

DONNA HARAWAY

EL PATRIARCADO DEL OSITO TEDDY
Taxidermia en el Jardín del Edén



El patriarcado del osito *Teddy*

Taxidermia en el Jardín del Edén

Donna Haraway

El patriarcado del osito *Teddy*

Taxidermia en el Jardín del Edén

Donna Haraway

Prólogo de Carmen Romero Bachiller

Traducción de Ander Gondra Aguirre



sans
soteil
ediciones

Barcelona • Buenos Aires



Chiribitas

Haraway, Donna

El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén, Donna Haraway. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones Argentina, 2015. 154 p. ; 14x21,6 cm.

Traducido por: Ander Gondra Aguirre
ISBN 978-987-3923-00-5

1. Estudios Culturales. 2. Estudios de Género. 3. Feminismo. I. Gondra Aguirre, Ander, trad. II. Título
CDD 305.42

Obra editada bajo licencia Creative Commons 3.0: Reconocimiento - No Comercial
- Sin Obra Derivada (by-nc-nd).

-© de la autora, Donna Haraway, 2015.

-© de la traducción, Ander Gondra Aguirre, 2015.

-© del prólogo, Carmen Romero Bachiller, 2015.

-© de la edición, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2015.

Diseño de portada e ilustraciones interiores: Mikel Escalera
www.mikelescalera.com

Maquetación: Sans Soleil Ediciones

Corrección de textos: Isabel Mellén

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

Impreso en Argentina

Imprime: Imprenta Dorrego (Av. Dorrego 1102, Buenos Aires)

www.sanssoleil.es/argentina

ÍNDICE

Prólogo. Noche en el museo con Donna Haraway. Desmontando el proyecto colonialista, racista y sexista de la ciencia, <i>Carmen Romero Bachiller</i>	9
Nota a la edición	23
I. El Salón Africano de Akeley y el Memorial Theodore Roosevelt en el Museo Americano de Historia Natural: Experiencia	27
II. Carl E. Akeley (1864-1926), la pistola, la cámara y la búsqueda de la verdad: biografía	61
- Historias de vida	63
- Taxidermia: de tapizado a epifanía	73
- La fotografía: cazando con la cámara	89
III. Contando historias	105
- Autores y versiones	106
- Safari: una vida de África	123
IV. El Museo Americano de Historia Natural y la construcción social del conocimiento científico: la institución	133
- La exposición	139
- Profilaxis	144

PRÓLOGO

Noche en el museo con Donna Haraway.
Desmontando el proyecto colonialista,
racista y sexista de la ciencia

CARMEN ROMERO BACHILLER

Entre el momento en el que Donna Haraway escribió y publicó *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén* y el de su traducción y publicación en castellano han pasado cerca de treinta años. Al analizar las prácticas de exhibición museística, su particular apuesta conservacionista y las políticas eugenésicas que amparaba a principios del siglo XX el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, Haraway se preguntaba por cómo leerían e interpretarían los dioramas del museo los chicos y chicas que paseaban con el *walkman* por sus salas en algún momento de la década de los ochenta del siglo pasado (Haraway, 2015: 39). Haciéndonos la misma pregunta que Haraway, podemos pensar en cómo serán leídos los dioramas —esas representaciones de escenas de la naturaleza con pretensión hiperrealista que aspiraban a funcionar, según planteaba el taxidermista y conservador Carl Akeley, como una “mirilla en la selva” (Haraway, 2015: 42)— en el momento actual. ¿Cómo serán interpretados hoy en día

cuando los *walkman* son artefactos de cultura retro *hipsterizados* o meras antiguallas curiosas que sorprenden a adolescentes acostumbrados a la inmediatez de los móviles inteligentes y las tabletas, con su continua producción de continuidad y distancia a través de la presencia/ausencia de nuestros “amigos” permanentemente conectados? Probablemente la experiencia del museo será inmediatamente *twitteada* y colgada en *Instagram*, tal vez valorada por los “*me gusta*” acumulados en *Facebook*. Más aún, quizá su visita al Museo Americano de Historia Natural estará mediatizada por la popularización del mismo en los últimos años a través de la película *Noche en el Museo* (Shawn Levy, 2006), protagonizada por Ben Stiller y dirigida a un público infantil y juvenil quizá bastante menos impresionado que sus predecesores por las “naturalezas muertas” encarnadas en los dioramas. La inmediatez, la viveza cotidiana y nuestra posibilidad de acceder al mundo a través de un *click*—vía *Google* y asesorados por la *Wikipedia*—, parece casar mal con las poses estáticas de las figuras disecadas para formar parte de dichas escenas; muertas, paradójicamente, como reclamo para favorecer la divulgación de la naturaleza y su conservación. Tal vez por eso en la ficción protagonizada por Stiller los animales y personajes de los dioramas cobraban vida, yendo un paso más allá y trayendo, directamente, la selva al centro de Nueva York.

Podríamos preguntarnos incluso cómo leer el texto no sólo desde este otro tiempo, sino también desde otros lugares y con otros idiomas; lugares desde los que probablemente no resulte fácilmente accesible el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York y, sin embargo, como pretendo argumentar, sí nos resulten accesibles y radicalmente cercanas sus historias y los relatos de las mismas que nos ofrece la autora. Para empezar, es probable que los consumos globalizados y las prácticas de distribución hegemónicas del cine estadounidense nos ha-

yan hecho acceder a la mencionada película *Noche en el museo*. Esto nos permite leer este texto siguiendo a Haraway por las salas del Pabellón Africano de Akeley con la extraña sensación de volver a un lugar conocido, de reconocer el Museo. Pero también resultan cotidianas y reconocibles las densamente pobladas historias de construcción de la supremacía de la masculinidad blanca, sobre sus otros “otros” que se inscriben en *El patriarcado del osito Teddy*: por un lado, las mujeres y las personas negras e inmigrantes tanto en “casa” —EEUU a principios del siglo XX en el texto, pero también Argentina y el estado español en su recepción actual— como fuera —África como ese Edén natural—; y por otro lado, los otros “otros” no humanos, grandes animales “salvajes” y fundamentalmente los simios, aquí representados por los gorilas: esos otros no-humanos pero casi, parientes “naturales” que nos permiten acceder a las narrativas de nuestros orígenes. Probablemente esos relatos de separación y primacía heteropatriarcal, colonialista y racista no sólo nos resulten familiares, sino constituyan parte de la forja de las relaciones sociales que habitamos en el aquí y el ahora —incluso si, como en el caso de esta edición, se publica al tiempo en lugares tan alejados geográficamente como Barcelona y Buenos Aires—. Otro tanto se podría decir del quiebre fundacional por el cual nos pensamos como “humanos” separados y distintos de otros animales, incluidos nuestros “parientes” simios más cercanos.

Según señala Haraway tanto “la ciencia como la cultura popular conforman intrincados tejidos de hecho y ficción” (1989: 3). Partiendo de esa imbricada textura, me propongo invitarles a seguirme en esta visita al Museo Americano de Historia Natural de Nueva York de la mano de Donna Haraway, apelando a las imágenes de la mencionada película. Pero antes de eso, les propongo dar un pequeño rodeo por su

obra y algunas de sus propuestas teóricas para poder seguir la profunda crítica que encierra *El patriarcado del osito Teddy*.

DONNA HARAWAY: RECEPCIÓN EN CASTELLANO DE UNA AUTORA FUNDAMENTAL Y PROYECTO TEÓRICO

Presentar una nueva traducción del trabajo de Donna Haraway es un motivo de alegría: Haraway constituye, sin duda, un referente fundamental en el marco del feminismo, los estudios culturales y los estudios sociales de la tecnociencia, y para muchas personas encontrarnos con su obra supuso un punto de inflexión clave que hizo reconfigurar de forma completa e indeleble todo nuestro trabajo. Hace ahora veinte años de la primera traducción de un texto de Haraway al castellano, el imprescindible *Simians, Cyborgs and Women*, renombrado aquí como *Ciencia, Cyborgs y mujeres*, y publicado en 1995 por Cátedra en una versión reducida que no incluía dos capítulos del texto original¹. Posteriormente se traduciría uno de sus artículos más rompedores “Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles”, publicado en 1999 en la revista *Política y Sociedad*². Y habría que esperar hasta 2004 –hoy hace ya once años– para que se tradujera su *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra@_Conoce_Oncorotón*³ por la editorial UOC³. Sus últimos libros, *The Companion Species Manifesto* (Prickly Paradigm Press, 2003) y *When Species Meet* (Minnesota, 2008) no han sido traducidos aún.

1 Edición a cargo de Fernando García Selgas, que escribiría el prólogo junto a Jorge Artidi y Jackie Orr y traducción de Manuel Talens.

2 Traducción a cargo de Elena Casado Aparicio.

3 Traducción de Helena Torres.

El texto que aquí se presenta, *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén* –bella y cuidadosamente editado por Sans Soleil Ediciones, con un trabajo de archivo que amplía el espectro del propio original aportando múltiples imágenes que ilustran el texto– constituye, de algún modo, una “precuela” de *Ciencia, Cyborgs y Mujeres*. Se trata de un artículo ampliamente difundido y que aparecía como primer capítulo del magnífico y hasta ahora no traducido al castellano *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (Routledge: 1989), todo un tratado que ofrece un amplio recorrido por el espacio liminal de la primatología, como una forma de “Orientalismo simio” –partiendo de la concepción del Orientalismo elaborada por Edward Said (1978/1990), para reinterpretarla en clave de relaciones humanos/no-humanos–. Así, la autora va siguiendo las prácticas científicas que recorren y rastrean la vida de nuestros parientes simios para construir una narración donde se estabiliza la naturaleza, trazando férreamente los límites entre los cuerpos y fijando sus jerarquías y vínculos –atravesadas por relaciones raciales, coloniales y de género, e inscritas en las prácticas patriarcales de organización familiar–.

En este recorrido, Haraway da cuenta de la narrativa ficcional de los hechos científicos –*Science facts* y *Science fiction*– como tejidos anudados con el mismo material, tanto en las apelaciones a la verdad de la ciencia y sus relatos, como en otras intervenciones humanas como la cultura popular: hechos y ficciones son producciones resultado de la acción y experiencia humana (1989: 3). Los hechos no están meramente ahí para ser descubiertos, sino que dependen de específicas configuraciones de entidades disímiles y ordenamientos concretos que han permitido el desarrollo de determinadas prácticas: los hechos *están hechos*. Por otro lado, la ficción hace referencia a la acción humana de despegarse de lo dado, a la

práctica de “confeccionar, formar o inventar, al igual que simular” (Haraway, 1989: 3-4). Será sobre la articulación de ambos entramados –los hechos, como resultados ya terminados, y las ficciones, como acciones en proceso que pueden orientar y desplazar acciones futuras– que podemos, según Haraway, identificar los mecanismos y relatos de producción científica; relatos que apuesta por inscribir y analizar como parte del aparataje de la CF –ciencia ficción–; ciencia ficción, por cuanto los relatos de la ciencia conforman reiteradamente narraciones de orígenes y orientan futuros posibles.

Desde este lugar arriesgado y preñado de “las promesas de los monstruos” –parafraseando su propio trabajo (1999)– Haraway va a mostrar cómo la primatología y la biología son discursos histórica y geopolíticamente situados; prácticas que insisten en desentrañar nuestros orígenes en los “otros” de la “naturaleza” para orientar nuestros aquí y ahora. En el caso del texto que aquí se presenta, la configuración de un museo, como es el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, se muestra como una empresa moral e ideológica que inscribe y difunde un discurso densamente embebido de inscripciones racistas y heterosexistas. Nuestros parientes primates y otros animales “salvajes” sustraídos de la naturaleza mediante cacerías de “conservacionistas” blancos, reincorporados a sus “hábitats” en virtud de la hiperrealista recreación taxidérmica en los dioramas, prometían desentrañar para nosotros nuestra verdadera naturaleza: sus relaciones jerárquicas, la primacía masculina y el modelo de familia patriarcal como espejo sobre el que asegurar el “orden natural” –capitalista– en medio de los crecientes desórdenes sociales –feminismo, socialismo, inmigración– que lo ponían en peligro.

Esta “verdad”, sin embargo, queda profundamente “agujereada” una vez sometida a la aguda e irónica revisión que

emprende la autora guiada por cuatro tentaciones, que constituyen sus principales recursos analíticos, según identifica en *Primate Visions* (Haraway, 1989: 6-8) y que irá afinando en sucesivas obras. Su primera tentación teórica la sitúa en el ámbito del análisis científico desde la práctica que inauguraron Latour y Woolgar con *La vida en el Laboratorio* (1979/1995) y que, mediante un ejercicio de seguimiento cercano de los heterogéneos actores que habitan el laboratorio –sean éstos humanos o no humanos–, van a invertir las lógicas del descubrimiento que implican que lo descubierto estaba allí desde el origen, para insistir en cómo prácticas concretas configuran y estabilizan –temporalmente– determinadas entidades identificadas como “descubiertas”. Naturaleza y sociedad son un subproducto de la práctica científica. En este sentido, Haraway también va a cuestionar algunas premisas de esta perspectiva, como la tendencia a ocultar el lugar de enunciación desde el que se construyen los relatos sobre la ciencia, actuando así los intrépidos investigadores sociales de la tecnociencia como ventrílocuos invisibilizados, en lo que denominará una “política semiótica de la representación”, frente a la cual defenderá una “semiótica política de la articulación”, en la que se reconozcan las relaciones, inherentemente desiguales pero co-constitutivas, en las que estamos inmersos con entidades disímiles humanas y no humanas (Haraway, 1999: 139). Igualmente, Haraway va a criticar la falta de atención a los patrones sociales de desigualdad históricamente sedimentados, invisibilizados en ocasiones por la atención a las formas concretas en las que se configuran las entidades en la práctica (Haraway, 2004: 53). Esto conduciría a una forma de presentismo pobremente equipado, para dar cuenta de los efectos de los entramados de las relaciones de poder en los que se inscriben los cuerpos en marcos racistas, heterosexistas, clasistas y coloniales.

Su segunda tentación la constituirían las perspectivas epistemológicas del punto de vista, asentadas en la tradición marxista y feminista, que afirman que no todos los lugares están igualmente equipados para proporcionar una mirada crítica. Es por ello que se preferirán las miradas desde abajo, desde las posiciones marginalizadas o vulnerables, desde las posiciones de esas "otras inapropiadas/bles" a las que les resulta mucho más difícil obviar su lugar de enunciación (Haraway, 1999: 125-126). Es por eso que resultan preferibles: porque se saben manchadas e impuras, y difícilmente se podrán encaramar en el no-lugar del universalismo; porque, como plantea Harding, tenemos razones para sospechar del lugar desde el que tradicionalmente se han venido haciendo las preguntas y prácticas científicas. Sin embargo, "la búsqueda del conocimiento requiere de políticas democráticas y participativas" (Harding, 1991: 124), capaces de apuntalar el proyecto de una "ciencia sucesora" que nos proporcione una mejor versión del mundo (Haraway, 1995: 321).

Éste constituiría el vínculo con su tercera tentación: la ciencia continúa siendo un proyecto necesario, porque necesitamos una mejor versión del mundo. Es por ello que se aleja del universalismo y su reverso gemelo, el relativismo, apostando por la necesidad de desarrollar conocimientos responsables y críticos; conocimientos situados que se reconozcan parciales, no sólo denunciando la falacia oculta bajo pretensiones de neutralidad que sólo invisibiliza las premisas de las que parte, sino haciéndose cargo, responsabilizándose de los efectos del propio posicionamiento en las prácticas de indagación.

Finalmente, el cuarto elemento que atraviesa el análisis de Haraway es su alianza y apuesta por el feminismo y el antirracismo: el desarrollo de una perspectiva feminista interseccional que impregna la mirada y que hace que permanezca per-

manentemente atenta a las vulnerabilidades y exclusiones que se generan en las prácticas de producción de conocimiento.

NOCHE EN EL MUSEO CON DONNA HARAWAY

El Salón está oscuro, iluminado solamente por las vitrinas que delinean los lados de la espaciosa estancia. En el centro del Salón hay un grupo de elefantes tan realistas que un momento es suficiente para despertar un presagio de su movimiento, tal vez un ataque hostil por nuestra intromisión personal. Los elefantes se alzan como un gran altar en la nave de una enorme catedral. (Haraway, 2015: 40).

Con esta presentación nos introduce Haraway en el Salón Africano de Akeley del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York. El diorama del centro de la sala, a punto de cobrar vida ante nuestros ojos, parece adelantarse al argumento que atravesaba la película *Noche en el Museo*. En ella, todos los elementos de los diferentes dioramas cobraban vida por la noche ante los ojos de un inventor —Ben Stiller— con una masculinidad y paternidad en crisis, el cual casi accidentalmente pasaba a convertirse en guardia nocturno del museo. En la película, un maniquí de cera que representaba la figura de Theodore *Teddy* Roosevelt, 26º presidente de los Estados Unidos y uno de los promotores del Museo, ayuda al protagonista a recuperar el control del mismo y con ello su masculinidad y el respeto de su hijo. Al margen de la calidad artística de la película, la narrativa de masculinidades en peligro y el recurso a la figura de *Teddy* Roosevelt no deja de ser significativo y entronca con la lectura de Haraway sobre las aspiraciones morales y políticas del Museo.

El triple eje exhibición, conservación y eugenesia constituía parte de un discurso que pretendía asegurar el orden moral

de la sociedad en el “orden natural” modelado a través de las imágenes hiperrealistas de la taxidermia en los dioramas. Éstos funcionan como narraciones que presentan a los ojos de los espectadores “las páginas de la naturaleza, leídas a simple vista” (Haraway, 2015: 42). La disposición de las figuras en cada uno de los grupos permite reconocer una estructura familiar que inscribe el modelo patriarcal, la primacía masculina y la división sexual del trabajo en el orden de la naturaleza. Generalmente, se repite el modelo de “un gran macho vigilante, una hembra o dos y un bebé” (Haraway, 2015: 43). Los dioramas, mediante la muerte literal de los animales que los componen, producto de la caza mayor deportiva y “científica” de enriquecidos caballeros blancos, permiten expresar la nobleza y el orden del mundo natural, como respuesta a lo que se percibe como la decadencia de la masculinidad blanca a la que está conduciendo la civilización. El enfrentamiento del varón blanco con su presa se representaba como una gesta heroica, en la que la masculinidad quedaba reforzada. No deja de ser interesante recordar cómo el origen de los ositos de peluche –*teddy bears*– aparece en paralelo al modelaje taxidérmico y con igual origen cinegético: según nos narra Haraway, el presidente Roosevelt volvía de una cacería con las manos vacías porque no había conseguido abatir un oso –otras narrativas más ennoblecedoras hablan más bien de que le perdonó la vida al encontrarse con un oseño–, pero en cualquier caso, a su regreso al hotel y para compensar –y restaurar su masculinidad herida, podríamos añadir– una empleada le regaló un oso de peluche que había hecho para la ocasión.

Pero Haraway no se va a contentar con mirar a los dioramas como mera espectadora, sino que va a analizar la propia institución del museo, el trabajo taxidérmico y las cacerías en África de los “amantes de la naturaleza” para conseguir ejemplares ade-

cuados para su exhibición. Va a ser un ejercicio de “seguir a los actores”, en la misma línea de lo planteado por Latour (2005: 12), lo que le va a permitir reconfigurar y hacer comprensibles las condiciones que dieron lugar a todo un conjunto de prácticas que conforman el museo como configurador de significados y espacio material concreto. Igualmente, el trabajo de Haraway va a desarrollar un análisis arqueológico en el sentido de Foucault (1969/2002), rastreando los archivos y siguiendo a Carl Akeley como eje desde el cual desarrollar el análisis.

El avance de las técnicas de la taxidermia de Carl Akeley y la forma en que se desarrollan los diferentes safaris en África para obtener ejemplares para exhibir, una vez muertos y convertidos en “peluches” vivificados, son parte de todo un mecanismo que permite perpetuar el orden social vigente, presentado como orden de la naturaleza. En las cacerías, los varones blancos parecen asumir todo el protagonismo frente a sus presas, lo que ignora todo un conjunto de *presencias* que se tornan *ausencias manifiestas*, pero sin las que no se podrían concebir los safaris africanos –utilizando la categorización desarrollada por John Law (2004: 84)–. La propia población africana negra es la primera gran ausente. Los safaris, sin embargo, eran escenarios de reproducción de las relaciones coloniales de primer orden: los porteadores, ojeadores, guías y sirvientes negros permitían con su trabajo que los varones blancos pudieran estar listos para apuntar a su presa de la forma más adecuada. Por supuesto, ellos no podían disparar sin ser castigados por ello: identificados sistemáticamente como “muchachos” –*boys*–, no podían amenazar la masculinidad blanca accediendo así a las codiciadas presas y apropiándose del espíritu noble de las grandes bestias (Haraway, 2015: 128). Otras figuras invisibilizadas serán las mujeres, –las mujeres blancas, por supuesto, las mujeres negras constituyen una auténtica “otredad ausente” (Law, 2004: 84)

en toda esta narrativa—. Haraway va a incorporar esa presencia mediante la recuperación de los discursos de la primera y segunda esposa de Akeley —Delia Akeley y Mary L. Jobe Akeley, respectivamente—. En la narrativa de ambas se recoge el sentido heroico de la cacería y, desde luego, en ningún momento se cuestiona el racismo de las relaciones coloniales. Sin embargo, sus narraciones paralelas ofrecen miradas que, al menos parcialmente, van a cuestionar el relato principal del varón blanco introduciendo a las mujeres blancas como agentes activas y no meras observadoras.

En este relato, el Akeley taxidermista y cazador se presenta también como conservador, en particular del gorila que constituía para él la bestia más noble, casi humana, el antagonista máspreciado. De hecho, trabajará en pro del establecimiento de un santuario para gorilas en el Congo a su regreso de África. “Una vez que se completa la dominación, la conservación es urgente.” (Haraway, 2015: 57), y para ello recurrirá a un nuevo tipo de caza, esta vez mediante la cámara, filmando los gorilas en busca de la evidencia científica. Estamos en el primer desplazamiento de los dioramas a los documentales de *National Geographic*, que en los años setenta del siglo XX presentarán a una joven Jane Goodall como una figura maternal frente a los chimpancés (Haraway, 1989: 133).

Dominación y conservación son dos palabras clave en este caso. El triple proyecto del museo —exhibición, conservación y eugenesia— se expresaba a través de los dioramas convertidos en auténticas máquinas que solidifican las relaciones sociales de dominación presentándolas como verdad natural. Como dirá Haraway: “Las máquinas son mapas de poder, momentos detenidos de las relaciones sociales que, a su vez, amenazan con gobernar a los vivos.” (2015: 134). Así, el Museo se erguía frente a las amenazas que ponían en peligro el orden

natural capitalista, racista y patriarcal con la irrupción de discursos socialistas y feministas, y con la creciente presencia de población migrante no anglosajona y no blanca en Estados Unidos. Si socialismo y feminismo representaban el cuestionamiento de la paz social con la lucha de clases y el derrocamiento de la primacía del varón respectivamente, las mayores tasas reproductivas de las mujeres inmigrantes no-blancas se presentaba como un auténtico “suicidio de la raza” (Haraway, 2015: 138). En este sentido, el texto de Haraway continúa resonando con fuerza en nuestros días al denunciar la forma en que el “patriarcado del osito *Teddy*” se amparaba en el lenguaje de la ciencia para presentar su modelo político como verdad incuestionable. En un momento como el actual, en el que demasiadas cosas se presentan como “problemas técnicos” y, por lo tanto, sin posible intervención política, el trabajo de Donna Haraway constituye un importante acicate que muestra las inextricables conexiones entre ciencia y política, y nos pone en alerta ante apelaciones que, asentándose en una pretendida neutralidad, emplean los mecanismos del conocimiento científico en sus estrategias de dominación. El reto es desmontar el andamiaje y atrevernos a desentrañar dichas prácticas, ¿lo aceptaremos?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Foucault, Michel (1969/2002) *Arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Haraway, Donna (1989) *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, NY: Routledge.
- Haraway, Donna (1995) *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.

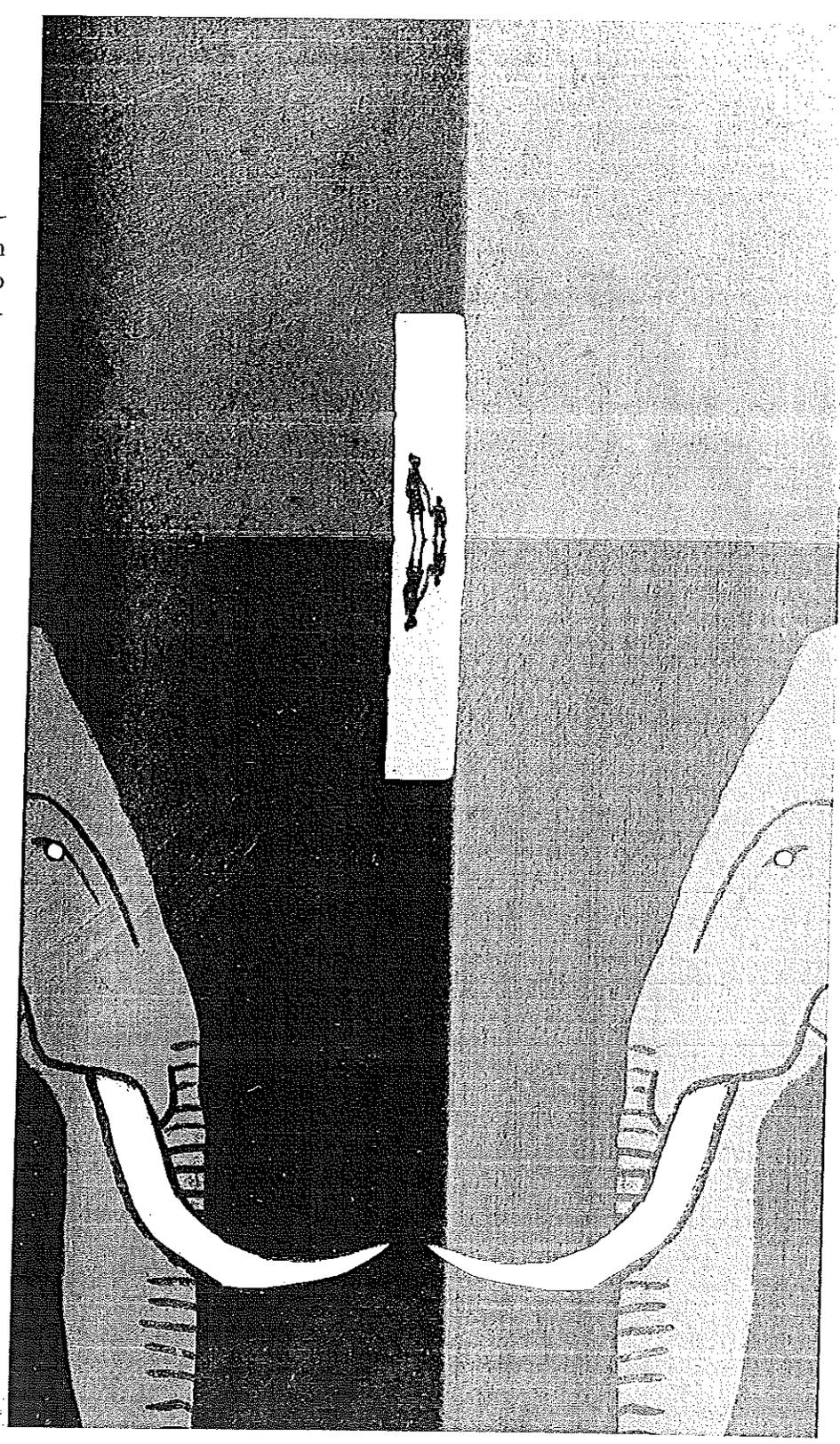
- Haraway, Donna (1999) "Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles" en *Política y Sociedad*, 30: 121-163.
- Haraway, Donna (2004) *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra©_Conoce_Oncorotón™*, Barcelona: UOC.
- Haraway, Donna (2003) *The Companion Species Manifesto*, Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, Donna (2008) *When Species Meet*, Minneapolis: Minnesota University Press.
- Haraway, Donna (2015) *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén*, Barcelona/Buenos Aires: Sans Soleil Editorial.
- Latour, Bruno (2005) *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford: Oxford University Press.
- Latour, Bruno y Woolgar, Steve (1979/1995) *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*, Madrid: Alianza Universidad.
- Law, John (2004) *After Method. Mess in Social Science Research*, Londres: Routledge.
- Said, Edward (1978/1990) *Orientalismo*, Madrid: Libertarias/Prodhufi.

NOTA A LA EDICIÓN

La presente edición ha sido traducida a partir de la versión original publicada en el número 11 de la revista estadounidense *Social Text* en 1984/1985. Cuatro años después, en 1989, el texto fue incluido nuevamente –con ligeras variaciones– en *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, uno de los libros más recordados de Donna Haraway. Posteriormente, convertido en ensayo de referencia en múltiples debates académicos y ámbitos de investigación, *El patriarcado del osito Teddy* ha contado con numerosas reediciones, entre las cuales podríamos destacar las siguientes: *Cultures of United States Imperialism*, editado por Amy Kaplan y Donald E. Pease (Duke University Press, 1993); *Culture/power/history: A Reader in Contemporary Social Theory*, editado por Nicholas B. Dirks, Geoff Eley y Sherry B. Ortner (Princeton University Press, 1994) o la compilación *The Haraway reader* (Routledge, 2004).

El acompañamiento visual de la presente edición (selección de imágenes, redacción de pies de las fotografías y textos de los atlas) ha sido añadido por parte de los editores y no se encontraba en la edición original, la cual tan sólo contaba con tres ilustraciones (figuras 6, 9 y 23).

Conmemorando, por tanto, el 30º aniversario de su publicación original, presentamos una cuidada edición ilustrada en castellano de este texto clásico de Donna Haraway, un agudo estudio cuya lucidez, a pesar del paso del tiempo, sigue estimulándonos en el presente.



I. EL SALÓN AFRICANO DE AKELEY Y EL MEMORIAL THEODORE ROOSEVELT EN EL MUSEO AMERICANO DE HISTORIA NATURAL: EXPERIENCIA

La naturaleza nos enseña la ley, el orden y el respeto a la propiedad. Si estas personas no pueden ir al campo, entonces el Museo debe trasladar la naturaleza a la ciudad¹.

Comencé a reflexionar sobre la leyenda de Rómulo y Remo, que habían sido amamantados por una loba y fundaron Roma, pero en la jungla yo tenía al pequeño Lord Greystoke amamantado por una mona².

En el corazón de la ciudad de Nueva York se encuentra Central Park, el jardín urbano diseñado por Frederick Law Olmsted para sanar al estresado o decadente ciudadano con

- 1 Henry Fairfield Osborn, *Report to the Trustees*, American Museum of Natural History, mayo de 1908, y en John Michael Kennedy, *Philanthropy and Science in New York City: The American Museum of Natural History, 1868-1968*, Yale University Ph.D., 1968, Univ. Microfilms, Inc., 69-13, 347 (Kennedy en lo sucesivo). De aquí en adelante, el Museo Americano de Historia Natural será el AMNH [siglas en inglés].
- 2 Edgar Rice Burroughs en Irwin Porges, *Edgar Rice Burroughs: The Man Who Created Tarzan* (Provo, Utah: Brigham Young Univ., 1975), p. 129.

una dosis profiláctica de naturaleza. Justo enfrente del parque, el Memorial Theodore Roosevelt preside, como edificio central del Museo Americano de Historia Natural, una reproducción monumental del Jardín del Edén. En el Edén, el hombre occidental puede comenzar nuevamente el primer viaje, el primer nacimiento desde el interior del santuario de la naturaleza. El Museo Americano de Historia Natural, una institución fundada poco después de la Guerra Civil y dedicada a la educación popular y a la investigación científica, es el lugar donde emprender esta génesis, esta regeneración. Pasando a través del atrio del Memorial Roosevelt en dirección al Salón Africano, inaugurado en 1936, el ciudadano de a pie puede acceder a un espacio y un tiempo privilegiados: la Era de los Mamíferos en el corazón de África, escenario del origen de nuestra especie³. Hay una esperanza implícita en cada detalle arquitectónico: quizá pueda arreglarse el futuro en la visión inmediata del origen. Al salvaguardar los comienzos, el final puede ser alcanzado y el presente puede ser trascendido. El Salón Africano ofrece una singular comunión con la naturaleza en su momento más álgido y, sin embargo, más vulnerable; el momento de la interconexión de la Era de los Mamíferos

3 Osborn creía que el Homo Sapiens había surgido en Asia y varias expediciones importantes del Museo en el desierto de Gobi, durante la década de 1920, iban destinadas a tratar de demostrar esta postura. Sin embargo, África aún tenía un significado especial como núcleo de la naturaleza primitiva y, por lo tanto, como origen en el sentido de una potencial restauración, como reserva de las condiciones originales donde los "verdaderos primitivos" sobrevivieron. No se estableció en África el escenario de la aparición de nuestra especie hasta mucho después de la década de 1930. Para un esquizo-análisis creativo del continente africano como ubicación ideal para la inscripción del deseo capitalista a lo largo de la historia, véase William Pietz (Pitzer College), "The Phonograph in Africa: International Phonocentrism from Stanley to Sarnoff", estudio presentado en el *Second International Theory and Text Conference*, Southampton, Inglaterra, en 1983.

con la Era del Hombre. Esta comunión se nos ofrece a la vista mediante el arte de la taxidermia.

La restauración del origen, el deber de la higiene genética, se alcanza en el Salón Africano de Carl Akeley mediante un arte que para él comenzó en la década de 1880 con el tosco relleno de Jumbo, el elefante de P.T. Barnum atropellado por una locomotora, emblema de la Revolución Industrial [Fig. 1]. El fin de su labor se produjo en la década de 1920, con su exquisito montaje de *El Gigante de Karisimbi*, el gorila macho solitario de espalda plateada que domina el diorama en el que se representa el lugar de la propia tumba de Akeley en la montañosa selva tropical del Congo [actual República Democrática del Congo]. Para que pudiera habitar el monumento a la pureza de la naturaleza de Akeley, este gorila fue cazado en 1921, el mismo año en el que el Museo acogió el II Congreso Internacional de Eugenesia. A partir del cuerpo sin vida del primate, Akeley elaboró algo más refinado que el propio organismo vivo; alcanzó su verdadero fin, una nueva génesis. La decadencia —la amenaza de la ciudad, de la civilización, de la máquina— se detenía en las políticas de la eugenesia y en el arte de la taxidermia. El Museo cumplía así su propósito científico de conservación, de preservación, de producción de la permanencia. La vida se transfiguró en la principal arena cívica de la teoría política occidental —el cuerpo natural del hombre—⁴.

4 El cuerpo como construcción política generativa ha sido un tema importante en la teoría feminista. Véase Nancy Hartsock, *Money, Sex, and Power* (Nueva York: Longman, 1982); Valerie Hartouni (History of Consciousness UCSC), sobre las versiones griegas y romanas de ciudadanía en torno a los cuerpos y el género; D.J. Haraway, "Animal Sociology and a Natural Economy of the Body Politic", *Signs* 4 (1978): 21-60; y para una reflexión sobre los significados de ciudadanía en este ensayo, *Social Research*, Winter 1974, artículos de la "Conferencia sobre el significado de la ciudadanía" organizada por la *New School for Social Research*. La teoría feminista lacaniana ha planteado, probablemente, la

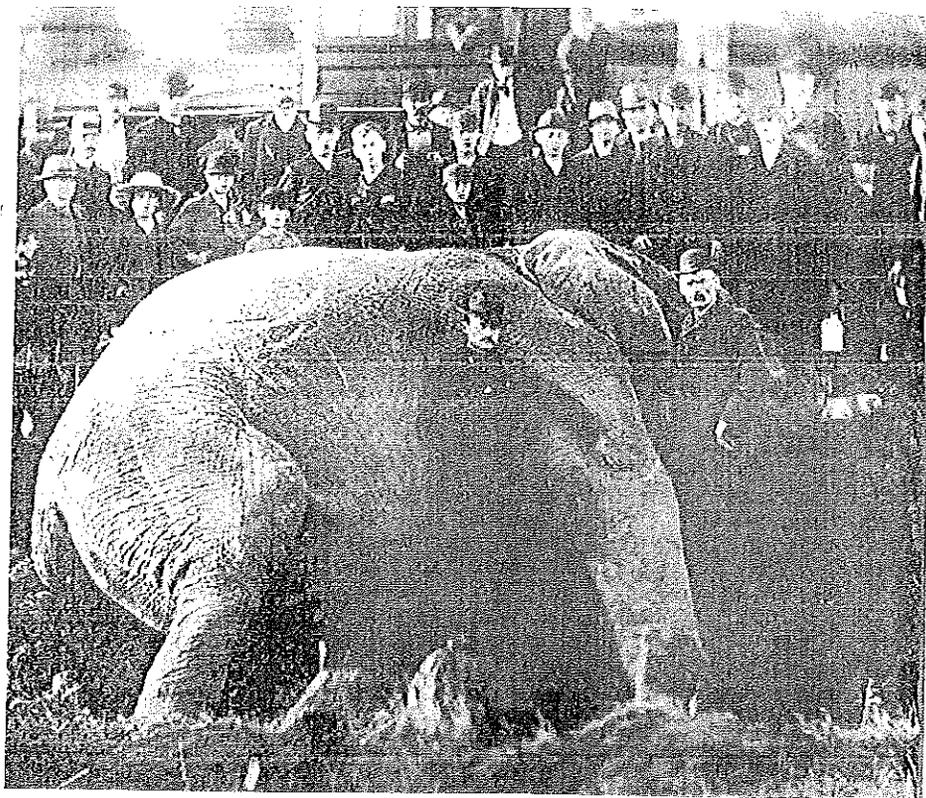


Fig. 1 - Retrato colectivo junto al cadáver del célebre elefante Jumbo, tras ser éste atropellado por un tren en la ciudad canadiense de Saint Thomas (provincia de Ontario) el 15 de septiembre de 1885.

Detrás de cada animal disecado, de cada escultura en bronce o de cada fotografía, encontramos una profusión de objetos e interacciones sociales entre las personas y otros animales que en último término pueden ser recompuestos con el fin de narrar una biografía que abarque los temas más relevantes de los Estados Unidos del siglo XX. Pero la recomposición produce una historia reticente, incluso muda, sobre África. H.F. Osborn, presidente del Museo Americano desde 1908 hasta 1933, pensaba que Akeley era el biógrafo de África. Este ensayo argumentará que Akeley es el biógrafo de América, o más bien un biógrafo de una parte de América del Norte. Él pensó que en el Salón Africano el visitante experimentaría la naturaleza en su momento de máxima perfección. No soñó que estuviera confeccionando los medios para experimentar una historia de la raza, el sexo y la clase en la ciudad de Nueva York que llegaba hasta Nairobi. Creyó estar revelando la verdad unificada de la historia natural. Su historia será recompuesta para relatar una fábula sobre el comercio del poder y del conocimiento en el capitalismo monopolista de la supremacía masculina y blanca, cariñosamente titulada *El patriarcado del osito Teddy*⁵.

exploración más problemática y creativa del cuerpo "de la mujer" como no ciudadana, no autora; por ejemplo, Helene Cixous, "The Laugh of the Medusa", en Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms* (Amherst: Univ. of Massachusetts Press, 1980).

- 5 En el Deauvereaux u Hotel Colorado, en Glenwood Springs, encontramos una placa en la que se narra una de las versiones del origen del *Teddy Bear* (osito de peluche), emblema de Theodore Roosevelt: Roosevelt regresó al hotel con las manos vacías de un viaje de caza, por lo que una de las criadas del hotel realizó un pequeño oso de peluche y se lo entregó. Se corrió la voz y el oso comenzó a ser fabricado en Alemania poco tiempo después. Otra versión nos cuenta como Roosevelt perdonó la vida de un oseznó, en la que el peluche vendría a conmemorar su bondad. Es un verdadero placer escribir un ensayo de teoría feminista sobre el tema de los animales de peluche.

Para acceder al Memorial Theodore Roosevelt, el visitante debe pasar por delante de una estatua ecuestre de *Teddy*, realizada por James Earle Fraser, en la que éste aparece majestuosamente montado a caballo, como padre y protector, entre dos hombres "primitivos": un indio americano y un africano, ambos de pie y vestidos como "salvajes" [Fig. 2]. La fachada del monumento, financiado por el Estado de Nueva York y adjudicado al Museo Americano de Historia Natural por concurso público en 1923, es de estilo clásico, con cuatro columnas jónicas de 54 metros de altura coronadas por estatuas de los grandes exploradores: Boone, Audubon, Lewis y Clark. En los paneles frontales encontramos estampadas reminiscencias de monedas, de bajorrelieves de los sellos de los Estados Unidos y de la Campana de la Libertad. En la parte superior están inscritas las palabras VERDAD, CONOCIMIENTO, VISIÓN y la dedicatoria a Roosevelt como "un gran líder de la juventud americana, en energía y fortaleza en la fe de nuestros padres, en defensa de los derechos de las personas, en el amor y la conservación de la naturaleza y de lo mejor en la vida y en el hombre". La juventud, la diligencia paternal, la defensa viril de la democracia y la intensa conexión emocional con la naturaleza son los temas inconfundibles⁶.

⁶ La comunión visual, una forma de fusión erótica relacionada con temas que tienen que ver con la acción heroica, especialmente con la muerte, está encastrada en las modernas ideologías científicas. Su papel en la epistemología masculinista en la ciencia, con sus políticas de resurgimiento, es tan importante como las ideologías de la separación y el objetivismo. Hasta ahora, la teoría feminista ha prestado especial atención a la división de género sujeto/objeto y no la suficiente al amor en la construcción de la dominación especular de la naturaleza y sus hermanas. Véase Evelyn Fox Keller, *Gender and Science* (New Haven: Yale UP, forthcoming), Carolyn Merchant, *Death of Nature* (Nueva York: Harper and Row, 1980) y Sandra Harding y Merrill Hintikka (eds.), *Discovering Reality: Feminist Perspectives on*



Fig. 2 - Estatua ecuestre de Theodore Roosevelt esculpida por James Earle Fraser en 1940.

El edificio se presenta a sí mismo mediante muchas caras visibles. Es, al mismo tiempo, un templo griego, un banco, una institución dedicada a la investigación científica, un museo popular o un teatro neoclásico. Estamos entrando en un espacio que sacraliza la democracia, el cristianismo protestante, la aventura, la ciencia y el comercio. Al entrar en este edificio es imposible no sentir que en su interior se representará una obra dramática. La experiencia en este monumento público será intensamente personal; esta estructura es uno de los espacios de Norteamérica donde poder unir la dualidad del yo y de la comunidad.

Justo al atravesar el pórtico, el visitante accede al primer espacio sagrado donde dará comienzo la transformación de la percepción y la condición moral⁷. Los muros están inscritos con palabras de Roosevelt, bajo los epígrafes Naturaleza, Juventud, Virilidad y Estado. El investigador comienza en la Naturaleza: "No hay palabras que puedan describir el espíritu oculto de lo salvaje, que puedan revelar su misterio... La nación se comporta correctamente si trata a sus recursos naturales como activos que deberá entregar a la próxima generación incrementado y no disminuido su valor". La naturaleza es misterio y recursos, una unión fundamental en la historia de la civilización. El visitante —necesariamente un chico con una cierta condición moral, sin importar con qué accidentes de la biología o del género social podría estar relacionado antes de la excursión al museo— progresa a través de la Juventud: "Muchachos, quiero veros jugar [...] gentiles y amables [...]. El coraje, el trabajo

Epistemology, Metaphysics, Methodology and Philosophy of Science (Dordrecht: Reidel, 1983), en especial el capítulo de E.F. Keller y C.R. Grontkowski, "The Mind's Eye".

7 Sobre el análisis de los museos como escenarios de transformación ritual, estoy en deuda con la conferencia que realizó en 1983 William Pietz sobre el Museo Field de Chicago en la UC Santa Cruz.

duro, el autocontrol y el esfuerzo inteligente son esenciales para una vida próspera". La Juventud se refleja en la Naturaleza, su pareja a lo largo de la estancia. La siguiente etapa es la Virilidad: "Sólo son aptos para vivir quienes no temen morir y no son aptos para morir quienes han rehuido la alegría de la vida y el deber de la vida". Enfrente se encuentra su equivalente espiritual, el Estado: "La lucha activa por lo correcto es la lucha más noble que el mundo nos ofrece... Si he de elegir entre la rectitud y la paz, elijo la rectitud". Las paredes del atrio están repletas de murales representando la vida de Roosevelt, la perfecta ilustración de sus palabras. Su vida está inscrita en la piedra de una manera peculiarmente literal y apropiada para este museo. Vemos al hombre practicando la caza mayor en África, dirigiendo la diplomacia en Filipinas y China, ayudando a los *scouts*, recibiendo honores académicos y presidiendo el Canal de Panamá ("La tierra dividida, el mundo unido").

Por último, encontramos también en el atrio el llamativo grupo escultórico en bronce de los lanceros Nandi del este de África en una cacería de leones, realizado por Carl Akeley a tamaño natural. Tanto los hombres africanos como el león que matan simbolizan para Akeley la esencia de la caza, de lo que más tarde sería llamado "el hombre cazador" [Fig. 3]. Al hablar sobre los lanceros, Akeley siempre se refirió a ellos como hombres. En todas las demás circunstancias, se refería a los varones adultos africanos como muchachos. Roosevelt, el moderno caballero⁸ y el "primitivo" Nandi comparten una misma verdad espiritual en torno a la virilidad. Estas honorables esculturas expresan el gran aprecio que Akeley sentía

8 Hemos traducido la palabra "*sportsman*" como "caballero", debido a que es el término que más podría ajustarse en castellano. En inglés, además de definir a una persona cortés y de buenos modales, también se refiere a aquella persona que practica actividades como la caza o la pesca. [N. del T.]

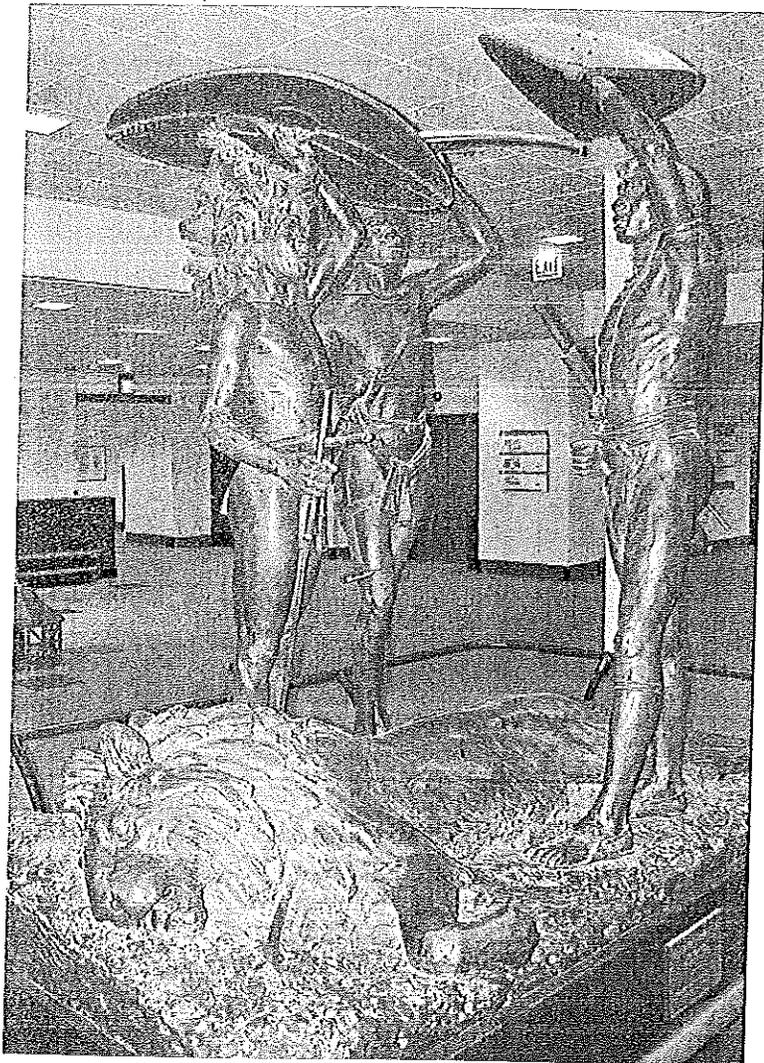


Fig. 3 - Escultura en bronce de los cazadores de leones Nandi realizada por Carl Akeley.

hacia Roosevelt, su amigo y su compañero de caza en África en el año 1910, cuando dieron muerte a uno de los elefantes que Akeley disecó posteriormente para el museo. Akeley dijo que seguiría a Roosevelt a cualquier parte, debido a su "sinceridad y su integridad"⁹.

En los ochenta se podía adquirir en la tienda situada a la entrada del museo *T.R.: Champion of the Strenuous Life*, una biografía fotográfica del vigesimosexto presidente. Todos los aspectos en cumplimiento de la virilidad son debidamente representados, incluso la muerte es etiquetada como "La Gran Aventura". Así descubrimos que tras su derrota en la campaña presidencial de 1912, Roosevelt emprendió la exploración de uno de los afluentes del Amazonas, el río de la Duda, bajo los auspicios del Museo Americano de Historia Natural y el Gobierno de Brasil [Fig. 4]. Fue un viaje perfecto. Los exploradores casi murieron, el río nunca antes había sido explorado por los hombres blancos y este gran caudal dejó de ser dudoso y pasó a ser denominado Río Roosevelt por el Estado brasileño. En la foto-biografía, que incluye una estampa de los aventureros remando en su primitiva canoa (asumimos que antes de que la hambruna y la fiebre selvática atenuasen el ardor del fotógrafo en esta tierra desolada), el expresidente de una gran potencia industrial explica su regreso a lo salvaje: "Tuve que ir. Era mi última oportunidad de volver a ser un niño"¹⁰.

- 9 Carl E. Akeley, *In Brightest Africa* (Nueva York: Doubleday, Page, & Co., 1923), p. 162. En lo sucesivo IBA.
- 10 William Davison Johnson, *T.R.: Champion of the Strenuous Life* (Nueva York: Theodore Roosevelt Association, 1958), p. 138, 126-27; David McCullough, *Mornings on Horseback* (Nueva York: Touchstone of Simon and Schuster, 1981); T. Roosevelt, *Theodore Roosevelt's America*, Farida Wiley (ed.) (Devin, 1955); P.R. Cutright, *Theodore Roosevelt the Naturalist* (Nueva York: Harper and Row, 1956). Sobre el tema de los viajes y la construcción del yo occidental moderno, especialmente en torno a la penetración en Brasil, Claude Levi-Strauss, *Tristes Tropiques*,



Fig. 4 - Fotografía de la expedición de Theodore Roosevelt al río de la Duda en compañía del explorador brasileño Cândido Rondon. Tras el viaje, este río amazónico brasileño fue rebautizado, como vemos en la fotografía, como río Roosevelt.

La unión de la vida y la muerte en estos iconos de los viajes de Roosevelt y en la arquitectura de su pétreo memorial anuncia la verdad moral fundamental de este museo. Ésta es la verdad efectiva de la virilidad, el estado que se confiere a todo visitante que supere exitosamente el itinerario del museo. El cuerpo puede ser trascendido. Ésta es la lección que tan dolorosamente nos recuerda Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*: el hombre es el sexo que arriesga su vida y, al hacerlo,

[Existe edición en castellano: *Tristes trópicos* (Barcelona: Paidós, 1997)] y Daniel Defert, "The collection of the World: Accounts of Voyages from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries", *Dialectical Anthropology* 7 (1982): 11-20. El viaje como ciencia y como expedición heroica se entrecruza.

obtiene su existencia. En el mundo al revés del *patriarcado del osito Teddy* la vida se construye en el arte de matar y no en la casualidad del nacimiento personal, material. Roosevelt se presenta claramente como el *genius loci* y santo patrón perfecto para el museo y para su labor de regeneración de un público urbano diverso, incoherente, amenazado por la decadencia genética y social, por los cuerpos prolíficos de los nuevos inmigrantes y por el fracaso de la virilidad¹¹.

El propio Salón Africano de Akeley es, al mismo tiempo, un lugar realmente extraño y una experiencia habitual para, literalmente, millones de norteamericanos durante más de cinco décadas. Las tipologías expositivas de esta sala se desplegaron por todo el país, por todo el mundo incluso, debido en buena medida a los artesanos que el propio Akeley formó. En la década de los ochenta, el sacrilegio es tal vez más evidente que la experiencia liminal de la naturaleza. ¿Cuál es la experiencia de los niños urbanitas de Nueva York conectados a sus *walkmans* mientras pasan la tarde del viernes como en un bar de copas frente al diorama del león? Éstos son los niños que vienen al museo para ver la alta tecnología de las películas *Nature-Max*. Pero pronto, para quienes no están físicamente conectados con el sistema de comunicaciones de finales del siglo XX, otro tiempo comienza a tomar forma. El Salón Africano

11 No resulta irrelevante en la configuración del simbolismo temeroso hacia los nuevos inmigrantes que sean las mujeres quienes tienen todos estos aterradores bebés. No lo es tampoco para la vida de las mujeres que tuvieron que hacer frente a las realidades de la vida de los inmigrantes en una sociedad racista. Véase, Linda Gordon, *Woman's Body, Woman's Right* (Nueva York: Grossman, 1976); James Reed, *From Private Vice to Public Virtue* (Nueva York: Basic Books, 1978); Carole McCann, "Politics of Birth Control and Feminist Political Options in the 1920s", en *History of Consciousness*, UCSC; John Higham, *Strangers in the Land* (Greenwood, reimpresión de la edición de 1963). Roosevelt popularizó el término "suicidio racial" en un discurso de 1905.

estaba destinado a ser una máquina del tiempo, y lo es¹². El individuo entra en la Era de los Mamíferos. Pero entra solo, cada alma individual, como parte de una comunidad inestable anterior y sin confianza en la sustancia de su propio cuerpo, a fin de ser recibido en una comunidad salvada. El visitante inicia su trayecto desde el caos amenazante de la ciudad industrial, como parte de una horda, pero aquí llegará a pertenecer a algo, a encontrar la esencia. No importa cuántas personas se amontonen en la gran sala; se trata de una experiencia de comunión individual con la naturaleza. El sacramento será representado para cada uno de los devotos; aquí no hay una naturaleza constituida a partir de una realidad estadística y un cálculo de probabilidades. Éste no es un mundo azaroso, poblado por los *ciborgs* de finales del siglo XX, para quienes la amenaza de la decadencia es el recuerdo nostálgico de un borroso pasado orgánico, sino el momento del origen en el que la naturaleza y la cultura, lo privado y lo público, lo profano y lo sagrado se reúnen —un momento de encarnación en el encuentro entre el hombre y el animal—.

El Salón está oscuro, iluminado solamente por las vitrinas que delinean los lados de la espaciosa estancia. En el centro del Salón hay un grupo de elefantes tan realistas que un momento es suficiente para despertar un presagio de su movimiento, tal vez un ataque hostil por nuestra intromisión personal. Los elefantes se alzan como un gran altar en la nave de una enorme catedral [Fig. 5]. Esa impresión queda reforzada por la creciente

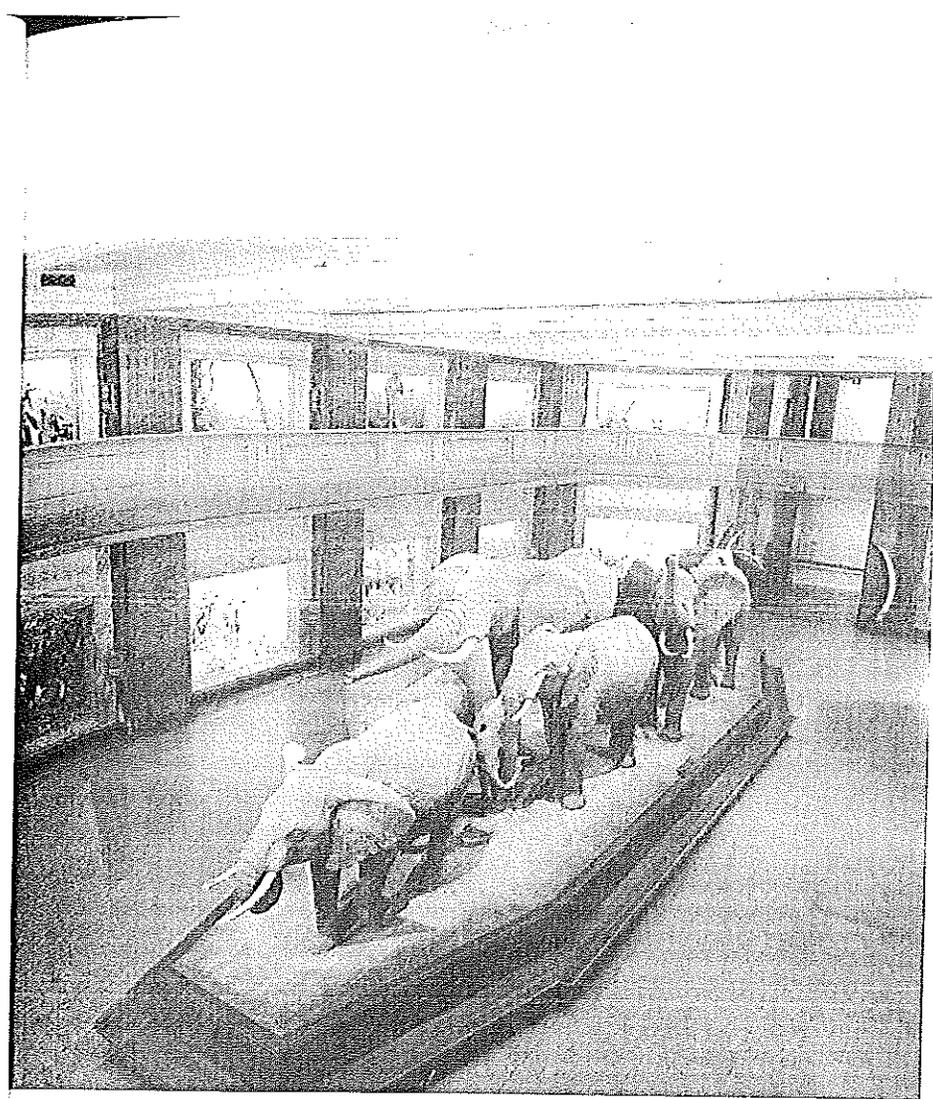


Fig. 5 - Vista general del Salón Africano en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York. En el centro puede verse el espectacular grupo de los elefantes.

12 La construcción de la naturaleza, el primitivo, el otro, a través de un discurso alocrónico que trabaja mediante el alejamiento temporal se explora en Johannes Fabian, *Time and the Other* (Nueva York: Columbia UP, 1983). "La geopolítica tiene sus fundamentos ideológicos en la cronopolítica", p. 144. La "mujer" también se construye fuera de un tiempo compartido o coetáneo, y también de un tiempo histórico exterior.

consciencia del visitante de los dioramas alineados a ambos lados de la sala principal y de la amplia galería superior. Iluminados desde dentro, los dioramas contienen grupos detallados y realistas de los grandes mamíferos africanos —presas para los adinerados cazadores neoyorquinos que financiaron esta experiencia—; se les llama grupos de hábitat y son la culminación del arte de la taxidermia. Descritos por Akeley como una “mirilla en la selva”¹³, cada diorama se presenta como un altar lateral, un escenario, un jardín immaculado en la naturaleza, un hogar para la casa y la familia. Al igual que un altar, cada diorama nos cuenta una parte de esta fábula en torno a la historia de la salvación; cada uno tiene sus emblemas especiales que indican ciertas virtudes particulares. Sobre todo, invitan al visitante a compartir su revelación, cada uno cuenta la verdad. Cada uno ofrece una visión. Cada uno es una ventana al conocimiento.

Un diorama es eminentemente un cuento, una parte de la historia natural. El cuento se narra en las páginas de la naturaleza, leídas a simple vista. Los animales en estos grupos de hábitat son capturados en la visión del fotógrafo y en la visión del escultor. Son actores de una obra moral en el escenario de la naturaleza y el ojo es el órgano crítico. Cada diorama contiene un pequeño grupo de animales en primer plano, situados entre reproducciones exactas de plantas, insectos, rocas o suelo. Pinturas que recuerdan al arte de los decorados de las películas de Hollywood se curvan en la parte trasera de los grupos hasta llegar al techo, creando una gran visión panorámica de una escena en el continente africano. Cada pintura es detalladamente apropiada a los animales particulares situados en primer plano.

13 Akeley a Osborn, 29 de Marzo de 1911, en Kennedy, p. 186. El cambio de los dioramas del Salón Africano a los escaparates de boutique radicalmente descontextualizados en los proyectos más reciente del AMNH es, al menos, una evidencia de la preocupación distendida por la decadencia.

En los veintiocho dioramas del Salón se encuentran representadas todas las principales áreas geográficas del continente africano y la mayor parte de sus grandes mamíferos.

Poco a poco, el espectador comienza a articular el contenido de la fábula. La mayoría de los grupos se componen de tan sólo unos pocos animales que incluyen, por lo general, un gran macho vigilante, una hembra o dos y un bebé. Puede que en algún caso se encuentre otro animal —un ejemplar adolescente varón tal vez, nunca una bestia envejecida o deforme—. Los animales del grupo forman series en desarrollo, de modo que el grupo puede representar la esencia de la especie como un todo viviente y dinámico. Los principios del organicismo (es decir, las leyes de la forma orgánica) rigen la composición¹⁴. No es necesario multiplicar los especímenes porque la serie es una biografía verdadera. Cada animal es un organismo y el grupo es un organismo. Cada organismo es un momento fundamental en la narrativa de la historia natural que condensa el flujo del tiempo en la armonía de las formas en desarrollo. Los grupos son pacíficos, serenos, iluminados —por la “más brillante África”—. Cada grupo forma una comunidad estructurada por una división natural de sus funciones; el animal como un todo dentro del grupo en su conjunto es la verdad de la naturaleza. La división fisiológica del trabajo que tanto ha instruido a la historia de la biología se encarna en estos grupos de hábitat que

14 James Clark, “The Image of Africa”, en *The Complete Book of African Hall* (Nueva York: AMNH, 1936), p. 69-73 sobre los principios de composición; encontramos números especiales sobre el Salón Africano en *The Mentor*, Enero 1926 y *Natural History*, Enero de 1936. Véanse también Handasyde Buchanan, *Nature into Art: A Treasury of Great Natural History Books* (Gloucester, MA: Smith, 1980); Donald Lowe, *The History of Bourgeois Perception* (Univ. of Chicago Press, 1982) para una excelente discusión sobre la producción del sujeto trascendental a partir de las relaciones estructuradas del ojo humano/ojo-sujeto/aparato técnico.

nos hablan de comunidades y familias, ordenadas de manera pacífica y jerárquica. La especialización sexual de las funciones —lo físicamente orgánico y la división social sexual del trabajo— está discretamente omnipresente, incuestionable, correcto. El búfalo africano, los rinocerontes blancos y negros, el león, la cebra, el nyala de montaña, el okapi, el pequeño koodo... todos encuentran su lugar en la distinguida y desarrollada armonía de la naturaleza. Desde los escalones que conducen al propio edificio se advierte ya la división racial del trabajo y el progreso familiar desde el joven nativo hasta el hombre blanco adulto; el planteamiento original de Akeley para el Salón Africano incluía una serie de bajorrelieves de todas las tribus “primitivas” de África que complementaba el resto de fábulas en torno a la vida natural y salvaje presentes en el Salón. Las jerarquías orgánicas están encarnadas en cada medio encargado de la articulación del orden natural en el museo¹⁵.

Pero hay un aspecto curioso en esta historia que comienza a dominar al visitante, escena tras escena, atrayéndolo a través de los ojos de los animales de las composiciones¹⁶. Cada diorama tiene al menos un animal que atrapa la mirada del espec-

15 Los bronce de hombres y mujeres africanas de Malvina Hoffman presentes en esta sala y las cabezas de los africanos colocadas en la entrada son testimonio de una extraordinaria belleza humana elaborada en el templo de la naturaleza de Akeley. Difícilmente nos cuentan una historia sobre los primitivos naturales. Sobre el intento fallido de Osborn de alistar a Hoffman en sus proyectos, véase Charlotte Porter (Smithsonian), “The Rise to Parnassus: Henry Fairfield Osborn and the Hall of the Age of Man”, sin publicar, y Joshua Taylor, “Malvina Hoffman”, *American Art and Antiques* 2 (julio/agosto 1979): 96-103.

16 Le debo esta apreciación a la aguda mirada de James Clifford. Leímos los dioramas en Nueva York conjuntamente en marzo de 1982. Para conocer un método de lectura de los textos evolutivos como narrativa, véase Misia L. Landau, *The Anthropogenic: Paleontological Writing as a Genre of Literature*, Yale University, tesis doctoral, 1981, y “Human Evolution as Narrative”, *American Scientist* 72 (mayo/junio 1984): 262-68.

tador sosteniéndola en comunión. El animal está alerta, listo para hacer sonar la alarma ante la intrusión del hombre, pero atento, también, para mantener siempre la mirada de la reunión, la hora de la verdad, el encuentro original. El momento parece frágil, los animales a punto de desaparecer, la comunión a punto de romperse; el Salón amenaza con disolverse en el caos de la Era del Hombre. Pero no lo hace. La mirada se mantiene y el cauteloso animal sigue sanando a quienes lo miran. No hay impedimento alguno para esta visión. No hay mediación, nada entre el espectador y el animal. El vidrio al frente del diorama prohíbe la entrada del cuerpo, pero la mirada invita a su penetración visual. El animal está congelado en un momento de vida suprema y el hombre queda paralizado. Ningún organismo viviente podría lograr esta función. El comercio especular entre el hombre y el animal en la interacción de dos etapas evolutivas se completa. Los animales en los dioramas han trascendido la vida mortal, y mantienen esa pose para siempre, con los músculos tensos, las narices temblorosas, las venas marcadas en la cara y en los delicados tobillos, y los pliegues de sus dúctiles pieles prominentes. Ningún visitante del África meramente física podría ver estos animales. Ésta es una visión espiritual hecha posible solamente gracias a su muerte y literal re-presentación. Sólo entonces podrá estar presente la esencia de su vida. Sólo entonces la higiene de la naturaleza podrá curar la visión enferma del hombre civilizado. La taxidermia consume el deseo fatal de representar, de ser todo; es una política de la reproducción.

Hay un diorama que destaca por encima de todos los demás: el grupo de los gorilas. No es simplemente porque el grupo esté situado en una de las cuatro grandes esquinas. Hay algo especial en la pintura del fondo, con el volcán humeante y el lago Kivu debajo de éste, en la pose del macho de espalda

plateada que se levanta sobre el grupo golpeándose el pecho en un gesto de alarma y en esa mirada inolvidable a pesar del obstáculo de los ojos de vidrio. En este caso, la destreza del pintor fue particularmente exitosa a la hora de transmitir el sentido de una visión sin límites, de un panorama sin fin en torno a la exuberancia focal del verde jardín. Ésta es la escena a la que Akeley anhelaba regresar. Es donde murió, sintiendo que allí estaba en casa, como en ningún otro lugar en la tierra. Es donde mató por primera vez a un gorila y sintió el encanto de un edén perfecto. Tras su primera visita en 1921, trató de convencer al gobierno belga para que estableciese en esta zona el primer Parque Nacional de África que garantizase un refugio absoluto para el gorila en el futuro. Pero el espectador no sabe nada de esto cuando ve a los cinco animales en un escenario naturalista. Es evidente que está observando a una familia natural de parientes cercanos a la raza humana, pero ésta no es la esencia del diorama. El espectador ve que los elefantes, el león, el rinoceronte y el grupo en torno a la charca —con su pacífico panorama de todas las especies de la pradera, incluso las carnívoras, atrapadas en un momento ajeno a la Caída—, han sido todas ellas una especie de preparación, no tanto para el grupo de gorilas sino más bien para *El Gigante de Karisimbi*. Este doble para el hombre se revela en una individualidad personal única, con su rostro inalterable moldeado para siempre a partir de la máscara mortuoria obtenida de su cadáver por un taxidermista en las montañas de la provincia de Kivu. Aquí está el hombre natural, reconocido de forma inmediata. Su imagen puede ser adquirida en las tarjetas postales a la venta sobre el mostrador del atrio de Roosevelt [Fig. 6].

Habría sido inapropiado encontrarnos con el gorila en cualquier otro lugar que no fuera la montaña. Frankenstein y su monstruo tenían el Mont Blanc para su encuentro; Akeley y el

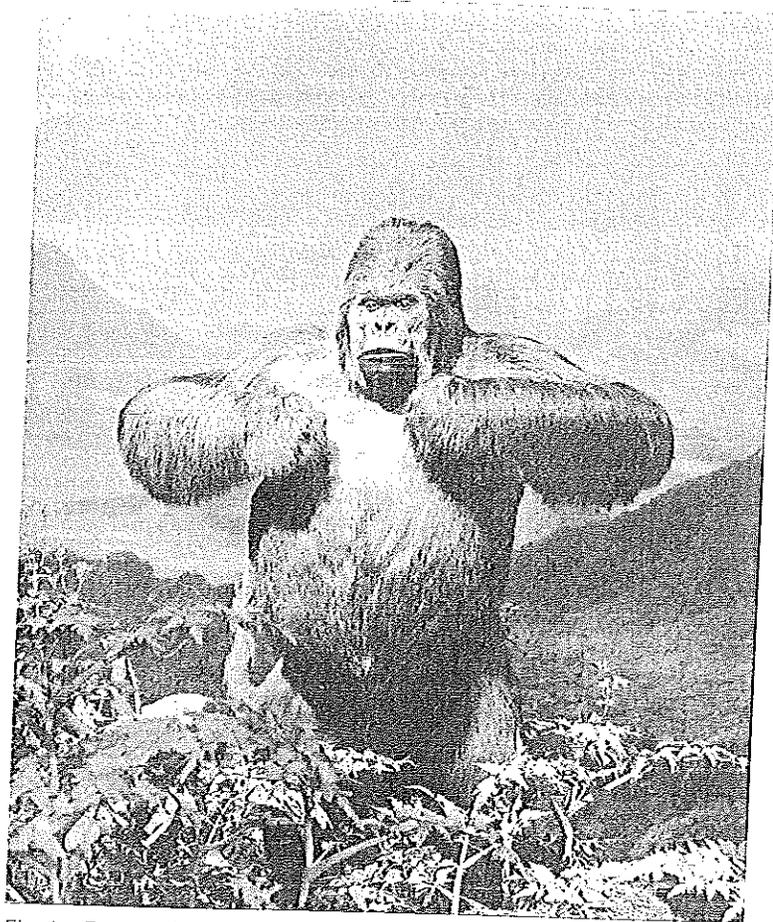


Fig. 6 - Fotografía del macho espalda plateada del grupo de los gorilas, popularmente conocido como *El Gigante de Karisimbi*.

gorila se vieron el uno al otro por vez primera en los exuberantes volcanes del África central. Esta mirada resultó mortal para ambos, al igual que el intercambio entre Víctor Frankenstein y su criatura congeló a cada uno de ellos en una dialéctica de inmoción. Pero Frankenstein saboreó el amargo fracaso de su paternidad en sus propia muerte y en la de su criatura; Akeley resucitó su criatura y su autoría tanto en el santuario del Parc Albert como en el Salón Africano del Museo Americano de Historia Natural. La historia de Mary Shelley puede leerse como una disección de la lógica mortal del parto en el patriarcado en los albores de la era de la biología; su relato es una pesadilla sobre el fracaso demoledor del proyecto de hombre. Pero el taxidermista trabajó para restaurar la virilidad en la interrelación entre la Era de los Mamíferos y la Era del Hombre. Akeley alcanzó la plenitud de un caballero en el *patriarcado del osito Teddy* —murió como cazador paternal¹⁷ y su sepulcro se llamó como él, el Salón Africano Akeley—.

El gorila fue la presa culminante de la vida de Akeley como artista, como científico y como cazador, pero ¿por qué? Él se dijo a sí mismo (a través de su escritora fantasma, la invisible Dorothy Greene —¿alguna vez estuvo ausente?—): “Para mí, el gorila supuso una presa mucho más interesante que los leones, los elefantes o cualquier otro animal de África, puesto que el gorila es todavía relativamente desconocido”¹⁸. Pero también lo era el mono colobo o cualquier otra especie de una larga lista de animales. ¿Qué cualidades eran necesarias para hacer de un animal una “presa”? Una respuesta es la similitud con

17 En inglés la autora utiliza la expresión “*father of the game*”, realizando un juego de palabras con el término “*game*” que puede ser traducido como presa o como caza deportiva. Para respetar en la medida de lo posible el significado de esta expresión acuñada por la autora, hemos optado por traducirla por “cazador paternal”. [N. del T.]

18 IBA, 190.

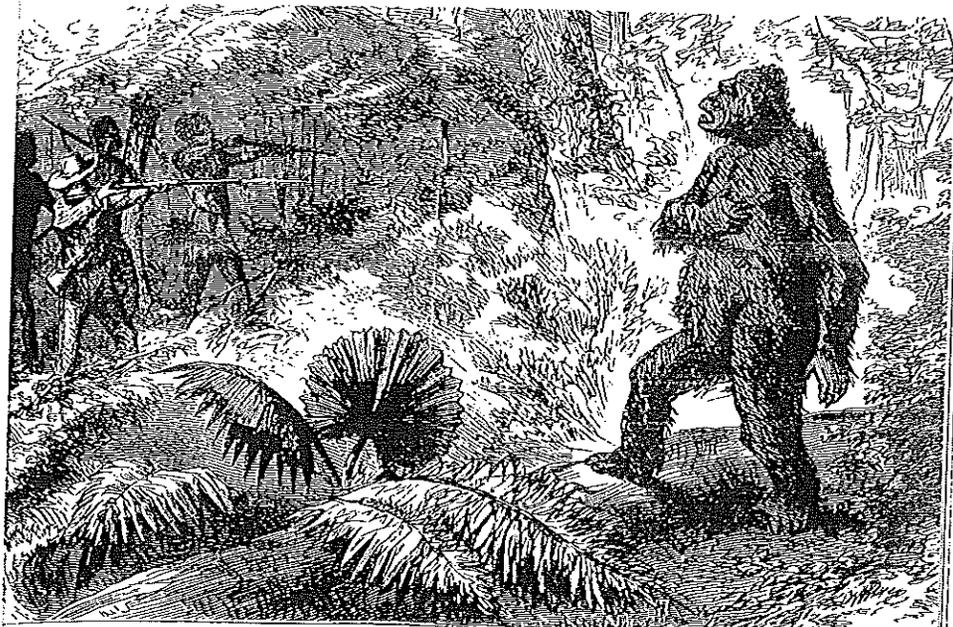


Fig. 7 – Paul du Chaillu a punto de disparar a un gorila junto a sus acompañantes nativos. Ilustración incluida en su libro *Wild life under the equator. Narrated for young people* (Nueva York: Harper & Brothers Publishers, 1869).

el hombre, la presa definitiva, un digno oponente. La presa ideal es el “otro”, el yo natural. Ésta es una de las razones por las que Frankenstein necesitó cazar a su criatura. El enigma del gorila se hizo más profundo y se sacralizó mediante la siguiente pregunta, empleada por Akeley como título para un texto en el que instaba a la investigación científica en el nuevo Parque Nacional Albert: *¿Es el gorila casi un hombre?* El cazador, el científico y el artista; todos codiciaban al gorila por su revelación sobre la naturaleza y el futuro de la virilidad. Akeley comparó y contrastó su expedición en busca del gorila con la del franco-americano Paul du Chaillu, el primer hombre

blanco que mató a un gorila, en 1855, ocho años después de haber sido “descubierto”. El testimonio del encuentro de Du Chaillu se estructura como una clásica narración en la que la bestia depravada y viciosa muere fruto de este encuentro peligroso y heroico [Fig. 7]. Akeley puso en duda a Du Chaillu, explicando a sus lectores cuántas veces los editores de este último le hicieron re-escribir este episodio hasta que la bestia fuese lo suficientemente fiera. Frankenstein se tapaba los oídos en vez de escuchar a su espantoso hijo reclamar un alma amorosa y pacífica. Akeley estaba seguro de que se iba a encontrar una bestia noble y pacífica, por lo que se llevó rifles, cámaras y mujeres blancas al bosque para cazar, mientras se preguntaba cuál sería la distancia que permitiría medir el coraje a la hora de encarar el ataque de este alter-ego.

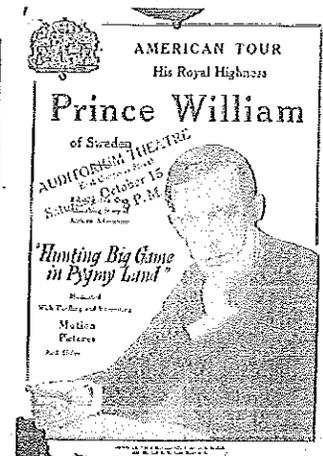
Al igual que Du Chaillu, Akeley también se topó primero con un indicio del animal, una pisada o, en el caso de Akeley, una huella de la mano, antes de encontrarse con él cara a cara.

Nunca lo olvidaré. En ese lodazal quedaron marcados los cuatro grandes nudillos donde el gorila había puesto su mano en el suelo. No hay otro rastro como éste en el mundo, no hay ninguna otra mano tan enorme... Mientras miraba esa huella perdí la fe con la que había traído a mi equipo a África. Instintivamente tomé mi pistola del porteador¹⁹.

Posteriormente, Akeley explicaría que esa huella de la mano, y no la cara, fue la que le brindó una mayor emoción. En esa mano, el indicio de un parentesco golpeó profunda y terriblemente al artesano.

Pero entonces, en el primer día de acampada en la región de los gorilas, Akeley se encontró cara a cara con un gorila, la criatura que había codiciado durante décadas y a la cual le ha-

19 IBA, 203.



Atlas 1 – Guillermo de Suecia [1884–1965] participó a lo largo de su vida en multitud de expediciones cinegéticas, arqueológicas y etnográficas. En las fotografías, incluidas originalmente en su libro *Blandt dve og gorillaer* [Existe edición en castellano: *Entre pigmeos y gorilas* (Barcelona: Juventud, 1942)], lo vemos retratarse individualmente junto al cadáver de un gorila y, en compañía de otros miembros de la expedición, junto a tres ejemplares más. El cartel anuncia una de las conferencias que el príncipe ofreció en Estados Unidos durante la década de 1920 en torno a sus experiencias cazando en el corazón del África Central, en la tierra de los pigmeos.

bían impedido enfrentarse antes con éxito la acometida de un elefante, millonarios tacaños y la Guerra Mundial. A los pocos minutos de ojear los rasgos de la cara de ese animal que ansiaba ver más que nada en el mundo, Akeley lo mató, no en una carga frontal sino a través de una densa pantalla boscosa en la que el animal se ocultó apresurado y sacudió las ramas. Seguramente el taxidermista no quería correr el riesgo de perder su espécimen, ya que podía no haber más. Sabía que el príncipe de Suecia estaba abandonando África en ese preciso momento tras haber disparado a catorce grandes simios en esa misma región [Atlas 1]. Los animales tendrían particular recelo con los nuevos cazadores; la captura podría resultar muy complicada.

Cualquiera que fuese la lógica exacta que gobernó el primer disparo, alojado con precisión en la aorta, la tarea que le siguió fue verdaderamente ardua: desollar al animal y transportar varios de sus restos de vuelta al campamento. El cadáver se había encajado de forma casi milagrosa contra el tronco de un árbol sobre un profundo desfiladero. Como resultado de este hercúleo trabajo, que incluyó el moldeado de la máscara mortuoria que puede verse en *Lions, Gorillas, and their Neighbors* [Leones, gorilas y sus vecinos]²⁰ [Fig. 8], Akeley estaba listo para su próxima cacería de gorilas en el segundo día después de disparar al primer simio. El ritmo al que se estaba sometiendo era agotador, peligroso incluso para un hombre fuertemente debilitado por las fiebres tropicales. “Pero la ciencia es una amante celosa y apenas tiene en cuenta los sentimientos de un hombre”²¹. La segunda expedición dio como resultado dos machos no alcanzados, una hembra muerta y su

20 Carl E. Akeley y Mary L. Jobe Akeley, *Lions, Gorillas, and their Neighbors* (Nueva York: Dodd and Mead, 1922), en lo sucesivo LGN.

21 IBA, 211. El tropo de la amante celosa es un elemento omnipresente de las ansiedades heterosexistas de género que impregnan la escritura de los científicos acerca de sus emprendimientos. En este sentido, véase especialmente Keller, *Gender and Science*.



Fig. 8 – Carl Akeley retratado junto a la máscara mortuoria del primer gorila que abatíó.

asustada cría lanceada por los guías y los porteadores. Akeley y su equipo habían matado o intentado matar a todos los simios que habían visto desde que llegaron a la zona.

En su tercer día, Akeley tomó las cámaras y ordenó a sus guías que lo condujeran hacia una zona más cómoda. Con una cría, una hembra y un macho, podía hacer un grupo, aunque no obtuviera más especímenes. Ahora era el momento de cazar con la cámara²². “Antes incluso de que me diera cuenta, ya

22 William Nesbit, *How to Hunt with the Camera* (Nueva York: Dutton, 1926); G.A. Guggisberg, *Early Wildlife Photographers* (Nueva York: Talpinger, 1977); Colin Allison, *The Trophy Hunters* (Harrisburg, PA: Stackpole, 1981); J.L. Cloudsley-Thompson, *Animal Twilight: Man and Game in Eastern Africa* (Dufour, 1967).

estaba accionando la manivela de la cámara y tenía a dos gorilas a la vista con un entorno precioso tras ellos. Creo que en ese momento no valoré el hecho de que estaba haciendo algo que nunca antes se había hecho²³. Pero las fotogénicas cría y madre, y el pequeño grupo de gorilas que las acompañaba se convirtieron en algo aburrido una vez transcurridos doscientos metros de película, así que Akeley provocó una toma de acción poniéndose en pie. Eso fue interesante durante un rato. "Así que finalmente, sintiendo que ya había captado prácticamente todo lo que podía esperar de esa manada, escogí a uno que me pareció un macho inmaduro. Le disparé y lo maté, y descubrí, muy a mi pesar, que era una hembra. Sin embargo, resultó ser un ejemplar tan grande y espléndido que mi sentimiento de arrepentimiento disminuyó considerablemente"²⁴.

Akeley anotó su satisfacción con los triunfos de su arma y de su cámara, y decidió que era el momento de solicitar al resto del grupo, que aguardaban en un campamento algo más abajo, que se uniesen a la caza de gorilas. Estaba enfermando de forma considerable y temía no poder cumplir la promesa que había hecho a sus amigos de darles gorilas. Su único propósito al llevar mujeres blancas a la región de los gorilas dependía de poder cumplir esta promesa: "Como naturalista interesado en la preservación de la vida salvaje, cualquier medida que pueda hacer menos atractivo el matar animales me alegra"²⁵. El mejor modo de reducir la potencia de la presa en la caza heroica es demostrar que incluso las mujeres sin experiencia podrían practicarla de forma segura. La ciencia ya había penetrado; ahora las mujeres podían seguirla.

23 IBA, 221.

24 IBA, 222.

25 IBA, 226. Para consultar un informe sobre la mujer blanca en esta expedición, véase Mary Hastings Bradley, *On the Gorilla Trail* (Nueva York: Appeltón, 1922).

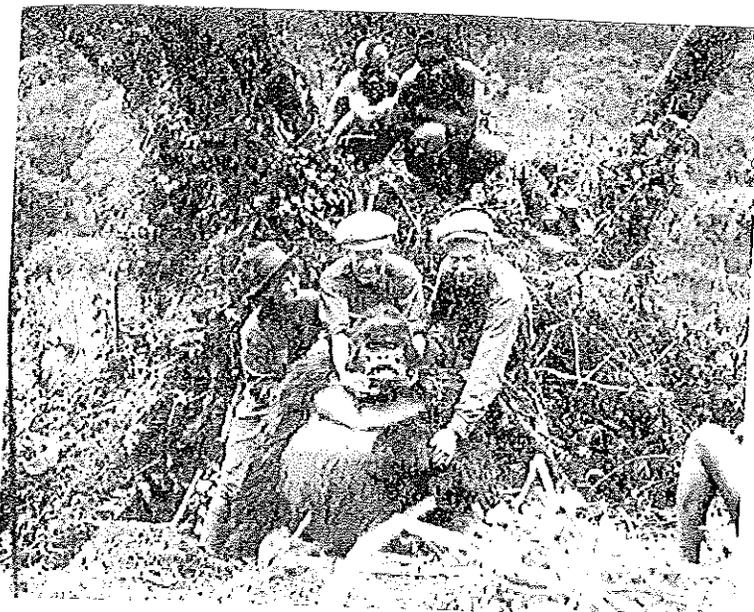


Fig. 9 - Mary Hastings Bradley, Carl Akeley y Herbert Bradley posan ante la cámara sosteniendo el cadáver del gorila que posteriormente se emplearía en el montaje de *El Gigante de Karisimbi*.

Dos días de caza más permitieron que Herbert Bradley disparara a un gran espalda plateada al que Akeley comparó con el boxeador Jack Dempsey y montó como el macho solitario de Karisimbi en el Salón Africano. Ahora era posible admitir otro nivel de sensibilidad: "Mientras yacía en la base del árbol, fue necesario todo el fervor científico de uno para no sentirse como un asesino. Era una criatura extraordinaria, con la cara de un afable gigante que no te haría ningún daño excepto, tal vez, en defensa propia o en defensa de su familia"²⁶. Si su frus-

26 IBA, 230.

trada cacería hubiera tenido éxito, Víctor Frankenstein podría haber pronunciado estas palabras.

La fotografía conservada en el archivo filmico del Museo Americano de Carl Akeley, Herbert Bradley y Mary Hastings Bradley sosteniendo la cabeza y el cadáver del gorila para ser registrado por la cámara es una imagen inolvidable [Fig. 9]. El rostro del gigante muerto parece la concepción del dolor de El Bosco, con la mandíbula inferior floja, sostenida por la mano de Akeley. El cuerpo parece abotargado y terriblemente pesado. Mary Bradley observa sonriente los rostros de los cazadores masculinos, apartando sus propios ojos del objetivo. Akeley y Herbert Bradley miran directamente a la cámara, aceptando su acción sin paliativos. Dos africanos, un hombre joven y un muchacho, están posados en un árbol por encima de la escena: uno mira a la cámara, el otro a la partida de caza. El contraste entre esta escena de muerte y el diorama que enmarca a *El Gigante de Karisimbi* en Nueva York es total; el animal cobró vida de nuevo, esta vez inmortal.

Akeley sentía que estaba en el lugar más hermoso de la tierra y decidió que el escenario de la muerte del gorila de Bradley debía ser pintado para el grupo de gorilas del Salón Africano. Tras observar durante algunos días más a un grupo de numerosas hembras y machos, ya no había más necesidad de matar; en su lugar, la última captura fue con la cámara:

Así pues, las armas pasaron a un segundo plano y la cámara fue traída al frente y tuvimos la enorme satisfacción de ver a la manada de gorilas desaparecer en la cresta de la cordillera opuesta, sin daño alguno por haberse topado esa mañana con los hombres blancos. Fue un final maravilloso para una maravillosa cacería de gorilas²⁷.

27 IBA, 235.

Una vez que se completa la dominación, la conservación es urgente. Pero quizá la preservación llegue demasiado tarde.

Lo siguiente fue su regreso a los Estados Unidos y el trabajo activo para crear un santuario absoluto de gorilas que proveyera de instalaciones para la investigación científica. Akeley temía que el gorila fuera conducido a la extinción antes de que fuera suficientemente estudiado por la ciencia²⁸. Con su estado de salud debilitado pero con su espíritu en su punto más álgido, Akeley vivió lo suficiente como para regresar a Kivu a preparar las pinturas y otros materiales para el diorama de los gorilas. Entre 1921 y 1926, montó sus preciosos ejemplares de gorilas, dando como resultado ese extraordinario espaldia plateada cuya mirada domina el Salón Africano. Cuando regresó a Kivu en 1926, estaba tan agotado por el esfuerzo realizado para alcanzar su meta que falleció el 17 de noviembre de ese mismo año, casi inmediatamente después de que él y su equipo llegaran a las laderas del Monte Mikena, "en la tierra de sus sueños"²⁹.

La ciencia de Akeley estaba literalmente dedicada a la prevención de la decadencia, de la descomposición biológica. Su tumba fue construida en el corazón de la selva tropical, en el volcán donde "todas las cosas libres y salvajes del bosque tenían su santuario perpetuo"³⁰. Mary Jobe Akeley dirigió personalmente la excavación de una cripta de dos metros y medio horadada en grava de lava y roca. El hoyo estaba flanqueado por vigas de madera cuidadosamente fijadas. El ataúd se realizó *in situ* a mano, con sólida madera autóctona de caoba revestida

28 IBA, 248. El conocimiento científico canceló la muerte; tan sólo la muerte anterior al conocimiento era definitiva, un acto fallido en la historia natural del progreso.

29 Mary Lee Jobe Akeley, *Carl Akeley's Africa* (Nueva York: Dodd and Mead, 1929), cap. XV. En lo sucesivo CAA.

30 Mary Lee Jobe Akeley, *The Wilderness Lives Again. Carl Akeley and the Great Adventure* (Nueva York: Dodd and Mead, 1940), p. 341. En lo sucesivo WLA.

con acero galvanizado, obtenido de las cajas empleadas para empacar los especímenes que los protegían de los insectos y otros posibles deterioros. Después, el ataúd fue tapizado con mantas procedentes del campamento. Sobre la tumba se colocó una losa de cemento de tres por tres metros y doce centímetros de espesor con una inscripción con el nombre y la fecha de fallecimiento del cazador paternal. El cemento había sido transportado a hombros de los porteadores desde el lugar más cercano, en Kibale, Uganda. Al parecer, los hombres se deshicieron de la primera pesada carga al encarar los difíciles senderos; fueron enviados de vuelta para un segundo intento. Alrededor de la tumba se levantó una empalizada de dos metros y medio para impedir que los búfalos y los elefantes profanaran el lugar. "Dersheid, Raddatz, Bill y yo trabajamos durante cinco días y cinco noches para darle el mejor reposo que pudiésemos construir, y fue sepultado como creo que a él más le habría gustado, con una simple ceremonia y una oración"³¹. La tumba quedó immaculada y la reencarnación del yo natural sería inmortal en el Salón Africano. En 1979 "ladrones de tumbas, cazadores furtivos congoleños, violaron el lugar y se llevaron el esqueleto [de Akeley]"³².

31 CAA, 189-90.

32 Dian Fossey, *Gorillas in the Midst* (Boston: Houghton-Mifflin, 1983), p. 3.



II. CARL E. AKELEY (1864-1926), LA PISTOLA, LA CÁMARA Y LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD: BIOGRAFÍA

Para esta imagen falsa Akeley sustituye a un gorila verdadero¹.

De los dos, yo era el salvaje y el agresor².

El jefe de Carl Akeley en el Museo Americano, H.F. Osborn, describió al taxidermista como un escultor y un biógrafo de la vida africana. Akeley trató de confeccionar una vida verdadera, una vida única. La vida de África se convirtió en su vida, en su *telos*. Pero es imposible contar su vida desde un único punto de vista. Hay una gran polifonía de historias y no se armonizan. Cada fuente empleada para narrar la historia de la vida de Akeley habla en un modo autoritario, pero el historiador se siente obligado a comparar las versiones y proyectar la historia de Akeley de manera irónica, el registro más

1 Osborn en IBA, XII.

2 IBA, 216.

evitado por su contenido. Akeley quería presentar una visión inmediata; me gustaría diseccionarla y hacer visible cada capa de mediación. Quisiera mostrar al lector cómo la experiencia del diorama surgió del safari en un momento y en un lugar específicos, cómo la cámara y la pistola juntas son los conductos para el comercio espiritual del hombre y la naturaleza, cómo la biografía se urde en y desde un tejido social y político. Quiero mostrar cómo los impresionantes animales del Salón Africano del cumplido sueño de Akeley son el producto de determinadas tecnologías, a saber, las técnicas de generación de significados. Las tecnologías son momentos concretos de la posibilidad humana. Marx las llamó fuerzas de trabajo muertas, necesitadas de la animación de las fuerzas del trabajo vivas. Lo cierto es que su tumba fue construida en el volcán situado en el corazón de la selva tropical, pero las relaciones entre la vida y la muerte en tecnologías de significado forzoso, o de representación realista, no son tan honestas, ni siquiera para los seres orgánicos de principios del siglo XX, y mucho menos para nosotros mismos, ciborgs de finales del siglo XX que leemos historias sobre un artesano fallecido y el obsoleto arte de la resurrección³.

3 Los ciborgs son organismos cibernéticos cuyo nacimiento debe localizarse en la realidad social y en la ciencia ficción de la década de 1950. Para conocer algunas consideraciones sobre la existencia de los ciborg, véase D.J. Haraway, "Manifiesto for Cyborg Feminists", *Socialist Review*. Para una profundización sobre su presencia en la ficción, véase Katie King (Hist. Con. UCSC), "The Pleasures of Repetition and the Limits of Identification in Feminist Science Fiction: Reimaginings of the Body after the Cyborg"; para una teoría de la replicación del ciborg masculinista, Zoe Sofoulis (Hist. Con. UCSC), "Jupiter Space", ambos trabajos presentados en la reunión de la Asociación de Estudios Americanos de California, 1984.

HISTORIAS DE VIDA

Según los argumentos potenciales en la historia de los EE.UU., era necesario que Carl Akeley naciera en una granja del estado de Nueva York de un linaje pobre pero vigoroso, antiguo (blanco) y americano. El momento de su nacimiento también era necesario, 1864, cerca del final de la Guerra Civil. La época era el final y el comienzo de muchas cosas en Norteamérica, incluyendo la historia de la biología y la estructura de la riqueza y de las clases sociales. Su infancia transcurrió entre duros trabajos agrícolas, gracias a los cuales adquirió autosuficiencia y habilidad con las herramientas y las máquinas. Desde un principio pasó largas horas solo, observando y cazando la fauna de Nueva York. A la edad de trece años, impulsado por un libro que tomó prestado sobre el tema, Akeley se comprometió con su vocación: la taxidermia. La biblio-génesis de su vocación vino también decretada por el argumento. A esa edad (o a los dieciséis años en algunas versiones), tenía ya impresa una tarjeta de visita. Ningún muchacho yanqui podía ignorar la conexión entre el propósito de la vida y los negocios, aunque el joven Carl apenas creyese posible ganarse la vida con un oficio semejante. Tomó lecciones de pintura para poder proporcionar fondos realistas a las aves que disecaba sin cesar. Desde el principio, la vida de Akeley tuvo un único foco de atención: la captura y la representación de la naturaleza que veía. En este punto, todas las versiones de la vida de Akeley concuerdan.

Después de que los cultivos estuviesen listos, a la edad de diecinueve años, Akeley dejó la granja de sus padres "para conseguir un campo más amplio para mis esfuerzos"⁴. En

4 IBA, 1.

un primer momento trató de conseguir un empleo junto a un pintor y decorador de interiores local, cuyo *hobby* era la taxidermia, pero este hombre, David Bruce, dirigió al joven a una institución que cambió su vida: la Ward's Natural Science Establishment en Rochester, donde Akeley pasaría cuatro años y establecería una amistad preñada de consecuencias para la nascente ciencia de la ecología, tal y como se practicaría en las exposiciones de los museos. La Ward's proporcionaba ejemplares disecados y colecciones de historia natural a prácticamente todos los museos de la nación. Varios hombres célebres en la historia de la biología y la museología en los Estados Unidos pasaron por esta curiosa institución, incluyendo al amigo de Akeley, William Morton Wheeler. Éste completó su eminente carrera como entomólogo en Harvard, convirtiéndose en uno de los fundadores de la ciencia de la ecología animal (a la que llamó etología —la ciencia de la personalidad de la naturaleza—) y en mentor de filosofía de la ciencia y de la sociedad para los grandes organicistas y filósofos sociales conservadores de la institución biológica y médica de Harvard⁵. Wheeler era entonces un joven naturalista de Milwaukee inmerso en la *kultur* alemana que comenzó a tutorizar al rústico Akeley para que ingresara en la Sheffield Scientific School de la Universidad de Yale. Sin embargo, las once horas de taxidermia diarias y las largas horas de estudio fueron demasiado; la educación superior se

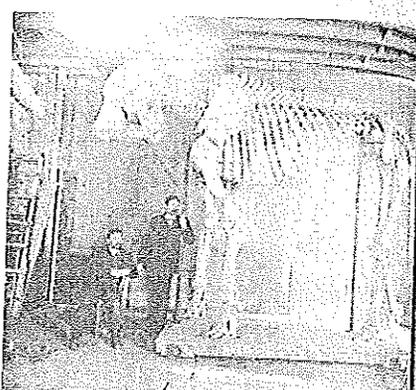
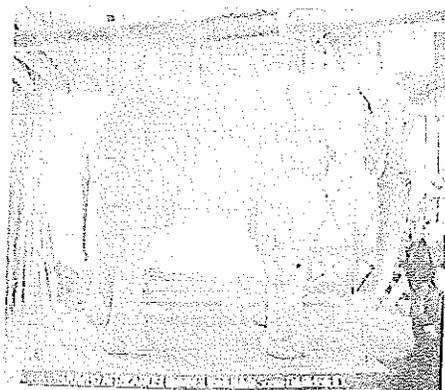
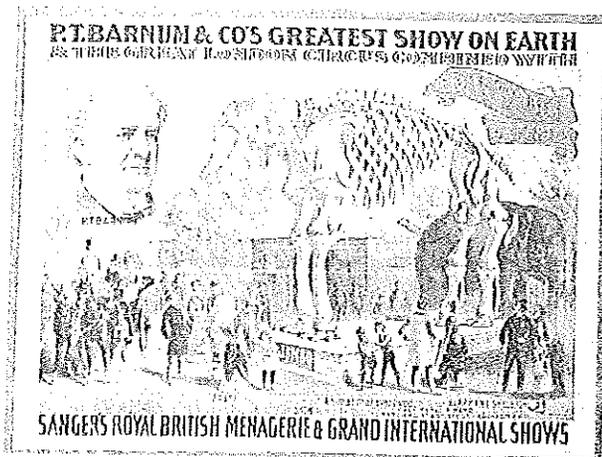
5 Cynthia Russett, *The Concept of Equilibrium in American Social Thought* (New Haven: Yale UP, 1966); Mary Alice Evans y Howard Ensign Evans, *William Morton Wheeler, Biologist* (Cambridge: Harvard UP, 1970); William Morton Wheeler, *Essays in Philosophical Biology* (Cambridge: Harvard UP). Sobre el organicismo en la historia de la ecología y la primatología, véase D.J. Haraway, "Signs of Dominance: From a Physiology to a Cybernetics of Primate Society", en *Studies in History of Biology* 6 (1983): 129-219.

pospuso, más tarde de forma permanente, a fin de seguir con la vocación más verdadera de leer el libro de la naturaleza de forma directa.

Akeley estaba profundamente decepcionado con la Ward's ya que los imperativos del negocio impedían la disposición de un espacio donde perfeccionar el arte de la taxidermia. Sentía que los animales eran "tapizados". Desarrolló su propia habilidad y técnica a pesar de la falta de apoyos y la falta de dinero, y encontró una oportunidad de reconocimiento público cuando el famoso elefante de P. T. Barnum fue atropellado por una locomotora en Canadá en 1885. Barnum no quería renunciar a la fama y a los beneficios que podía continuar generando el gigante (que había muerto, según nos cuentan, tratando de salvar a un bebé elefante), así que Akeley y un compañero fueron enviados a Canadá desde Rochester para salvar la situación [Atlas 2]. Seis carniceros de un pueblo cercano ayudaron con el cadáver que ya comenzaba a descomponerse; y lo que el joven Akeley aprendió sobre la taxidermia en los grandes mamíferos gracias a esta experiencia sentó las bases de sus posteriores innovaciones revolucionarias en la producción de paquidermos ligeros, robustos y realistas. La prensa popular siguió el montaje monumental y el día en el que Jumbo partió en su propio vagón hacia su carrera *post-mortem*, la mitad de la población de Rochester presenció la resurrección. El primer gran periodo de prácticas había terminado para el joven taxidermista⁶.

En 1885, Wheeler había regresado a Milwaukee para enseñar en la escuela secundaria y pronto emprendió una curaduría en el Museo de Historia Natural de Milwaukee. Wheeler instó a su amigo a seguirle, con la esperanza de continuar su

6 WLA, cap. III; IBA, cap. 1.



Atlas 2 - Jumbo fue durante muchos años el más famoso del mundo. Su propietario, P.T. Barnum, decidió seguir sacando partido a su fama tras el fallecimiento y durante varios años giró con su exhibiendo el esqueleto del elefante y su piel de él. En 1889 donó el esqueleto al Museo Americano de Historia Natural de Nueva York y el elefante pasó a la Universidad Tufts, donde ejerció durante décadas como mascota de esta institución antes de que su cuerpo se convirtiera en cenizas tras el incendio del Salón Barnum un gran incendio el 14 de agosto de 1975. En las imágenes podemos ver una fotografía de las dos versiones del paquidermo en los álbumes de la Ward's Natural Science (Rochester, Nueva York) en 1886, un cartel publicitario de la exhibición del esqueleto y un grupo de estudiantes retratados se junto al animal en la Tufts en el año 1954.

tutoría y asegurar así los encargos de ejemplares del museo a Akeley. En esta época, los museos, por lo general, no contaban con sus propios departamentos de taxidermia, aunque los años en torno a 1890 fueron un periodo de florecimiento de la técnica en Gran Bretaña y en los Estados Unidos. Akeley abrió su negocio en una propiedad de la familia Wheeler, donde él y el naturalista pasaron largas horas discutiendo sobre historia natural, descubriendo que coincidían tanto en lo relativo a la exhibición museística como en lo referente al carácter de la naturaleza. El credo más importante para ambos residía en la necesidad de desarrollar el conocimiento científico del animal como un todo en el grupo completo, en la naturaleza —es decir, eran organicistas comprometidos—. Wheeler pronto se convirtió en director del museo de Milwaukee, lo que otorgaría un apoyo significativo a Akeley. Este último ya había concebido la idea de los grupos de hábitats y deseaba montar una serie que ilustrara los animales con pelaje de Wisconsin. Su completo grupo de la rata almizclera (1889), sin los fondos pintados, fue probablemente el primer grupo de hábitat de mamíferos del mundo.

Fruto de la recomendación de Wheeler, el Museo Británico invitó a Akeley en 1894 para ejercitar su oficio en esa institución de fama mundial. De camino a Londres, Akeley visitó el Museo Field de Historia Natural en Chicago, se reunió con Daniel Giraud Elliot y aceptó su oferta para preparar la gran colección de especímenes que el museo había comprado a la Ward's. En 1896, Akeley realizó su primera expedición de recolección en África, en la Somalia británica, un viaje que abriría todo un mundo nuevo para él. Éste fue el primero de cinco safaris a África, cada uno de los cuales incrementó su sentido de la pureza de la vida salvaje en extinción del continente y la convicción de que el sentido de su vida era su

preservación a través de la transformación de la taxidermia en un arte. En 1905 estaba de nuevo en África, enviado por el Museo Field, junto a su exploradora/aventurera/escritora esposa Delia, para recolectar elefantes en el África Oriental Británica. En este viaje, Akeley salió con vida tras matar en un combate cuerpo a cuerpo a un leopardo [Fig. 10].

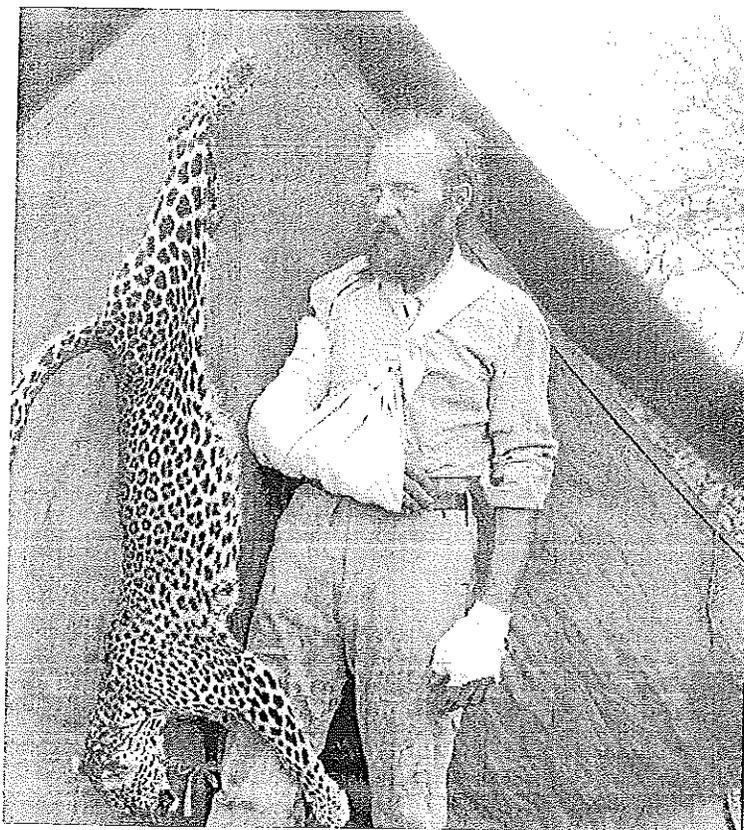


Fig. 10 - Carl Akeley posa junto al cadáver del leopardo que, según cuenta la historia, mató con sus propias manos.



Fig. 11 - El diorama de *La primavera* de las *Cuatro estaciones del ciervo* en el Museo Field de Historia Natural de Chicago.

En Chicago, Akeley pasó cuatro años largos a sus expensas preparando los mercedamente famosos dioramas de las *Cuatro estaciones del ciervo*, en los que se representaban escenas típicas con todo lujo de detalles [Fig. 11]. En 1908, invitado por su nuevo presidente, H. F. Osborn, quien estaba ansioso por recalcar su puesto con el descubrimiento de nuevas y grandes leyes científicas y planteamientos en las exposicio-

nes museísticas y en la educación pública, Akeley se trasladó a Nueva York, al Museo Americano de Historia Natural, con la esperanza de preparar una importante colección de grandes mamíferos africanos. Desde 1909 hasta 1911, Akeley y Delia recolectaron especímenes en el África Oriental Británica, un viaje marcado por la cacería con Theodore Roosevelt y su hijo Kermit, quienes se encontraban recolectando para el Museo Nacional de Washington. El safari concluyó con una cojera de Carl provocada por la acometida de un elefante, lo cual demoró la culminación de su sueño de capturar gorilas. Su plan para el Salón Africano tomó forma en 1911 y gobernó su conducta a partir de entonces. Pasó la Primera Guerra Mundial como ingeniero civil asistente en la Sección de Recursos y Mecánica del Ejército. Se dice que declinó un contrato a fin de mantener su libertad de hablar sin reservas a cualquier persona en la jerarquía.

Durante la guerra, su ingenio mecánico se desarrolló en toda su dimensión, dando como resultado varias patentes a su nombre. Este aspecto del Akeley inventor se repite constantemente en la historia de su vida. Entre su lista de invenciones, muchas de las cuales tuvieron un desarrollo comercial posterior, encontramos una cámara cinematográfica, una pistola de cemento y varias fases de nuevos procesos taxidérmicos, especialmente métodos de realización de maniqués para introducirlos bajo las pieles de los animales y procedimientos de fabricación de follaje muy naturalista.

Una vez terminada la guerra, Akeley centró toda su energía en conseguir apoyo financiero para el Salón Africano. Necesitaba más de un millón de dólares. Tras una gira de conferencias, artículos y un libro, y una interminable promoción, entró en contacto con los principales caballeros acaudalados del estado, aunque no consiguió finalmente el suficiente com-



Fig. 12 - En la fotografía podemos ver (de izquierda a derecha) a los integrantes de esta expedición: Carl Akeley, Martha Miller, Mary Hastings Bradley, Priscilla Hall, Herbert Bradley y su hija Alice.

promiso financiero. En 1921, asumiendo él mismo la mitad de los gastos, Akeley partió de nuevo hacia África, acompañado esta vez por un matrimonio, su hija de cinco años, su institutriz y la sobrina adulta de Akeley, a la que había prometido llevar a cazar a África [Fig. 12]. Akeley sintió que llevar mujeres y niños a cazar gorilas era la prueba definitiva de su concepción del África más luminosa, donde los animales eran nobles en defensa de sus familias, pero nunca feroces sin motivo. En este viaje capturó cinco gorilas con la ayuda de los Bradley, una vez más estuvo a punto de morir a causa de las fiebres selváticas y regresó a Nueva York decidido a lograr la conservación permanente de los gorilas en el Congo Belga. En 1924 se casó

con la exploradora/aventurera/escritora Mary L. Jobe, quien lo acompañó en su última aventura, la *Akeley-Eastman-Pomeroy African Hall Expedition*, en la que se recolectaron ejemplares para diez dioramas de la Gran Sala. Los benefactores, George Eastman, de la fortuna Eastman Kodak, y Daniel Pomeroy, acompañaron al taxidermista-cazador a recoger especímenes para sus legados. Eastman, de setenta y un años por aquel entonces, acudió con su médico y encargó su propio ferrocarril para parte de la excursión.

De camino a África, los Akeley fueron recibidos por el rey Alberto de Bélgica, héroe de guerra y célebre conservacionista. Él era el hijo del infame Leopoldo II, cuyo control rapaz del Congo para un enriquecimiento personal fue arrebatado y entregado al gobierno belga por otras potencias europeas en 1908. Leopoldo II había financiado las exploraciones de Henry Stanley en el Congo. En sus biografías, Akeley es enmarcado en la línea de grandes exploradores desde Stanley hasta Livingstone, pero también como el hombre que fue testigo y, de hecho, ayudó al nacimiento de una nueva y brillante África. Alberto, que había sido inducido a sus puntos de vista sobre los parques nacionales por una visita a Yosemite, confirmó los planes previstos para el Parc Albert y encargó a los Akeley la preparación de mapas y descripciones topográficas de la zona en colaboración con el naturalista belga, Jean Derscheid. No había espacio para un gran parque para los belgas en Europa, así que naturalmente se estableció uno en el Congo, en el que se incluiría la protección de los pigmeos que vivían dentro de los límites del parque. El parque debía proporcionar refugio a los primitivos naturales así como fomentar el estudio científico mediante el establecimiento de instalaciones permanentes de investigación dentro de los límites del mismo. Después de diez meses de recolección, Carl

y Mary Jobe partieron hacia la selva de Kivu y el corazón del África virgen restante. Su propósito en esta ocasión no era conseguir los gorilas, sino observar a los simios, recoger plantas y obtener pinturas para el diorama de los gorilas. Carl Akeley falleció de fiebre en noviembre de 1926, tan sólo unos días después de llegar al lugar donde acamparon en 1921, para él el lugar más hermoso de toda África. Su esposa y los demás miembros de la expedición lo sepultaron en el monte Mikeno, "en una tierra que las manos del hombre no pudieran nunca alterar o profanar"⁷.

TAXIDERMIA: DE TAPIZADO A EPIFANÍA

Ante él una África trasplantada —resultado del sueño de Akeley—⁸.

La visión que Carl Akeley había tenido era la de la paz de la jungla. Esto era lo que necesitaba preservar de forma permanente para el mundo. Su investigación sobre cómo encarnar esta visión en soledad le permitía justificar su caza, convertida en herramienta de la ciencia y el arte, el escalpelo que revela la armonía de un mundo orgánico y articulado. Sigamos sucintamente a Akeley a través de sus contribuciones técnicas a la taxidermia para comprender plenamente las historias que necesitaba contar acerca de la biografía de África, la historia de la vida de la naturaleza; es decir, la historia natural de la vida. Akeley y otros han señalado varias veces por escrito cómo sus trabajos transformaron la taxidermia de un mero relleno de animales a un arte capaz de encarnar la verdad, por lo que esta

7 WLA, 340.

8 Clark, *Complete Book of African Hall*, p. 73.

recapitulación solamente seleccionará aquellos temas esenciales para mi historia?

Es un cuento simple: la taxidermia se convirtió en servidor de lo "real". La vocación de Akeley, y su mayor logro, fue la producción de un oficio estructurado para sonsacar una experiencia inequívoca de la perfección orgánica. Literalmente, Akeley "tipificó" la naturaleza, hizo de la naturaleza una verdad que clasificar. La taxidermia trataba sobre una única historia acerca de la unidad de la naturaleza, del tipo de espécimen inmaculado. La taxidermia se convirtió en el arte más adecuado para la postura epistemológica y estética del realismo. El poder de esta postura se encuentra en sus efectos mágicos: lo que ha sido construido de forma tan dolorosa aparece sin esfuerzo, hallado espontáneamente, descubierto, simplemente ahí si uno sólo mira. El realismo no parece ser un punto de vista, pero aparece como una "mirilla en la selva" donde se puede presenciar la paz. La epifanía nos viene dada como un regalo, no como un fruto del mérito y del esfuerzo, manchado por la mano del hombre. Arte realista y su más profundamente mágica cuestión de la revelación. Este arte recompensa el trabajo con trascendencia. No es de extrañar que el realismo artístico y la ciencia biológica fuesen hermanos gemelos en la fundación del orden cívico de la naturaleza en el Museo Americano de Historia Natural. Ambos fueron amamantados por la naturaleza, como Rómulo y Remo. También es natural que la taxidermia y la biología dependan fundamentalmente de la visión en una jerarquía de los sentidos; son herramientas para la construcción y el descubrimiento de la forma.

Los ocho años de Akeley en Milwaukee, de 1886 a 1894, fueron cruciales para el desarrollo de las técnicas que aplicaría

9 IBA, II y X; WLA, VI y X; Clark.

el resto de su vida. La culminación de este periodo fue la cabeza de un ciervo macho de Virginia que presentó en el Sportsman's Show celebrado en Nueva York en 1895. El presidente del jurado de esta competición nacional, en la que el ejemplar de Akeley obtuvo el primer premio, era Theodore Roosevelt, a quien Akeley no conoció hasta que se hicieron amigos en el safari africano de 1906. La cabeza, con el título *El Desafío*, representaba a un ciervo "en pleno frenesí de su virilidad, mientras producía el rugido desafiante de la época de celo —la llamada al combate encarnizado—"10. La paz de la selva no era un asunto pasivo ni algo sin particularidades de género.

La cabeza fue realizada en un periodo de experimentación que culminaría con la elaboración en Chicago de los cuatro grupos de hábitats del ciervo representados en las cuatro estaciones. En la creación de esos grupos, durante más de cuatro años, Akeley desarrolló su técnica de los maniqués, el modelado de arcilla, los moldes en yeso, las técnicas para moldear la vegetación y un primer sistema de producción organizada. Contrató a mujeres y hombres trabajadores por horas para desmoldar las miles de hojas necesarias para vestir los árboles de las escenas. Charles Abel Corwin pintó los lienzos de fondo a partir de los estudios realizados en las Montañas de Hierro de Michigan, donde se obtuvieron los animales. Akeley patentó su proceso de vegetación, pero cedió los derechos para su uso libre de cargo al Museo Field de Chicago; no patentó sus métodos innovadores de producción de ligeros pero sólidos maniqués de papel maché obtenidos a partir de moldes exactos de arcilla y de yeso, sino que permitió el uso gratuito de sus técnicas en todo el mundo. La cooperación en el desarrollo de los museos era un valor fundamental para este

10 WLA, 38.

taxidermista, quien no hizo mucho dinero en su oficio y cuyas invenciones eran una parte importante de su supervivencia económica. *Las cuatro estaciones* fueron instaladas en el Museo Field en 1902¹¹.

Akeley continuó haciendo mejoras en su técnica taxidérmica a lo largo de su vida e instruyó a varios trabajadores clave, incluido James Lipsitt Clark, director de Artes, Preparación e Instalación en el Museo Americano durante los años posteriores al fallecimiento de Akeley, cuando se construyó realmente el Salón Africano. A pesar de que Akeley trabaja-

11 Simultáneamente, en Nueva York, Frank Chapman –del Departamento de Teriología y Ornitología– estaba trabajando en los grupos de hábitats dedicados a las aves de América del Norte, que fueron finalmente expuestos al público en una gran sala en 1903, en una de las primeras evidencias de la generosa política de los administradores durante el periodo comprendido entre 1890 y 1930. Desde mediados de la década de 1880, los trabajadores del Museo Británico desarrollaron innovadores métodos destinados al montaje de las aves, entre los que se incluía uno destinado a realizar vegetación extremadamente realista. El Museo Americano fundó su propio departamento de taxidermia en 1885 y contrató a dos taxidermistas procedentes de Londres, los hermanos Henry Minturn y Mrs. E.S. Mogridge, para que les enseñaran cómo montar los grupos. Joel Asaph Abel, jefe del Departamento de Teriología y Ornitología, pudo contratar a Frank Chapman en 1887; Chapman es una figura destacada en la historia de la ornitología americana y tuvo un papel importante en el desarrollo inicial del campo de la primatología en la década de 1930. Los grupos de aves realizados en el Museo Americano en torno al año 1886 fueron realmente populares entre el público e indujeron cambios fundamentales en el devenir del museo. “Los deportistas adinerados, en particular, comenzaron a realizar donaciones al museo”. Esto supuso un punto de inflexión decisivo en la historia del movimiento conservacionista en los Estados Unidos, del que se hablará más adelante. Gracias a la actividad científica del Departamento de Teriología y Ornitología, la reputación del Museo Americano aumentó considerablemente en los últimos años del siglo XIX. Kennedy, pp. 97-104; Frank M. Chapman: *Autobiography of a Bird Lover* (Nueva York: 1933); panfleto del Chicago Field Columbia Museum, 1902, “The Four Seasons; The Work of Carl E. Akeley in the Field Museum of Natural History” (Chicago: Field Museum, 1927).



Fig. 13 – Charles Abel Corwin pintando en junio de 1917 distintas muestras al natural en el Itasca State Park de Minnesota para un diorama de castores destinado al Museo Bell de Historia Natural de Minneapolis.

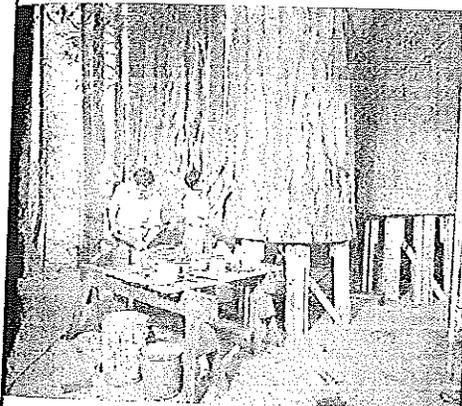
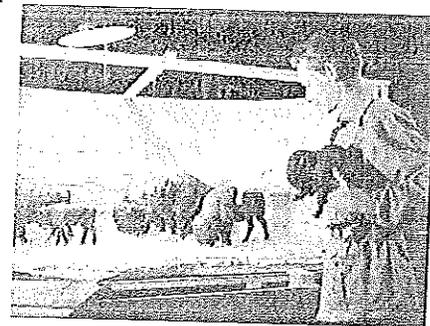
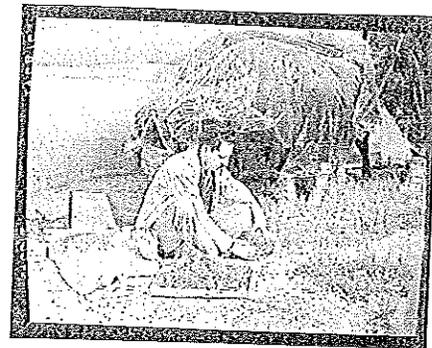
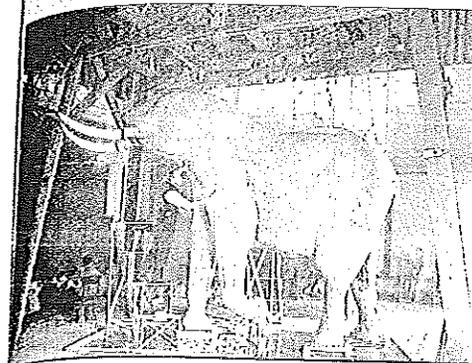
ba durante largas horas solo, sería un error imaginar la taxidermia, tal y como ayudó a desarrollar su práctica, como un arte solitario. La taxidermia requiere de un complejo sistema de coordinación y división del trabajo, que comienza en el campo durante la caza de los animales, y que culmina en la presentación de un diorama terminado que permita la comunión solitaria e individual con la naturaleza. Una mínima lista de trabajadores de uno de los proyectos de Akeley debía incluir compañeros taxidermistas, otros recolectores, artistas, anatomistas y varios “hombres accesorios”¹². Las fotografías

12 El término proviene del libro de Mary Jobe Akeley, WLA, 217.



Fig. 14 - Stephen C. Quinn, miembro del *staff* del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, pintó a finales de 2010 una nueva vista panorámica al natural del paisaje original del diorama de los gorilas de Carl Akeley.

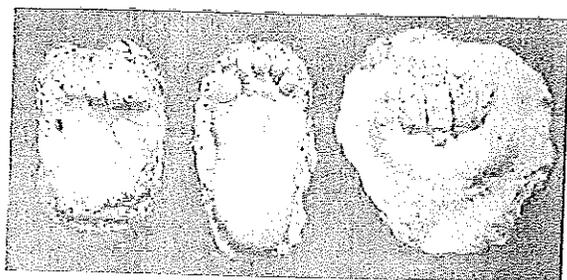
del trabajo en los estudios taxidérmicos del Museo Americano muestran a hombres (varones, habitualmente blancos) curtiendo pieles, trabajando en grandes modelos de arcilla de mamíferos de considerable tamaño (incluyendo elefantes) o en moldes de yeso, ensamblando esqueletos y marcos de madera, consultando los modelos a escala de la representación planeada, haciendo labores de carpintería, realizando la vegetación, dibujando, etc. [Atlas 3]. Clark nos informa de cómo durante los años comprendidos entre 1926 y 1936, cuando el Salón Africano abrió sus puertas aún sin terminar, el personal del proyecto rondaba los cuarenta y cinco hombres. Pintar los fondos era una importante especialización artística en sí misma y los artistas basaban sus panorámicas en numerosos estudios realizados en el lugar de la captura [Figs. 13 y 14]. En el terreno, toda la operación se basaba en la organización del safari, una compleja institución social en la que la raza, el sexo y la clase confluían intensamente. El safari será discutido exhaustivamente más adelante, pero ahora es útil señalar que desollar un animal grande podría emplear a cincuenta trabajadores durante varias horas. Todas las fotografías, los registros audiovisuales, las máscaras mortuorias de los animales, las extensas mediciones anatómicas, el tratamiento inicial de las pieles y los bocetos mantenían ocupados a los trabajadores



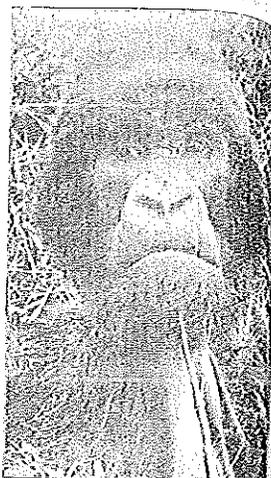
Atlas 3 - Distintas fotografías de las fases del proceso de elaboración de un diorama: Carl Akeley modelando un elefante (arriba, izq.), Albert Butler realizando hojas de cera (centro, izq.), dos operarios diseñando la textura de los árboles (abajo, izq.), Charles Tornell instalando el césped en el diorama de los bisontes (arriba, dcha.) y otro trabajador realizando pruebas con un modelo a escala de este mismo grupo (abajo, dcha.).



MR. KELEY APPLYING TO THE PIEL DE UN ELEFANTE MACHO



Atlas 4 - Fotografía de Akeley aplicando en el terreno un primer tratamiento a la piel de un elefante macho (arriba, izq.). Dos fotografías de la cabeza del primer gorila cazado por el explorador (arriba y centro dcha.). Las máscaras mortuorias de los cinco gorilas abatidos por Carl Akeley (abajo, dcha.). Moldes de las manos y los pies de algunos de estos especímenes (centro, izq.). Dos máscaras mortuorias de gorilas (abajo, izq.).



THE HEAD OF MR. AKELEY'S FIRST GORILLA



MR. AKELEY AND THE HEAD OF HIS FIRST GORILLA



de campo [Atlas 4]. No sería exagerado afirmar que la producción de un diorama moderno implicaba el trabajo de cientos de personas en un sistema social que abarcaba las principales estructuras de talento y autoridad a escala mundial.

¿Cómo puede un sistema de estas características producir una biografía unificada de la naturaleza? ¿Cómo es posible referirse al Salón Africano de Akeley cuando éste fue construido tras su muerte? En el plano ideológico, la respuesta a estas simples preguntas está conectada con la concepción dominante del organicismo: una jerarquía orgánica que se concibe como el principio organizativo de la naturaleza. Clark hace hincapié en la importancia de "la composición artística" y describió el proceso como una "recreación" de la naturaleza basada en los principios de la forma orgánica. Este proceso requiere de una base de "experiencia personal", idealmente en forma de presencia en África, en el lugar de vida y muerte del animal. Siempre se concibe a los oficios técnicos como subordinados a la idea artística dominante, enraizados de manera autoritaria en la propia vida de la naturaleza. "Este tipo de cosas deben ser sentidas, absorbidas y asimiladas y, después, por turnos, con comprensión y entusiasmo irradiados por el creador [...]. Por ello, nuestros grupos son a menudo concebidos en la propia madriguera de los animales"¹³.

Los credos del realismo y del organicismo están estrechamente relacionados; ambos son sistematizaciones de la organización de una división jerárquica del trabajo percibida como natural y, por tanto, generadora de unidad. La unidad debe estar escrita en el sistema mitológico judeo-cristiano y, al igual que la naturaleza tiene un Autor, así ocurre con el organismo o el diorama realista. En este sistema mitológico, el autor

13 Clark, 71.

debe ser imaginado con la apariencia de la mente y en relación con el cuerpo que ejecuta. Akeley tenía el propósito de eludir la mentira en su obra; su oficio debía contar la verdad de la naturaleza. Sólo había una manera de alcanzar tal verdad —la ley de la mente enraizada en la afirmación de la experiencia—. Todo el trabajo debía ser realizado por hombres que efectuasen su captura y los estudios sobre el terreno, porque “de lo contrario, la exhibición es una farsa y sería poco menos que un crimen colocarla en una de las principales instituciones educativas del país”¹⁴. Una única mente inculcaba la experiencia colectiva: “Si un salón de exhibición pretende aproximarse a su ideal, su planificación debe ser la de una mente maestra, mientras que en la práctica es el producto de la correlación de muchas mentes y manos”¹⁵. El entrenamiento de una cantera de trabajadores fue una parte absolutamente fundamental de la práctica taxidérmica de Akeley; en su éxito residía la posibilidad de contar la verdad. Pero sobre todo, esta sensación de narrar una historia real descansaba en la selección de los animales individuales, en la formación de grupos de especímenes típicos.

¿Qué significa afirmar que un diorama nos cuenta una historia unificada, una biografía esencial a la naturaleza? ¿Cuál era el significado de “típico” para Akeley y sus contemporáneos en los departamentos biológicos del Museo Americano de Historia Natural? ¿Cuáles son los contenidos de estas historias y qué debemos *hacer* para poder verlos? Para responder a estas preguntas, debemos seguir a Carl Akeley en el terreno y ver cómo selecciona un animal para disecar. No debemos exagerar la concentración de Akeley al localizar un ejemplar, un grupo

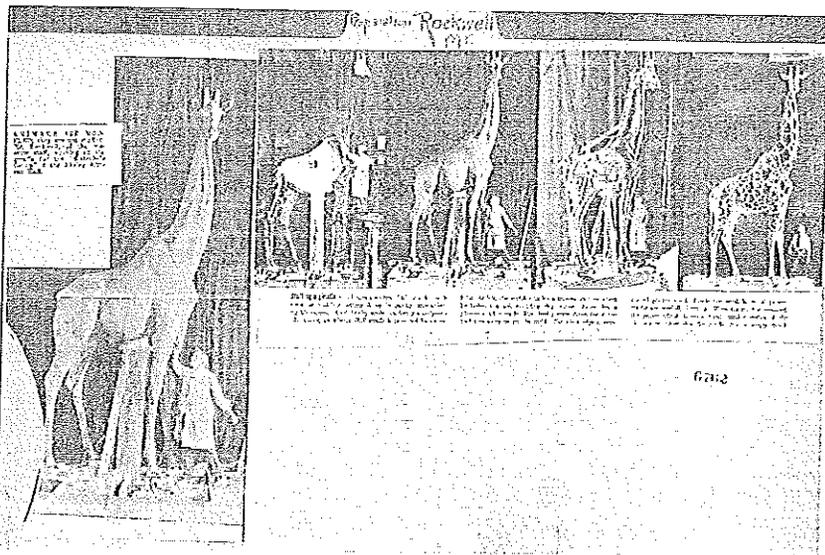
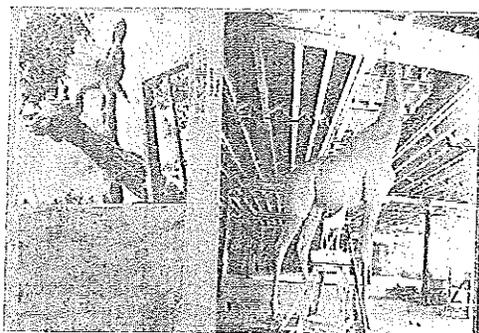
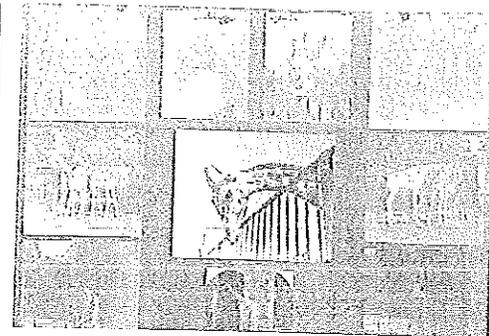
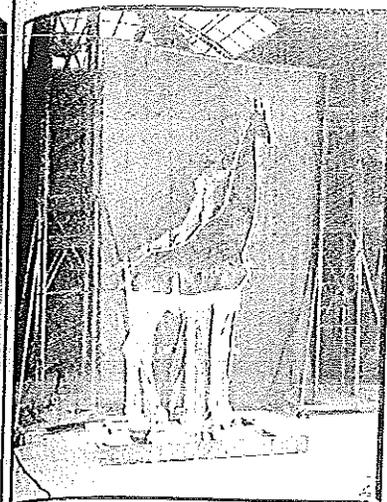
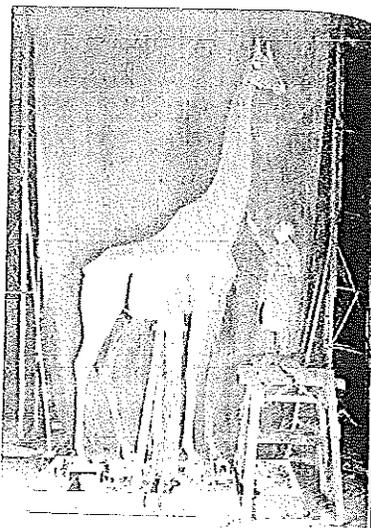
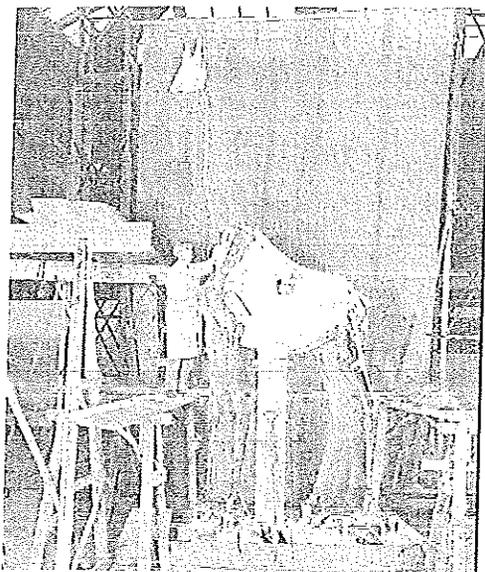
14 IBA, 265.

15 IBA, 261.

o una escena típica. Pero ¿cómo podía saber lo que era típico o que tal estado existiese? Este problema ha sido fundamental en la historia de la biología; el Salón Africano encarna el esfuerzo por solucionarlo. Tres cacerías ilustran el significado de lo típico para Akeley.

En primer lugar, el concepto incluye la idea de perfección. El gran macho de jirafa del grupo de la charca en el Salón Africano fue el objetivo de una cacería de varios días en 1921. Varios animales fueron ignorados porque eran demasiado pequeños o no tenían unos colores suficientemente hermosos. Evocar los trofeos de récord de los cazadores de finales del siglo XIX minaba su satisfacción cuando obtenía un espécimen moderno y más pequeño tomado de las mermadas manadas de la naturaleza africana en extinción. Cuando por fin el macho moteado fue obtenido como resultado de una gran habilidad y audacia, su proceso de preservación y recreación se describió cariñosamente hasta el más mínimo detalle [Atlas 5].

Del mismo modo, entre 1910 y 1911, la caza de un gran elefante macho constituyó el drama central de este safari durante los dos años enteros. Un ejemplar con los colmillos asimétricos fue rechazado, a pesar de su imponente tamaño. El carácter, además de la apariencia física, era importante a la hora de juzgar la perfección de un animal. La cobardía descalificaría a la bestia más hermosa y bien proporcionada. Lo ideal sería que la muerte del animal se llevase a cabo mediante un acto de caballerosidad. La perfección se acentuaba si la caza se desarrollaba como un encuentro entre iguales. Por ello, había una jerarquía de presas en función de las especies: los leones, los elefantes y las jirafas excedían con creces a los asnos salvajes o a los antílopes. El gorila era el logro supremo, casi una definición de la perfección en el corazón del Edén



Atlas 5 - Distintos materiales empleados a lo largo del proceso de taxidermización del macho de jirafa y del montaje posterior del grupo de la charca.

en el momento del origen. La perfección era inherente al propio animal, pero su significado más completo era inherente al encuentro de los animales y el hombre, el momento de la visión perfecta. La taxidermia era el arte de recordar esta experiencia perfecta. El realismo era un logro supremo del arte de la memoria, un logro retórico crucial para la fundamentación de la ciencia occidental¹⁶.

Hay otra cualidad esencial para el animal típico en su expresión perfecta: éste debe ser un macho adulto. Akeley describe la caza de múltiples hembras finas o leonas y se preocupaba por sus pieles y otros detalles durante la reconstrucción, para lo cual empleaba todo su talento. Pero nunca se hizo necesario buscar durante semanas o arriesgar el éxito de toda la empresa para encontrar la hembra perfecta. Existía la imagen de un animal que era, en cierto modo, el gorila o el elefante encarnados. Ese tono particular de perfección sólo podía escucharse en su versión masculina. Era una mezcla de cualidades físicas y espirituales juzgadas sinceramente por el artista-científico en la plenitud de la experiencia directa. La perfección era demarcada por la medición cuantitativa exacta, pero aún más por la vitalidad viril reconocida por el cazador-científico desde la comunión visual. La perfección era reconocida por la familia natural; el tipo, la clase y el orden se definían mutuamente entre sí.

Pero Akeley cazaba para lograr una serie o un grupo, no sólo individuos. ¿Cómo sabía cuándo detener la cacería? Dos grupos dan cuenta de su criterio de totalidad: el de los gorilas capturados en 1921 y el grupo original de los cuatro elefantes, montados por el propio Akeley tras el safari de 1910 y 1911. Durante la cacería en busca de ejemplares, Akeley disparó a

16 Fabian, cap. 4, "The Other and the Eye", en *Time and the Other*.

un gorila creyendo que se trataba de una hembra, pero resultó ser un macho joven. Estaba desconcertado, porque quería matar cuantos menos animales fuese posible y creía que la familia natural del gorila no contenía más de un macho. Cuando más tarde contempló un grupo formado por varios machos y hembras detuvo la cacería aliviado, convencido de poder contar la verdad con los especímenes disponibles. Del mismo modo, la fotografía del grupo original de los cuatro elefantes nos muestra, sin lugar a dudas, a una familia perfecta. El grupo reproductivo tenía el estatuto epistemológico y moral de quienes dicen la verdad. Era la unidad biográfica de la naturaleza.

Akeley quería ser un artista y un científico. Renunció a su intención inicial de obtener un título en la Yale Sheffield Scientific School y convertirse en un escultor profesional. En lugar de ello, combinó el arte y la ciencia en la taxidermia. Como este arte requería que él también fuese un escultor, narró algunas de sus historias en bronce como lo hacía en los dioramas. Sus criterios fueron similares; Akeley tenía muchas historias que contar, pero todas ellas expresaban una misma visión fundamental de la escena en desaparición y amenazada¹⁷. En su determinación por esculpir a los "típicos" lanceiros de leones nandi, Akeley utilizó como modelo multitud de fotografías, dibujos y "determinados tipos de negros americanos que él estaba empleando para garantizar unas figuras perfectas"¹⁸. La variedad de la naturaleza tenía un propósito —llevar al descubrimiento del tipo superior de cada especie de vida salvaje, incluyendo a los seres humanos fuera de la "civilización"—.

17 IBA, cap. X.

18 Martin Johnson, "Camera Safaris", en *Complete Book of African Hall*, p. 47.

Además de la escultura y la taxidermia, Akeley perfeccionó también otra herramienta narrativa: la fotografía. Todos sus instrumentos narrativos dependen, principalmente, de la visión. Cada herramienta era capaz de contar su verdad, pero cada una atrapaba y retenía manifestaciones ligeramente diferentes de la historia natural. Como arte visual, la taxidermia ocupaba para Akeley un espacio intermedio entre la escultura y la fotografía. En cierto sentido, tanto la escultura como la fotografía eran medios subordinados para lograr la escena taxidérmica final. Pero, desde otro punto de vista, la fotografía representaba el futuro y la escultura el pasado. Sigamos a Akeley en su práctica fotográfica durante los años críticos suspendidos entre el toque manual de la escultura, que produjo el conocimiento de la vida en los discursos fraternales de la biología organicista y el arte realista, y el toque virtual de la cámara, que ha dominado nuestra comprensión de la naturaleza desde la Segunda Guerra Mundial. El siglo XIX produjo las piezas magistrales de animales en bronce que habitan los museos del mundo. La taxidermia de principios del siglo XX de Akeley, aparentemente tan sólida y material, puede verse como una breve sección temporal congelada en la encarnación del arte y la ciencia, antes de que la cámara pudiese pervertir técnicamente su único sueño en la realidad fílmica polimorfa y absurdamente íntima que ahora damos por sentada¹⁹. Los críticos acusan a la taxidermia de Akeley y a la costosa política del Museo Americano de construir las grandes salas de exhibición en los años previos a la

19 Véase Jane Goodall en *Among the Wild Chimpanzees* (National Geographic Society film, 1984); David Attenborough, *Life On Earth* (Boston y Toronto: Little, Brown & Co., 1979) y la serie televisiva de la BBC del mismo nombre; y para unas asombrosas imágenes sobre la intimidad entre una madre humana y una cría de elefante salvaje, Iain y Oria Douglas-Hamilton, *Among the Elephants* (Nueva York: Viking, 1975).

Segunda Guerra Mundial, de ser un almacén contra el futuro, de haber encerrado literalmente en piedra la forma de ver de un determinado momento histórico, al considerar esta visión la totalidad²⁰. Pero técnica y espiritualmente hablando, Akeley fue un líder en el perfeccionamiento del ojo de la cámara. La taxidermia no se erigió contra el futuro fílmico, sino que congelaba un fotograma de una comunión visual cada vez más intensa que vendría a consumarse en las imágenes virtuales. Akeley ayudó a producir el almacén –y el armamento– que avanzaría hacia el futuro.

LA FOTOGRAFÍA: CAZANDO CON LA CÁMARA

Las armas se han transformado en cámaras en esta comedia formal, el safari ecológico, porque la naturaleza ya no es lo que siempre había sido: algo de lo que la gente necesitaba protegerse. Ahora la naturaleza –domesticada, amenazada, frágil– necesita ser protegida de la gente. Cuando sentimos miedo, disparamos. Pero cuando sentimos nostalgia, hacemos fotos²¹.

Este ensayo ha afirmado repetidamente que Akeley y sus compañeros temían la desaparición de su mundo, de su mundo social ante las nuevas inmigraciones después de 1890 y la disolución resultante de la vieja, anhelada e higiénica América preindustrial. La civilización parecía ser una enfermedad en forma de progreso tecnológico y de una gran acumulación de riqueza mediante la práctica del capitalis-

20 Kennedy, p. 204.

21 Susan Sontag, *On Photography* (Nueva York: Delta, 1977), p. 15. [Existe edición en castellano: *Sobre la fotografía* (Barcelona: Debolsillo, 2008)]

mo monopolista de los adinerados caballeros miembros del consejo de administración del museo y de patrocinadores del Salón Africano de Akeley. Los líderes del Museo Americano temían por su salud; es decir, su hombría estaba en peligro. Theodore Roosevelt conocía la profilaxis para este específico malestar histórico: el verdadero hombre es el verdadero caballero. Cualquier ser humano, sin distinción de raza, clase o género, podía participar espiritualmente de este estado moral de saludable virilidad en democracia, aunque sólo unos pocos (anglosajones, varones, heterosexuales, protestantes, físicamente robustos y económicamente acomodados) pudiesen expresar las formas más elevadas de virilidad. Desde aproximadamente 1890 hasta la década de 1930, el Museo fue un vasto programa educativo público y un programa de investigación donde generar una poderosa experiencia que indujese al estado de virilidad. El museo, a su vez, era el producto ideológico y material de la vida señorial. Como Mary Jobe Akeley señaló, “[el verdadero caballero] ama la presa como si fuera el padre de la misma”²². Akeley creía que, finalmente, la más alta expresión de la caballerosidad era cazar con la cámara: “Además, con relación a cualquier concepción verdadera de la caza —el uso del talento, la osadía y la resistencia para superar dificultades—, la caza con cámara exige el doble de hombría que la tradicional caza con armas”²³. El verdadero cazador paternal ama la naturaleza con la cámara; requiere el doble de hombría y los niños están en su perfecta imagen. El ojo es infinitamente más poderoso que la pistola. Ambos avergüenzan a la mujer —reproductivamente—.

22 CAA, 116.

23 IBA, 155.

En tiempos del primer safari de recolección de Akeley, en 1896, las cámaras eran un estorbo casi inútil, incapaces de captar el objetivo de la caza —la vida—. Según Akeley, los primeros cazadores notables con la cámara en África aparecieron en torno al año 1902²⁴. Los primeros libros se basaban en fotografías fijas; la imagen en movimiento de la vida salvaje le debe mucho a la propia cámara de Akeley, aunque no logró prácticamente nada relevante antes de la década de 1920. En su safari por el África oriental durante los años 1910 y 1911, Akeley llevó el mejor equipo disponible y trató de filmar el lanceo del león por parte de los Nandi. Su fracaso, debido a la inadecuación de las cámaras, descrito con gran intensidad emocional, le condujo a diseñar durante los próximos cinco años la cámara Akeley, ampliamente utilizada por el Cuerpo de Señales del Ejército durante la Primera Guerra Mundial. Formó la *Akeley Camera Company* para desarrollar su invento, que recibió bautismo civil filmando la victoria de Man o' War en el Derby de Kentucky de 1920. La innovadora lente teleobjetivo de la cámara captó también el combate de los pesos pesados de Dempsey contra Carpentier. Galardonado con la Medalla John Price Wetherhill, otorgada por el Instituto Franklin en 1926 por su invención, Akeley pudo filmar con éxito, para su satisfacción, ese mismo año el lanceo del león africano, en el mismo safari en el que George Eastman de Rochester, de la compañía Eastman-Kodak, era a la vez copatrocinador y cazador-coleccionista²⁵. Recordemos que la primera prueba de su propia cámara en el terreno fue en la selva de Kivu en 1921. A los pocos días, Akeley disparó a sus

24 IBA, cap. VIII; Edward North Burton, *Two African Trips*, 1902; C.G. Schillings, *With Flashlight and Rifle*, 1905; A. Radclyffe Dugmore, *Camera Adventures in the African Wilds*, 1910.

25 CAA, 127-30; WLA, 115.

primeros gorilas, tanto con la pistola como con la cámara, en una experiencia que él vio como la culminación de su vida.

La ambigüedad entre la pistola y la cámara recorre toda la obra de Akeley. Él mismo es una figura de transición en la representación occidental de la más oscura a la más iluminada África, de la naturaleza merecedora del temor varonil a la naturaleza necesitada de la crianza maternal. Faltaba aún medio siglo para que apareciese la figura de la mujer/científica/madre de simios huérfanos, popularizada por la revista de la *National Geographic Society* y por el cine en la década de 1970²⁶. Con Akeley, la virilidad se puso a prueba contra el miedo, aun cuando el deseo de la imagen de la paz selvática mantuviese el dedo en la pistola el tiempo suficiente para tomar la fotografía e incluso aunque creciese la certeza intelectual y mítica de que la bestia salvaje en la selva era humana, en particular, un ser humano industrial. Aunque sólo fuera al nivel literal de la apariencia física, "para alguien familiarizado con los viejos modelos de cámaras, la Akeley parecía tanto una ametralladora como una cámara"²⁷. Akeley expuso que tenía intención de diseñar una cámara con la "que se pueda apuntar [...] prácticamente, con la misma facilidad con la que se apunta una pistola"²⁸. Le gustaba contar una y otra vez la historia apócrifa de siete alemanes que, durante la Primera Guerra Mundial en Francia, se rindieron por error ante

26 Jane Goodall, "My Life among the Wild Chimpanzees", en *National Geographic*, agosto 1963, pp. 272-308; Dian Fossey, "Making Friends with Mountain Gorillas", en *National Geographic*, enero 1970, pp. 48-67; Birute Galdikas-Brindamour, "Orangutans, Indonesia's 'People of the Forest'", en *National Geographic*, octubre 1975, pp. 444-473, y "Living with the Great Orange Apes", en *National Geographic*, junio 1980, pp. 830-853.

27 IBA, 166.

28 IBA, 166.

un estadounidense cuando se vieron enfrentados por una Akeley. "La diferencia fundamental entre la cámara cinematográfica de Akeley y el resto, es un dispositivo panorámico que nos permite balancearlo, como si nos moviésemos con un arma giratoria, siguiendo la línea natural de la visión"²⁹. Akeley bromeó incluso, con un conocido juego de palabras, sobre la penetrante y mortal invasividad de la cámara, al nombrar a una de sus máquinas "El Gorila". "El Gorila' ha tomado noventa metros de película de un animal que hasta el momento nunca había sido filmado vivo por ningún tipo de cámara en su entorno salvaje [...]. Estaba satisfecho —más satisfecho de lo que un hombre nunca debió estar— pero me deleité con esta sensación"³⁰.

El taxidermista, convencido de la calma esencial del gorila, se preguntaba cuán cerca debería permitir que se aproximara un macho en ataque antes de cambiar la cámara por la pistola. "Espero tener el valor de permitir a un gorila aparentemente atacando acercarse a una distancia razonable antes de disparar. No me atrevo a determinar exactamente en este momento lo que considero una distancia razonable. Me sentiré verdaderamente satisfecho si puedo conseguir una fotografía a seis metros. Debería enorgullecerme de mi valor si fuera capaz de tomar una fotografía de él a tan sólo tres metros, pero no espero hacer esto, a menos que en ese momento sea víctima de

29 IBA, 167.

30 IBA, 223-24. Akeley reconoció la utilidad que podría tener su cámara para los antropólogos, que podrán (y querrán) utilizar la función de telefoto "para realizar películas sobre los nativos de los países no civilizados sin su conocimiento". IBA, 166. El archivo fotográfico del Museo Americano de Historia Natural es una fuente maravillosa e inquietante para conocer los inicios de la fotografía antropológica. Estas imágenes deberían ser comparadas sistemáticamente con los materiales de los safaris contemporáneos.

una manía suicida³¹. Akeley escribió estas palabras antes de que hubiera visto a un gorila salvaje. ¿Cuál era el límite del valor? ¿Cuánta protección necesitaba la naturaleza o el hombre? ¿Qué pasaría si el gorila nunca atacase, incluso cuando se le provocara? ¿Y si el gorila fuera un cobarde (o una hembra)? ¿Quién, justamente, estaba siendo amenazado en el drama de la historia natural en las primeras décadas de la presencia del capitalismo monopolista en África y América?

Consciente del potencial perturbador de la cámara, Akeley se posicionó contra las falsificaciones. Embalsamó el elefante de Barnum, Jumbo, pero nada quería saber sobre la forma de arte popular estadounidense promovida por el gran magnate de circo: el fraude³². Pero el fraude proliferaba en la temprana fotografía de la vida salvaje (y de la fotografía antropológica). En particular, Akeley vio cómo hombres sin escrúpulos manipulaban la naturaleza para contar la historia de un continente africano feroz y salvaje; ésta fue la historia que los emporios cinematográficos vendieron por toda América. La taxidermia siempre había estado amenazada por la degeneración de arte a engaño, de la vida a una muerte tapizada como trofeo de un caballero pobre. También la fotografía estaba llena de filisteos que podían denigrar todo el proyecto del trabajo de la naturaleza, toda la apuesta del Museo por la labor educativa en las primeras décadas del siglo XX. El Museo buscaba el

31 IBA, 197.

32 Neil Harris, *Humbug: The Art of P. T. Barnum* (Boston: Little, Brown & Co., 1973); Herman Melville, *The Confidence Man*, publicado inicialmente en 1857. Es importante la diferencia entre Barnum, en la tradición democrática del engaño, y las proliferaciones de la simulación en Walt Disney. Jean Baudrillard, *Simulations* (Nueva York: Semiotext(e), 1983), pp. 23-26; Louis Marin, *Utopique, jeux d'espaces*; Richard Schickel, *The Disney Version* (Nueva York: Simon and Schuster, 1968).

entretenimiento público (lo que provocó que los miembros del consejo de administración presbiterianos se resistiesen a la apertura del museo los domingos durante la década de 1880, a pesar del gran potencial de ese día para educar a los nuevos inmigrantes católicos, que trabajaban seis días a la semana); pero el entretenimiento sólo tenía valor si comunicaba la verdad. Por ello, Akeley alentó una asociación entre el Museo Americano y los fotógrafos de la vida salvaje Martin y Osa Johnson, que parecían deseosos y capaces producir películas populares que narrasen la historia de la paz selvática. Johnson afirmó en su folleto de 1923 para el Museo Americano: "La cámara no puede ser engañada [...] [y tiene, por tanto] un enorme valor científico"³³.

El entretenimiento se vio entretejido de manera compleja con la ciencia, el arte, la caza y la educación. Las patrañas de Barnum pusieron a prueba la inteligencia y la perspicacia científica del observador en una república en la que cada ciudadano podía descubrir la desnudez del emperador y el teatro de su racionalidad. Esta democracia de la razón siempre fue un poco peligrosa. Hay una larga tradición de participación activa en el centro de la ciencia norteamericana que hace que las historias de la naturaleza siempre estén a punto de estallar en políticas populares. La historia natural puede ser un medio —y lo ha sido en ocasiones— para la expectativa milenaria y la

33 Octubre, 1923, folleto, Archivos del AMNH; Martin Johnson, "Camera Safaris", en *The Complete Book of African Hall*, 1936; CAA, 129; julio 26, 1923, un memorando de Akeley en la expedición filmica de Martin y material adicional de 1923 procedente del archivo del AMNH, microfilm 1114a y 1114b. Véase Martin Johnson, *Through the South Seas with Jack London* (Dodd and Mead); *Cannibal Land* (Houghton Mifflin); *Trailing African Wild Animals* (Century); y las películas *Simba*, realizadas durante la expedición Eastman-Pomeroy, y *Trailing African Wild Animals*.

alteración del orden público. El propio Akeley es un excelente ejemplo de un hombre hecho a sí mismo que empleó los recursos míticos de la visión honesta del hombre independiente, la apelación a la experiencia y el testimonio de los ojos de uno mismo. Él vio a *El Gigante de Karisimbi*. La cámara, una máquina eminentemente democrática, ha sido fundamental en la elaboración de las historias de la biología, pero su control siempre ha eludido al profesional y al moralista, al científico oficial. Sin embargo, Akeley esperaba encontrar en Martin Johnson al hombre que domesticaría el entretenimiento especular en favor de la mejora social prometida por la ciencia.

En 1906, Martin Johnson embarcó junto a Jack London en el *Snark* para un viaje de dos años por los Mares del Sur [Fig. 15 y 16]. El *Snark* era el *Beagle* del camarógrafo. Difícilmente podrían haber escogido un nombre mejor para el barco empleado por estos dos aventureros cuyos libros y películas complementaron *Tarzán*, para registrar el dilema de la virilidad en el siglo XX. *La caza del Snark* de Lewis Carroll contiene estas líneas que capturan la revelación darwiniana de Johnson y London —y Akeley—:

En un momento he visto lo que hasta ahora ha estado / envuelto en un absoluto misterio / y ahora te daré, libremente y sin cargo adicional, / una lección de Historia Natural³⁴.

De 1908 a 1913 Johnson puso en marcha cinco productoras de cine en Kansas. Durante este mismo periodo y posteriormente, él y Osa viajaron a los todavía misteriosos lugares de poder filmando la “vida nativa”: Melanesia, Polinesia, Malakula, Borneo o la Kenia colonial. En 1922, Martin y

34 Lewis Carroll, “The Hunting of the Snark”, en *Alice in Wonderland*, Norton Critical Edition, p. 225.

LYRIC Theatre

Special
Attraction
TODAY

for the last time, with a complete change of programme, showing the most savage races of people in the world—the Solomon Islanders.

Martin E. Johnson, who spent 2½ years among the South Sea Islands with Jack London, and his “Wonderful Motion Picture Travelogues,” showing life among the far off South Pacific Savages and Osa Johnson in South Sea Songs in the Native Language.

Admission 5c
and 10c

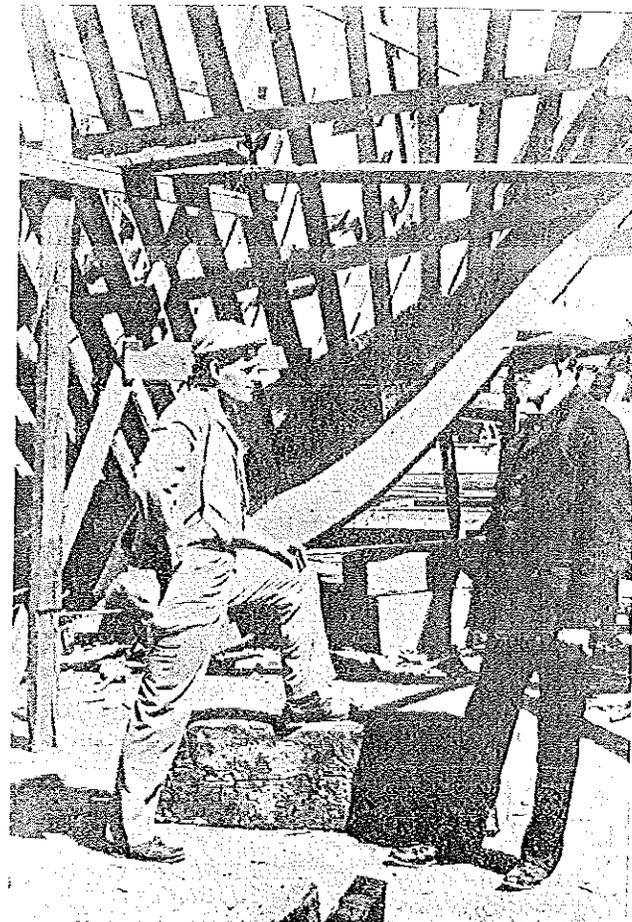


Fig. 15 – Jack London durante el proceso de construcción del *Snark*.

Fig. 16 – Nota anunciando una conferencia de Martin E. Johnson en la que hablaría sobre su experiencia durante el viaje por los Mares del Sur en compañía de Jack London.

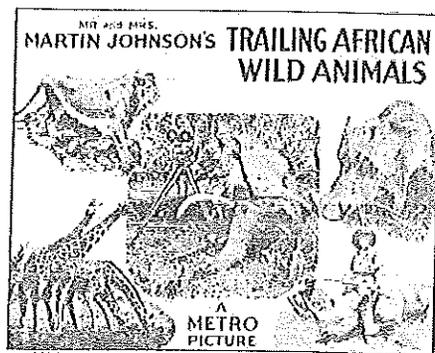


Fig. 17 - Cartel promocional de la película *Trailing African Wild Animals* (1923).

Osa pidieron opinión a Carl Akeley sobre la película que acababan de finalizar, *Trailing African Wild Animals* [*Tras la pista de los animales salvajes africanos*] [Fig. 17]. Akeley estaba entusiasmado y el resultado fue la fundación del museo de una corporación especial para financiar a los Johnson durante un safari filmico de cinco años en África. Los planes de los Johnsons incluían la realización de dos cortometrajes, entre ellos uno sobre “Las crías africanas”. “Mostrará crías de elefante, crías de león, crías de cebrá, crías de jirafa y bebés negros [...] mostrando el juego de los animales salvajes y el cuidado materno que es una característica de la vida salvaje tan extraña e interesante”³⁵. La vida humana de África se asignaba de forma reiterada a la Era de los Mamíferos, anterior a la Era del Hombre. Ése era el único reclamo de protección y, por supuesto, la justificación definitiva de la dominación. He aquí una grabación de la paz de la selva.

35 Octubre 1923, folleto del AMNH, archivo de microfilm 1114a.

Los Johnson idearon una gran película sobre animales como piedra angular del safari. El museo elogió tanto sus valores comerciales como educativos; Osborn comentó que el “doble mensaje de semejante filmación es, en primer lugar, que pone al alcance de millones de personas la influencia estética y ética de la naturaleza [...]; en segundo lugar, difunde la idea de que nuestra generación no tiene derecho a destruir lo que las generaciones futuras podrían disfrutar”³⁶. Resultó perfecto que el safari filmico de los Johnson se solapara con la expedición Akeley-Eastman-Pomeroy. Los Akeley pasaron varios días ayudando a los Johnson durante el rodaje del lanceo del león en Tanganica, logrando filmar, finalmente, esta apoteosis de la virilidad primitiva en vías de extinción. Johnson estaba convencido de que su enfoque, combinando la veracidad y la belleza sin fraude sería en último término comercialmente superior, así como científicamente riguroso. “El dinero que puede generar es ilimitado [...]; mi experiencia precedente, mi conocimiento del mundo del espectáculo, combinados con el conocimiento científico que he asimilado recientemente y este maravilloso equipo fotográfico [...] me convencer de que esta gran producción va a ser la mayor fábrica de dinero que jamás se haya puesto en el mercado, ya que no cabe duda de que será la última gran producción sobre África que se realice, y será tan espectacular que no habrá ningún peligro de que otra película de similar naturaleza compita con ella. Por todas estas razones, seguirá produciendo beneficios mientras vivamos”³⁷ [Fig. 18]. África siempre había prometido el oro.

36 Octubre 1923, con la aprobación de Osborn, archivo de microfilms del AMNH 1114a.

37 Martin Johnson, 26 de julio de 1923, proyecto de folleto, microfilm 1114a. Echando la vista atrás, la previsión de que una película realizada a mediados de la década de 1920 sería el último gran espectáculo en torno a la vida salvaje, resulta impresionante. Pero esta sobria esperanza es una maravillosa declaración

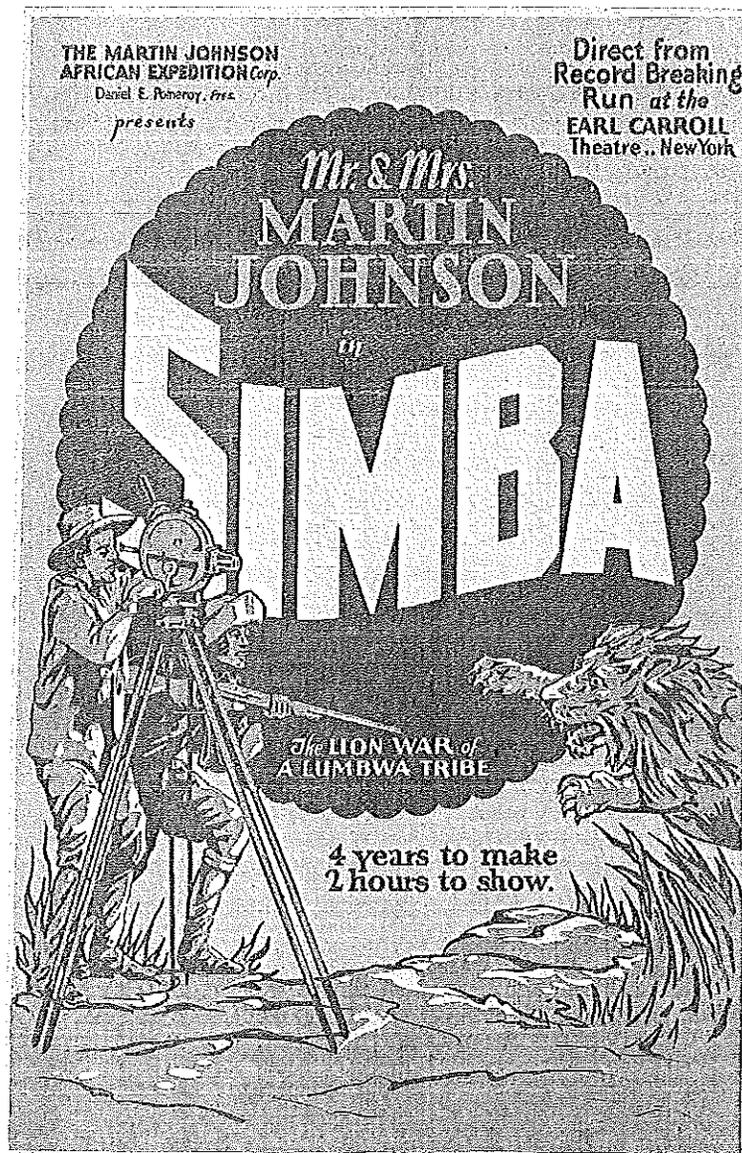
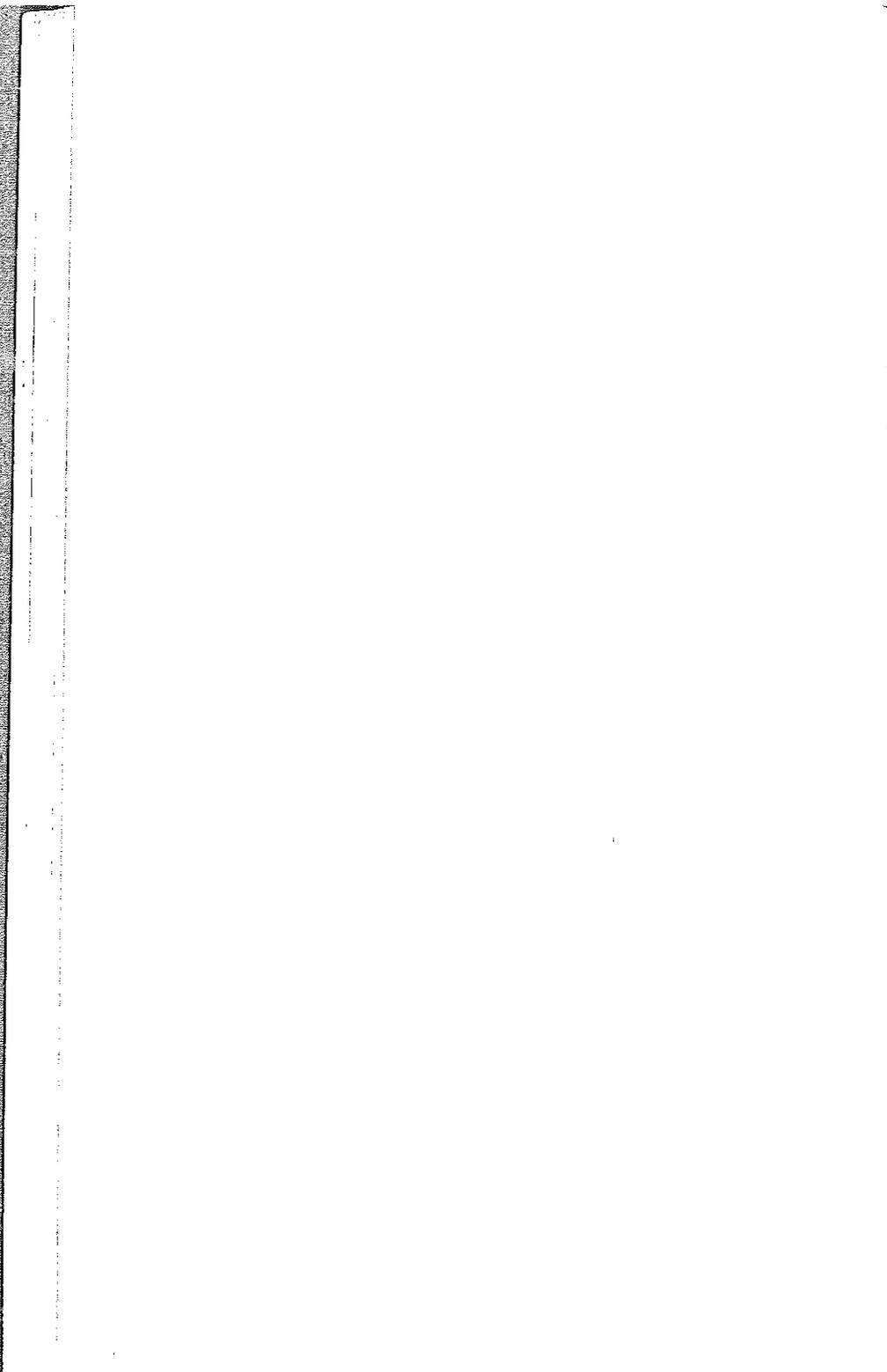


Fig. 18 - Cartel de la película *Simba: the king of the beasts* (1928).

La ciencia “a simple vista” propugnada por el Museo Americano era perfecta para la cámara y, en definitiva, muy superior a la pistola para la posesión, la producción, la conservación, el consumo, la vigilancia, la valorización y el control de la naturaleza. La ideología del realismo, esencial para la estética de Akeley era parte de su esfuerzo por tocar, ver y tender puentes sobre las grietas abiertas en el yo amenazado. Generar una imagen exacta es asegurarse contra la desaparición, canibalizar la vida hasta que ésta se convierta de forma certera y permanente en una imagen especular, en un fantasma. Detuvo la descomposición. Por ello la fotografía de naturaleza es tan hermosa y tan religiosa –un poderoso indicio de un futuro apocalíptico–. La estética de Akeley combinó lo instrumental y lo contemplativo en una tecnología fotográfica para proporcionar una transfusión a un sentido de la realidad constantemente agotado. La imagen y lo real se definen mutuamente hasta el punto de que la realidad, en la cultura del capitalismo tardío, ansía convertirse en imagen por su propia seguridad. La imagen certifica y asegura la realidad y no hay límite para la cantidad de dinero que se puede hacer. La cámara es superior a la pistola para controlar el tiempo; y los dioramas de Akeley, con su visión fotográfica, su tacto escultórico y su solidez taxidérmica trataban sobre el fin del tiempo³⁸.

de la creencia de que la naturaleza existía, esencialmente, en una única forma y, como tal, podría ser capturada en una visión, si la tecnología del ojo era la adecuada. La película a la que se refieren los Johnsons es “Simba”.

38 En buena parte, este párrafo es una respuesta a Sontag, *On Photography*. Sobre los miedos y la necesidad de referentes del mítico hombre estadounidense hecho a sí mismo, véase J.G. Barker-Benfield, *The Horrors of the Half Known Life* (Nueva York: Harper and Row, 1976) y Susan Griffin, *Woman and Nature* (Nueva York: Harper and Row, 1978).



III. CONTANDO HISTORIAS

La sintética historia que acabamos de narrar cuenta con tres fuentes principales y varias más de menor tamaño. Contar la vida de forma sintética enmascara los tonos y las versiones que surgen de la escucha de estas fuentes. La biografía individual, la unidad ideológica alcanzada en el Salón Africano, puede llevarse al límite de una novela heteroglósica imaginada que no ha sido aún escrita. Una historia natural polifónica espera una historia social que la sostenga. A fin de indagar más profundamente en el tejido de significados y mediaciones que posibilita la estructura específica de la experiencia del espectador ante los dioramas del Salón Africano —ante *El Gigante de Karisimbi*—, me gustaría desenredar las fuentes de un importante episodio en la vida de Akeley: la acometida del elefante en el África Oriental Británica en 1910. Este suceso puede servirme como germen para desplegar mi historia acerca de la estructura y función de la biografía en la construcción de un orden de los primates en el siglo XX, con sus jerarquías específicas y polimorfos de raza, sexo y clase. Prestando atención a

los tonos del público, al momento histórico, a los intereses e intenciones sociales de los autores y a la aparición físico-material de las fuentes, me gustaría considerar de manera más detallada el hecho mismo de contar historias. En particular, ¿qué historias aparecen y desaparecen en la red de prácticas sociales que constituyen el *patriarcado del osito Teddy*? Cuestiones relacionadas con la escritura autorizada, regulada por las prácticas editoriales y con el trabajo que nunca revela la autoría reconocida (nunca del cazador paternal)¹, componen mi historia.

AUTORES Y VERSIONES

Ella no lo escribió.
Ella lo escribió, pero no debería haberlo hecho.
Ella lo escribió, pero mira sobre qué lo hizo².

El libro de Carl Akeley, *In Brightest Africa* [*En la más luminosa África*], parece aparentemente escrito por el propio Carl Akeley. Pero sabemos, gracias a Mary Jobe Akeley, una prolífica

- 1 A lo largo de esta sección, las fuentes principales serán la correspondencia, los informes anuales, los archivos fotográficos y los artefactos del AMNH: IBA; la biografía de Mary Jobe Akeley sobre su marido, WLA; los artículos de Mary Jobe y Carl Akeley en *The World's Work*; LGN; y el libro de aventuras de Delia Akeley, *Jungle Portraits* (Nueva York: Macmillan, 1930). Delia es Delia Denning, Delia Akeley, Delia A. Howe. Véase *N.Y. Times*, 23 de mayo, 1970, p. 23. El fuerte racismo en los libros y artículos de esta contemporánea de Margaret Mead hacen cauta la mirada de Mary Jobe y Carl.
- 2 Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing* (Austin: Texas UP, 1983), p. 76. Encontramos una excelente exposición del mundo en el que Delia y Mary Jobe trabajaron en Margaret W. Rossiter, *Women Scientists in America: Struggles and Strategies to 1940* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1982).

autora, que el taxidermista “odiaba empuñar la pluma”³. Ella explica que los editores Doubleday y Page (los hombres, no la compañía) estaban cautivados por las historias que contaba Carl en las cenas que organizaban en sus casas y “estaban decididos a extraer un libro de él”. Por lo que una noche, después de cenar, Arthur W. Page “colocó una taquígrafa tras un biombo y, sin que Carl lo supiera, ella registró todo lo que contó mientras los invitados se reunían en torno al fuego”. La edición de este material se atribuye a Doubleday y Page, pero como autor aparece nombrado Carl. La taquígrafa es una mano sin nombre. Estas notas dieron lugar a artículos en la revista *World's Work*, pero aún no se preveía ningún libro del taxidermista. Entonces Akeley descubrió un reportaje periodístico sobre su viaje a Kivu que le agradó enormemente; el texto había sido escrito por Dorothy S. Greene mientras trabajaba para el director del Museo Americano. Akeley la contrató como su secretaria, para que registrase sus historias mientras él hablaba con otros exploradores o científicos, o mientras impartía conferencias para recaudar fondos para el Salón Africano. “Ella, discretamente, fue tomando nota de múltiples materiales que podrían ser empleados en un libro”⁴. ¿Quién escribió *In Brightest Africa*? En la respuesta a esta pregunta encontramos un mundo de historia provocada por la relación entre el cuerpo y la mente en la autoría occidental.

La apariencia física de los propios libros es ya en sí misma una historia elocuente. El sello de aprobación de figuras como H.F. Osborn en la elaboración de los solemnes prefacios, la presencia de bellas fotografías, una editorial que se preocupaba por complacer a los cazadores adinerados: todo ello configura la autoridad de los libros. Las portadas son como iconos

3 WLA, 222.

4 WLA, 223.

ortodoxos; a partir de ellas puede leerse toda la historia. En *Lions, Gorillas and their Neighbors*, [Leones, gorilas y sus vecinos] el libro destinado a los más jóvenes, la portada nos muestra a un anciano Carl Akeley en su estudio mirando fijamente a los ojos de la máscara mortuoria en yeso del primer gorila que vio en su vida [fig. 8]. Se anuncia así la madurez en el encuentro con la naturaleza. *The Wilderness Lives Again* [La naturaleza salvaje revive], la biografía que resucitó a Carl a través de la autoría indirecta de su esposa, nos presenta en la parte frontal a un joven Carl con la mano y el brazo fuertemente vendados ante una tienda de campaña, junto a un leopardo muerto suspendido por sus patas traseras [Fig. 10]. En el pie de foto se lee: "Carl Akeley, todavía en su veintena, asfixió a este enfurruñado leopardo herido con sus propias manos cuando éste lo atacó con intención de matarlo".

Volvamos a la historia del encuentro de Carl Akeley con el elefante que lo atacó. La anécdota se narra en un capítulo del libro de Akeley titulado *Elephant Friends and Foes* [Amigos y enemigos del elefante]. Varias lecciones morales impregnan el capítulo, destacando principalmente la ignorancia humana sobre los grandes animales—en parte porque los cazadores sólo van tras el marfil y los trofeos, por lo que su conocimiento se basa únicamente en rastrear y matar, no en la vida de los animales— y la diferencia de Akeley debido a su especial cercanía a la naturaleza encarnada en los magníficos elefantes. En este safari, Akeley presenció cómo dos elefantes ayudaron a un compañero herido a escapar del escenario de la matanza, lo cual inspiraría uno de los bronce del taxidermista [Fig. 19]. Pero también en este capítulo, el lector descubre a un Akeley práctico, capaz de hacer una mesa para sentar a ocho personas con las orejas de un espécimen que casi acaba con su vida y la de Delia, a pesar de que cada uno

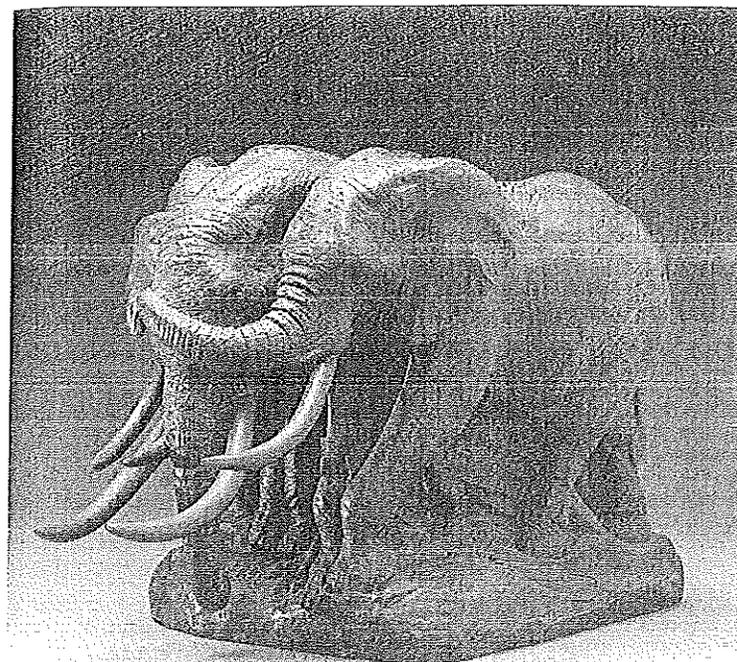


Fig. 19 -*The Wounded Comrade*, escultura en bronce de Carl Akeley realizada en el año 1913.

de ellos le disparara en la cabeza aproximadamente trece veces. En este capítulo, el taxidermista está cazando de igual a igual con su esposa. No esconde historias que pudieran parecer un poco sórdidas o plagadas de bravuconadas personales; aunque su "nobleza natural" impregna todas estas anécdotas, especialmente para un público de potenciales donantes del Salón Africano, quienes podrían imaginarse fácilmente practicando la caza mayor en África.

Su encuentro casi fatídico con un elefante ocurrió cuando Akeley salió sin Delia a obtener unas fotografías, cogiendo "raciones para cuatro días, armeros, porteadores, camarógrafos y demás —unos quince hombres en total—"⁵. Estaba siguiendo la pista de un elefante cuyo rastro estaba muy fresco cuando, de pronto, se percató de que el animal se dirigía hacia él directamente:

No tengo conocimiento de cómo se produjo la alarma [...]. Sólo sé que, cuando cogí mi arma y me di la vuelta, traté de empujar el cierre de seguridad hacia adelante. Pero éste se resistió a moverse [...]. Mi siguiente registro mental es de un colmillo derecho hacia mi pecho. Lo agarré con la mano izquierda y el otro con la derecha, y balanceándome entre ellos fui a parar de espaldas contra el suelo. Este balanceo entre los colmillos fue algo puramente automático. Fue el resultado de las numerosas ocasiones siguiendo el rastro en las que me había imaginado atrapado por una estampida de elefantes, planeando qué hacer, y fue una planificación muy beneficiosa; pues, estoy convencido de que si un hombre imagina tales crisis y planea lo que debería hacer, cuando se produzca la ocasión hará, automáticamente, lo que planeó [...]. Dirigió sus colmillos al suelo a ambos lados de mi cuerpo [...]. Cuando arremetió contra mí, sus grandes colmillos, evidentemente, golpearon algo en la tierra que los detuvo [...]. Parece que me creyó muerto, porque me dejó —afortunadamente, sin pisarme— y cargó contra los muchachos⁶.

Akeley continúa esta tranquila descripción llena de consejos sobre la planificación de los grandes momentos de la vida, con comentarios acerca de lo que los elefantes acostumbran a hacer en otros ataques y con comentarios en torno al comportamiento de los miembros de su expedición. "Nunca recibí de los muchachos mucha información sobre lo que había sucedido, puesto que no estaban orgullosos de su papel en la aventura [...]. Es razonable suponer que se habían dispersado

5 IBA, 45.

6 IBA, 48-49.

(por la zona que el elefante pisoteó completamente) como una bandada de codornices"⁷.

Akeley explica que yació inconsciente y sin que nadie lo tocara durante horas, ya que sus hombres creyeron que estaba muerto y provenían de grupos que se negaban a tocar a los difuntos. Cuando volvió en sí, gritó y llamó la atención. Cuenta que habían enviado la noticia a la señora Akeley en el campamento base, quien valientemente montó un equipo de rescate en medio de la noche en contra de los deseos de sus guías (a causa de los peligros de viajar de noche a través de la selva), a quienes persiguió hasta sus chozas para forzarles a cooperar. Ella envió además un mensaje al puesto de gobierno más cercano para que enviasen un médico y llegó a la escena del accidente durante la madrugada. Akeley atribuyó su recuperación a la pronta llegada de ella, pero más aún a la subsiguiente y veloz venida de un neófito médico escocés quien se apresuró a través de la selva para ayudar al hombre herido, debido en parte a su ignorancia de la locura de apurarse a ayudar a alguien atacado por un elefante —tales hombre simplemente no sobrevivían para pagar las prisas de uno—. El funcionario del gobierno con más experiencia, el director médico, llegó considerablemente más tarde.

Durante el resto del capítulo, Akeley narra su conversación con otros veteranos de África sobre experiencias en las que sobrevivieron a ataques de elefantes. El tono es sistemático, científico, centrado en el comportamiento y el carácter de aquellos aspectos interesantes de la conducta de los elefantes. La moral presente en el capítulo emerge en la conclusión:

7 IBA, 49.

Pero, aunque el elefante es un terrible luchador cuando actúa en defensa propia ante el ataque de un hombre, ésta no es su principal característica. Los elementos que más perduran en mi mente son su sagacidad, su versatilidad y una cierta camaradería que no he percibido en tal medida en ningún otro animal [...]. Me gusta pensar en aquel día en el que vi a un grupo de crías de elefante jugando con una gran bola de barro cocido [...]. Pienso, también, en el hecho extraordinario de no haber visto ni oído nunca a elefantes africanos peleándose entre sí. No tienen ningún enemigo salvo el hombre y entre ellos están en paz. Espero poder perpetuar a mi amigo el elefante en el grupo central del Salón Africano de Roosevelt [...]. En él esperamos que sea un monumento eterno al África que fue, al África que está desapareciendo rápidamente, espero poder colocar al elefante en un pedestal en el centro de la sala —el lugar que le corresponde al más sobresaliente de ellos—⁸.

Los intereses de Akeley buscan constantemente la perpetuación, la conservación y la dignidad de la naturaleza en la que el hombre es el enemigo, el intruso, el traficante de la muerte. Sus propias hazañas cinéticas permanecen en irónica yuxtaposición sólo si el lector se niega a discernir su verdadero significado —los relatos de un hombre puro cuyo peligro en pos de una causa noble le lleva a una comunión con las bestias que mata, con la naturaleza—. Esta naturaleza es una merecedora compañera del hombre, un valioso complemento para su virilidad. El elefante de Akeley es profundamente masculino, único y representativo de la posibilidad de nobleza. La acometida fue un cuento emocionante, con espacio para múltiples actores, incluida Delia, pero este encontronazo con la muerte y los detalles del rescate son narrados con el estado de ánimo tranquilo de un hombre preparado para su final, asestado por tan noble amigo y compañero, su mejor enemigo, el objeto de su curiosidad científica. El supuesto comportamiento de los “muchachos” subraya la confrontación entre la masculinidad

8 IBA, 54-55.

blanca y la noble bestia. El racismo informal e institucional sólo intensifica la experiencia de la biografía del hombre adulto individual. La acción en las historias de Akeley se focaliza en el centro de la escena, en el encuentro del hombre singular y el animal. El séquito es inaudible, invisible, excepto para ofrecer un desahogo cómico y anécdotas sobre la vida nativa. En la representación de Akeley, fortalecida por la clase y la raza, la mujer blanca figura sin muchos comentarios en una posición moral similar a la del hombre blanco —un cazador, un adulto—.

Mary L. Jobe Akeley publicó su biografía sobre su esposo en 1940, *The Wilderness Lives Again*, cuatro años después de que el Salón Africano de Akeley abriese sus puertas al público, su sueño hecho realidad. Su objetivo no era ya recaudar dinero o contar historias a otros cazadores, sino promover la conservación y cumplir con el propósito de su vida —logrando culminar el trabajo de toda una vida de su marido—. Su biografía de Carl debe tomarse en sentido literal. Ella se presenta como la escriba inspirada para la historia de su esposo. A través de su autoría indirecta y por medio del Salón Africano y el Parque Albert, no sólo lo salvaje, sino el propio Akeley, cuyo sentido era lo salvaje, vivían de nuevo. Mary L. Jobe no siempre vivió para un marido. En los años anteriores a su matrimonio completó no menos de diez expediciones para explorar la naturaleza salvaje de la Columbia Británica. Ella relata la escena de la muerte de Carl, cuando aceptó el encargo que éste le hizo de vivir a partir de entonces para completar su obra. Todo el libro está impregnado de su júbilo ante esta tarea. Su auto-construcción como el otro es sobrecogedora en su éxtasis. La historia de la embestida del elefante se somete a interesantes correcciones para su cumplimiento. El libro debe leerse con muchísima atención ya que las palabras de Carl

procedentes de sus diarios de campo y de sus publicaciones se citan extensamente sin ninguna diferenciación tipográfica con respecto al resto del texto. En ningún momento la esposa indica una fuente para las palabras del marido; podrían provenir de una conversación, una conferencia o cualquier otro lugar. No importa, porque los dos son uña y carne. Las historias de Carl y Mary Jobe se mezclan imperceptiblemente —hasta que el lector comienza a comparar distintas versiones de los “mismos” incidentes, incluso en el caso de las escritas aparentemente en palabras propias del verdadero, aunque ausente, autor-esposo—.

La corrección clave es una ausencia. A lo largo de toda la biografía de Carl Akeley escrita por Mary Jobe Akeley no se menciona el nombre o la presencia de Delia. Su papel en el rescate lo ocupa un hombre kikuyu, Wimbua Gikungu, más conocido como Bill, porteador de armas de Akeley y acompañante nativo en varios de sus safaris. A Bill se le atribuye el haber movilizadado a los renuentes guías y la notificación al puesto de gobierno, lo que provocó la llegada apresurada del escocés⁹. En la larga cita de Carl donde se cuenta toda la historia, simplemente falta la mención a su anterior esposa.

Mary Jobe apunta una secuela de este ataque que no es señalada en las historias publicadas por Akeley y que la toma, al parecer, de sus diarios de campo o conferencias. Dado que no es extraño que un hombre pierda los nervios tras sufrir la embestida de un elefante y se niegue a volver a cazarlos, fue necesario que Akeley se enfrentara de nuevo a éstos tan pronto como fuera posible. Una vez más, lo primero que nos llama la atención es una ausencia. Nunca se pone en cuestión si semejante coraje *debe* ser recobrado. Pero la historia real

9 WLA, IX.

no ennoblece a Akeley. Él localizó un elefante antes de estar realmente curado; necesitó que sus “muchachos” transportasen una silla durante el rastreo para que se sentara cuando se encontrase cansado, y el elefante resultó herido por varios disparos apresurados y poco dignos, sin ser localizado antes de que falleciera. La nobleza de Akeley se conserva en esta historia al señalar su humildad: “Los chicos me ayudaron a volver al campamento. Estaba completamente seguro de que lo encontraríamos muerto a la mañana siguiente. Todo había sido una estupidez indigna”¹⁰.

Antes de cambiar la versión de Mary Jobe Akeley por el relato de Delia Akeley, merece la pena anotar un elemento más al respecto de la exploradora del noroeste canadiense. Ella se describe como la pareja de Carl y su alma gemela, pero no realmente como su co-aventurera y compañera de caza —con una única excepción—. Mary Jobe disparó en África en dos ocasiones y mató a un magnífico león macho:

Una hora después, nos topamos con un bello león viejo, una espléndida bestia, dijo Carl, lo suficientemente buena como para que yo le disparase. Por tanto, disparé [...]. El león medía 2'70 metros de la cabeza a la cola y tenía una magnífica melena oscura; debido a su tamaño, a su edad y a su fuerte personalidad, Carl consideró que se trataba de un espécimen valioso; pero, sobre todo, yo estaba preocupada por cumplir las expectativas de Carl y por matar al león de manera limpia y sin ayuda¹¹.

La autoridad de Mary Jobe como biógrafa no dependía de que ella fuese cazadora pero, indudablemente, su estatus se veía reforzado por esta envidiable experiencia transformadora. Mediante esta acción, su condición moral se aproximó a la

10 WLA, 126.

11 WLA, 303.

del caballero, una condición fundamental para establecer la comunión con la naturaleza en la vida del Museo Americano de Historia Natural.

Delia Akeley se retrata a sí misma como una alegre y contumaz cazadora, pero su marido presenta ciertas mezquindades, al menos según la publicación *Jungle Portraits* de 1930. Es difícil creer en sus relatos; ella simplemente no tiene el estatus moral del artista/cazador/científico Carl Akeley, ni el seguro social de su segunda esposa, que se reunía fácilmente con reyes y comandó su safari para una importante institución científica tras su muerte. En las historias de Delia hay algunas presencias muy interesantes que ayudan a remarcar la clase de biografía que el Salón Africano estaba dispuesto a contar y la clase de biografía que debía suprimirse. La experiencia en el Salón Africano conduce a la trascendencia, al tipo perfecto, al momento intensificado más allá de la mera vida. En primer lugar, echemos un vistazo a la historia de Delia sobre el rescate. Bill aparece en la historia de Delia y se comporta de manera correcta. Pero su propio heroísmo a la hora de hacer frente a las supersticiones de los "muchachos" y al rescatar a su marido en peligro es, por supuesto, el relato central del capítulo "Jungle Rescue" [Rescate en la Jungla]: "Examinar y limpiar las heridas del señor Akeley fue mi primera preocupación [...]. El hecho de que sus heridas fuesen tratadas de inmediato evitó la infección e, indudablemente, salvó su vida [...]. Al día siguiente llegó el Doctor Phillips, un joven médico misionero escocés"¹².

Pero, aparte del sufrimiento fácilmente imaginable en el desarrollo de su vida familiar y del deseo de dejar constancia de su papel, ¿por qué Delia contó esta historia? Cualquiera que fuera su motivación personal, Delia tenía un propósito

12 JP, 249.

biográfico que no concuerda demasiado con las historias oficiales; ella trataba de mostrar las mediaciones en forma de personas falibles tras la experiencia de los museos de historia natural. En las primeras líneas de "Jungle Rescue", Delia sopesa con detalle distintos episodios de enfermedad y de lesiones en los primeros recolectores y exploradores; remarca de forma explícita los insectos, el cansancio y el fracaso. Todo esto contrasta con la experiencia proporcionada por el viajero corriente de 1930, el turista o, de hecho, incluso con la del visitante del museo. Ella tiene interés en describir a las devotas e inadvertidas esposas de los decididos exploradores, que cuidaban del campamento en la selva y del hogar en casa. Su propósito al contar al lector que ella gestionaba los safaris de Carl, que había mediaciones muy materiales en esta búsqueda de la masculinidad y de la verdad natural, se hace patente. Y, entonces, ahí encontramos su resentimiento hacia toda la atención que recibió su científico-marido: "La emocionante historia del accidente y su milagrosa evasión de una muerte espantosa ha sido contada por él mismo en innumerables ocasiones desde el estrado. Pero un relato personal de mi viaje nocturno, igualmente emocionante, a su rescate a través de uno de los bosques más densos e infestados de elefantes de todo el continente africano, no es, ni de lejos, tan conocido"¹³. ¿Es difícil evocar la imagen de Carl Akeley hablando de bosques infestados de elefantes! Ésta no es la esposa que consagra su vida a la autoría de la naturaleza de su marido. De hecho, a lo largo del libro, ella hace referencia repetidamente al África más oscura.

Hay otras ocasiones en las que Delia insiste en su gloria a expensas de la nobleza oficial de su marido. El lector del libro

13 JP, 233.

de Delia descubre a un Carl Akeley frecuentemente enfermo en su tienda, un inválido peligrosamente cercano a la muerte, cuya valiente esposa no sólo caza para surtir de comida al campamento, sino también para obtener especímenes científicos para que él pueda apresurar su salida de este peligroso continente antes de que éste lo reclame para sí [Fig. 20]. Descubrimos además que en la cacería de elefantes posterior a la embestida, Carl buscaba restaurar su amenazada “confianza”. Su esposa lo acompañó en lo que se describe como una arriesgada cacería que culminó en una emocionante muerte marcada por un ataque peligroso. Delia cuenta la historia de tal manera que resulta imposible determinar quién disparó el tiro mortal, pero “la fatiga y el deseo por acertar en su disparo hicieron que el señor Akeley se demorara en el momento de posicionar su arma”¹⁴. Incluye en su capítulo una extraordinaria fotografía de un apuesto Carl Akeley, fumando en pipa y recostado en lo alto del cuerpo de un gran elefante caído; en el pie de foto se lee: “Carl Akeley y el primer elefante al que disparó tras resolver el asunto de su confianza”. Ella concluye su narración:

Aunque hayan pasado años desde aquella mañana en la que permanecí junto a mi marido enfermo en el límite del vasto pantano repleto de vegetación buscando un elefante en la niebla, aún puedo verlo todo con tanta claridad como si hubiera sucedido ayer [...]. Ésta es la visión que me viene a la mente cuando pienso en todo lo que el señor Akeley y yo tuvimos que arriesgar para obtener el conjunto monumental de elefantes del Museo de Historia Natural de Nueva York¹⁵.

Pero cazar en el archivo del Museo la fotografía de Akeley recostado a horcajadas sobre su presa revela algo curioso y qui-

14 JP, 93.

15 JP, 90,95.



Fig. 20 – Carl Akeley reposando en su tienda tras ser atacado por el elefante.

zás más elocuente que la comprometida y comprometedora historia de Delia. Ella mentía acerca del elefante tal y como demuestran las fotografías del archivo que acompañan a la suya. Pero esta mentira revela otra verdad. Las fotografías en el archivo sugieren una versión de la realidad, una biografía de África, que el Museo y sus representantes oficiales nunca quisieron mostrar en sus salas o en sus publicaciones educativas. Además de en el libro de Delia, el lector no encontrará esa instantánea de Akeley en ninguna otra publicación, e incluso en la década de 1980, el personal del archivo se muestra receloso a la hora de permitir la reedición de esta fotografía en particular. Las imágenes del archivo fotográfico del piso superior cautivan nuestro ojo interior, mientras el espectador se encuentra ante el grupo de elefantes del Salón Africano.

Está claro que este elefante en concreto sobre el que Carl descansa no podría haber sido asesinado en la ocasión que

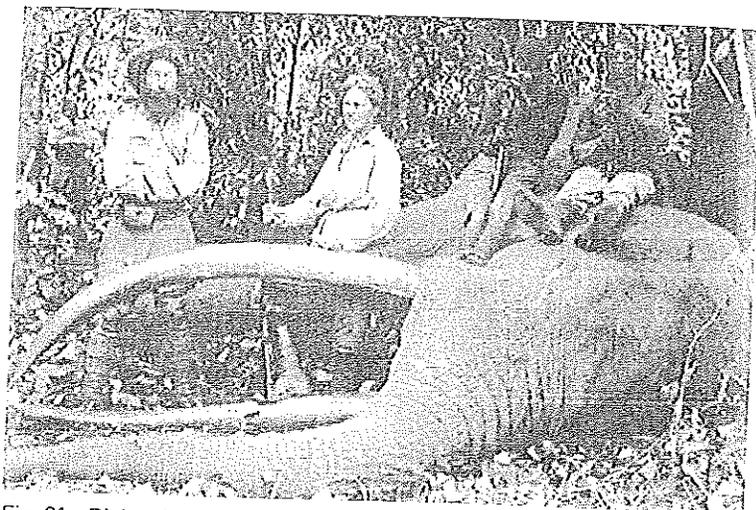


Fig. 21 - Richard John Cunninghame y Delia junto al cadáver del elefante.

describe Delia. El elenco de personajes que le acompañan no encaja. Otra foto, tomada claramente en la misma ocasión, nos muestra a un cazador blanco, el escocés Richard John Cunninghame, contratado por Akeley en 1909 para que le enseñara a cazar elefantes, reposando con Delia junto al mismo cadáver [Fig. 21]. El archivo del museo etiqueta la foto como "el primer elefante de la señora Akeley". Es difícil no ordenar las diferentes fotos de la carpeta formando una serie, difícil no contar una historia. En la siguiente instantánea vemos a una satisfecha e informal Delia en medio de los colmillos arrancados del elefante, todavía un poco ensangrentados, formando una suerte de arco gótico. Ella posa con confianza bajo el arco, cada uno de sus brazos tratando de agarrar una curva de la estructura elefantina. Pero el verdadero soporte del marfil está en otro lado. Al borde de la imagen se cortan cuatro brazos negros; las manos, provenientes del espa-



Fig. 22 - Delia enmarcada bajo los colmillos del elefante.

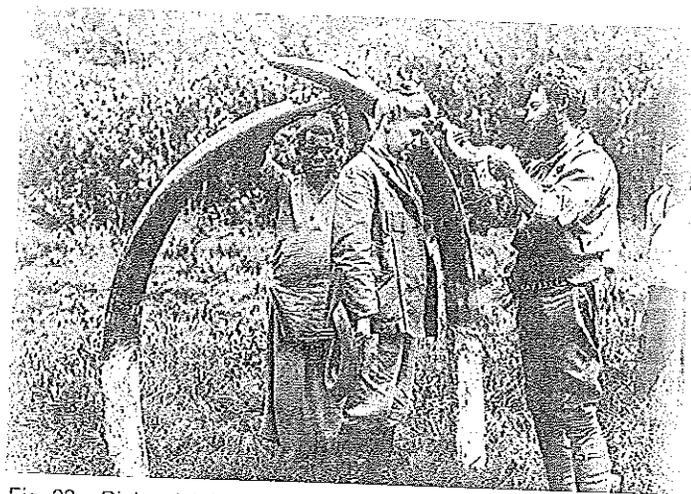


Fig. 23 - Richard John Cunninghame aplica "El bautismo" a Delia.

cio del marco periférico, sostienen los colmillos circundando mediante un arco a la mujer blanca triunfante [Fig. 22]. El archivo del museo etiqueta esta foto como “El marfil de la señora Akeley”. La siguiente y última fotografía muestra a Cunninghame sonriente sosteniendo el corazón del difunto elefante y tocando la frente de la señora Akeley con el corte de la aorta del animal. Ella permanece con la cabeza ubicada bajo el arco de marfil, sostenido ahora por un único y solemne hombre africano. En el escueto comentario del museo se lee “El bautismo” [Fig. 23].

Esta es también, por tanto, la imagen de un origen, de un sacramento, una marca en el alma que señala una transformación espiritual provocada por el acto de su primera matanza. Es un momento sagrado en la vida del cazador, un renacer en la sangre del sacrificio, de la naturaleza conquistada. En el Salón Africano de Akeley, este elefante pervive como testigo inalterable de esta imagen de un toque íntimo que nos muestra el objetivo de la cámara, capturada aquí como un momento icónico en el que la raza, el sexo y la naturaleza se encontraron con el cazador occidental. En este Edén, la cámara capturó la reescritura de una historia cristiana de los orígenes, un sacramento cristiano secularizado mediante el bautismo con la sangre de la víctima cuya muerte trajo la madurez espiritual, es decir, la condición del cazador, la condición del ser humano pleno que renace al arriesgar su vida, al matar. Las versiones de esta narración se repiten una y otra vez en la historia de los acercamientos americanos a las ciencias de la vida animal, especialmente en la del primate. Una versión la encontramos en la biografía de la virilidad blanca en África contada en el Salón Africano de Akeley. Con Delia, la historia está cerca de la parodia; con Carl está cerca de la epifanía. La de él estaba autorizada para alcanzar una fusión entre la ciencia y el arte.

Delia, la autora más prolífica con creces, quien ni era, ni contaba con un escritor fantasma, fue borrada —por el divorcio y por la duplicidad—.

SAFARI: UNA VIDA DE ÁFRICA

Salvo contadas excepciones, nuestros salvajes kivu, inferiores en la escala de inteligencia a cualquier otro que yo hubiese visto en el África Ecuatorial, resultaron ser hombres bondadosos [...]. ¡Cuán profundamente me afectó su simpatía! Cuando pienso en ellos, me viene a la cabeza el único amigo y compañero de juegos de mi más tierna infancia, un perro *collie* [...]¹⁶.

Los grandes salones del Museo Americano de Historia Natural simplemente no existirían sin el trabajo de los africanos (o de los sudamericanos o los irlandeses, y de los negros de Norteamérica). Los Akeley serían los primeros en reconocer este hecho; pero siempre reivindicarían que el principio organizativo provenía de los gerentes blancos de los safaris, del científico-recolector y su esposa encargada de gestionar el campamento, los elementos de la mente supervisando el principio de ejecución. Desde el safari de 1895, que dependió de las travesías a pie y de las fuertes espaldas “nativas”, hasta los safaris motorizados de la década de 1920, la supervivencia cotidiana de los euro-americanos en el terreno dependía del conocimiento, el sentido común, el trabajo duro y la subordinación forzada de personas a las que los blancos insistían en considerarlos como una suerte de niños perpetuos o incluso una parte de la fauna salvaje. Si una persona negra

¹⁶ CAA, 200.

lograba alguna proeza excepcional de inteligencia u osadía, la explicación era que él o ella (aunque no encontramos ejemplos de tales mujeres en los textos examinados en este ensayo) estaban siendo inspirados, literalmente movidos, por el espíritu del amo. Como Mary Jobe afirmó en su inconsciente voz colonial, “era como si el espíritu de su amo hubiese descendido sobre él, activando en él un esfuerzo trascendente”¹⁷. Esta explicación resulta aún más poderosa si el cuerpo del amo se encontraba literal y físicamente lejos a causa de su muerte o de su residencia transatlántica. Aristóteles estaba tan presente en el safari como lo estaba en los estudios taxidérmicos de Nueva York o en los cuerpos fisiológicos de los organismos. El trabajo no era acreditado como acción, como mente o como forma.

Tanto el libro de Carl como el de Mary Jobe nos proporcionan información relevante sobre la organización de los safaris durante el periodo de treinta años que duró la vida cinegética de Akeley. Las fotografías de personas africanas, generalmente en actitud solemne, formando un semicírculo alrededor del núcleo de personal blanco, con los coches, las cámaras y el abundante equipaje al fondo, son elocuentes acerca de la raza, el sexo y el colonialismo [Fig. 24]. A lo largo de los capítulos se discuten los problemas de los cocineros, las tareas de los jefes, la profusión de lenguas que ninguno de los integrantes blancos de la expedición hablaba, el número de porteadores (unos treinta durante la mayor parte del viaje de 1926, muchos más en 1895) y los problemas a la hora de controlarlos, la cooperación contradictoria de los dirigentes africanos locales (a menudo llamados “sultanes”), las dificultades a la hora de proporcionar a los blancos café y brandy en medio de la jungla

17 CAA, 199.



Fig. 24 - Fotografía de la expedición Akeley-Eastman-Pomeroy celebrada en el año 1926.

inexplorada, las jerarquías salariales y las raciones de alimentos para el personal del safari, el comportamiento de los armeros y los castigos por las fechorías descubiertas. Los capítulos retratan un organismo social debidamente ordenado por los principios de la forma orgánica: la división jerárquica del trabajo llamada cooperación y coordinación. El safari, en su delimitación científica del cuerpo para la eficiencia funcional, era el icono de toda la empresa en su lógica de mente y cuerpo¹⁸. Los africanos quedaron inscritos en su papel mediante la construc-

18 Hay abundante bibliografía que se interroga sobre el funcionalismo en el discurso científico pero, para este ensayo, resultan fundamentales: Alfred Sohn Rethel, *Intellectual and Manual Labor* (Londres: Macmillan, 1978); Bob Young, “Science Is Social Relations”, en *Radical Science Journal* 5 (1977): 65-129; Hilary Rose, “Hand, Brain, and Heart: A Feminist Epistemology for the Natural Sciences”, en *Signs* 9 (1983):73-90.

ción occidental de la raza; fueron literalmente escritos en el guion de la historia de la vida —y omitidos de toda autoría—¹⁹.

Muy pocos integrantes del personal negro figuran con biografías individualizadas en la literatura de safaris, pero hay excepciones, lecciones objetivas o historias de vida tipificadas. Los africanos fueron imaginados tanto como “indomables” como “obedientes”, al igual que la naturaleza que representaban. La naturaleza salvaje no podía mitigar la decadencia, el malestar del ciudadano imperialista y urbanita, sino que sólo presentaba evidencias del contagio de la descomposición, del germen de la civilización, de la infección que estaba aniquilando la Era de los Mamíferos. Y con el fin de ese tiempo llegó el final de la esencia de la virilidad, la caza. Pero los africanos indomables, como la selva misma de Kivu, eran una sólida evidencia de los medios existentes para la restauración de la virilidad mediante la saludable práctica de la caza señorial. Merece la pena estudiar una de estas biografías particulares para averiguar una pista en torno a la complejidad de las relaciones entre el amo y el sirviente en la búsqueda de la ciencia en el safari. Esta historia de vida se narra desde el punto de vista de la persona blanca; Wimbua Gikungu, el kikuyu conocido como Bill que se unió a Carl Akeley en el África Oriental Británica en 1905, a los trece años de edad, no escribió mis fuentes. Él no era el autor de su cuerpo, pero era el “nativo” favorito de Akeley.

Bill comenzó como asistente del muchacho encargado de la tienda de campaña de Delia Akeley, pero se le retrata como un rápido aprendiz de todo lo que había que saber sobre el safari gracias a su infatigable esfuerzo y a su deseo de complacer. Se decía de él que tenía una inteligencia y un espíritu

19 CAA, V; WLA, XV; IBA, VII.

extraordinario, pero sufría una dificultad crónica con cierta autoridad y una incapacidad para ahorrar sus ingresos. “Tiene una independencia que a menudo lo mete en problemas. No le gusta recibir órdenes de nadie de su propio color”²⁰. Trabajó para Akeley en los safaris de 1905, 1909-1911 y 1926, incrementando con el paso de los años su autoridad y poder hasta que no hubo ningún otro africano al que Carl Akeley respetara más por su buen criterio y su conocimiento a la hora de seguir el rastro. Akeley habla de él a veces como un hombre, pero por lo general como un muchacho, de igual modo que el resto de varones africanos. Habiendo sido recomendado por Akeley, Bill se metió en algún tipo de problema sirviendo en el safari de Roosevelt. Este último lo despidió, incluyéndolo en la lista negra. Sin embargo, Akeley lo volvió a contratar inmediatamente, suponiendo que habría tenido alguna erupción esencialmente inofensiva (es decir, no dirigida contra una persona blanca) derivada de su rechazo a la autoridad²¹.

Akeley describe tres ocasiones en las que “castigó” a Gikungu; estos episodios son demostraciones condensadas del rol paterno que Akeley asumió. En una ocasión, Bill se negó a entregar las llaves del baúl de Carl a otras personas blancas cuando se las solicitaron, “alegando que debía tener una orden de su propio *Bwana*. Fue insolente y tuvo que ser castigado; el castigo no fue severo, pero viniendo de mí fue duro para él y tuve que darle una charla paternal para evitar que se marchara”²². Cuatro años después, el kikuyu disparó a un elefante al pensar que estaba atacando a Akeley sin que éste último lo viese. Akeley había visto al animal, pero no sabía

20 IBA, 143.

21 IBA, 144.

22 IBA, 134. “Father to the game” incluía, obviamente, la mayor presa de todas en la historia del colonialismo; la sumisión del hombre.

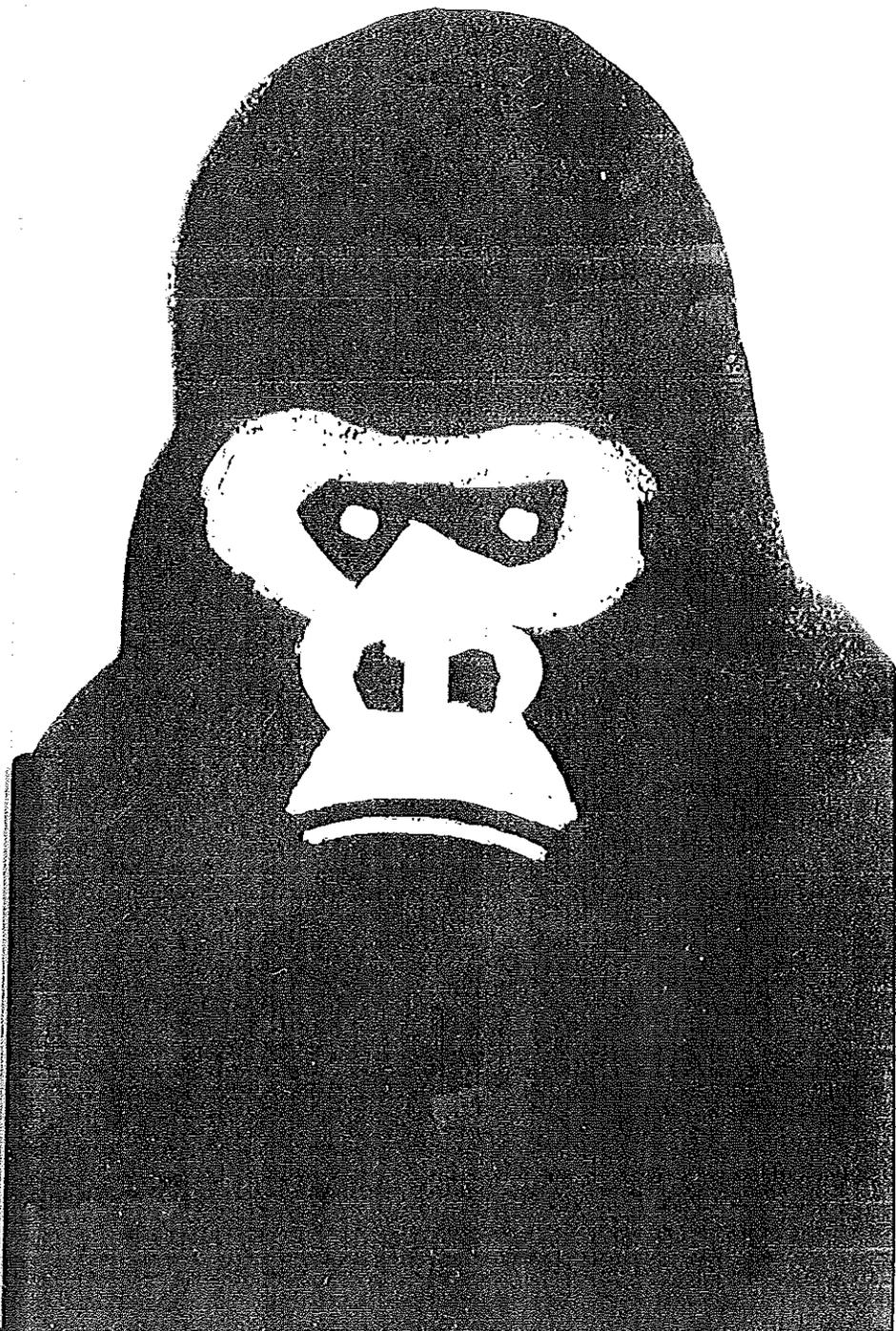
que su “muchacho” no lo sabía. Akeley abofeteó espontáneamente a Ginkungu “por haber violado una de las primeras reglas de la caza, en la que se dice que un chico negro nunca debe disparar sin una orden, a menos que su amo haya sido derribado y se encuentre a merced de una bestia”. Akeley se dio cuenta de su error y “mis disculpas llegaron rápidamente y con toda la humildad que la dignidad de un hombre blanco podía permitirse”²³. El africano podía no estar autorizado para cazar de forma independiente con un arma en presencia de un hombre blanco. Toda la lógica de la restauración de la amenazada masculinidad blanca dependía de esa regla. La caza era mágica; el disparo bienintencionado (y bien colocado) de Bill era una contaminación, una usurpación de la madurez. Por último, Akeley mandó encarcelar a Ginkungu durante el safari que transcurrió desde 1909 a 1911 cuando “Bill” se negó enérgicamente a entregarse cuando Carl “encontró necesario echarle el guante para un castigo leve” por otro rechazo a las órdenes de un hombre blanco al respecto del equipaje²⁴. El africano se reincorporó al safari semanas más tarde, tras pasar dos semanas en prisión. La diligencia paternal del hombre blanco podía ser todo un problema.

En repetidas ocasiones, Akeley confió en las habilidades y conocimientos de Ginkungu. En todo momento se atribuyó su conducta a la lealtad hacia el amo. Recolectar el marfil de un elefante herido, organizar el rescate tras el ataque del paquidermo, ayudar a Mary Jobe con la muerte de Carl —todas éstas eran demostraciones de un amor subordinado—. No hay indicios de que Ginkungu pudiese haber tenido otras motivaciones —incluyendo quizás una compasión no subordinada

por una viuda blanca en medio de un bosque tropical, una cierta satisfacción por sus magníficas habilidades, sus relaciones políticas complejas con otros grupos africanos o, incluso, un odio arrogante hacia sus amos—. Atribuir intenciones a “Bill” está fuera de la sombra de la duda; el africano interpretó su papel en el guion del safari como el que nunca fue domesticado por completo, permanentemente un buen chico. “Bill” se creía visible; el resto de africanos permanecieron completamente invisibles. La ceguera voluntaria del blanco amante de la naturaleza se mantuvo como una característica de los científicos que se desplazaron hasta el Edén a estudiar los primates, a estudiar los orígenes, hasta que esta conciencia comenzó a agrietarse en torno a 1970.

23 WLA, 132.

24 IBA, 144.



IV. EL MUSEO AMERICANO DE HISTORIA NATURAL Y LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL CONOCIMIENTO CIENTÍFICO: LA INSTITUCIÓN

Habla a la tierra y ella te enseñará¹.
Cada espécimen es un hecho permanente².

De 1890 a 1930, el “Movimiento por la Naturaleza” tuvo su apogeo en los Estados Unidos. La ambivalencia sobre la “civilización” es un viejo tema en la historia de este país y esta ambivalencia nunca fue mayor que tras la Guerra Civil y durante las primeras décadas de formación del capitalismo monopolista³. La civilización, obviamente, se refiere a un complejo

- 1 Job 12:8, grabado en una placa en la entrada del Salón dedicado a la Historia de la Tierra en el AMNH.
- 2 H.F. Osborn, 54º informe Anual de los administradores, p. 2, archivos del AMNH.
- 3 Leo Marx, *The Machine in the Garden* (Londres, Oxford, Nueva York: Oxford UP, 1964); Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind*, 3ª edición revisada (New Haven: Yale UP, 1982); Roderick Nash, “The Exporting and

patrón de dominación de las personas y de todos (y todo) los demás, atribuido, a menudo, a la tecnología –fantaseada como “la Máquina”–. La naturaleza es un símbolo tan poderoso de la inocencia en parte porque a “ella” se la imagina sin influencia de la tecnología, como el objeto de la visión y, por lo tanto, como fuente de salud y pureza. El hombre, en parte, no está en la naturaleza porque no se ve, no es el espectáculo. Para nosotros, un significado constitutivo del género masculino es ser lo invisible, el ojo (el yo), el autor. De hecho, ésa es una parte de la estructura experiencial en el museo, una de las razones por las que uno tiene, nos guste o no, la condición moral de un muchacho sometido a una iniciación a través de la experiencia visual. ¿Acaso nos sorprende que los psicólogos determinasen que los niños estadounidenses del siglo XX destacan en la disección de los campos visuales? El museo es una tecnología visual. Opera a través del deseo de comunión, no de separación, y uno de sus productos es el género. ¿Quién necesita la infancia en la familia nuclear cuando contamos con el renacer en los espacios rituales del *patriarcado del osito Teddy*?

Obviamente, este ensayo se basa en la inversión de una relación causal entre la tecnología y las relaciones sociales de dominación: las relaciones sociales de dominación, sostengo, son solidificadas en el *hardware* y la lógica de la tecnología. La naturaleza, de “hecho”, se construye como una tecnología a través de la praxis social. Y los dioramas son máquinas-significantes. Las máquinas son intervalos de tiempo en los organismos sociales que las crearon. Las máquinas son mapas de poder, momentos detenidos de las relaciones sociales que, a su vez, amenazan con gobernar a los vivos. Los propietarios de las grandes máquinas

Importing of Nature: Nature-Appreciation as a Commodity 1850-1980”, en *Perspectives in American History* XII (1979): 517-60.

del capitalismo monopolista –los llamados medios de producción– estaban, por una excelente razón, al frente del trabajo de la naturaleza –ya que ésta era uno de los principales medios de producción de la raza, el género y la clase–. Para ellos, la “ciencia a simple vista” podía entregar una visión directa de la paz social y del progreso, a pesar de las apariencias de la lucha de clases y de la decadencia. Necesitaban una ciencia que “instaurase” la paz selvática, con su promesa de restaurar la virilidad, combinada con una ética trascendente de la caza; por ello la compraron.

El discurso científico en sus orígenes no fue barato; y los siervos de la ciencia, humana y animal, no fueron domesticados. Las relaciones entre el conocimiento y el poder en el Museo Americano de Historia Natural no buscan contar una fábula sobre los grandes capitalistas conspirando desde el cielo para ocultar la verdad. Al contrario, esta fábula nos habla de progresistas comprometidos luchando para iluminar la oscuridad a través de la investigación, la educación y la reforma. Los grandes capitalistas no estaban en el cielo; estaban en el terreno, armados con el *Evangelio de la Riqueza*⁴. A menudo, también estaban armados con un rifle para cazar elefantes y con una cámara Akeley⁵. A lo largo de todo este ensayo, hemos

4 Andrew Carnegie, “The Gospel of Wealth”, en *North American Review*, 1889; G. William Domhoff, *Who Rules America?* (NJ: Prentice-Hall, 1967); Waldemar A. Nielson, *The Big Foundations* (Nueva York: Columbia UP, 1972); Gabriel Kolko, *The Triumph of Conservatism* (Nueva York: Free Press, 1977); James Weinstein, *The Corporate Ideal in the Liberal State, 1900-18* (Boston: Beacon, 1969); Robert Wiebe, *The Search for Order, 1877-1920* (Nueva York: Hill and Wang, 1966); Richard Hofstadter, *Age of Reform* (Nueva York: Knopf, 1955); E. Richard Brown, *Rockefeller Medicine Men* (Berkeley: U Calif. Press, 1978); Paul Starr, *The Social Transformation of American Medicine*, especialmente del capítulo 3 al 6 (Nueva York: Basic, 1982); Alexandra Oleson and John Voss (eds.) *The Organization of Knowledge in Modern America, 1860-1920* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1979).

5 Uno de los capitalistas sobre el terreno con Akeley era George Eastman, una lección objetiva del mayor temor por la decadencia que por la muerte del capi-

reflexionado sobre la “construcción social del conocimiento”. No hay un límite entre el “adentro” y el “afuera” de la ciencia, de tal manera que en un universo aparecen las relaciones sociales, pero en el otro prosigue la historia de las ideas. Las ciencias tejen las relaciones sociales mediante sus hilos. El concepto de las relaciones sociales debe incluir toda la complejidad de interacciones entre personas, como individuos y como grupos de diversos tamaños; objetos, incluyendo libros, edificios y rocas; y animales, incluyendo primates y elefantes⁶.

Pero, en este apartado del *patriarcado del osito Teddy*, querría explorar una franja del espectro de las relaciones sociales —las actividades filantrópicas de los hombres en el Museo Americano de Historia Natural que fomentaron la exhibición (incluyendo la educación pública y la recolección científica), la conservación y la eugenesia—. Estas actividades son el *tectun* óptico de la ciencia a simple vista, es decir, los órganos neurales de la integración y la interpretación. Este ensayo ha tratado desde la inmediatez de la experiencia hasta las mediaciones de la biografía y de la narración de historias; ahora debemos mirar a una síntesis de la construcción social⁷.

talismo monopolista. Estoy afirmando que el realismo es una estética apropiada para esta ansiedad en torno a la decadencia, pero ¿qué tipo de realismo se celebra en una bibliografía que describe a un septuagenario Eastman obteniendo una fotografía junto a un rinoceronte de casi seis metros, dando instrucciones al cazador blanco para indicarle cuándo disparar el arma, bajo la atenta mirada de su médico personal? “Con esta aventura el Sr. Eastman comenzó a disfrutar plenamente de Africa...”, W LA, 270.

6 Bruno Latour, *Les microbes. Guerre et paix suivie de irreductions* (Paris: Métailié, 1984), pp. 171-265; Bruno Latour y Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts* (Beverly Hills y Londres: Sage, 1979), especialmente en lo referente a los instrumentos de inscripción y la fenomenotécnica; Karin Knorr-Cetina y Michael Mulkay (eds.), *Science Observed* (Beverly Hills, Londres, New Delhi: Sage, 1983).

7 Además del material citado anteriormente (especialmente Kennedy y el archivo

Comencemos con unas palabras sobre la decadencia, la amenaza contra la que se dirigían las exposiciones, la conservación y la eugenesia, como intervenciones médicas coordinadas, como profilaxis para un cuerpo político en peligro. El

del AMNH), las fuentes principales para esta sección serían las siguientes: 1) Sobre la decadencia y la crisis de la virilidad blanca: F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (1925); Henry Adams, *The Education of Henry Adams* (impresión privada, 1907); Ernest Hemingway, *Green Hills of Africa* (1935). 2) Sobre la historia de la conservación: Roderick Nash (ed.), *Environment and the Americans: Problems and Priorities* (Melbourne, Florida: Kreiger, 1979) y *American Environment: Readings in the History of Conservation*, 2ª ed. (Reading, MA: Addison-Wesley, 1976); Samuel Hays, *Conservation and the Gospel of Efficiency: The Progressive Conservation Movement, 1890-1920* (Cambridge: Harvard UP, 1959). 3) Sobre la eugenesia, las doctrinas raciales y la inmigración: John Higham, *Send These to Me: Jews and other Immigrants in Urban America* (Nueva York: Atheneum, 1975); John Haller, *Outcasts from Evolution* (Urbana: Illinois UP, 1971); Allan Chase, *Legacy of Malthus* (Nueva York: Knopf, 1977); Kenneth Ludmerer, *Genetics and American Society* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1972); Donald Pickens, *Eugenics and the Progressives* (Nashville: Vanderbilt UP, 1968); S.J. Gould, *The Mismeasure of Man* (NY: Norton, 1981); Stephan L. Chorover, *From Genesis to Genocide* (Cambridge: MIT Press, 1979); Hamilton Cravens, *Triumph of Evolution: American Scientists and the Heredity-Environment Controversy, 1900-41* (Philadelphia: Univ. Of Pennsylvania Press, 1978). Las complejas preocupaciones sobre el sexo, la sexualidad, la higiene, la decadencia o el control de la natalidad son cruciales para la producción de la investigación sexual durante las primeras décadas del siglo XX en las ciencias sociales y de la vida. Las mujeres científicas jugaron un papel clave en el desarrollo de este campo de investigación. Rosalind Rosenberg, *Beyond Separate Spheres: Intellectual Roots of Modern Feminism* (New Haven: Yale UP, 1982). La incitación al discurso ha sido verdaderamente fundamental en la construcción de la “autoconciencia” y la autodescripción de las mujeres como grupo social. Véase Catharine A. MacKinnon, “Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory”, en *Signs* 7, no. 3 (1982). Esta cuestión está estrechamente relacionada con el “ser” de la mujer como espectáculo y con la necesidad de una teoría feminista de la experiencia. No es de extrañar que la teoría cinematográfica se esté convirtiendo en uno de los espacios más fértiles para la teoría feminista. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, and Cinema* (Bloomington: Indiana UP, 1984) y Annette Kuhn, *Women's Pictures: Feminism and Cinema* (Londres, Boston, Melbourne, Henley: Routledge & Kegan Paul, 1982).

museo era una tecnología médica, una intervención higiénica y la patología era una enfermedad orgánica potencialmente mortal del cuerpo individual y colectivo. La decadencia era una enfermedad venérea propia de los órganos de la reproducción social y personal: el sexo, la raza y la clase. Desde el punto de vista del *patriarcado del osito Teddy*, el suicidio racial era una manifestación clínica cuyo mecanismo eran las tasas reproductivas diferenciales de las mujeres anglosajonas frente a las de las mujeres inmigrantes “no-blancas”. La lucha de clases, un antagonismo patológico entre los grupos funcionalmente relacionados en la sociedad, parecía inminente. En las últimas décadas del siglo XIX se preocupaban por una cuestión candente relacionada con la economía energética de las mujeres de clase media que se embarcaban en la educación superior: ¿corría peligro su salud, su capacidad reproductiva y su función nutritiva?; ¿se suprimía el instinto sexual al desviarse las limitadas reservas de energía orgánica a sus cabezas en los momentos orgánicos cruciales? La naturaleza se veía amenazada por la máquina en el Edén; la interrelación apropiada de la Edad del Hombre con la Edad de los Mamíferos quizás podría conservar la potencia de la visión de la naturaleza, restaurando así la energía del hombre. Éstas son preocupaciones extrañas para los ciborgs de finales del siglo XX, cuya preocupación por el estrés y su tecnicismo barroco, por las patologías codificadas, hacen que la decadencia parezca algo pintoresco. La infección y la decadencia han sido incorporadas a errores de codificación referidos por acrónimos –SIDA–. Pero, antes de la Segunda Guerra Mundial, para el blanco estadounidense de clase media la decadencia importaba. La enfermedad pulmonar (recordemos el asma y el alcoholismo del hermano de *Teddy* Roosevelt, por no hablar de la versión americana de *La Montaña Mágica*), la enfermedad sexual (¿qué no era

una enfermedad sexual, cuando la lepra, la masturbación y la necesidad de escribir de Charlotte Perkins Gilman se calificaban como tal?) y la enfermedad social (como las huelgas y el feminismo) revelaban trastornos similares, tanto ontológica como epistemológicamente, en las relaciones entre la naturaleza y la cultura. La decadencia amenazaba de dos formas interconectadas, ambas relacionadas con el funcionamiento de sistemas productivos de energía limitada. La máquina (recordemos el poder icónico del ferrocarril) y su feroz artificialidad amenazaban con consumir y agotar al hombre. Y la economía sexual del hombre parecía vulnerable, por un lado, al agotamiento y, por otro, a la sumersión en excesos ingobernables y primitivos. A los inversores y directivos del museo se les encargó la tarea de promocionar la salud pública bajo estas circunstancias.

LA EXPOSICIÓN

El Museo Americano de Historia Natural era (y es) una institución “privada”, como sólo podría ser definido lo privado en los EE.UU. En Europa, los museos de historia natural eran órganos del Estado, íntimamente conectados con el destino de la política nacional⁸. La historia de Kennedy sobre el Museo Americano recalca lo íntimamente vinculado que está el desarrollo de los museos de historia natural estadounidenses con los orígenes de la gran clase capitalista posterior a la Guerra Civil. El destino social de esta clase era también

8 Camille Limoges y sus colaboradores en el *L'Institut d'histoire et de sociopolitique des sciences*, en la Université de Montreal, han realizado el análisis más completo de los museos de historia natural parisinos de principios del siglo XIX. Gerald Holton y William A. Blanpied (eds.), *Science and Its Public: The Changing Relation* (Dordrecht: Reidel, 1976).

el destino del museo; sus reordenamientos y debilidades en la década de 1930 se reprodujeron en crisis en el museo en términos ideológicos y organizativos. La filantropía de manos de los Rockefeller vino mediada por un mecanismo muy complejo a la hora de asignar los fondos y de determinar a los beneficiarios merecedores. El Museo Americano no estaba defendido en ese sentido de una dependencia íntima de los actos de caridad personales de unos pocos hombres ricos. El Museo Americano es una ventana particularmente transparente a través de la cual espiar a los ricos en su encarnación ideal, porque ellos realizaron dioramas de sí mismos.

Las grandes expediciones de recolección científica para el Museo Americano se iniciaron en 1888, extendiéndose hasta la década de 1930. Ya en 1910, habían otorgado al museo una importante reputación científica en determinadas áreas, especialmente la paleontología, la ornitología y la teriología. El museo, en 1910, se jactaba de contar con nueve departamentos y veinticinco científicos. También la antropología se benefició y la mayor expedición de recolección jamás organizada por el museo fue la *Jesup North Pacific Expedition* durante la década de 1890, tan importante para la carrera de Franz Boas⁹. A los patrocinadores del museo les gustaba una ciencia que almacenase los datos de forma segura; les agradaba la popularidad pública de las nuevas exposiciones. Muchas personas entre los blancos, protestantes de clase media y alta en

9 Kennedy, 141ff. Osborn desembolsó cantidades considerables para el Departamento de Antropología, a pesar de su opinión de que la antropología era, en gran medida, una sucesión de "chismes sobre los nativos". Estaba más interesado en favorecer los esqueletos de dinosaurios y mamíferos, y es el responsable de la construcción de una de las colecciones de paleontología más destacadas del mundo. H.E. Osborn, *Fifty-two Years of Research, Observation, and Publication* (Nueva York: AMNH, 1930).

los Estados Unidos, fueron comprometidos con la naturaleza, la acampada y la vida al aire libre; Teddy Roosevelt encarnaba sus políticas y su *ethos*. El padre de Theodore Roosevelt fue uno de los socios fundadores del museo en 1868. Su hijo, Kermit, fue uno de los miembros del consejo de administración durante la construcción del Salón Africano. El resto de nombres en esa cohorte de administradores eran J.P. Morgan, William K. Vanderbilt, Henry W. Sage, H.F. Osborn, Daniel Pomeroy, E. Roland Harriman, Childs Frick, John D. Rockefeller III y Madison Grant. Éstos son los líderes de los movimientos en favor de la eugenesia, la conservación y la gestión racional de la sociedad capitalista. Son los patronos de la ciencia.

El primer Gran Salón de dioramas fue el Salón de Aves de Norteamérica de Frank Chapman, inaugurado en 1903 [Fig. 25]. A Akeley lo contrataron para mejorar la capacidad del museo para preparar las fascinantes presas africanas, especialmente los elefantes; y concibió la idea del Salón Africano en su primer viaje de recolección para el Museo Americano. Osborn esperaba tener —y logró— un Salón Norteamericano y un Salón de Mamíferos Asiáticos después del Africano. En la década de 1920, los miembros del consejo de administración más jóvenes formaron el *African Big Game Club*, en el que invitaron a los caballeros ricos a unirse para aportar especímenes y dinero para el Salón Africano. Los años veinte fueron prósperos para estos hombres y aportaron con generosidad. Durante esos años se organizaron de treinta a cuarenta expediciones, destinadas a obtener los datos desconocidos de la naturaleza. En esa década hubo más de un centenar de expediciones sobre el terreno organizadas para el Museo Americano¹⁰.

10 Kennedy, 192.



Fig. 25 - Diorama del Salón de Aves de Norteamérica de Frank Chapman.

Se produjo también una importante expansión de las actividades educativas del museo. En Nueva York, más de un millón de niños al año observaban los “gabinetes de la naturaleza” reunidos por el museo. Programas radiofónicos, artículos de revistas y libros cubrían las actividades populares del museo que aparentaban ser, en muchos casos, ciencia para el pueblo, como la de la *National Geographic*, que enseñaba a los republicanos estadounidenses sus responsabilidades en el imperio tras 1898. De forma significativa, tanto *Natural History*, la publicación del museo, como *National Geographic*, estaban basadas en gran medida en las fotografías¹¹. Hubo un gran programa de construcción desde 1909 a 1929; y el informe anual del museo de 1921 mencionaba

11 Philip Pauly, *American Quarterly*, 1982.

una estimación de su director según la cual 2.452.662 (¿ningún significativo espacio decimal!?) personas habían tenido contacto con el museo y su programa de extensión educativa, incluyendo los gabinetes naturales y las exhibiciones de alimentos que circulaban a través del departamento de salud pública de la ciudad.

Osborn resumió en la siguiente afirmación las entrañables esperanzas que los educadores como él tenían de que los niños que pasaban por las salas del museo lleguen a ser “más respetuosos, más honrados, más interesados en las simples y naturales leyes de su ser y mejores ciudadanos del futuro con cada visita”. Sostuvo también que el libro de la naturaleza, escrito sólo en hechos, era una prueba contra el fracaso de otros libros: “Las anarquías francesas y rusas se basaron en los libros y en la oratoria desafiando todas las leyes de la naturaleza”¹². Osborn fue más allá de las esperanzas piadosas y construyó un Salón de la Edad del Hombre que explicitara las lecciones morales de la jerarquía racial y del progreso, no sea que se pierdan al contemplar los elefantes¹³. Replicó a los que criticaban los salones y la labor educativa por resultar demasiado costosa, requiriendo demasiado tiempo que sería mejor emplear en la propia ciencia.

Las exposiciones de estos salones han sido solamente criticadas por aquellos que hablan sin conocimiento. Todos ellos tienden a demostrar el lento ascenso y la lucha del hombre desde las etapas inferiores a las más superiores, física, moral, intelectual y espiritualmente. Examinándolo con respeto y cuidadosamente, ponen al hombre en ascenso hacia un futuro mejor y más elevado, y lejos de la etapa puramente animal de la vida¹⁴.

Éste es el *Evangelio de la Riqueza*, respetuosamente revisado.

12 Osborn, “The American Museum and Citizenship”, 53º informe anual, 1922, p. 2. Archivos del AMNH.

13 Osborn, *The Hall of the Age of Man*, serie de guías y folletos del AMNH, nº 52.

14 Osborn, “Citizenship”, 54º informe anual, p.2.

PROFILAXIS

Dentro de este periodo hay dos proyectos más del Museo Americano que requieren un comentario: la eugenesia y la conservación. Estaban estrechamente vinculadas con la filosofía y con el personal del museo, y se entrelazaron estrechamente también con la exposición y la investigación. Por ejemplo, el célebre autor de *The Passing of the Great Race* [*La desaparición de la gran raza*], Madison Grant, era un exitoso abogado de empresas, miembro del consejo de administración del Museo Americano, uno de los organizadores del patrocinio del Salón Norteamericano, co-fundador de *Save the Redwoods League* en California, activista en la constitución del Monte McKinley y las tierras adyacentes como parque nacional, y poderoso secretario de la Sociedad Zoológica de Nueva York. Su preservación de la naturaleza y del plasma germinal parecían el mismo tipo de trabajo. Grant no era un charlatán o un extremista. Representaba a un sector progresista de opinión, uno aterrorizado por las consecuencias del capitalismo monopolista no regulado que incluía la falta de control sobre la importación de las clases trabajadoras no blancas (entre las que se incluían las judías y las procedentes de Europa del sur), que invariablemente contaban con mujeres más prolíficas que “el linaje de la vieja América”. Ya he hablado del papel del museo en la fundación del Parque Nacional Albert en el Congo Belga. Hombres poderosos de la comunidad científica americana participaron en esa importante empresa para la cooperación científica internacional: John C. Merriam del Instituto Carnegie de Washington, George Vincent de la Fundación Rockefeller y Osborn del Museo Americano. El primer usuario relevante del santuario sería enviado por el fundador de la primatología en América, Robert Yerkes, para el estudio de la psicobiología de los gorilas

salvajes. Yerkes era un líder de los movimientos en favor de la higiene social, la categoría en la que la eugenesia y la conservación también encajan. Todo ello estaba al servicio de la ciencia.

El II Congreso Internacional de Eugenesia tuvo lugar en el Museo Americano de Historia Natural en 1921 [Fig. 26], mientras Akeley se encontraba en el terreno capturando gorilas e iniciando los planes para el Parque Albert. Osborn, un eugenista apasionado, creía que ésta era “tal vez, la reunión científica más importante celebrada en el Museo”. Todas las principales universidades de los Estados Unidos y las instituciones estatales enviaron representantes y había varios dele-

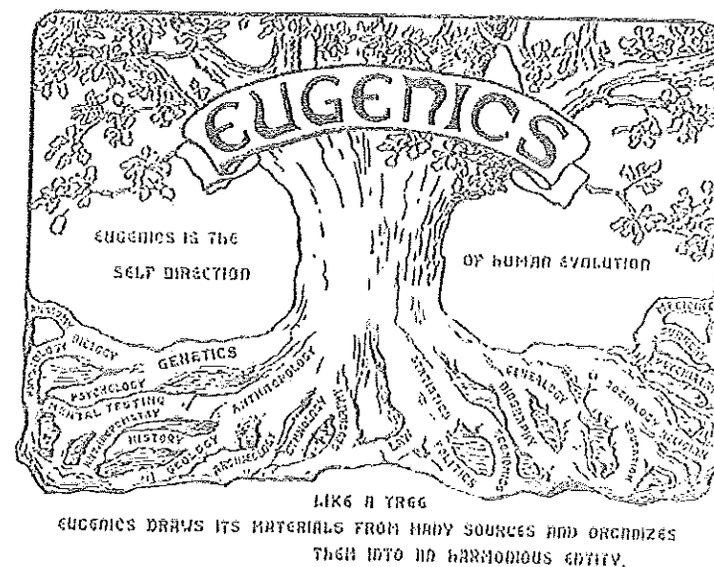


Fig. 26 - Este árbol eugenésico fue entregado como certificado a los conferenciantes que participaron en el II Congreso Internacional de Eugenesia que tuvo lugar en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York en 1921.

gados extranjeros eminentes. Las actas fueron recopiladas en un volumen sencillamente titulado *Eugenesia en la familia, la raza y el Estado*. Osborn disfrutó especialmente del congreso. “La sección de la exposición orientada a la inmigración fue enviada a Washington por la Comisión de Inmigración del congreso, cuyos miembros realizaron varias visitas al Museo para estudiar la exposición. En un principio, la prensa trató a la ligera la labor del congreso... pero, a medida que se sucedieron los sólidos y patrióticos discursos y artículos sobre la herencia, la Familia, la Raza y el Estado, la influencia del congreso creció y encontró su lugar en noticias y columnas editoriales de toda la prensa de los Estados Unidos”. En 1923 el Congreso de los Estados Unidos aprobó una serie de leyes para restringir la inmigración y proteger a la Raza —la única raza que precisaba de mayúsculas— de la “sumersión por el influjo de otras razas”¹⁵.

La década de los años treinta fue un paréntesis para el Museo. No solamente la Depresión condujo a una reducción de las contribuciones, sino que también las ideologías y políticas básicas cambiaron, haciendo de los fundamentos discutidos en este ensayo menos relevantes para las clases dominantes americanas, aunque el museo siguió siendo muy popular entre la gente de Nueva York más allá de la década de 1930 y las leyes eugenésicas de esterilización se mantuvieron en los libros hasta finales del siglo XX. Los cambios no fueron bruscos; pero incluso las doctrinas raciales, tan abiertamente defendidas por el Museo, fueron criticadas públicamente en la década de 1940, aunque no hasta entonces.

15 Osborn, 53º informe anual, 1921, pp. 31-32. Ethel Tobach, del AMNH, me ayudó a interpretar y localizar materiales sobre los mecanismos sociales, la eugenesia, el racismo y el sexismo en el Museo. Las reuniones iniciales para la organización de la Galton Society se celebraron en la casa de Osborn.

La conservación prosiguió con diferentes políticas y justificaciones espirituales. Una biología distinta estaba naciendo, una vez más en manos de la Fundación Rockefeller y de una matriz social diferente. La cuestión principal sería la biología molecular y otras formas de biología ciborg post-organicista. La amenaza de la decadencia dio paso a las catástrofes de la obsolescencia del hombre (y de toda naturaleza orgánica) y a la enfermedad del estrés, realidades vigorosamente proclamadas tras la Segunda Guerra Mundial. Emergerían diferentes formas de patriarcado capitalista y de racismo encarnadas, como siempre, en una naturaleza reestructurada. La decadencia es una enfermedad de los organismos; la obsolescencia y el estrés son condiciones de los sistemas tecnológicos. La higiene daría paso a la ingeniería de sistemas como base de las prácticas narrativas médicas, religiosas, políticas y científicas.

Para resumir los temas del *patriarcado del osito Teddy*, comparemos las tres actividades públicas del Museo, dedicadas todas ellas a la preservación de una virilidad amenazada. Se trataba de la exposición, la eugenesia y la conservación. La exposición ha sido descrita aquí con mayor extensión; fue una práctica destinada a producir permanencia, a detener la decadencia. La eugenesia fue un movimiento dirigido a preservar el linaje hereditario, a asegurar la pureza racial previniendo el suicidio de la raza. La conservación era una política que buscaba preservar los recursos, no sólo para la industria, sino también para la formación moral, para alcanzar la virilidad. Las tres actividades eran una prescripción para curar o prevenir la decadencia, la terrible enfermedad de la cultura imperialista, capitalista y blanca. Las tres actividades se consideraron formas de educación y de ciencia; estaban también muy vinculadas a la práctica religiosa y, desde luego, compartían atributos, así como un interés profesional, con la práctica médica. Estas

tres actividades versaban acerca de la preservación, la pureza, el orden social, la salud y la trascendencia de la muerte, personal y colectiva. Trataron de garantizar la preservación sin fijación ni parálisis frente a los extraordinarios cambios en las relaciones de género, raza y clase.

Los líderes del Museo Americano de Historia Natural insistirían en que ellos estaban tratando de conocer y salvar la naturaleza, la realidad. Y la realidad era sólo una. La ontología explícita era el holismo, el organicismo. De igual modo, desde 1890 hasta 1930 hubo una estética apropiada para la exhibición, la conservación y la eugenesia: el realismo. Pero en la década de 1920 los surrealistas ya sabían que tras el día yace la noche del terror sexual, la separación del cuerpo, el fracaso del orden; en definitiva, la castración y la impotencia del cuerpo seminal que durante siglos había expresado todas las palabras importantes, el gran padre blanco, el cazador blanco en el corazón de África¹⁶. Y la más profunda evidencia de lo apropiado de su juicio presentada en este ensayo ha sido una lectura literal de las prácticas y artefactos realistas y organicistas del Museo Americano de Historia Natural. Su práctica y la mía han sido literales, rotundamente literales.



16 Joseph Conrad, especialmente *Heart of Darkness*, es crucial para este aspecto de mi historia, sobre todo para explorar las complejidades del lenguaje y el deseo. Véase también Fredric Jameson, "Romance and Reification: Plot Construction and Ideological Closure in Joseph Conrad", en *The Political Unconscious* (Ithaca: Cornell UP, 1981).