripción de bellezas ideales renacentista y en el caso de la película las expectativas se crean por lo recurrente de procesos de usurpación. Por otro lado hay otro aspecto fundamental de toda figuración antropomorfa, que trata el artículo de Philippe Crignon: “Levinas and the image” (2004): la iconomaquia, *i.e.* una tensión intrínseca en lo humano hacia toda figuración antropomorfa, y no meramente un deseo iconoclasta de destruir aquellas (Crignon 2004: 101, 118-119). Sería productivo adaptar, en un análisis más amplio, esta iconomaquia a la interrupción que nos atañe es decir un adaptación de un enfoque originalmente fenomenológico a la visión nuevo materialista deleuzeguattariana de nuestro marco teórico.

mismo, pero a la inversa, la interrupción de la figuración en el soneto, a través de la que se incluye en la película, nos permitirá usurpar una idea de antropocentrismo, es decir, renovarla, lo que en nuestro caso implicará una renovación de una idea de humanidad dentro de un marco ecocrítico de llamada activista.

Es pues así como se delinea un intenso enfoque de entrelazamientos que incluye fragmentos de obras y aspectos socioculturales, aquel entrelazamiento que lleva la impronta de lo que Deleuze y Guattari llamarían ensamblaje³, o sea, en nuestro caso, un interactuar entre dos o más cuerpos/obras que implica factores y evento en común no reducibles a ninguno de ellas (*e.g.* la herida como evento común al cuchillo y el cuerpo que se expuesto al cortar del cuchillo) y que desemboca en un conocimiento del mundo, más allá de las intenciones de los autores respectivos o las epidermis narrativas referenciales⁴. Esto delinea nuestra hipótesis en el que un ensamblaje de las interrupciones de figuración antropomorfa de nuestros textos, y los fragmentos socioculturales respectivos, permitirá denunciar un *humanismo de usurpaciones* en vías hacia renovarlo, esta vez, dentro de una marco ecocrítico.

La relación entre lo antropomorfo y el humanismo se dará a través de lo antropocéntrico. Buscaremos pues ofrecer nuevas pistas para relacionar al antropocentrismo, que se acota y potencia por los productos culturales (en este caso, el soneto y la película), bajo nuestra observación empírica, de manera que nos pueda permitir elaborar una visión de un humanismo ecológico relacionador. Tratándose de un delicado poner-en-acción, y no de un interpretar de intenciones, siempre se corre el riesgo de que las interrelaciones no logren su primordial efecto dinamizante, sino que ejecuten una mera imposición retórica sobre los fragmentos textuales y socioculturales. Como parte de las precauciones necesarias para evitar aquella trampa, a continuación enumeramos nuestros objetivos, de manera que en cada paso, a su vez, nos sirvan de precaución estructuradora:

3 Optamos por traducir el término francés original deleuzeguattariano *agencement*, según el consenso anglosaxófono, en *assemblage* (Phillips, 2006: 108). Como toda traducción, a pesar de no representar una solución óptima, por lo menos carece del carácter de intención premeditada que implicaría término hispano de 'agenciamiento', de manera similar al de su contraparte anglofona, *agency* (Baugh, 2000: 54, nota 1). Esto llevaría así a una confusión fundamental sobre el conocimiento que el original *agencement* implica: "The sense of such a knowing cannot any longer be attributed to the knower, who participates in a further stage of becoming [*devenir*] not reducible to his knowledge" (Phillips, 2006: 109). Es decir que lo primordial de una traducción de *agencement* debe permitirnos capitalizar en aquel conocimiento, más allá de las intenciones autorales.

4 Para un delinear del término ensamblaje y su característica de evento como lo desarrolla Deleuze, a partir de la *noción común* de Espinoza, ver Phillips (2006: 108).

- Comparar la singularidad de antropomorfismo⁵ del soneto con la multiplicidad antropomórfica de la alternancia *snatcher/víctima*; preparando el campo para los respectivos desmantelamientos que nos permitan abrir hacia nuevas posibilidades de lo humano.
- Aplicar la lectura de la maldad colectiva en la película, *i.e.* la explotación de los humanos por los humanos como fuerza social, abriendo el soneto a la contextualización de nuestro tiempo.
- Evidenciar los dinamismos de cambios de jerarquía entre lo humano y la naturaleza, con los que juegan de manera referencial el soneto y la película para en parte hacer manifiesta la necesidad de una nueva visión; pero al mismo tiempo para formular una capa, que llamaremos de epidermis⁶, bajo la cual podamos operar con los más hondos procesos de las fuerzas sociales.
- Ahondar bajo la superficie de las epidermis cohesionadoras: en la cohesión de fragmentos que el soneto hereda de las prácticas pictóricas y el episteme renacentista y en la materia visual que la narrativa de la película utiliza para crear lo monstruoso, las fuerzas naturales cohesionadas por fuerzas sociales ecofóbicas, producto del miedo del ser humano por perder control sobre la naturaleza.
- A través de estos procedimientos reconsiderar la interrupción del soneto bajo la luz de los procesos sociales y naturales poniéndolo a trabajar para las enseñanzas ganadas: de qué manera esto nos ayuda a reconsiderar al antropocentrismo para que podamos delimitar su necesaria ecología.

5 Utilizamos el término antropomorfismo cuando queremos hacer referencia, no a la entero que cabe dentro del término de lo humano – *e.g.* sentimientos, valores morales, etc– sino sólo uno de sus características, es decir la forma humana, *i.e.* su *morpho*.

6 La utilización del término 'epidermis' no implica meramente una de las capas exterior, sino la capa más exterior, por excelencia, de un cuerpo y dentro de la terminología de Deleuze y Guattari hay razones para tratar a diferentes materialidades y conceptualidades como cuerpos: “by body we mean an extended and relatively closed system of differential relations where 'relatively' denotes a degree of distance from the chaos of pure difference but also that bodies are never fully closed off from that chaos. With this definition in hand, there is not a category mistake involved in treating human bodies, bodies of water and bodies of knowledge as all forms of body. As Deleuze puts it: 'a body can be anything; it can be an animal, a body of sounds, a mind or an idea; it can be a linguistic corpus, a social body, a collectivity'” (Cutler & MacKenzie, 201: 55).

Estado de la cuestión

De ser nuestro análisis un clásico enfoque sería solo una gota más en el mar de estudios hermenéuticos cuyo extenso elucubrar se podría bien y justamente resumir en un pie de página que contiene una pertinente lista de referencias como el que se encuentra al comienzo del brillante estudio filológico de Gabriel Laguna Mariscal: “En tierra. En humo, en polvo, en sombra, en nada: historia de un tópico literario” (1999: 197). Ya en el título de este estudio vemos el síntoma de una hegemonía: el tópico, la interpretación, lo literario reducido y despojado de sus capacidades transformadoras. Nuestro análisis es en cambio el conectar de otros diversos aspectos que distan de fines interpretativos y que proseguiremos a tratar a través de especificar sus afluentes tangenciales.

Por un lado como precedente tenemos nuestro artículo: “The Scent of an Other Canvas” (2010) donde tratamos más específicamente sobre la interrupción de las obras de arte y como estas ofrecen algo otro de lo que la agencia autoral elucubra, algo otro que se entrelaza a la figuración de un cuerpo humano, en ese caso sobre un membrillo que sirve originalmente de fuente para una pintura que nunca llega a llevarse a cabo. En cambio, en el presente trabajo reutilizamos la triangulación obra/interrupción/cuerpo-humano pero bajo otras coordenadas: la interrupción de las construcciones de cuerpos humanos en obras para contribuir a la idea de una humanidad ecológica. Esta última llamada de carácter activista tiene como precedente algunas de las corrientes ascendentes de la ecocrítica.

Un ejemplo de estudios interdisciplinarios entre textos literarios y películas, como el que nosotros llevamos a cabo, así mismo dentro de un marco ecológico, es el que enmarca el artículo “Deleuze and *Deliverance*” (2009) de Mark Halsey que relaciona el libro *Deliverance* con su adaptación cinematográfica. Aunque trate sobre la reconstrucción de cuerpos, son estos principalmente, no cuerpos interrumpidos, sino cuerpos que viajan, y se reconfiguran, o sea no exactamente una interrupción de cuerpos que se construyen de la nada. Encima de todo, la falta de distancia que ofrece el comparar un libro a su propia filmatización limita la posibilidad de diferencias productivas. Al mismo tiempo el hecho de que no indague bajo la epidermis narrativa deja sus importantes conclusiones bajo otra esfera que la del juego de las fuerzas sociales que buscamos evidenciar con nuestro trabajo. Así pues también nos diferenciamos al escoger en primer lugar dos obras de contextos y temas disímiles, y en segundo a través de no dejar que solo la epidermis narrativa guíe nuestro análisis, sino que ahondaremos utilizando las herramientas que nos han dado los otros estudios.

Nicole Brenez, por ejemplo, ahonda en la materialidad visual de la película (1998) entregando

elementos que, como veremos, nosotros pondremos a trabajar en una empresa ecocrítica. Esta relación literatura/cultura visual que nos atañe tiene como precedente más relevante en el texto “From Parmigianino to Pereda: Luis de Góngora on Beautiful Women and Vanitas” (2010) de Steven Wagschal, por su manera de relacionar el soneto LCXVI a la pintura renacentista de los ideales femeninos de belleza y como el poema los trastoca, especialmente por su relación con el texto de Firenzuola *Dialogo delle bellezze delle donne* (1540) que conecta a su vez la lectura feminista y el tratamiento de los fragmentos corporales, precedente importante que más adelante especificaremos. Antes de ello nos es importante especificar, entre otras cosas, en como Wagschal para sus propósitos, se concentra en la aplicación de la filología pictórica. Esto ya que a diferencia de Wagschal nosotros no enfocaremos nuestro estudio en la tendencia hermenéutica de su texto ya que esta hace que todo desemboque en el nihilismo de la pintura barroca para justificar así de nuevo el nihilismo del último verso. Para nosotros los avances teóricos de Wagschal cumplirán otra función: ya no confirmar y construir sobre una espiral hermenéutica, sino gatillar diferencias productivas. Esta de manera similar a lo que elabora Baugh al comparar dos obra literarias de dos tiempos lejanos (2000: 46). Esta comparación se encuentra, sin embargo, únicamente en la última frase del texto de Wagschal donde para él la representación de la nada en la pintura, derivación del soneto de LCXVI, no alcanzaría su apogeo hasta los cuadros negros de Malevich (2010:116). Este salto histórico es más propicio a nuestra empresa, en nuestro caso entre una película y el soneto, y no alrededor de la construcción de la nada, sino de la interrupción de la construcción de cuerpos antropomorfos.

Otro estudio que nos sirve de precedente es el reciente *Sensation, Contemporary Poetry and Deleuze* (2010) de John Clay, ya que en este estudio las sensaciones deleuzianas, estos corto-circuitos que catalizan nuevas maneras de pensar, permiten analizar elementos bajo la epidermis narrativa. Pero a pesar de su alternativa metódica cae *Sensation, Contemporary Poetry and Deleuze* en una trampa similar a la de “*Deliverance and Deleuze*” ya que, como el título lo explica, este estudio se enfoca en poesía contemporánea. La poesía contemporánea corre, pues, paralela a los contextos históricos-científicos que gatillan las teorías deleuzianas. Esto implica que se disminuye la posibilidad de diferencias productivas. Nosotros nos diferenciamos de ese estudio mediante haber elegido en cambio un soneto alejado temporalmente (siglo XVI) y no contemporáneo. En este caso tenemos más en común con la aplicación de estudios feministas en relación a construcciones renacentistas, como por ejemplo *Renaissance fantasies: the gendering of aesthetics in early modern fiction* de Maria Teresa Micaela Prendergast (1999: 15-16). En este caso, claramente a través de sus estudios de construcciones corporales durante el renacimiento. A pesar de que los estudios

feministas dejen de lado los modelos de belleza ideal masculina de la época⁷, su evidenciar de las fuerzas sociales que afectan las construcciones de los cuerpos femeninos es ejemplar para nuestra empresa. Esto porque mientras estos estudios se enfocan en denunciar la fuerza social del patriarcado, nos ayuda a nosotros a investigar en otras fuerzas sociales como son la de la maldad colectiva que Nicole Brenez evidencia en su libro sobre el director Abel Ferrara. El estudio de Brenez, por su lado, entrega, bajo un aparente enfoque autoral, un análisis alegórico de las fuerzas sociales que retomamos, enmarcando el subyugar de un grupo humano por otro, a lo que ella denomina de maldad colectiva. Esto nos sirve a nosotros, en cambio, para gatillar diferencias productivas para con el soneto, en nuestro caso, dentro de marco ecocrítico.

Literatura primaria y secundaria

Como literatura primaria tenemos el soneto LCXVI de Luis de Góngora y la película *Body Snatchers* de Abel Ferrara.

Como literatura secundaria tenemos el texto 'From Parmigianino to Pereda: Luis de Góngora on Beautiful Women and Vanitas' (2005) de Steven Wagschal por la manera en que relaciona lo visual a lo textual, en ese caso el tratado de pintura renacentista de Fierenzuola *Dialogo delle bellezze delle donne*, permitiéndonos así relacionarlo con los procedimientos visuales de la película. Como literatura secundaria alrededor de la película hemos de utilizar dos textos de Nicole Brenez : el extracto de su libro *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma* (1998) y de su estudio sobre el director Abel Ferrara. La primera por su reveladora lectura de los procesos bioquímicos y la segunda por su evidenciar histórico de la fuerza social de la maldad colectiva (el subyugar de grupos humanos por otros grupos humanos), ya que esta nos permitirá cuestionar la idea de un humanismo y ofrecer alternativas. Para el rol metodológico Deleuze y Guattari guían nuestra lectura, primero en el plano ecológico *Deleuze/Guattari &*

7 "Italian artists in the fifteenth and sixteenth centuries stressed the ideal qualities of the sitter's face, even while they paid careful attention to the depiction of likeness. This is true not only for women but also for men. Botticelli's Portrait of a Young Man with a Medal of Cosimo de' Medici (c.1465) is one such work [85]. The identity of the portrait sitter is no longer known, nor can his relationship with Cosimo de' Medici be discerned from the image. The very anonymity of the sitter makes the work as much an essay in youthful male beauty as a portrait. The poetic and philosophical basis of Italian portraiture in the fifteenth and sixteenth centuries made the ideal beauty of youth take precedence over notions of specific likeness. As Cathy Santore has shown, it was only at the end of the sixteenth century that Venetian paintings of beautiful women were labelled portraits (*ritratti*) in inventories; previously they had been referred to as pictures (*quadri*)" (West, 2004: 137).

Ecology (2009): una recopilación pionera a cargo de Bernd Herzogenrath que permite relacionar las materialidades/fuerzas de la naturaleza con las fuerzas sociales. En cambio, para las fuerzas sociales, utilizaremos como piedra angular teórica: *How Deleuze can help us make Literature work?* (2000) de Bruce Baugh que nos ayudará a evidenciar procedimientos de ensamblaje, de manera concreta y aplicable, promoviendo una visión interdisciplinaria que podemos entrelazar a nuestros otros textos teóricos.

Método

Nuestros textos primarios no serán tomados ni como totalidades monolíticas y cerradas que esperan ser admiradas por la maestría de su construcción, ni como productos del obrar de autores específicos. Prescindiendo de la exclusividad de la visión que busca ensalzar obras maestras, o el culto autoral nos enfocamos, en cambio, en las relaciones que se dan entre los fragmentos que se incluyen dentro de la obra pero no sirven a su totalidad. Es decir, nos interesa como los fragmentos operan no al nivel de cerrado de obra, pero al nivel de ensamblaje. Ahí, siguiendo los preceptos de Deleuze y Guattari, a la totalidad se la toma sólo como una característica posible, una característica más pero no limitante (Baugh, 2000: 43). Es en cambio una razón externa a la obra la que delinea nuestra área de acción, que puede tomar partes de las obras, pero no las obras enteras. Y más importante aún: estas partes contienen fragmentos que se analizarán en relación a los fragmentos de otras obras, a fragmentos de los contextos sociales, culturales, históricos respectivos, dejando que nos guíe la meta ecocrítica que ya hemos enunciado. Esta concreta meta es la que nos ayuda a escoger las obras, que fragmentos de las obras son relevantes, que fuerzas interactuando con esos fragmentos son los que vamos a sacar a flote, y esto va de la mano con una atenta mirada a las reacciones que todas estas decisiones producen. De esta manera es que podemos hablar de un método empírico a la manera de la química: el entrelazar de fragmentos (tanto fragmentos de la obras, como fragmentos histórico/culturales) evidenciamos reacciones que hemos de tener bajo observación. Esta será la observación de algo nuevo que estamos a la espera se produzca, pero que, sin embargo, no podemos esperar que se produzca exactamente como planeado. Para nuestra empresa empírica comenzamos, pues, por encontrar los puntos en común que nos permitan relacionar los fragmentos, pero pasamos inmediatamente a las diferencias, ya que esto es lo que despierta lo productivo del ensamblaje de nuestra empresa: lo productivo se da gracias a las diferencias que gatillan cuestionamientos entre las diferentes zonas, o sea diferencias productivas. Y para lidiar con estos cuestionamientos es que se requiere de un entrelazar a través de los límites de

la obra. No adentro y no afuera, sino, más allá de la dicotomía, a través de estos límites, o sea a nivel de ensamblaje. El proceso creativo se empieza a dar, pues, en tanto que salimos fuera de los límites de la obra, de modo que los fragmentos se sometan a un entrelazar, galopante multiplicidad guiada por una meta específica, no subyugada a las totalidades de las obras.

De esta manera en nuestros textos primarios, soneto y película, ahondaremos creando/revelando más allá de tres epidermis niveles externos en tanto que reconocibles 'a la primera': los niveles narrativos (la historia que se cuenta), los referenciales (a qué realidad están haciendo referencia miméticamente) y los filosóficos (qué visión del mundo parece la obra transmitir, preocupación de la hermenéutica). Todos estos niveles, cohesionan totalidad, pero lo que nos interesa es más bien lo que se encuentra bajo estas capas o epidermis. Lo que nos interesa es el nivel del ensamblaje: ahí donde los elementos se encuentran disponibles para el trazar de nuevas cartografías. Y esto implica un desterritorializar de las fuerzas respectivas: ya no en función de las cohesiones, sean narrativas o referenciales. Al nivel de ensamblaje estas fuerzas, por consiguiente, asumen el papel de otra génesis: no sólo su relación con el contexto social histórico cultural o con fragmentos del otro texto primario sino con los de nuestra meta específica. Esto implica una relación compleja y bidireccional. En parte porque este contexto, según lo deleuzeguattariano, implica la vida misma, es decir, no meramente una sucesión de hechos cronológicos sino una infinita multiplicidad de relaciones. Para acceder a esta multiplicidad hay que prescindir de la totalidad, del comienzo o final de la obra y en cambio, a nivel de ensamblaje, localizar el fragmento relevante, que cumplirá la función de un(os) centro(s) del que todo se expande (Baugh, 2000: 43, 51-52). O sea que en vez de preguntar ¿qué quiere decir la obra? ¿cuál es su visión del mundo? (preguntas que se enfocan en totalidades) lo que nos interesa a nosotros en cambio es el entrelazar con las fuerzas sociales respectivas que influyen y son influenciadas por el/los ensamblaje(s).

Es así que nuestro método implica un desmantelar de los procedimientos que construyen la obra, es decir, más allá de las intenciones del autor o la maestría de lo estático de la obra, vamos hacia una inevitable interacción discursiva. Y es que en lo discursivo se hace referencia a una bilateralidad que ubica tanto a) la dependencia de aquellos elementos para con el contexto histórico, como b) la influencia de estos elementos en este contexto. La construcción de la obra que nos atañe es por consiguiente una relación que implica tanto la dependencia como, asimismo, una construcción, pero, esta vez, de un contexto externo a los límites de la obra. De esta manera es que los elementos sub-epidérmicos, a nivel de ensamblaje, se prestan a orbitar fuera de la obra, gracias a lo excéntrico, orientándose a esa labor constructora de contextos. Se produce pues una

desterritorialización que el ensamblaje permite y los elementos así a la deriva se ubican en un intenso reconocer y dialogar para con los elementos contextuales externos a la obra. Esta desterritorialización se lleva a cabo en el caso del soneto, bajo la epidermis referencial, los procedimientos de estructuración del soneto, y en el caso de la película ahondando bajo la capa narrativa hacia la materialidad visual ⁸. En el primer caso llegaremos a dismantelar el nivel referencial a través de una atenta mirada al procedimiento de fragmentación y estructuración del cuerpo, procedimiento intrínseco del contexto histórico renacentista-barroco. Pero esto lo haremos tratando las imágenes de la película como parte íntegra de otro contexto histórico, el de lo bioquímico, aquel que las diatribas contemporáneas del DNA y la genética han dado protagonismo, y que lo realista de los efectos especiales ha permitido utilizar como materia prima visual. Es justo este el nivel, anterior a las cohesiones de una estructura narrativa, en que nuestro enfoque trabaja, conectando a lo bioquímico lo primigenio del cuerpo antropomorfo.

No es sólo el que a nivel de ensamblaje podemos actuar dentro de un área de interés y acción que atraviesa los límites del nivel obra, aún más importante, es el hecho que nuestro análisis no tiene como meta final servir meramente al área de la obra. El ensamblaje ofrece pues una fuente de elementos para algo otro. Y es así como las interrupciones funcionan de una manera productiva, no por lo que las respectivas cohesiones determinan, sino por que estas implican un producir específico dentro de *otro marco* que el de las obras. De esta manera una mirada atenta a la interrupción de la construcción nos es propicia por varias razones. Primero el cuerpo humano ha tomado un lugar secundario, dentro de la cosmogonía occidental, gracia a una dicotomía mente/cuerpo. Es decir, lo que pasa con el cuerpo, su configuración, construcción, es la más inmediata zona de trabajo para la mente antropocentrista⁹. Pero más allá de este fragmento cultural histórico tenemos el hecho de que tratamos una interrupción, o sea tanto anomalía como evento secundario.

El que nuestra meta nos guíe fuera de las totalidades de las obras se debe a que seguimos un enfoque pragmático literario: lo que sucede cuando un fin que definirá nuestra empresa nos sirve para delinear el campo de acción, ya no dependiente del marco de la/s obra/s, sino por una meta pragmática externo a este/estos marco/s. Ahí tanto anomalías como eventos secundarios – aquellos que suelen quedar fuera del interés hermenéutico totalizador – juegan en cambio aquí un papel

8 Para una discusión más profunda sobre este *buffer* que se da entre lo narrativo y lo visual en la semiótica cinematográfica de Deleuze ver el contraste con la de Christian Metz que elabora Colombat (2000: 22-23).

9 Para un recuento de la dicotomía cuerpo/alma de Descartes que ha influenciado nuestra visión del cuerpo, y como los más extensos intentos de la fenomenología de Merleau-Ponty y los estudios feministas de Butler no representan más que elaboraciones dentro de ese mismo esquema, ver Cutler & MacKenzie (2011: 59-67).

fundamental. El analizar de interrupciones permite pues una oportunidad para nuestro análisis ya que una interrupción es tanto anomalía –impide el completar de un proceso constituyente– como, a su vez, evento secundario –es en cambio el resultado de una interrupción y no la interrupción misma la que suele ocupar el papel protagónico como lo demuestran el interés hermenéutico en el último verso del soneto¹⁰, o en el caso de la película, el que la posible víctima de la usurpación sobreviva. De esta manera toda anomalía como eventos secundarios cuentan con un coeficiente desterritorializante, liberando y ofreciendo fuerzas a algo otro que fuera del cohesionar de totalidades, promoviendo el entrelazar en el área de nuestro análisis.

Este liberar saca a flote, a su vez, fuerzas silenciadas por la hegemonía totalizadora de la obra, fuerzas que construyen las obras pero cuya identidad pasa a segundo plano, aunque no por ello se cancele su potencial discursivo. O sea que por más implícitas que sean bajo una visión totalizadora, la existencia de estas fuerzas, interactúan en el construir de una sociedad en tanto que negocian y son silenciadas por las fuerzas hegemónicas. De ahí que sea preponderante evidenciar el aspecto silenciado de este negociar y hacerlas explícitas. Pero, a su vez, esto debe continuar en un proponer de nuevas relaciones, una nueva experiencia que se geste dentro de nuestra área de análisis.

Tendremos pues una zona de acción, donde todos estos elementos compondrán pues otro ensamblaje¹¹. Esta es la libertad experimentadora que brindan el operar con ensamblajes y el consecuente ensamblar en una nueva zona de acción. Libertad, que en el fondo, es el deber de la literatura, frente a la infinita multiplicidad de la vida, que espera que pongamos a funcionar empirismos necesarios, en tanto que dejamos que nos guíe una pragmática que creamos relevante. Nuestra mirada atenta deberá, guiada por esta pragmática, permitirnos observar detenidamente cómo los elementos interactúan, se afectan mutuamente, a la manera que en la química se observa la reacción entre diferentes preparados o emulsiones: un producto de la experiencia se estará dando (Baugh, 2000: 35-36). Y esto podrá ser resultado de reacciones complementarias, contrarias, y no meramente de igualdades o ecos intertextuales. Lo que nos interesa pues son, principalmente, las diferencias productivas. Sin embargo todo este empirismo lleva consigo una cláusula: no siempre podremos garantizar que un experimento empírico dé exactamente los resultados que esperamos.

10 Como se ejemplifica por el estudio filológico de Laguna Mariscal (1999).

11 El nuevo ensamblaje con el que experimentamos, se compone, así, de relaciones que ya se encontraban ahí; infinitas interrelaciones que desafían tanto orden cronológicos, espaciales y autorales. Este es el requisito experimentalista del método deleuzguatarriano. Permite, pues, una aparente novedad. Aparente porque la vida, dentro de la visión deleuzguatarriana, se compone de infinitas posibilidades, siendo la función de la literatura la de revelar algunas de ellas (Baugh, 2000: 45-47).

Pero en tanto que dejemos que nos guíe el delinear pragmático conservamos lo consecuente de nuestro procedimiento. Teniendo esta dependencia en cuenta podemos ahondar en lo que delimita el área de trabajo que atañe a nuestra empresa.

Análisis

a. Interrupción de figuraciones antropomorfas para lidiar con una maldad colectiva

Para liberar la literatura necesitamos de las fuerzas que atraviesan las obras, fuerzas que interactúan con los contextos históricos respectivos. Esto se beneficia por lo que las obras inicialmente tengan en común, para de ahí dejar que las diferencias produzcan por lo que no tengan en común, *i.e.* diferencias productivas. Nos enfocamos pues en el proceso del soneto LCXVI de Luis de Góngora que lleva a esa 'nada', el devenir-nada en lugar del prodigio estilístico de una 'nada' como resultado: la construcción de un cuerpo que se desarrolla a lo largo del poema y que, hacia el penúltimo verso, de repente¹², se ve interrumpida. Tenemos pues la construcción de una belleza femenina superlativa –a la manera que recomiendan los tratados pictóricos renacentistas¹³, fragmento por fragmento–, que “... /no solo en plata o víola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente, / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.”

Así mismo, de repente, otro cuerpo cae del techo. Más de quinientos años han pasado desde la interrupción del soneto. Este cuerpo cae sobre la bañera donde la protagonista de la película *Body Snatchers*(1992) duerme. Este cuerpo es pues también una construcción antropomórfica. Y así mismo ha sido interrumpida: en parte por la caída –el cuerpo durante su gestación, crece y vence por su peso el techo–; en parte porque Marti despierta –siendo el que las víctimas duerman requisito del proceso de usurpación en la película. Lo que nos interesa, por el momento para comenzar, es sin embargo lo que acontece una vez que la caída se ha producido: cara a cara, este cuerpo recién caído le observa. Ella también le observa, llena de terror, en parte porque este cuerpo, acaso intruso, se le

12 Este aspecto de sorpresa como recurso estilístico que algunos estudios identifican como señal de lo barroco podría entrar a desarrollarse dentro de nuestro trabajo de ser más amplio el alcance. Para un ejemplo de un autor que ahonda en este aspecto ver Suárez Fernández (1991: p. 69).

13 Ahondaremos más adelante en un ejemplo específico y revelador para nuestro contexto investigativo el de Firenzuola (1992).

asemeja. Una lógica igualdad da paso a una de diferencias. Y en esta, la interrupción cobra protagonismo. Al no ser un reflejo perfecto del antropomorfismo de Marti, el cuerpo caído implica pues una interrupción del proceso de usurpación. Interrupción ya que así lo entendemos como espectadores, dado que el patrón regular de este proceso ya ha sido establecido por las anteriores usurpaciones de cuerpos exitosas que pueblan la película *Body Snatchers* (1992). Usurpaciones que necesitan que la víctima duerma. Usurpaciones que implican no sólo copias exactas de sus víctimas sino que las víctimas, a su vez, mueran en el proceso, que sean convertidas teleológicamente en escombros, polvo de cadáver, o a la manera del soneto LCXVI: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”. Tenemos pues en esta película por lo menos dos tipos de antropomorfismos: unos conectados a las víctimas, otros a los *snatchers*, y sólo uno de ellas sucumbe ‘en nada’: de ser exitosa la usurpación sucumbe el ser humano; de fallar, el *snatcher*. En el soneto, por otro lado, el destino de la belleza ideal femenina, aquella nada, le atañe a toda una humanidad conglomerada. Aquí no hay dos bellezas, la una asimilándose a la otra. Se nos entrega así múltiples antropomorfismos, en la película, versus, un único antropomorfismo en el soneto. Esta primera instancia de multiplicidad-versus-único nos servirá para, a continuación entrelazar las interrupción de la película a la del soneto, esto en tanto que los procesos de la una gatillan la necesidad de una multiplicidad en la otra.

Un ejemplo de las capacidades productivas de las interrupciones se da con la caída recientemente comentada del usurpador incompleto en la película. Tenemos aquí una interrupción que invierte un destino. Aquella que convertirá en escombros al usurpador, que por lo incompleto del proceso sólo podrá, como las gallinas a las que se les corta la cabeza, chapucear en la bañera sobre Marti. Aterrándola así para, luego que Marti escape de su embestida, sobrevivir sólo unos instantes más. La interrupción, así pues, activa la alternancia de aniquilación implícita en el proceso: de llegar a ser completada, la aniquilación de la víctima por el usurpador; de ser interrumpida, la del usurpador. Este doblez nos impele a enfocar pues en el medio del soneto, en este caso hacia el penúltimo verso, incrementando potencialmente un “infinito número de conexiones entre los eventos” (Baugh, 200: 52), tanto los contenido en el soneto –*e.g.* a través del devenir-belleza o el devenir-“en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”– como otros que se extienden más allá de este texto específico, hacia nuestros días, lo que el entrelazar con los *Body Snatchers* nos permite. La multiplicidad de eventos, bajo nuestro foco, potencia así las fuerzas sociales, en las que a continuación ahondaremos, en tanto que participan no solo en construir sino también en interrumpir.

Una de estas fuerzas es la que Nicole Brenez, en su estudio de la película que nos ocupa,

llama de maldad colectiva (2007: 115). Para Nicole Brenez la aniquilación de un ser humano por el *snatcher* nos sirve para relacionarnos con nuestros contextos históricos, donde un grupo humano, detentor de antropomorfismo subyuga a otro, detentor así mismo de antropomorfismo. Ella sigue el ejemplo de la guerra de Irak y a los miles de cuerpos iraquíes enterrados en el anonimato por los norteamericanos.

Necesitamos ahondar aún más en otra escena de la película, ápice de la usurpación exitosa, para entender cómo la maldad colectiva se extiende más allá de aquella guerra específica. Esta escena muestra a un usurpador, ya copia exacta de su víctima, echando en el contenedor de un camión recogedor de basura una funda llena de los restos de la víctima. Aquí reconoce Brenez el despilfarro del consumismo exacerbado del primer mundo en que se explota a los habitantes del tercer mundo, aniquilándolos, poco a poco, a través de la praxis consumista que culmina desechándolos. De esta manera tanto el 'poco a poco' y sistemático de las estructuras consumistas como la más puntual y espectacular guerra de Irak a la que Brenez (2007: 150-152) interconecta otras guerras más emblemáticas que implicaron los escombros materiales y humanos: los hornos del Holocausto, las repercusiones de la bomba atómica en Hiroshima, etc –todos son ejemplos recurrentes de la maldad colectiva, el subyugar, explotación, o, hasta aniquilación de un *antropos* por otro *antropos*.

Tenemos pues que a diferencia del soneto aquí no se conglera a toda una humanidad bajo una misma bandera sino que se la rarifica. ¿Cómo podemos poner al soneto a producir bajo este filtro actual de la múltiples ideas de humanismos que en nuestros tiempos hace falta, o sea que se requiere (Herzogenrath, 2009: 53). El soneto pues potenciado a través de *e.g. Body Snatchers* y la lectura de Nicole Brenez, ya nos puede ofrecer, en nuestro tiempo, solamente una humanidad. Sabemos que la humanidad en sí es mucho más compleja, diferentes grupos humanos, sometiendo los unos a los otros. Por ende debemos enfocarnos en las energías que atraviesan y convierten al soneto en una oportunidad para negociar con estas fuerzas sociales. Una alternativa sería la de asumir el último verso como una multiplicidad y como una invitación a actuar. No por sus léxicos, sino por su estructura de patrones lexicales que anuncia un final. De esta manera el “en tierra, en polvo, en humo, en sombra” nos podría entregar variables que nos sirvan para enmarcar el estado que la serie de emblemas de maldad colectiva ha implicado y que, a su vez, implican la maldad colectiva hasta nuestros días *e.g.* 'en Holocausto, en Irak, en Hiroshima, en capitalismo, en nada'. Es pues así como, a la vez, variables, nos dejan un sistema de interrelaciones que se prestan, así para las necesarias contextualizaciones que están por venir en el desenvolverse de una multiplicidad de similares emblemas históricos.

Lo que nos dejó este capítulo es la necesidad de reconocer las fuerzas en el soneto que puedan lidiar con la explotación del humano por lo humano, o un humanismo de usurpaciones mutuas. Pero esto nos impele a delinear qué tipo de humanismo nos ayudaría a contener la multiplicidad que reconocimos, y si es que con ayuda de nuestro experimentar –soneto a través de *Body Snatchers*– podemos llevar a cabo esta empresa. En este punto necesitamos del *oikos* de lo humano, su hogar, su medio ambiente, de esto que le rodea. Como veremos más adelante esto nos llevará a una relación más problematizante. Pero primero comencemos por delinear en lo que el penúltimo verso del soneto llama de 'ello': “se vuelva, mas tu y ello juntamente”.

Lo humano se enmarca pues en el soneto por una interacción de orden utilitario con un 'ello'. Pero como veremos al reconocer en este *ello* los cambios de jerarquía, hay espacio para aplicarlos a su vez a los procedimientos de usurpación de la película, y esto lo realizaremos comparando pues los tentáculos del monstruo usurpador con los versos del soneto.

b. Tentáculos y versos

Aplicar una lectura de las dicotomías referenciales naturaleza/humano en el soneto LCXVI puede abrir puertas para el potenciar, a través del soneto y la película, de una idea ecológica. Este abrir de puertas específico es requisito de las concepciones que amenazan a nuestra especie, sobrepasar el pensamiento dicotómico de 'nuestra especie' que nos guía en la actualidad (Herzegovina 2009: 4). ¿Cómo pueden las dicotomías y especialmente los procesos productores del soneto entregarnos herramientas para lidiar con ese necesario desarrollo sostenible? Buscamos pues en lo humano una oportunidad para relacionar las fuerzas sociales con las naturales. Es decir, no meramente ser detentor del control absoluto sobre las naturales.

Veamos pues, a continuación, como se da un juego de cuestionamientos jerárquicos, que los procesos precedentes a las interrupciones, o sea que levanta expectativas germinadoras de forma antropomorfa y que se incluyen y preparan abierta o subrepticamente. Primero se da una jerarquía: el monstruo-usurpador necesita de algo humano para sus procedimientos cuando, escondido sobre el techo de la bañera, lanza sus cuatro tentáculos secretamente – ya que la víctima duerme abajo en la bañera– y amenazadoramente (ver Anexo II, encuadre 1-4, 6) –en tanto que intentará usurpar la jerarquía del humano víctima, entre otras cosas a través de aniquilarlo.

En el soneto, por otro lado, se construyen con dos cuartetos una relación entre cuatro fragmentos antropomorfos (cabello, frente, labio, cuello) y cuatro fragmentos de la naturaleza (oro, lilio, clavel, cristal). Se establece una jerarquía que ensalza lo superlativo de los fragmentos

antropomorfos como fragmentos que prometen construir una belleza ideal. Los fragmentos naturales sirven así para un fin utilitario para la construcción, sirven para delinear lo superlativo de la belleza perteneciente al registro humano.

Veamos cómo esta vara de lo utilitario sirve para reconocer el siguiente cambio de jerarquías, prosiguiendo en el proceso de usurpación (ver Anexo II). Primero atraviesan los orificios del techo los tentáculos, bajan por la pared del baño, para finalmente en la bañera introducirse en los orificios de la víctima, Marti. Al estar introducidos comienzan a importar la información genética de la víctima hacia el monstruo-molusco sobre el techo. De lo humano d Marti, es pues el material genético el que se convierte así en materia prima de lo no-humano, pero que implica a su vez, lo antropomorfo a venir, lo antropomorfo de la copia usurpadora. En el paso de lo subrepticio a la operación misma se empieza a producir pues un cambio de jerarquías, del antropocentrismo hacia un monstruo-centrismo, en tanto que lo uno retoma fines utilitarios para lo otro. Regresando al soneto veamos cómo en este se promueve una serie de cambio de jerarquías. A pesar de que los cuartetos establecen una relación inicial jerárquica, lo que quedará de esa jerarquía no será más que la relación misma ya que la jerarquía misma atraviesa desestabilizaciones. Veamos como la jerarquía se comienza a desestabilizar igualmente de manera secreta y amenazadora: se producirá un proceso inesperado en el siguiente terceto, que nos entrega una ambivalente construcción: “goza cuello, cabello, labio y frente, / antes que lo que fue en tu edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente”. La mera presencia de la ambivalencia, que implicaría que los fragmentos de naturaleza son el pasado de los fragmentos corporales, establece una distancia cronológica. Esto trastoca lo espacial de la anterior jerarquía de belleza humana sobre naturaleza, ya que siendo lo humano, aquí, lo que se encuentra dentro de la silueta antropomorfa, la naturaleza, lo que se encuentra fuera de ella. Pero es a su vez también un paso secreto hacia el siguiente terceto. Ahí la zona de versos foco de nuestra análisis “... /no solo en plata o víola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente” revela la utilización de desigualdad cronológica del terceto anterior como ilusoria a través de la utilización del verbo 'vuelva' en conjunto con el adverbio 'juntamente'. Pero este gesto literario esconde también un secreto que sorprenderá a seguir: una vez restablecida la coetaneidad cronológica se procede a perturbar definitivamente la dicotomía naturaleza/humano a través de inmediatamente poner estos fragmentos a entrelazarse “vuelva, mas tú y ello juntamente / ...”. Aquí es importante que remarquemos en detalle, que al nombrar el 'tú', todos los fragmentos anteriores constituirían una totalidad, o sea el antropomorfismo de la belleza ideal. Este evento se trastoca al enunciar la conjunción con el 'ello'. Y así en este 'ello', a su vez, reconocemos también una posibilidad de totalidad troncada. La conjunción, así, intercepta que estas totalidades se lleven a pleno separando a lo humano del 'tú' de la naturaleza del 'ello'. Tenemos pues gracias a nuestro

contexto una especie de acto-de-habla que contradice lo que se enuncia: el 'tú y ello' forman un intenso relacionar que impide la dicotomía de dos totalidades y nos entrega en vez el relacionar de lo que aún son fragmentos humanos y de naturaleza. Explicado de otra manera, al nombrar al 'tú' se lo pone inmediatamente a trabajar con el 'ello'. Es decir, más que de un tú-ser nos habla de una operación, de una transformación, o sea fragmentos-devenir-otro. En otras palabras, la conjunción implica que este devenir-otro no sintetiza aun sino que entrelaza diversos devenires: devenir belleza, devenir nada, más todos los que se incluyen ahí, y que acaten a cada fragmento y su relación con los léxicos por venir en el último verso. En vez de un singular estado de superlativa belleza antropomorfa que luego se decapite por la sintetización hacia la nada, contamos pues con una complejidad que produce un intenso proceso de hibridación de multiplicidades. Una alternativa para lidiar con esta complejidad sería la de enfocarnos en lo relacional a través de la estructura que la película ofrece bajo la epidermis narrativa. Esto equivale como veremos a una ecofobia, un miedo por perder el control sobre la naturaleza. Y aquel implica un intenso relacionar de fuerzas sociales y materialidades naturales.

c. Bajo las epidermis cohesionadoras

Al ahondar bajo la epidermis narrativa nos encontramos, entre otras cosas, con las materialidades visuales que pueden “poner a corto circuito los mecanismos del sentido común por ende catalizando hacia diferentes modelos de pensamiento” (Flaxman, 2000: 12; nuestra traducción). O sea, en vez de considerar al usurpador meramente como una criatura extraterrestre, de acuerdo a la narrativa, sacamos a flote el material visual de texturas vegetales (ver Anexo II, primer encuadre). Liberamos así al material visual de subyugarse al cohesionar narrativo para que nos permita ahondar en sus relaciones con las fuerzas sociales y materialidades naturales constituyentes. A su vez la materialidad visual de los procesos usurpadores-transformatrices nos ayudan, en línea con la lectura de Brenez (1998), a entrelazar lo humano con lo vegetal gracias a los procesos/variables bio-químicos que tienen en común: por lo transparente de una materia que une tanto lo vegetal como lo animal catalizamos plancton; por lo viscoso y opalescente del aspecto germinativo, que transporta la información genética catalizamos plasma, y por la materia esponjosa que detenta lo maternal y fetal del usurpador catalizamos la placenta. Estas tres materialidades (ver Anexos II, encuadros 5,7,8), que Brenez reconoce como constituyentes del gestionar de la materialidad visual de la película, nos sirven al establecer un diálogo entre lo humano y lo no humano. Un diálogo que prescinde de una dicotomía que separe el cuerpo de lo humano (víctima)

del cuerpo de lo no humano (usurpador), y que, en cambio, los interconecta al nivel sub-epidérmico. el plancton, por definición, entrelaza lo vegetal y lo animal ; el plasma y la placenta traen a lo humano a su nivel bio-químico, aquel nivel que entrelaza todo lo vivo; y en el caso del plasma, permitiéndonos un acercamiento, más allá de aquella categoría de lo vivo, de manera que nos permite ampliar el espectro hacia incluso lo mineral.

A su vez, el que estas interrelaciones humano-naturaleza constituyan un segmento de una película de ciencia-ficción/terror las implican tanto como fuerzas sociales que como materialidades de la naturaleza que estructuran lo monstruoso en el nivel epidérmico narrativo. Estamos entonces frente a un síntoma de ecofobia al entrelazar tanto el nivel material-visual con el nivel narrativo: el material-visual prescinde de la dicotomía humano/naturaleza y el nivel narrativo filtra este hecho entregándonos lo monstruoso. El camuflar de la epidermis narrativa es pues una ecofobia enmarcada por el género de terror/ciencia ficción.

Al reprimirse lo relacional primigenio del material visual la narrativa construye una visión dicotómica propia de la ecofobia (la víctima y el enemigo). Tenemos pues como el tratamiento de las formas vegetal-molusco y los detallados procesos fisionómicos de la usurpación muestran lo humano en su nivel bio-químico, nivel que entrelaza lo humano a todo lo animal, vegetal y mineral. Y a su vez, esto implica el fabricar del terror que sienten los humanos por perder el control sobre esto animal, vegetal, mineral, *i.e.* la naturaleza. Y ya que lo monstruoso se construye con las “anomalías que escapan el orden” (Brown, 2008: 73), en este caso el orden narrativo que suprimían el interrelacionar ecológico de las materialidades naturales que confluyeron a la fabricación de la materialidad visual. El carácter relacional (humano-naturaleza) de esta fabricación se sitúa entre los límites de lo humano y la naturaleza y utilizando, ahí donde se produce por interacción de las fuerzas sociales de la época que los negocia, en este caso, y por ende relativamente contemporáneas a las de nuestra empresa.

Esta ecofobia es tanto una fuerza social como confluente de materialidades naturales. Esto último porque no es necesario contar con la totalidad de una materialidad natural para que esta confluya: fragmentos como lo representan sus procesos internos o sus características visuales son fragmentos asimismo de esa materialidad. En tanto que los efectos que aquí nos interesa principalmente evidencian el perder de control de la individualidad del *antropos*, en tanto que la epidermis de lo antropomorfo es instrumental para algo no-humano, que el monstruo del *snatcher* representa, tanto estas fuerzas sociales como materialidades naturales confluyen entonces para dinamizar el antropocentrismo de nuestro tiempo.

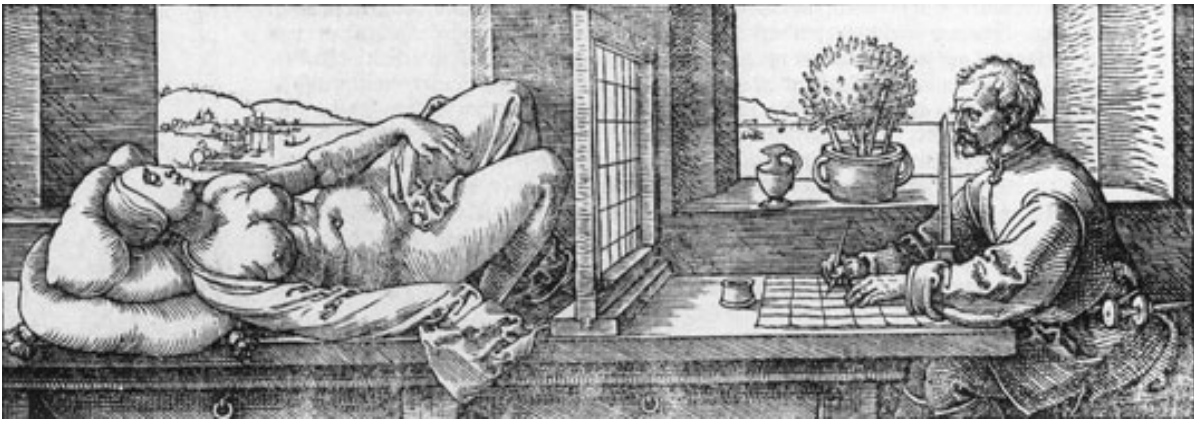
En vez de tratar de reemplazar una noción cohesionadora productora de ecofobia, optamos en nuestra empresa por extraer, de la interrupción respectiva, los impulsos necesarios para trascender

aquella fobia. Pero para ello debemos primero profundizarnos en los referentes del antropocentrismo problematizado sobre los fragmentos del soneto y sus contextos históricos-culturales, ya que estos nos darán fragmentos fundamentales para completar nuestra meta más allá de meramente un denunciar hacia el producir de una revitalización de tanto nuestra herencias socioculturales como las herramientas que nos permitan enfrentar eventos venideros.

Para responder al cuestionamiento anterior necesitamos evidenciar la praxis que a su vez cohesionó la epidermis del soneto y a través de reconocer su fuerza enrumbarnos a un antropocentrismo ecológico. Bajo la epidermis de los enunciados, abajo de lo referencial del soneto, la construcción de una belleza por fragmentos se asimila al proceder pictórico renacentista como el tratado de Firenzuola *Dialogo delle bellezze delle donne* lo evidencia. Su tratado opera mediante la creación de ideales fragmentos humanos a *imitatio* o semejanza de elementos externos a lo humano de excelencia, sean de la naturaleza, e.g. un monte nevado para los bustos (Firenzuola 1992: 63) o artefactos fabricados por lo humano, un vaso de marfil para el cuello (Firenzuola 1992: 63). O sea a la inversa del comienzo del soneto que ya analizamos en apartado anterior. Prendergast llamaría a este invertir de ‘elegante retórica del autor’ (1999: 15) para denunciar una fuerza patriarcal que se impone sobre el cuerpo de la mujer. Pero nosotros necesitamos, beneficiándonos del gesto de Prendergast, ahondar más allá de aquella dicotomía que el denunciar o ensalzar de autores trae consigo. Si, en cambio, comparamos la figuración antropomorfa al proceder de Firenzuola tenemos como el relacionar con el contexto histórico-cultural saca a flote una anomalía. Nosotros necesitamos de ahondar más para entrelazar otros fragmentos históricos-culturales a nuestro ensamblaje, de manera que podamos lidiar con este fenómeno y para ello pasaremos al dispositivo hegemónico de fragmentación que le corresponde.

El seguir las recomendaciones de Firenzuola implica un fabricar de la realidad que encuentra sus raíces en el dispositivo pictórico de la malla albertiana. Alcanzado su apogeo durante el renacimiento, esta malla, invención de Leon Battista Alberti¹⁴, le servía al pintor para crear la ilusión de la perspectiva, del realismo, causando un furor que perduraría hasta nuestros días y que sólo disminuye su hegemonía tras la invención de la fotografía. Consiste pues la malla albertiana en dividir el mundo circundante en fragmentos iguales y posicionar al pintor/creador en el centro de la creación. Desde ahí asume la tarea de cohesionar los fragmentos sobre la tela, donde se ha trazado una malla similar. Es decir la malla es doble y su función también: frente al ojo, filtrando el mundo circundante fragmentando; y en la tela para ahí cohesionar estos fragmentos con óleos, carbones, u

14 Para un recuento histórico de esta invención ver Field (1996 :12-17).



otro medio (véase serigrafía de Dürer). El que el mundo, esta materialidad circundante se desemboque hacia la tela implica una dicotomía que asume una jerarquía: el *antropos* que cohesiona el mundo/ el mundo que puede ser cohesionado por el *antropos*. Vamos entonces del pintor al ser humano ya que teniendo un humano que mide, compara y ordena, o sea que detenta tanto la facultad de fragmentar como la de cohesionar se impone una jerarquía en todo proceder que lo albertiano implicó más allá de lo pictórico, un set de ecos estructurales para con las “clases sociales y espacios de jerarquías” ya que “estos empleaban la misma geometría como los mercaderes, comerciantes, contabilidad, navegación, administración de territorios, mapas” (Cosgrove, 1985: 45). Lo albertiano implica, pues en sí, un epistema, y estando conscientes de ello es que podemos reconocer las fuerzas sociales que se entrelazan a la praxis de esta malla y que operan como fundamento de la visión renacentista. Concientes de esto, lo que Firenzuola ofrece, entonces, nos puede ayudar a reconocer las fuerzas en acción dentro de la construcción por fragmentos de la belleza ideal del soneto (cuello/cristal luciente, oro/cabello, frente/lilio, labio/clavel.). Esto nos ayuda a lidiar con la anomalía que anunciamos anteriormente al sacar a flote una aparente inversión del soneto referente a Firenzuola: la inversión del *imitatio* de ejemplos de excelencia del mundo circundante sobre lo humano frente a la que el soneto invierte. Se nos permite, así, ahondar más allá de aquella epidermis que especificamos en el apartado anterior, aquella que implica una gimnasia de cambios de jerarquías referenciales. Es bajo esta epidermis, o sea, en este caso, en la fabricación de la epidermis referencial, que encontramos procedimientos de fragmentación que un entendimiento de las fuerzas sociales albertianas nos ayudarán a elaborar.

Tenemos pues fuerzas que en su proceder revelan lo engañoso de las jerarquías con las que juega la epidermis referencial. Es por consiguiente en la misma fragmentación que encontramos la superioridad de la humanidad antropocéntrica. Y en este contexto, los giros de jerarquías que analizamos implican un mera gimnasia antropocéntrica, *i.e.* demuestran los poderes que detenta el humano, o sea que no catalizan hacia nuevos modelos de pensamiento. Los giros de jerarquía no

hacen más que remarcar este tipo de supremacía antropocentrista. Supremacía que implica un despliegue de 'gimnasia' fragmentadora y cohesionadora del mundo, sea a través de la razón renacentista o bien a través del exceso barroco. Las fluctuaciones de jerarquías y sus subsecuentes cohesiones de los fragmentos confirman pues e intensifican la autoridad reorganizadora de lo humano. La realidad subyacente es la de un ente cohesionador, que requiere de una estructura fragmentada como materia prima, sea cual sea la jerarquía a negociar. Teniendo esto en cuenta podemos constatar que estas fuerzas, dentro de lo irreverente del contexto barroco, mueven la fragmentación hasta sus extremas consecuencias. Vemos cómo, entonces, el barroco juega al nivel de la epidermis, pero evidencia un conservar de las fuerzas sociales.

Tanto el *ello* del soneto como el *ello* de la película forman parte de una epidermis. Mientras al primero se lo doma, sintetizándolo hacia al destino común de una 'nada': "... mas tu y ello juntamente", al segundo, como ya vimos, se lo hace contribuir con la fabricación de lo monstruoso. En estas epidermis totalizadoras lo referencial subyuga las posibilidades de dejar al *ello*, de cada caso, evolucionar hacia algo que desborde las sintetizantes cohesiones. Pero al proceder a dismantelar y ahondar bajo estas epidermis, tenemos al nivel de ensamblaje como la naturaleza entra en acción, en el caso de la película construyendo con valores de relacional ecología. En el caso del soneto, por otro lado, se crea una suspensión de la cohesión espacial. El que esta cohesión pierda protagonismo deja en manos de la fragmentación una responsabilidad que se asumirá en conjunto con los léxicos que permanece y sus intersticios, pero esta vez mutando en una dispersión cronológica: al carecer la 'nada' del último verso de responsabilidad cohesionadora, la escalera lexical carece de función teleológica hacia una exterminación, esta 'nada' no obliga una sintetización. Así pues al carecer de función cohesionante el último verso saca a flote su estructurar, a su vez fragmentador, pero ahora siendo trastocado este fragmentar. Los fragmentos liberados del último verso son de otro carácter que el de los fragmentos que se utilizaron para el preámbulo de la interrupción. Ya vimos como se coqueteó con un tire-y-jale, de lo espacial a lo cronológico y de vuelta a lo espacial, a nivel referencial. Reconocimos este tire-y-jale como una demostración exuberante de gimnasia cohesionadora. Pero al cancelar la cohesión, se revelan lo fragmentos del último verso como portadores de un otro rol. De un rol que se puede entrelazar a otros fragmentos externos al soneto. De un rol que abre hacia la multiplicidad relacionadora. La ausencia de esta cohesión que habría ejecutado espacialmente, de esta la cohesión de la obra hacia una 'nada', da paso, al procedimiento de ensamblaje dentro de nuestra pragmática. Ensamblaje que utiliza de los fragmentos finales, fragmentos ya no cohesionadores, sino, en cambio, fragmentos atravesando una deriva cronológica. Tenemos pues como el dismantelar la cohesión espacial nos deja con una fragmentación cronológica: sea la de "en tierra, en humo, en polvo, ..." u otros léxicos que, aunque

externos (e.g. Holocausto, Irak¹⁵, Hiroshima, capitalismo) se puedan relacionar a esta deriva. El reconocer la función de esta deriva cronológica más allá de las intenciones del autor o de las relaciones específicas de su contexto histórico, convierte al soneto en una importante herramienta de dispersión cronológica, primero al servicio de una multiplicidad que no sintetice el destino de la humanidad sino al de 'lo que está por venir' para nuestra humanidad. Se interrumpe entonces, así mismo, el viaje a la tela antropocéntrica, del soneto como totalidad, donde reconocimos se producía una sintetización en armonía con la cohesión renacentista. Aquellos fragmentos que son producto de nuestra herencia cultural, de aquella fragmentación renacentista que atraviesa todo lo social, en este caso, los podemos poner en acción de nuestra pragmática. Y dado que definimos dentro de nuestra meta pragmática un marco de desarrollo sostenible, nos concierne una ecología relacional, así, en vez de fragmentos de materialidad circundante, fragmentos que ocupan un espacio, tenemos fragmentos de una cronología. Y esto implica un desarrollo sostenible en tanto que es la cronología el espacio intrínseco de todo activismo, el plantear lo apremiante de lo que vendrá y como relacionarnos a ello de manera que se eviten los bucles, en nuestro caso, dañinos dicotómicos.

El que cada uno de estos contenga una etapa de desintegración (tierra, humo, polvo) implica un momento histórico. Careciendo de la cohesión de la desintegración nos deja pues con lo histórico, con lo cronológico. Y ya que esta no debe necesariamente desembocar en una 'nada' (esta sirve meramente de marco) lo que tenemos por consiguiente es una dispersión. Y dada que la dispersión no es lineal, se trata de una irradiación abierta a múltiples direcciones. El que toda irradiación necesite de un centro implica para nuestra cronología no lineal un centro. El que la 'nada' del último verso funcione como un marco en vez de un destino teleológico implica que esta dispersión cronológica va de la mano de una reconfiguración del *antropos* que permanece en ese centro.

Tenemos pues una invitación a crear relaciones entre el *antropos* y una cronología irradiadora. La agencia del centro se libera del cohesionar antropocentrista renacentista. Este da paso a un interactuar no-sintetizador entre el *antropos* y su *oikos*, ya no en el espacio sino en la cronología. Se da paso, por consiguiente, a una ecología de intenso relacionar: los fragmentos en aparente deriva (liberados del cohesionar) en el último verso han pues de responsabilizarse por un entrelazar no sintetizante entre fragmentos humanos y de la materialidad, de la naturaleza (Herzogenrath, 2009:

15 'Irak' se ve así incluido entre más emblemáticos eventos por razones de contextualización histórica que ya analizamos en el primer capítulo de nuestro análisis: lo que falta de emblemático a 'Irak' se compensa gracias a su cercanía histórico contextual con respecto a la película.

4-5). Se liberan así para el propósito de nuestro eco-ensamblaje los fragmentos materiales de relegarse al cohesionar del centro a través de la sintetización espacial. La cadena lexical se ha abierto hacia una cronología, donde una ecología necesaria, una múltiple ecología, un constante interceder de los intersticios (aquellos se dan gracias a que entre cada definir de un léxico cronológico se da una distancia, un espacio, una invitación a llenar por nuestro ecoensamblaje), invitando la multiplicidad, irradiando como un 'sol' (múltiple, dispersante) más que como una cadena lexical (cohesionadora, única, lineal). Son pues los intersticios los que invitan a la producción, al reconfigurar de tanto lo humano como de su relacionar con el medio ambiente, con las materialidades y la naturaleza. Un invitar que desafía la linealidad en tanto que se presta al ubicar de nuestro activismo en cualquier punto, creando así un centro de acción dependiendo de que aspecto cultural se esté implicando para nuestra metra pragmática. Gracias al gesto de una cronología de la dispersión tenemos entonces aquí una latente multiplicidad ecológica.

Conclusiones

Comenzamos por definir la necesidad de una multiplicidad de grupos humanos en el soneto de Góngora. Evidenciamos cómo la película *Body Snatchers* nos entrega en la constitución de un antropomorfismo no un grupo humano único. Para ello utilizamos la lectura que Nicole Brenez construye entre la película y el contexto histórico de la guerra de Irak y el consumismo del primer mundo explotador del tercer mundo. Nosotros continuamos en esta lectura que une fragmentos históricos con fragmentos del ensamblaje de la película, pero entrelazamos, además, con el contexto histórico del soneto y fragmentos del soneto previamente relegados. Para esto delineamos una cartografía de la epidermis referencial del soneto para así poder ahondar bajo ella y trabajar a nivel de ensamblaje. Proseguimos a definir una epidermis de cambios jerárquicos entre el 'tú' y el 'ello' (humano y naturaleza) del penúltimo verso. Esta nos permitió reconocer en la escena de la película una cartografía epidérmica similar al nivel de lo narrativo. Pero esta en cambio, se enfocaba en una dicotomía jerárquica no específicamente entre lo humano y la naturaleza, sino entre lo humano (la víctima) y lo no humano (el monstruo). Conectamos esto a aspectos contextuales históricos pasando a revelar niveles subyacentes a estas epidermis, *i.e.* a nivel de ensamblaje. Para el caso de la película, las materialidades visuales subyacentes nos permitieron ahondar en lo relacional que se extiende entre lo humano y la naturaleza. Pudimos así pasar a contrastar con el nivel epidérmico donde en lo narrativo se impone lo no relacional con una dicotomía humano/naturaleza. Esta

comparación nos permitió identificar la formación de una ecofobia. A continuación pasamos a entrelazar estos procedimientos a los del soneto. Así pudimos observar como el proclamar como fin común de todo 'la nada' no es más que un gesto perteneciente a la epidermis referencial. Si queremos encontrar lo relacional entre lo humano y la naturaleza de manera que se relacione con las fuerzas sociales respectivas debemos en cambio ahondar en los contextos históricos. Como aquí no contamos con una materialidad visual, y los indicios que esta nos pueda dar, optamos por enfocarnos en la fabricación y estructuración de la epidermis referencial, el procedimiento de fragmentación renacentista. Entrelazando este fragmento histórico a nuestro ensamblaje nos permitió sacar a relieve la gestión del humano antropocéntrico. En vez de un mero referenciar de lo humano, con lo que la epidermis anterior lidió, tenemos pues los procedimientos de cohesión que esta gestión implica. Con un ojo detallado en la cohesión pudimos profundizar como esta cohesión primeramente se da sobre los fragmentos espaciales pero que luego se aplique sobre fragmentos cronológicos. A través de este fenómeno de nuestro ensamblaje se nos permitió indagar en una posibilidad de humanismo silenciada pero presente, en tanto que nos sirve para acometer nuestra entrega.

Lo fundamental es que tenemos entonces en nuestras manos, con el último gesto de nuestra entrega, fragmentos que liberados, ya no cumplen con el destino cohesionador, sino que rebotan en la malla del soneto. Este rebotar se da ya que la malla contiene un tipo de inercia producida por el impulso de la fragmentación inicial. De esta se produce una inversión de carácter espacial, pero no sólo inversión sino que la fragmentación pasa a un plano cronológico. La fuerza cohesionadora, a través de nuestro ensamblaje, evidencia otro tipo de fragmentar, y la semilla a otro tipo de antropocentrismo. No un tipo que cohesionese, que contraiga el universo circundante hacia el centro, sino uno que lo desestabiliza, lo expulsa, lo expande, lo irradia. No sólo prescinde pues esta fragmentación de un destino espacial final concreto, sino que accede a una libertad cronológica en constante expansión. Libertad ya que sus fragmentos nunca se cohesionan definitivamente. Todo lo contrario, invitan a la desestabilización, la expulsión, la expansión y el irradiar. Y estos fenómenos son co-actores de un entrelazar de intersticios cronológicos, de aquellos silenciados espacios de posibilidades que se abren a los múltiples grupos humanos, y las múltiples materialidades primigenias.

Esta constante expansión es producto, así, de la multiplicidad de fuerzas que se pone en acción, como vimos a través del empirismo del comienzo de nuestro análisis, 'en Holocausto, en Irak, en Hiroshima, en consumismo, en nada', pero ahora al final de nuestra entrega ya no únicamente gatillado por la lectura de lo contextual histórico, sino agregando evidencias materiales

a las interrelaciones de las multiplicidades históricas de 'en Holocausto, en Irak, en Hiroshima, en capitalismo, en nada'. Estas evidencias materiales: plancton, plasma, placenta, dispersan la materialidad misma del cuerpo humano, este centrismo que correspondía al antropocentrismo ahora reconsiderado por la gestión de nuestra empresa. Es que tenemos pues siempre repercusiones gracias a la inercia de un proceso ahora liberado y entregado a su multiplicidad. A través de esta dispersión de sus dominios, de su tela, ya ni la propia materialidad de este *antropos* está dada por hecho. Hay, por consiguiente, un intersticio que se presenta central, que podemos localizar en aquel vacío que queda en nuestra tela, la tela de nuestra entrega, tras los procesos de ensamblaje que la compusieron. Y en este intersticio las manos del pintor/*antropos*, participan de este vacío, extendiéndose hacia el infinito que la inercia patrocina. Y es que beneficiándonos de esta inercia pudimos desvestir a la película de su cohesión narrativa, su eco-fobia constitucional, dejando variables primigenias, placenta, plancton, plasma al servicio de un desarrollo sostenible a venir. Retoman pues estas tres materialidades no cohesionando bajo una figuración de humanismo único, sino que primigenias a todo humanismo y toda materialidad natural, permiten anclar lo primigenio, delineando en nuestra tela no algo definitivo y terminante sino germinador: evidenciado un antropocentrismo a la deriva sin carecer de su primigenio origen. Se carece, entonces, de un mundo circundante a dominar, mas se detenta de un relacionar con lo circundante, con todas las materialidades que entrelazan a la tela. Y aunque este gesto no se cohesionante no es sorpresa pues que a este *antropos-a-la-deriva* la hermenéutica, siempre hegemónica de su contexto histórico, lo haya tratado de camuflar y ensalzar de nihilista, gesto que no deja más que una cohesión, similar al de la cohesión narrativa ecofóbica. Más allá de cualquier camuflaje interpretativo proponemos aquí un uso. El *antropos* barroco que el soneto produce a través de la película logra así usurpar del precedente humanismo renacentista su forma, su considerar de lo humano en el centro de la creación. Pero el giro que evidenciamos, a través de nuestra entrega, aleja las manos de éste *antropos* lejos del opresivo cohesión (tenemos pues una meta que no nos permite reafirmar formas pasadas, que nos impiden 'usurparlas'). Funciona, entonces, el *antropos* que proponemos como un comodín de todo antropocentrismo venidero: ya no meramente cohesionador, sino sometándose a una función relacionadora. Aquellas manos que cohesionaron sobre su canvas ahora se extienden en busca de lo que los fragmentos espaciales prescinden. Se crea una relación entre las manos y los fragmentos, un puente no único sino aglomeración de infinitas relaciones. Y así las variables son las múltiples relaciones que activa este escenario la infinidad de productos, eventos por venir.

Para resumir podríamos tomar lo que Brenez apunta, en una lectura anterior, como los tonos

fluorescentes, *i.e.* contaminados, de la película imponen “el hecho de que debemos revisitarse el concepto de humanidad bajo la venenosa luz de Hiroshima, Minamata, Chernobyl” (Brenez, 1998). Hay pues múltiples venenos, afectando no sólo múltiples grupos humanos. El desarrollo sostenible se levanta entonces como una respuesta a aquella luz venenosa. Aquella que se esparce sobre toda la tierra. Es en este punto que desarrollamos durante nuestro texto y que culminamos con nuestra conclusión: el que haya múltiples venenos implica, así mismo, la multiplicidad de grupos humanos, que como vimos, se encuentran en un intenso relacionar con múltiples destrucciones. El esparcir de esta luz En tanto que tenemos en nuestra agenda “una reflexión (de orden antropológico) sobre lo que amenaza a nuestra especie” (Brenez, 1998) tenemos a su vez un filtro multiplicador. La amenaza que detenta la ubicuidad de la luz requiere que vayamos más allá de las fuerzas sociales unificantes (aquella que implican una única humanidad; y aquellas que nos pondrían en duelo dicotómico aquella multiplicidad con la infinitas figuraciones de lo humano y su *oikos*). Vamos, pues, en pos de un intenso relacionar con lo que nos circunda. La figuración de lo antropomorfo nos entrega llaves para abrir límites, para abrir lo cerrado de aquellas siluetas, de aquellas figuraciones. A través de enfocarnos de las interrupciones del trazar de estas figuraciones ponemos por consiguiente de relevante que es en el proceso mismo que la silueta se presta para intensas relaciones: anula la dicotomía de lo que se encuentra dentro (lo humano) como de lo que se encuentra fuera (su *oikos*). El trazar no es un trazo terminado, el trazar implica su interrupción en cada micro trazo que lo compone.

Así pues, luego de trascender la dictadura de significados del último verso a través del desmantelamiento que nuestra empresa llevó a cabo –gracias a la urgencia de negociaciones históricas que toman lugar en los *Body Snatchers*, y las irradiaciones cronológicas no lineares que definen un antropocentrismo no cohesionador– se nos ha permitido indagar en las operaciones que revelan interacción de fuerzas tanto sociales como naturales. Esto concedió la posibilidad de entrelazar un eco-ensamblaje entre materialidades primigenias (plancton, plasma, placenta) y una historicidad múltiple (Holocausto, Irak, Hiroshima, capitalismo, etc). Conjugando los dos aspectos tenemos un eco-ensamblaje que torna *e.g.* en plancton, en plasma, en placenta, en Hiroshima, en nada. Pero este eco-ensamblaje no se relaciona con la 'nada' de manera terminal. Esta 'nada' sirve meramente para enmarcar una actividad interminable, a través de diferencias productivas, invitaciones a lo que la interrupción de los procesos constructivos de cuerpos nos pueden llevar. O como Deleuze & Guattari apuntan: atención para el pueblo que vendrá y, por consiguiente, a una tierra por venir, mil ecologías¹⁶. Escalera(s) hacia un(os) nuevo(s) humanismo(s) que implica la

16 Parfrase del título del ensayo de Bogue: *A Thousand Ecologies* (2009).

usurpación de ideas preconcebidas para actualizarlas con contenido relevante —en relación con una materialidad circundante— tanto la de otros grupos humanos, que de caso contrario se ven usurpados y luego desechados, como la de aquello primigenio constantemente entrelazándonos a la tierra.

Bibliografía

- Baugh B, “How Deleuze can help us make Literature work?” en Buchanan, Marks (eds.) *Deleuze and Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000, pp. 34-56.
- Bogue R, A Thousand Ecologies, en Herzogenrath B, *Deleuze/Guattari & Ecology*, Palgrave, 2009, pp. 42-56.
- Borgeson B, “Scent of An Other Canvas, Towards a Theory of Unfulfillment”, *Valör, Konstvetenskapliga studier*, Uppsala Universitet, Uppsala, 2010, dec, 3-4, pp. 46-65.
- Brenez N, “Come into my sleep”, fragmento trad. por Martin A, <www.rouge.com.au/rougerouge/sleep.html>, accedido: 27/02/2010 12:16. en Brenez N, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, de Boeck, Brussels, 1998.
- Brenez N, *Abel Ferrara*, University of Illinois Press, Illinois, 2007.
- Brown G, “Defining Nature through Monstrosity in *Othello* and *Macbeth*” en Hallock, Kamps & Barber (eds), *Early Modern Ecocriticism*, Palgrave, New York, 2008, pp. 55-76.
- Clay J, *Sensation, Contemporary Poetry and Deleuze*, Continuum, New York, 2010.
- Colombat A P, 'Deleuze and Signs' en Buchanan, Marks (eds.) *Deleuze and Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000, pp. 14-33.
- Cosgrove D, ‘Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea’, *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, Vol. 10, No. 1 (1985), Blackwell Publishing, pp. 45-62, <<http://www.jstor.org/stable/622249>>, accedido: 27/02/2010 12:16.
- Crignon P, ‘Emmanuel Levinas and the Image’, *Yale French Studies*, No. 104, 2004, pp. 100-125.
- Cutler & MacKenzie, “Bodies of Learning”, en Guillaume, & Hughes (eds.), *Deleuze and the Body*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011, pp. 53-72.
- Field J V, en Alberti, *De la Pintura*, Mathema, Mexico, 1996, pp. 12-17.
- Firenzuola A, *On the Beauty of Women (Dialogo delle bellezze delle donne)*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1992.
- Flaxman G, *The Brain is the Screen, Deleuze and the Philosophy of Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
- Góngora L. *Sonetos Completos*, Edición Biruté Ciplijauskaitė. Clásicos Castalia, Editorial Castalia, Madrid, 1969.
- Halsey M, “Deleuze and Deliverance” en Herzogenrath B, *Deleuze/Guattari & Ecology*, Palgrave, 2009.
- Herzogenrath B, *Deleuze/Guattari & Ecology*, Palgrave, London, 2009.
- Laguna Mariscal G: “En tierra. En humo, en polvo, en sombra, en nada: historia de un tópico literario”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII/1999, pp. 197-213.
- Phillips, J., “Agencement/Assemblage”, *Theory, Culture & Society*, May 2006 vol. 23 no. 2-3 pp. 108-109.
- Prendergast M T M, *Renaissance fantasies: the gendering of aesthetics in early modern fiction*, pp. 15-16. Kent State University Press, Kent, 1999.

- Suárez Fernández L, *La Crisis de la hegemonía española*, Ediciones Rialp, Madrid 1991.
- Wagschal “From Parmigianino to Pereda: Luis de Góngora on Beautiful Women and Vanitas” (2010), en de Armas F A, *Ekphrasis in the age of Cervantes*, Rosemont Publishing, Canbury, 2005.
- West S, *Portraiture*, Oxford University Press, Oxford, 2004.

Anexo I: Soneto LCXVI

“Mientras por competir con tu cabello” (1582)

autor: Luis de Góngora.

Mientras por competir con tu cabello,
 oro bruñido al sol relumbra en vano,
 mientras con menosprecio en medio el llano
 mira tu blanca frente el lilio bello;
 mientras a cada labio, por cogello,
 siguen más ojos que al clavel temprano,
 y mientras triunfa con desdén lozano
 del luciente cristal tu gentil cuello;
 goza cuello, cabello, labio y frente,
 antes que lo que fue en tu edad dorada
 oro, lilio, clavel, cristal luciente,
 no sólo en plata o víola troncada
 se vuelva, mas tú y ello juntamente
 en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Anexo II: Secuencia de usurpación de la película *Body Snatchers* antes de la interrupción.



Anexo III: Secuencia de interrupción de la usurpación de la película *Body Snatchers*.

