



En el nombre de las islas: confluencias entre literatura, tecnociencia e historia en *La invención de las especies* (2024) de Tania Hermida.

In the name of the islands: confluences between literature, technoscience and history in Tania Hermida's *The Invention of the Species* (2024).

Resumen:

El artículo analiza la película *La invención de las especies* (2024) de Tania Hermida, explorando su relación con la literatura, la ciencia, la tecnología y la historia en el contexto de las Islas Galápagos. El objetivo central es examinar cómo la cineasta reinterpreta el archipiélago a través de una narrativa audiovisual que combina ficción, autobiografía y referencias intertextuales, creando un nuevo discurso sobre la identidad y la memoria cultural. La película se presenta como una "enciclomedia" que integra saberes diversos, desde la teoría de la evolución hasta la poesía ecuatoriana, utilizando un enfoque lúdico y documental. Se destaca la reutilización de materiales históricos y literarios, así como la importancia de la tecnología y la ciencia en la trama. La conclusión subraya que Hermida reinventa las Galápagos como un espacio audiovisual, contribuyendo a la tradición cinematográfica ecuatoriana y ofreciendo una visión fundacional del archipiélago en el cine.

Palabras claves: Galápagos, Hermida, intertextualidad, ciencia, literatura, tecnociencia, historia.

Abstract:

The article examines Tania Hermida's film *La invención de las especies* (2024), exploring its interplay with literature, science, technology, and history within the context of the Galápagos Islands. The central aim is to analyse how the filmmaker reinterprets the archipelago through an audiovisual narrative that blends fiction, autobiography, and intertextual references, crafting a fresh discourse on identity and cultural memory. The film is presented as a sort of "encyclomedia" that weaves together diverse knowledge, from evolutionary theory to Ecuadorian poetry, employing a playful yet documentary-like approach. The reuse of historical and literary materials is highlighted, alongside the role of technology and science in the storyline. The conclusion underscores Hermida's reinvention of the Galápagos as an audiovisual space, contributing to Ecuadorian cinematic tradition and offering a foundational vision of the archipelago in film.

Keywords: Galápagos, Hermida, intertextuality, science, literature, technoscience, history.

Sumario. 1. Introducción. 2. Entre la autobiografía visual y el mosaico intertextual. 3. El desmoronamiento onomástico y la reutilización de los materiales. 4. Cine, ciencia y tecnología. 5. Conclusión.

Cómo citar: Báez Meza, M. (2025). En el nombre de las islas: confluencias entre literatura, tecnociencia e historia en *La invención de las especies* (2024) de Tania Hermida. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 2, 239-245

<https://nawi.espol.edu.ec/>
[www.doi.org/10.37785/nw.v9n2.m2](https://doi.org/10.37785/nw.v9n2.m2)

Marcelo Báez Meza

Escuela Superior
Politécnica del Litoral
Guayaquil, Ecuador

mbaez@espol.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0002-9340-5781>

Enviado: 6/2/2025

Aceptado: 29/5/2025

Publicado: 15/7/2025



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

Las islas Galápagos constituyen un espacio de representación marcado por las ciencias naturales, la literatura y el turismo ecológico que de alguna manera han idealizado este sitio. Desde que el naturalista británico Charles Darwin publicó en 1859 su estudio sobre la evolución de las especies se le ha dado a este lugar un aire de exotismo, misterio y fascinación. Es a partir de los años ochenta del siglo anterior que las ciencias sociales incursionan en la reflexión sobre este espacio. Sin embargo, persiste la percepción de paraíso tropical o de arca de Noé en el Pacífico. La matriz cultural occidental la ve como un laboratorio de especies en peligro de extinción con una cantidad cada vez mayor de materiales de archivo.

La invención de las especies de la cineasta Tania Hermida (Cuenca, Ecuador, 1968) se inscribe dentro del enorme patrimonio audiovisual galapaguense conformado por un acervo voluminoso, en todo tipo de soportes, y que puede encontrarse en instituciones norteamericanas o en la biblioteca-archivo de la Fundación Charles Darwin que concentra parte de ese registro en un proyecto llamado *Galapagueana* que sigue parámetros establecidos por la UNESCO.

La película de Hermida puede verse como una extensión de esa memoria bibliográfica. Aunque está en clave de ficción cinematográfica las sugestivas imágenes pueden estudiarse como anexos de ese macro archivo sobre las islas constituido por fotos, notas de prensa, canciones, camisetas estampadas, pinturas, llaveros, gorras, mapas, folletos, cuadernos de notas, diarios de viaje, etc. Las imágenes de Hermida rehúyen del formato de *National Geographic* y no caen en el postalismo que es el gran riesgo que se corre con los paisajes paradisíacos. Las imágenes (montadas por Iván Mora Manzano) se suceden como ráfagas: puestas de sol, amaneceres, las olas que besan la arena, las iguanas, tomas aéreas de formaciones rocosas forman parte del álbum propuesto por la cineasta graduada en San Antonio de los Baños.

Estas viñetas pasan a formar parte de los paisajes que Hermida ya nos regaló en sus dos filmes anteriores: el ambiente bucólico de *En el nombre de la hija* y el viaje de la Sierra a la Costa en *Qué tan lejos* (2006). Estas imágenes hermidianas bien podrían ser explicadas a través de la categoría de realismo histórico o realismo documental. Si en el cine de ficción prima la escopofilia (el placer de observar) en el cine de Hermida aflora el concepto de *espitefilia* (categoría de Bill Nichols) que es el placer de conocimiento. (Nichols, 1997, 232) En este sentido, el filme que estamos comentando actúa como una *enciclopedia* de saberes que vienen de la ciencia, la tecnología, la literatura y la historia.

2. Entre la autobiografía visual y el mosaico intertextual

La cinta tiene un fuerte impulso autobiográfico que se evidencia cuando la *voice-over* femenina habla de un viaje hecho en la adolescencia a las islas, acontecimiento que está referido en una nota, firmada por la directora, en el sitio Web de la película:

Visité las Islas Galápagos, por primera vez, cuando tenía dieciséis años. Desde entonces, las imágenes de ese confín volcánico de mi país, donde la mutación, como estrategia de sobrevivencia, es visible en cada criatura, han acompañado mis preguntas sobre el devenir de nuestra especie, ese raro animal que conversa, canta, escribe y mata. Esta nueva película nació de la necesidad, largamente incubada, de darle cuerpo a esas preguntas (Hermida, 2024).

Es así como la directora reescribe el viaje adolescente desde una perspectiva adulta. Hermida, al igual que otros artistas contemporáneos, se vale de imágenes y textos para conformar un nuevo discurso que en este caso específico no es autoficción estrictamente, sino más bien un Yo que se observa desde afuera a través de uno de los personajes de la cinta. En este sentido *La invención de las especies* es también la autobiografía de una lectora como veremos en la cantidad de intertextualidades literarias e históricas que el filme maneja, intertextos que la cineasta consigna de manera clara en una lista que se encuentra en la secuencia de créditos. Quizá el más ingenioso de los juegos intertextuales (aparte de los nombres de los personajes) sea la broma sobre el atalaya de madera al cual suben los personajes para avistar qué embarcaciones llegan. “Godot nunca va a llegar”, dice uno de ellos al que luego conoceremos con el nombre de Harriet.

Todo este mosaico de referencias intertextuales nos permite descorrer el velo de una trama que dialoga con novelas como *Hallado en una grieta* de Jorge Velasco Mackenzie; *Esclavos de Chatham* y *Más allá de las islas* de Alicia Yáñez Cossío; *La isla de los gatos negros* de Gustavo Vásquez Hurtado; *Huellas en el paraíso* de Hugo Hidrovo y *Galápagos, Prisión de Basalto: Terror y lágrimas en la Isla Isabela (1946-1959)* de Paola Rodas Ziadé y Adriana Vivanco Cárdenas; *When Satan came to Eden* de Dore Strauch; *Floreana* de Margaret Wittmer; *Galápagos* de Kurt Vonnegut Jr. y *El pirata del Guayas* de Manuel Bilbao.

Estas referencias nos hablan de una autobiografía de lecturas. Tal como lo propone Philippe Lejeune en su estudio señero, en el pacto autobiográfico debe haber una coincidencia en una misma entidad textual tanto del autor, el narrador y el protagonista (Lejeune, 1991) que en este caso se traduce en la directora-guionista, la *voice over* y el personaje de Isla. Esta vinculación de la *voice-over* con la cineasta se evidencia en la mención que se hace en el filme de *Las Encantadas* (1856) del norteamericano Herman Melville, libro del cual la cineasta cuencana retoma la estructura y el lenguaje lírico. Diez *sketches* que en la película se convierten en siete días (como la creación del mundo), una semana en la que la cámara ausculta el paisaje y su relación dialógica con Carla, la protagonista. Cada día lleva un título poético que da cuenta del proceso intrínseco de la protagonista que acompaña a su padre, un biólogo marino que cuida y cataloga tortugas. Ella está elaborando su duelo (ha perdido a su hermano) sumergiéndose en el paisaje galapaguense, jugando con dos amigos de su edad.

3. El desmoronamiento onomástico y la reutilización de los materiales

Al igual que en *Qué tan lejos* (2006), primer filme de la realizadora cuencana, los nombres están trocados. Carla se hace llamar Isla, de la misma manera que Teresa responderá al nombre de Tristeza en la ópera prima de Hermida. Un chico lugareño le llama la atención sobre el curioso nombre y ella le devuelve la ironía haciéndole notar que él se llama Darwin, como el científico que visitó las islas en 1839. A otro amigo de Carla le llaman Wiki (es hijo de una bióloga marina que trabaja con su padre) porque siempre anda citando información de Wikipedia. Francisco, una especie de chamán, se hace llamar Harriet, como la tortuga que se llevó Darwin a Inglaterra durante su viaje de estudios, viste como una dama con un sombrero de ala ancha y lleva un maquillaje discreto.

Este juego de nombres trocados adquiere una dimensión más importante cuando la *voice-over* nos recuerda que cada isla tiene un nombre en inglés y otro en español. Harriet le hace acuerdo a Carla que la isla Isabela se llamaba

previamente Albemarle “y que algún día tendrá otro nombre”. De la misma manera que a las islas Galápagos también se las conoce como *Las Encantadas* o archipiélago de Colón, el navegante español que jamás estuvo allí.

Como vemos, el lenguaje es también una especie sometida a una invención, está constantemente en tensión a la hora de aprehender la identidad individual, colectiva o histórica. Aquí es pertinente la cita de *El mono gramático* de Octavio Paz que ya aparece en la ópera prima de Hermida: “Todos merecen un nombre propio y nadie lo tiene. Nadie lo tendrá y nadie lo ha tenido. La realidad más allá de los nombres no es habitable y la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento. El sentido no está en el texto sino afuera” (Paz, 1974).

En este desmoronamiento onomástico hay un personaje fundamental que es Harriet que maneja un método de curación basado en el *storytelling* (cuenta historias para sanar a sus pacientes), le lee a la protagonista los textos más representativos sobre el archipiélago: la carta al rey escrita por Fray Tomás de Berlanga (descubridor de las islas), fragmentos del libro testimonial *Cuando Satán vino al Edén* de Dore Strauch y los primeros versos de *Sollozo por Pedro Jara: estructuras para una elegía* de Efraín Jara Idrovo. Son tres textos que corresponden a momentos históricos únicos y genéricamente diferenciados: una carta de relación (perteneciente a la Historia), un libro de memorias de uno de los primeros colonos y un texto de poesía. Cada uno dialoga, a su manera, con la historia de estos niños que exploran la topografía galapaguense. En este sentido hay que leer el filme como un levantamiento bibliográfico de los símbolos más importantes de las islas a través de textos de diversa procedencia genérica.

Este desmoronamiento de los nombres se da más que nada en la forma en que Harriet trata a cada fuente histórica. A Fray de Berlanga se le llama Tomás, a Strauch se la menciona como Dora; a Cobos, el constructor del muro de las lágrimas, se le denomina únicamente Manuel; a la Baronesa von Wagner se la menta como Eloísa. Se omiten los apellidos para acercar más a estos personajes históricos al gran público. Estas tácticas de renombramiento tanto de personajes oficiales como de los niños convierten a Hermida en una constructora de la realidad histórica y geográfica al renombrar a sus pequeños héroes.

Eric Hobsbawn, en el prólogo de *La invención de la tradición*, nos hacía tomar conciencia del “uso de los materiales antiguos” y la recuperación de la memoria como un proceso de “continua creación” (Hobsbawn, 2002, 13) o invención, diría Hermida. El hecho de transmitir una realidad cultural a las nuevas generaciones es un proceso de construcción, algo parecido a lo que Levi-Strauss llama “bricolaje” y Certeau “reutilización” (Burke, 2006, 101) Hermida hace una selección natural del repertorio bibliográfico y toma los elementos que más le convienen a su narración audiovisual, insertándolos en la mirada inocente de sus personajes infantiles, como ya lo hizo en su anterior filme, *En nombre de la hija*.

Harriet realiza una labor de bricolaje recitando con rítmica delicadeza los textos que reutiliza. Es pura poesía con sus pausas y cadencias en una voz única. Sus manos se mueven de manera sosegada al leer los fragmentos, hace movimientos dancísticos mientras se aprecian las páginas colgadas en los cordeles de su recinto mágico (cortesía del director de arte Gonzalo Martínez y la ambientadora Claudia Hidalgo). Harriet lo dice de manera enfática: su magia radica en curar contando historias (¿No es eso lo que también hace Tania Hermida con sus películas?). La soledad y los temores de Carla se van esfumando a medida que regresa al “consultorio” de Harriet y escucha más

cuentos sobre el archipiélago. Ante la pregunta de Isla sobre el grado de verosimilitud de lo que escucha, Harriet responde: “Ninguna historia es real, pero todo lo que yo te cuento aquí es cierto”. Frase de la que se apropia Carla al final para usarla con uno de sus amigos.

Esta reutilización de los materiales tiene un punto culminante con el poema de Efraín Jara Idrovo que forma parte de la tradición lírica ecuatoriana. Se trata de una pieza breve, de apenas una treinta de páginas y cinco secciones, pero en el filme aparece como si fuera un tomo abigarrado, grueso, como una caja de madera. El poema no corresponde a la apariencia original del mínimo poemario. Se lo representa como un objeto de utilidad completamente distinto de su forma original de publicación. Es una manera simbólica de engrandecer la literatura nacional o, si se quiere, de darle un lugar mucho más privilegiado a la poesía.

En apenas hora y media el filme resume lo que pregona su título e inventa una nueva tradición a partir de la reutilización de materiales antiguos de la literatura local e internacional. Esta reescritura se puede apreciar en el momento en el que la *voice-over* parafrasea el inicio de *Cien años de soledad*, ubicando a Carla en el futuro, frente a una página en blanco, escribiendo la historia que estamos viendo en la pantalla. La novela fundacional de García Márquez es perfecta para la misma intención del filme: poner los cimientos cinematográficos de un territorio que necesita ser dicho, señalado, avistado, reconocido... “El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo”, (García Márquez, 1982) dice la *voice-over* que se convierte en voz en *off* cuando asume la primera persona del singular.

4. Cine, ciencia y tecnología

Un párrafo aparte merece la relación del cine con la ciencia y tecnología. El séptimo arte es, en sí mismo, producto de un saber científico y vehículo de transmisión de los más diversos avances técnicos. “El cine se alimenta de ficciones, la ciencia de realidades”, señala el crítico francés J. Jouhaneau, estipulando con claridad la esencia de ambas disciplinas. En algunos momentos, la película de Hermida dialoga con la ciencia que en este caso específico constituye un medio y no un fin: no se incurre en los datos duros, poco comprensibles, apenas unas dosis mínimas de pastillas informativas claras, expuestas brevemente de manera didáctica. A Charles Darwin se lo evita y apenas es nombrado de manera tangencial, aunque es notorio el guiño del personaje que se llama como el autor de la teoría de la evolución de las especies. El no enfrascarse en una explicación de lo que es la selección natural es una estrategia de divulgación. Únicamente se difunde lo que es más relevante para la trama a la manera de una fábula en la que los niños son los protagonistas.

La tecnología juega también un papel importante. El dispositivo más visible es el iPad que porta uno de los niños al que apodan Wiki porque siempre está haciendo consultas en Google, Wikipedia o está verificando si hay o no señal de WiFi en cualquier punto en el que se encuentra. Otro artefacto es el proyector de vídeo que se usa en la conferencia sobre biología marina. Esta tecnología contrasta con el espacio de Harriet que opera como un museo de lo analógico, con sus cortinas, velos, libros y pótimas. Es un espacio terapéutico donde se ejerce la sanación a través de la narración verbal de historias. Al ser una atmósfera libre de tecnología se convierte en un lugar de encuentro con el otro y consigo mismo.

Continuando con la forma en que se divulga la ciencia, tenemos al solitario George que apenas sale de perfil unos segundos y se dice de él que ya no es el único de su linaje y que se han descubierto tortugas de su misma especie en otra isla. De las iguanas terrestres la bióloga marina, mamá de Wiki, dice en una conferencia que llegaron millones de años atrás y derivaron en varias mutaciones para adaptarse al nuevo terruño. “Hijas milagrosas de las islas”, las llama ella en su breve disertación. De las tortugas el biólogo, padre de la protagonista, dice en la misma conferencia que “incubar y alimentar a las crías es un esfuerzo inútil si no se consideran las condiciones para su liberación, esto es eliminar a los depredadores”.

Es como si al filme le interesara únicamente enseñar la punta del iceberg de una serie de discursos provenientes de la ciencia, la tecnología, la literatura y la historia. En noventa y un minutos que dura el largometraje no hay tiempo para la explicación de teorías o conceptos, más aún si la perspectiva inocente de los infantes es la que prima. Lo más importante es el aprendizaje en el que la pequeña protagonista se halla inmersa. Ella es la especie que debe adaptarse al nuevo terruño, ella es la criatura que debe mutar y luchar contra los depredadores que son el tiempo y el mundo de los adultos.

Pero es la literatura la que copa mucho más espacio que las otras disciplinas. La *voice-over* así lo demuestra con la siguiente alocución:

Si esto fuera un cuento podría empezar así: había una vez un mar sin nombre. Los nombres vinieron después. Llegaron en barcos. En el principio era el mar solamente. Y un día o una noche al mar le brotó fuego. Entonces el mar no se llamaba mar ni el fuego, fuego; pero brotó y dejó huellas. Así nacieron las islas. Durante mucho tiempo las islas estuvieron solas, pero un día del que no existe memoria empezó a llegar hasta ellas la vida, aún sin nombre de historias, la vida solamente (Hermida, 2024).

Con este parlamento la cinta deja bien clara su filiación literaria. El registro discursivo no es técnico, científico o histórico. Es un arte poética: la vida llega a las islas en estado puro, aún no hay historias, todo está por nombrarse como en el Macondo de las primeras páginas de *Cien años de soledad*. Para esto Hermida inventa un lenguaje cinematográfico también en estado natural. Al final la *voice-over* plantea una fusión entre cine y literatura: “Si esto fuera un cuento”, murmura, para luego apelar a la paradoja declarando al final: “Si esto fuera una película”. Todo esto con el afán de consolidar una creación artística cuando ya se ha nombrado todo un mundo en siete días. Esta creación de las especies, esta invención del paraíso se da a través de la mirada lúdica de Carla. No es la imagen fatalista de las islas la que aparece en el filme. No hay cabida para la leyenda negra. No existe la maldición de la tortuga. Incluso la alusión a Fausto Cobos y la construcción del muro de las lágrimas está contado a la manera de un cuento. Al séptimo día, Carla regresa a su lugar natal después de concluido su aprendizaje. Terminado su proceso de adaptación se ha convertido, ella misma, en “una hija milagrosa de las islas”, que regresará a su ciudad con la inquietud de escribir/ filmar muchos años después sobre todo lo vivido.

5. Conclusión

Finalmente, ¿qué significado tiene hablar del filme de Hermida en una celebración por el centenario del cine ecuatoriano? Las islas son un espacio que ha sido sometido a la apropiación por parte del discurso turístico y ecológico.

El filme de Hermida es un tesoro más valioso que el de Atahualpa porque constituye la fundación audiovisual de un territorio propio y extraño al mismo tiempo. De ahora en adelante, al lado de la crónica científica de Charles Darwin, la narración literaria-empírica de Herman Melville se ubicará *La invención de las especies* de Tania Hermida. Así como ella pone una bibliografía al final de su filme, no faltará el poeta, el novelista o el cronista que pondrá entre sus referencias esta cinta fundacional. La cineasta ha tomado posesión de la región insular y la ha convertido en suya en términos audiovisuales. Es como si las islas (podemos eliminar el “como”) fueran captadas por vez primera en la historia del séptimo arte. De ahí el título del filme que nos deja entrever que Hermida está inventando las especies en el presente de su película. En esto radica su aporte a esta celebración de los primeros cien años del cine ecuatoriano.

Referencias bibliográficas

- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- García Márquez, G. (1982). *Cien años de soledad*. Bogotá: Oveja Negra.
- Hermida, T. (2024). *Ecuador para largo*. Rescatado de: <https://ecuadorparalargo.com/la-invencion-de-las-especies/>
- Hobsbawn, E. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Anthropos. Suplementos. Monografías temáticas*, 29, 47-62.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Paz, O. (1974). *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral.

Reseña curricular

Marcelo Báez Meza (Guayaquil, 1969) es doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar y miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, correspondiente de la Española. Es autor de 19 libros: 6 poemarios, 3 libros de cuentos, 6 novelas y 4 de crítica de cine. Ganador de 10 premios nacionales de literatura (entre los que destaca el Aurelio Espinosa Pólit). Su más reciente libro es *El síndrome Salinger*, ganador del Premio Miguel Riofrío de novela corta. Más información en la página web del autor: marcelobaezmeza.com