

DE GRUYTER

WORLD EXHAUSTION IN LATIN AMERICAN LITERATURES AND CULTURES

EL AGOTAMIENTO
DEL MUNDO EN
LAS LITERATURAS
Y CULTURAS DE
AMÉRICA LATINA

*Edited by Gesine Müller
and Ignacio M. Sánchez Prado*

LATIN AMERICAN LITERATURES IN THE WORLD
LITERATURAS LATINOAMERICANAS EN EL MUNDO

DE
G

World Exhaustion in Latin American Literatures and Cultures

El agotamiento del mundo en las literaturas y culturas de América Latina

Latin American Literatures in the World

Literaturas Latinoamericanas en el Mundo

Edited by / Editado por
Gesine Müller

Editorial Board

Ana Gallego (Granada)

Gustavo Guerrero (Paris)

Héctor Hoyos (Stanford)

Benjamin Loy (München)

Ignacio Sánchez Prado (St. Louis)

Mariano Siskind (Harvard)

Patricia Trujillo (Bogotá)

Volume 21 / Volumen 21

World Exhaustion in Latin American Literatures and Cultures

El agotamiento del mundo en las
literaturas y culturas de América
Latina



Edited by / Editado por

Gesine Müller and / e Ignacio M. Sánchez Prado

DE GRUYTER

This volume was financed by the Global South Studies Center (GSSC), University of Cologne



ISBN 978-3-11-135409-5
e-ISBN (PDF) 978-3-11-135425-5
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-135474-3
ISSN 2513-0757
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111354255>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content that is not part of the Open Access publication (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.). These may require obtaining further permission from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

Library of Congress Control Number: 2024952112

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2025 the author(s), editing © 2025 Gesine Müller and Ignacio M. Sánchez Prado, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin
The book is published open access at www.degruyter.com.

Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com
Questions about General Product Safety Regulation:
productsafety@degruyterbrill.com

Content / Contenido

Gesine Müller (University of Cologne) e Ignacio M. Sánchez Prado (Washington University in St. Louis)

Introducción — 1

Infraestructuras y logísticas de la producción cultural en la era del agotamiento

Gustavo Guerrero (CY Paris Cergy Université)

La poesía electrónica latinoamericana y el post-humanismo: Explorando la génesis de otro mundo — 9

Paulo Lemos Horta (New York University Abu Dhabi)

The Multiverse of *Delirium*: The Case for the Editor as Creator and for Production Studies — 17

Magalí Armillas-Tiseyra (Pennsylvania State University)

“Los festivales son las verdaderas novelas”: Pola Oloixarac’s *Mona* and the Latin American Writer on the World-Literary Circuit — 37

Claudia Hammerschmidt (University of Jena)

World Exhaustion and Aesthetic Activism: Cultural Restitution in Contemporary Mapuche Poetry — 53

Reindert Dhondt (University of Antwerp)

Agotamiento en el museo: Potenciar los archivos del Museo Británico para narrar las memorias de esclavitud y explotación en “La lengua afuera” de Lina Meruane — 75

El agotamiento del mundo y sus ideologías

Ramiro Segura (Universidad Nacional de La Plata)

Des/composiciones urbanas: Producción de lugar en contextos de destrucción, abandono y agotamiento — 95

Jan Knobloch (University of Cologne)

Solostalgia especulativa: Pérdida del lugar amado en la producción literaria y artística argentina (Nieva, Villar Rojas, Giron) — 109

Jorge J. Locane (University of Oslo)

El agotamiento de *un mundo*, la oportunidad de otros: Sobre *Cuaderno de Pripyat* y otras ficciones — 131

Alain Daniel Álvarez Vega (University of Cologne)

Horizontes literarios emergentes: Interacciones sur-sur ante el agotamiento del mundo (y de su literatura mundial) — 141

José Ramón Ruisánchez (University of Houston, Texas)

Two Lives — 159

Extractivismo y el agotamiento climático del mundo

Carolyn Fornoff (Cornell University)

Museo Subacuático de Arte and the Eco-Aesthetic Gimmick — 179

Liliana Gómez (University of Kassel)

“El cuerpo de uno como cuerpo del mundo”: Estéticas radicales en el arte latinoamericano — 193

Jobst Welge (University of Leipzig)

Extracción natural, temporalidad y disolución de fronteras en dos novelas de Juan Cárdenas — 209

Yasmin Temelli (University of Siegen)

La hora del crimen: el Antropoceno. Pesquisas y desafíos en el *eco-thriller* argentino — 225

Catarina von Wedemeyer (University of Geneva)

“Ideas para postergar el fin del mundo”: El agotamiento de la explotación y el anarquismo decolonial de Ailton Krenak, Davi Kopenawa y María Galindo — 239

Estéticas del agotamiento y la imaginación de los mundos por venir

Gesine Müller (University of Cologne)

Post-Global *Welt(er)schöpfung* in the Work of Karina Sainz Borgo, Fernanda Trías, and Guadalupe Nettel — 259

Leonie Meyer-Krentler (University of Cologne)

Narradores agotados: Sobre la crisis de lo creativo en *Lost Children Archive*, de Valeria Luiselli, y *Campeón gabacho*, de Aura Xilonen — 273

Sandra Kurfürst (University of Cologne)

Making Futures in Hip Hop: Peer Production and the Meaning of Community — 287

Kristine Vanden Berghe (University of Liège)

Modo gótico, agotamiento y resiliencia: *En el lejero* de Evelio Rosero — 297

Ignacio M. Sánchez Prado (Washington University in St. Louis)

Epílogo. Estéticas a contrapelo del agotamiento del mundo — 313

Authors / Autoras y autores — 323

Gesine Müller e Ignacio M. Sánchez Prado

Introducción

World Exhaustion/Agotamiento del mundo: esta figura de pensamiento emerge de manera distintivo y ambivalente en la fase actual de la cultura mundial, caracterizada por una serie de dinámicas postglobales, tema de dos congresos en Colombia y publicaciones precedentes (Müller/Loy 2021/2023; Müller/Knobloch 2022/2024). Este volumen es el resultado del congreso homónimo que tuvo lugar en las dependencias de la Fundación Fritz Thyssen los días 29 y 30 de julio de 2023 y analiza las implicaciones del término “world exhaustion/agotamiento del mundo” a partir de una serie de efectos geopolíticos y culturales visibles de manera particular en las literaturas y culturas de América Latina como región, y sus distintas naciones y subregiones. El término “world exhaustion/agotamiento del mundo” se ofrece para dar cuenta de la ambivalencia de las experiencias vitales de sociedades atravesadas por décadas e incluso siglos de globalización, y de la producción artística que busca dar forma y sentido a estas experiencias. También, este término nos permite iluminar un horizonte fragmentado que se halla en pleno proceso de surgimiento en el seno de las literaturas y las culturas latinoamericanas y que resulta ante todo de la fricción en las conexiones entre sociedades globalizadas (Tsing 2005) y de la correlación histórica entre el fin de los viejos imperios, el auge del neoliberalismo y la planetarización del capitalismo (Slobodian 2018). Entre los procesos observables se encuentran los intensos efectos de la cada vez más visible desigualdad económica emergente del neoliberalismo global —las múltiples expulsiones tanto de territorios como de estructuras de democracia y de bienestar social (Sassen 2014) y la intensificación de los flujos migrantes a nivel global (Moraña 2021)— así como la intensificación de los nacionalismos y las identidades frente a los fracasos del cosmopolitismo de la era globalizada. Esto ha conducido, entre otras cosas, a una cultura de la “topofrenia” (Tally Jr. 2019), en la cual la conciencia de lugar y la identidad que emerge de ella se entrecruza con procesos de ansiedad identitaria y des-ubicación.

A esto hay que agregar que el agotamiento también tiene una dimensión creativa. Los teóricos del tema de “exhaustion/agotamiento” han propuesto la capacidad de las ficciones de crear, complicar y cuestionar las dinámicas sociales del agotamiento (Schaffner 2016). De esta manera, el volumen busca pensar el “agotamiento/creación” como un espacio de nuevas potencialidades que permiten articular las dinámicas postglobales no solo como espacios distópicos en los que

Gesine Müller, University of Cologne

Ignacio M. Sánchez Prado, Washington University in St. Louis

se visibiliza la inviabilidad de los paradigmas que han regido la cultura de los últimos años, sino también los vislumbres de nuevos horizontes culturales, sociales y políticos. En este sentido, ubicamos en la ficción en particular, y en la cultura en general, un espacio de articulación de esta creatividad.

Este campo de temas es analizado a partir de cuatro ejes temáticos. La primera parte se ocupa de las **Infraestructuras y logísticas de la producción cultural en la era del agotamiento**. De ello forman parte el surgimiento de producciones literarias alternativas en el contexto de la revolución digital y el sondeo de las nuevas relaciones entre la literatura, el mundo y los mercados globales, como hace, por ejemplo, Gustavo Guerrero (Paris) en su ensayo titulado “La poesía electrónica latinoamericana y el post-humanismo: explorando la génesis de otro mundo”. A partir de la antología digital *Litelat*, Guerrero también indaga en los vínculos de la poesía electrónica latinoamericana con los debates contemporáneos sobre el Antropoceno, el Tecnoceno y la condición posthumana. Paulo Lemos Horta (NYU Abu Dhabi), en su contribución “The Multiverse of *Delirium*: The Case for the Editor as Creator and for Production Studies”, también se ocupa del desarrollo de la industria editorial y la distribución internacional de libros en los últimos años, con un enfoque especial en el papel creativo del editor en el proceso de traducción a partir del ejemplo de la novela *El delirio de Turing* de Paz Soldán. En su ensayo “*Los festivales son las verdaderas novelas*: Pola Oloixarac’s *Mona* and the Latin American Writer on the World-Literary Circuit”, Magalí Armillas-Tiseyra (Pennsylvania State University) arroja luz sobre el modo en que los eventos literarios son puestos en escena en la propia literatura. La novela de Oloixarac, *Mona* (2019), es leída por Armillas-Tiseyra tomando como punto de partida el libro de César Aira *El congreso de literatura* (1997), como diagnóstico y síntoma, a la vez, del estado actual del sistema mundial de la literatura. Claudia Hammerschmidt (Jena) lee la poesía mapuche contemporánea como un acto de resistencia o activismo estético desde la tierra. En su ensayo, “World Exhaustion and Aesthetic Activism: Cultural Restitution in Contemporary Mapuche Poetry”, la autora nos muestra cómo desde los saberes, prácticas y formas de concebir el mundo mapuche se ofrece un pensamiento y procedimiento relacional territorializado que puede servir de antídoto al agotamiento del mundo postglobal. Reindert Dhondt (Amberes) cierra la primera parte con sus reflexiones sobre el “Agotamiento en el museo: Potenciar los archivos del Museo Británico para narrar las memorias de esclavitud y explotación en ‘La lengua afuera’ de Lina Meruane”. Teniendo de fondo los complejos debates en torno a la restitución de bienes culturales robados, Dhondt nos muestra cómo la literatura puede ofrecer una forma de reparación simbólica, en la medida en que se narrativizan y reimaginan partes de la herencia cultural latinoamericana conservada y olvidada en los depósitos de los museos.

El agotamiento del mundo y sus ideologías es el tema de la segunda parte. La inicia Ramiro Segura (Universidad Nacional de La Plata), que con su ensayo “Des/composiciones urbanas. Producción de lugar en contextos de destrucción, abandono y agotamiento” indaga sobre el lugar de la imaginación y la producción de lugar (*place-making*) en contextos de ciudades que se reducen (*shrinking cities*). En relación con lo anterior, y partiendo del concepto de la “solostalgia especulativa”, Jan Knobloch (Colonia) se ocupa de la “Pérdida del lugar amado en la producción literaria y artística argentina (Nieva, Villar Rojas, Giron)” y analiza, al mismo tiempo, la especificidad latinoamericana de ese fenómeno. Jorge J. Locane (Oslo) aborda ficciones recientes que narran diferentes escenarios de agotamiento, a partir de la hipótesis de que todo colapso, pensado desde perspectivas no etno- o antropocéntricas y de escalas temporales más-que-humanas, puede constituir una oportunidad para la regeneración o emergencia de otros mundos posibles: “El agotamiento de *un* mundo, la oportunidad de otros. Sobre *Cuaderno de Pripjat* y otras ficciones”. Con el título de “Horizontes literarios emergentes: interacciones sur-sur ante el agotamiento del mundo (y de su literatura mundial)”, Alain Daniel Álvarez Vega (Colonia) se propone acercar el concepto de “emergencia” de Boaventura de Sousa Santos al concepto de “horizonte” propuesto por Aníbal Quijano, a fin de integrarlos en los procesos de producción de conocimiento de la teoría literaria decolonial y del pensamiento creativo-exhaustivo. Esta segunda parte se completa con el extraordinario trabajo de José Ramón Ruisánchez (University of Houston, Texas), que con su texto “Two Lives” conecta la biografía de una obrera mexicana, concebida por su hija Yolanda Segura como una *canción de amor*, con las estaciones vitales del poeta Octavio Paz, fallecido hace exactamente veinticinco años.

La tercera parte está dedicada al complejo temático del **Extractivismo y el agotamiento climático del mundo**. Del elemento agua se ocupan, cada uno a su modo, los dos primeros trabajos de esta sección: “Museo Subacuático de Arte and the Eco-Aesthetic Gimmick”, de Carolyn Fornoff (Cornell University) y ““El cuerpo de uno como cuerpo del mundo”: estéticas radicales en el arte latinoamericano”, de Liliana Gómez (Kassel). Mientras que Fornoff, tomando como ejemplo el Museo Subacuático de Arte (MUSA), nos muestra el modo en que algunos artistas mexicanos, gracias a la creación de ese museo de esculturas subacuáticas, han contribuido a fomentar el turismo de buceo y snorkeling, y a mantener los flujos de turistas lejos de los arrecifes coralinos en peligro, el trabajo de Gómez se ocupa de artistas ecofeministas y de su uso de líquidos como materiales y figuras de lo fluido, al tiempo que destaca también las omisiones y puntos ciegos de la historia del arte en relación con las artistas negras del Caribe. Jobst Welge (Leipzig) analiza en su ensayo la interacción de la “Extracción natural, temporalidad y disolución de fronteras en dos novelas de Juan Cárdenas”. A partir de esos dos textos, Welge explora cómo Cárdenas utiliza la forma novelística para sugerir

interdependencias y superposiciones entre humanos y no humanos, así como entre diferentes escalas de temporalidad. En su contribución “La hora del crimen: el Antropoceno. Pesquisas y desafíos en el *eco-thriller* argentino”, Yasmin Temelli (Siegen) se centra en las regiones naturales de Argentina para rastrear las huellas fatídicas del Antropoceno a partir de tres novelas (*Distancia de rescate* de Samanta Schweblin, *Noxa* de María Inés Krimer y *Verde oscuro* de Alicia Plante), con un enfoque especial en la cuestión de qué estrategias narrativas y modos de representación pueden identificarse en términos de ecocrítica. El punto final a esta tercera sección lo pone Catarina von Wedemeyer (Ginebra) con su contribución titulada “Ideas para postergar el fin del mundo’ – El agotamiento de la explotación y el anarquismo decolonial de Ailton Krenak, Davi Kopenawa y María Galindo”, que se ocupa de las teorías decoloniales sobre el fin del mundo y sobre el agotamiento del orden social contemporáneo, explorando, a partir de ejemplos, los elementos en común del decolonialismo, el anarquismo, y el feminismo queer.

Los textos recogidos en la cuarta parte giran en torno a la ambivalencia del **Agotamiento-creación y la imaginación de los mundos por venir**. Su introducción corre a cargo de Gesine Müller (Colonia) con sus reflexiones acerca de la “Post-Global *Welt(er)schöpfung* in the Work of Karina Sainz Borgo, Fernanda Triás, and Guadalupe Nettel”. Müller desarrolla el concepto acuñado por ella misma, el de una *Welt(er)schöpfung* (agotamiento y creación del mundo), como moldura estética de la confrontación con los procesos postglobales actuales, al tiempo que muestra, de un modo ejemplar, el potencial de este concepto como categoría de análisis literaria. En su texto “Narradores agotados: sobre la crisis de lo creativo en *Lost Children Archive*, de Valeria Luiselli, y *Campeón gabacho*, de Aura Xilonen”, Leonie Meyer-Krentler (Colonia) estudia, a partir de dos autoras que han abordado el tema de la migración de menores, en qué medida los fenómenos de agotamiento encuentran un espacio en la más reciente literatura latinoamericana también a nivel narrativo. Con la contribución “Making Futures in Hip Hop: Peer Production and the Meaning of Community”, de Sandra Kurfürst (Colonia), ponemos el foco de atención en los márgenes del mercado global del hip-hop, lo que nos permite averiguar cómo los raperos y bailarines desarrollan formas económicas éticas, basadas en lo colectivo, en países como Ecuador, Vietnam o Senegal, siempre con plena conciencia de su posición sureña (*Southern Position*). En su ensayo “Modo gótico, agotamiento y resiliencia: *En el lejero* de Evelio Rosero”, Kristine Vanden Berghe (Lieja) nos explica en qué medida la novela de Evelio Rosero, *En el lejero*, puede leerse como novela de horror anticategorial que, al final, insinúa la perspectiva de un futuro más positivo.

Y por último tenemos la aportación de Ignacio M. Sánchez Prado (Washington University en St. Louis), basada en el análisis de dos películas (*Memoria* de Apitchapong Weerasethakul, 2020 y *Bardo*, de Alejandro González Iñárritu, 2022).

En su ensayo, que lleva por título “Estéticas a contrapelo del agotamiento del mundo”, Sánchez Prado parte de una larga tradición latinoamericana y global de confrontar el agotamiento de un mundo y la emergencia violenta de mundos porvenir a partir de estéticas a contrapelo de dichos procesos. Este tema teórico lo discute en diálogo con el trabajo de Edgar García en torno al Popol Vuh y la cuestión de la emergencia.

Para finalizar, permítasenos añadir algunas palabras de agradecimiento, en especial a las dos instituciones que, gracias a su generoso financiamiento, han hecho posible la celebración del congreso y la publicación de la memoria del congreso, con los resultados de nuestros debates: a la Deutsche Forschungsgemeinschaft DFG y a la Universidad de Colonia. Queremos agradecer muy especialmente al Global South Studies Center (GSSC) de la Universidad de Colonia por su generoso apoyo para financiar este libro. Sin el apoyo múltiple del proyecto de investigación *Post-globale Ästhetiken. Welt(er)schöpfung in lateinamerikanischen Literaturen des 21. Jahrhunderts* (DFG), dirigido por Gesine Müller, no habrían sido posible este libro ni el propio congreso. También queremos agradecer a Jorge Vitón, Jake Schneider y Marion Schotsch, que han participado en el proceso de edición de este volumen.

Bibliografía

- Müller, Gesine/Knobloch, Jan (eds.) (2024): *Escrituras de lo posglobal en América Latina. Futuros especulativos entre colapso y convivencia*. Buenos Aires: Mecila-CLACSO.
- Müller, Gesine/Loy, Benjamin (eds.) (2023): *Post-Global Aesthetics: 21st Century Latin American Literatures and Cultures*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110762143>.
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2005): *Friction. An Ethnography of Global Connection*. Durham: Duke University Press.
- Slobodian, Quinn (2018): *Globalists. The Ends of Empire and the Birth of Neoliberalism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sassen, Saskia (2014): *Expulsions. Brutality and Complexity in the Global Economy*. Harvard: Harvard University Press.
- Moraña, Mabel (2021): *Líneas de fuga. Ciudadanía, frontera y sujeto migrante*. Madrid: Iberoamericana.
- Tally Jr. Robert T. (2019): *Topophobia. Place, Narrative and the Spatial Imagination*. Bloomington: Indiana University Press.
- Schaffner, Anna K. (2016): *Exhaustion: A History*. Nueva York: Columbia University Press.

Infraestructuras y logísticas de la producción cultural en la era del agotamiento

Gustavo Guerrero

La poesía electrónica latinoamericana y el post-humanismo

Explorando la génesis de otro mundo

Machinic autopoiesis means that the technological is a site of post-anthropocentric becoming, or the threshold to many possible worlds.

Rosi Braidotti, *The Posthuman* (2013)

El primer volumen de la antología *LiteLat* fue lanzado en línea, en diciembre de 2020, por la Red de Literatura Electrónica Latinoamericana, una comunidad de creadores, críticos y universitarios de distintos países de la región, fundada cinco años antes, en 2015 (<http://antologia.litelat.net/>). Entre sus objetivos, figuraban justamente conectar los trabajos que se estaban haciendo dentro de este género y diseñar un mapa de investigaciones y obras producidas en el área latinoamericana y caribeña. La antología *LiteLat* nace así de la necesidad de construir una perspectiva de conjunto que estructure, preserve, visibilice y evalúe las diversas y dispersas creaciones de diferentes grupos y autores que han ido explorando los nuevos horizontes tecnológicos en nuestro continente desde hace poco más de medio siglo.

81 obras, 52 autores, 10 países, 6 idiomas, 22 categorías y un arco de tiempo que va de 1965 a 2019 constituyen los datos básicos de este primer volumen preparado por el puertorriqueño Leonardo Flores, la argentina Claudia Kozak y el mexicano Rodolfo Mata. Se trata, como se habrá entendido, de una antología fundamentalmente “panorámica”, para utilizar el término de Ruíz Casanova (2007: 132–133), es decir, de una compilación general, diacrónica, colectiva, sectorial, plurilingüe y transnacional, sin el afán programático o prescriptivo que suele animar las publicaciones de generaciones o los movimientos poéticos específicos. Dicha apertura no se confunde, sin embargo, con un eclecticismo malo. Por el contrario, existe una poética y una política de *LiteLat* que son fruto de un arbitraje de valores, de una reflexión sobre el uso de las herramientas digitales y de una discusión sobre los modos de intervención de la literatura electrónica dentro del campo cultural contemporáneo.

En la plataforma, la pestaña “Acerca de” abre la ventana del texto que condensa la propuesta de la antología. Ante todo, *LiteLat* se presenta como “un espacio de recuperación y visibilización de un corpus significativo de piezas de literatura electrónica producidas desde (o en relación con) Latinoamérica y el Caribe”

Gustavo Guerrero, CY Paris Cergy Université

(<http://antologia.litelat.net/acerca>). Su primera vocación es el rescate de una producción diseminada desde hace ya muchos años por toda la región y la forja de un archivo en línea que se erija en lugar de memoria y en puerta de acceso a un conjunto de prácticas poéticas a menudo desconocidas y, por tanto, infravaloradas dentro de la historiografía latinoamericana. Y es que, aun cuando no han faltado exposiciones, coloquios y publicaciones académicas, hasta ahora no se contaba con una compilación susceptible de dar una idea tan clara y amplia de lo que se ha hecho en América Latina en este género. Tampoco se podía tener acceso a un sinnúmero de obras presentes y pasadas, ni se podía leerlas en presencia de tantas otras con las que dialogan y que forman parte de sus horizontes de recepción. *LiteLat* construye, en este sentido, un espacio que organiza, selecciona y jerarquiza la producción latinoamericana, pero que, al hacerlo, dejando testimonio del presente en que estamos, muestra cómo el desarrollo tecnológico y mediático de las prácticas poéticas impugna las definiciones de lo latinoamericano en términos territoriales, históricos y nacionales. Los antólogos son muy claros en ello:

La literatura electrónica latinoamericana y caribeña es a la vez localizada y de-localizada. Esta condición habla de un espacio de tensiones globales y nacionales. Por un lado, es una literatura dependiente del desarrollo global informático. Pero, por otro lado, se trata también de una literatura que presenta con bastante frecuencia especificidades locales en cuanto a una fuerte comprensión de relaciones de poder y asimetrías, hegemonías de sentidos en las culturas digitales, e idiosincrasias y temáticas vinculadas con procesos sociohistóricos, políticos y económicos de la región. Todo esto da cuenta de una tendencia hacia la politización de esta práctica no solamente a nivel de los contenidos sino también de las políticas lingüísticas y algorítmicas. (<http://antologia.litelat.net/acerca>)

Para la selección de los autores, según se nos dice, se ha tratado de seguir la pauta del lugar de nacimiento o, en su defecto, de la vinculación que el poeta o artista tiene con el mundo latinoamericano. De ahí que no se haya dudado en incluir a miembros de la comunidad latina en Estados Unidos y que se le haya hecho un lugar en la antología al inglés, junto al español, el portugués, el francés, el quechua y el zapoteco. Algo que hubiera sido impensable en otras antologías de la poesía de América Latina, se vuelve así prácticamente obligatorio cuando se pasa a un modo de producción y a un medio de difusión que no solo amplían ostensiblemente los públicos llevándonos a una escala diferente, sino que apelan a un tipo de colaboración artística y tecnológica que opera a menudo a un nivel transnacional y transcontinental. De hecho, esta misma lógica de trabajo colaborativo en torno a un mismo proyecto, que es característico de la literatura electrónica, supone simultáneamente una problematización de la noción de autoría que emborrona la figura del poeta moderno y plantea otras preguntas sobre el sentido de la obra —esas que ya no hallan respuesta en la sola lógica de la intencionalidad de un sujeto creador individual y se abren a perspectivas posthumanas.

Finalmente, y para cerrar esta presentación, *LiteLat* estructura su corpus con un abanico de categorías de geometrías múltiples que permiten enfocar las obras desde diversos ángulos y enriquecen la lectura que se puede hacer de ellas al poner de relieve diferentes rasgos compositivos, editoriales, enunciativos, formales o visuales. Algunas de estas categorías se refieren, de este modo, al tipo de representación que la obra ofrece, como, por ejemplo, “3D”, lenguajes modelados para crear una ilusión tridimensional, o “Animación”, lenguajes que presentan textos o elementos gráficos en movimiento. Otras aluden más bien al método creativo o a los mecanismos de composición, como “Generación”, que describe las obras provistas de algoritmos capaces de producir elementos nuevos, o “Apropiacionismo”, que se refiere a la reutilización y remediación de elementos procedentes de otras fuentes anteriores. En fin, categorías como “Hipermedia”, “Multimedia”, “Poesía Sonora”, “Poesía Visual” y “Video Poesía” cubren el amplísimo espectro de las prácticas intermediales en el ámbito de la creación electrónica latinoamericana y conectan a autores y obras anteriores al advenimiento de internet con la producción más contemporánea, en un continuum de tiempo que le da una profundidad histórica a la lectura de la antología. Es de reconocer, sin embargo, que la multiplicación de estas categorías descriptivas (son 22 en total) puede engendrar a veces una cierta confusión por lo que toca a los rasgos que se consideran como más decisivos o definitorios para calificar a las obras y por lo que toca a las tecnologías que se emplearon al crearlas. Pero, a descargo, sería difícil no ver en ello una prueba de lo complicado que aún resulta ordenar un corpus tan dinámico y cambiante como el de la literatura electrónica actual y proponer, además, una clasificación del mismo sobre unas bases taxonómicas relativamente consensuales. *LiteLat* da cuenta de estos problemas y paralelamente atenúa su impacto gracias a una definición bastante explícita de su objeto que pone de relieve la importancia del lenguaje verbal y el texto. Vale la pena citarla:

Consideramos como literatura electrónica obras de arte textual que experimentan con dispositivos electrónicos digitales y, en casos históricos, analógicos. Este tipo de literatura, aunque frecuentemente incorpora imagen fija o en movimiento, video, sonido, programación, interacción, redes, requiere un alto grado de participación del lenguaje verbal con función poética. (<http://antologia.litelat.net/acerca>)

La aparición de esta antología marca, a mi modo de ver, un hito en la historia más reciente de nuestras literaturas, pues plantea por primera vez, y sin ambages, la pregunta por el lugar de las tecno-poéticas latinoamericanas en la era del tecnoceno y nos demuestra contundentemente que la poesía electrónica ya es el disputado territorio donde se están ventilando algunos de los temas mayores de la agenda contemporánea, como, por ejemplo, la discontinuidad entre nuestras formas de vida marcadas por la digitalización y las formas anteriores de la modernidad dominadas por

tecnologías analógicas; o el problema del control biopolítico en sociedades de la información donde la asociación de lo dactilar y lo digital se ha ido erigiendo en un mecanismo de vigilancia sin precedentes; o bien, el papel determinante que la mediación tecnológica está desempeñando en la fabricación de las subjetividades actuales y en la emergencia de un pensamiento crítico post-humanista. Quisiera emplear el limitado marco de este artículo para referirme brevemente al trabajo de tres poetas latinoamericanos incluidos en *LiteLat* cuyas obras se relacionan justamente con algunos de estos debates y que, además, intervienen en ellos de un modo singularísimo, como ninguna poesía analógica podría hacerlo hoy.

Empiezo con el trabajo de la hispano-argentina Belén Gache (Buenos Aires, 1960), quizás una de las figuras más conocidas de la poesía electrónica actual por su crítica radical del capitalismo digital y sus intervenciones en el archivo de la literatura moderna. Buena parte de su obra puede verse en su portal <http://belengache.net/>. De ese corpus impresionante, destacaría, en particular, la compilación *Meditaciones sobre la revolución* (2014), reeditado y ampliado en 2020, y el formidable proyecto *Word Market* de 2012. Recordemos que este constituye un cuestionamiento irónico y feroz de la creciente desdiferenciación entre digitalización y privatización de los bienes públicos al proponernos un sitio web donde se pueden comprar y vender palabras por distintos precios, despojando a los otros usuarios del derecho a emplearlas o forzándolos a pagar sumas cada vez más elevadas si quieren volver a servirse de ellas. Estamos ante un uso literario de la tecnología que hace visible paródicamente los mecanismos del saqueo y la dominación a que estamos siendo sometidos y los revierte creativamente contra los poderes políticos y económicos que representan.

En un plano conexo, aunque algo distinto, el de la crisis del humanismo tradicional, Gache trabaja asimismo con el archivo de la literatura moderna en varias de sus obras, como los *Góngora Wordtoys* (2011) que se incluyen en la antología y en los que pone de manifiesto la necesidad de repensar las prácticas contemporáneas de la reescritura en un mundo donde lo tecnológico ha entrado en una nueva relación de intimidad y convergencia con la experiencia de la lectura (<http://antologia.litelat.net/obra-80>). Todos sabemos que los procesos de reescritura se sitúan hoy en el corazón mismo de la producción literaria porque la tecnología digital le ha dado una presencia inédita a los textos del pasado como totalidad disponible y ha convertido a cualquier escritura, como en la pesadilla borgiana, en una virtual reescritura que ya no fabrica originales sino versiones y más versiones de un modo potencialmente infinito. La reciente comercialización de la Inteligencia Artificial a través de aplicaciones como Chat GPT no ha hecho más que poner de relieve la realidad de este triunfo de las prácticas reescriturales, pues lo que produce el cruce entre *big data* y *deep learning* en la simulación de redes neuronales maquínicas es básicamente una reescritura solapada del archivo.

La obra de Gache toma, sin embargo, un camino distinto, pues, en su caso, asistimos a un desplazamiento del problema que lleva la discusión a otro nivel dentro de las prácticas reescriturales y remediales al poner en tensión los modelos retóricos, poéticos y estilísticos del gran poeta barroco y los recursos técnicos de los que disponemos a nivel digital. En efecto, *Góngora Wordtoys* es un libro virtual que se presenta como una versión de cinco momentos de *Soledades* (1613): primero, el prólogo que constituye la dedicatoria y, luego, los cuatro pasajes intitulados sucesivamente “En breve espacio mucha primavera”, “El llanto del peregrino”, “Delicias del Parnaso” y “El arte de cetrería”. Cada una de estas secciones, que corresponden a la primera o la segunda parte del poema, obedecen a un modelo de hipertextualidad distinta en función de la analogía propuesta y la tecnología utilizada. Pero lo esencial es que la reescritura que se ofrece del poema de Góngora repiensa en términos tecnológicos los recursos poéticos, retóricos y estilísticos barrocos, y hace explícita su presencia a través de una visualización que los reconceptualiza, que vuelve aparente su contenido e ilustra su modo de funcionamiento. En un análisis de *Góngora Wordtoys*, Claire Taylor lo dice con bastante detalle:

En estos poemas, Gache establece algunas relaciones claras, pero también complejas, entre las tecnologías digitales modernas y la poética barroca. Por ejemplo, en «En breve espacio mucha primavera», el uso de los *hotlinks* y de ventanas *pop-up* para establecer relaciones chocantes o incomprensibles entre las palabras, se asemeja a la técnica gongorina de catacresis. Las técnicas gongorinas que Gache menciona y admira en el prefacio de cada poema encuentran su paralelo en la experimentación tecno-literaria contemporánea: las complejas imágenes barrocas se convierten en el *mash-up* de hoy; el hipérbaton se convierte en espirales animados por Flash; la catacresis se encuentra en el *hotlinking*; el significado elusivo se representa ahora mediante las cadenas de *lexías*. (2016: 128–129)

Lo que Gache introduce así en el trabajo de reescritura del archivo no se sitúa solamente al nivel de las palabras, sino de los discursos y de la estructura conceptual que los sostiene, organiza y anima, como una manera de repensar el código que los gobierna y hacerlo explícito. En este sentido, más allá o más acá de la ruptura con la lectura lineal o del diálogo con la cultura visual, hay una historicidad y una densidad semántica en la obra de Gache de la que no disponen por de pronto los productos de la Inteligencia Artificial ni las combinatorias algorítmica generativas de escritura reproductiva. Se podría decir incluso que Gache formula una crítica de la herramienta técnica al poner de relieve, de un modo oblicuo, lúdico y brillante, las posibilidades y los límites de la tecnología actual en su confrontación con el archivo. En cualquier caso, lo que *Góngora Wordtoys* nos deja es la certidumbre de que una de las perspectivas creativas y críticas más apasionantes que se abren ante nosotros es la de este comercio cada vez más intenso entre poesía y tecnología que apunta a una superación del humanismo clásico y

cuya materia principal es el archivo digital y los modos de lectura y reapropiación del pasado desde el presente del tecnoceno.

Quisiera pasar rápidamente a la obra del mexicano Diego Bonilla (1969), que empieza a trabajar a mediados de los noventa directamente en una perspectiva multimediática, con herramientas digitales y teniendo ya presente el horizonte de difusión en línea por internet. La antología *Litelat* contiene tres obras suyas — *Autorretrato* (1998), *Universales* (1998) y *Liber Rotavi* (2013)— aunque es autor de una importante producción tanto individual como colectiva, pues ha trabajado junto a otros poetas y artistas latinoamericanos, como el también mexicano Rodolfo Mata (1960). Con este último comparte un cierto interés por las poéticas del yo y la construcción de las identidades contemporáneas, según puede verse en obras como *Selfie* (2016) o, de un modo acaso más evidente, en el ya citado *Autorretrato* recogido en la antología. Esta obra, que es la que vamos a comentar, se presenta como un poema generativo, aleatorio y multimediático que produce y proyecta uno o dos versos sucesivamente en una pantalla negra al son de golpes de campana, sobre el fondo de un obsesivo *loop* y bajo la égida de tres pequeñas flechas cuyas constantes e imprevisibles mutaciones son como el correlato a la vez del tiempo y del proceso de composición que asocia interactivamente escritura y lectura (<http://antologia.litelat.net/obra-8>). Bonilla crea con su poema un entorno sensorial hipnótico e inmersivo en el que versos, sonidos e imágenes juegan continuamente el juego de la repetición y la variante, de lo mismo y de lo otro, como si cada nuevo texto autogenerado por el programa fuera la traza o la huella verbal de un sujeto específico y/o de las diferentes voces que lo habitan. El efecto resulta estéticamente tanto más logrado cuanto que la enunciación del texto se desdobra a menudo, pasando de la primera a la segunda persona del singular —del “yo” al “tú”— y esboza un diálogo o intercambio entre el enunciante y/o los enunciantes del discurso poético, una instancia enunciativa conflictiva y fragmentada. El lector/espectador asiste a esta conjetural conversación que no es solo la del programa consigo mismo sino la de una subjetividad confrontada a otra subjetividad a través del lenguaje aleatorio generado por la tecnología. En las fronteras de lo racional y lo irracional, *Autorretrato* es como el espejo de una conciencia contemporánea que se contempla a sí misma en la experiencia de una alteridad posthumana e intuye que existe una poesía maquinica susceptible de dar cuenta de los nuevos horizontes que se abren con ella. ¿Estamos hablando de una humanización de la tecnología o de una tecnologización de lo humano? El poema no nos lo dice, pero nos hace sentir que hoy estamos en esa frontera, en esa zona intermedia.

Termino con un breve comentario sobre la obra de otro argentino, Milton Läufer (1979). Su poema *Emociones artificiales* (2017) es uno de los más analizados y discutidos de la reciente poesía electrónica latinoamericana, pues constituye una

síntesis de los principales recursos y tendencias del género en su esfuerzo por tematizar los rasgos de la comunicación contemporánea a través de los dispositivos tecnológicos (<http://antologia.litelat.net/obra-28>). Para describirlo brevemente, vale decir que *Emociones artificiales* es un poema generado algorítmicamente en función de un código previo de 799 caracteres y 800 bytes, y cuya materia central es la posibilidad de imaginar una inteligencia emocional maquina que permita superar los límites actuales de la inteligencia artificial y pueda representar la base de constitución de una subjetividad posthumana, de un modo aún más palmario y explícito que en la obra de Bonilla. Läufer nos propone escuchar una voz creada por la programación cuyos versos dan cuenta a la vez de la convergencia y la distancia entre lo humano y lo no-humano por medio del lenguaje. Más que escribirse, el poema se despliega autónomamente rompiendo con una lectura lineal y horizontal, y moviéndose en su verticalidad con una velocidad que se erige en el verdadero soporte de la percepción y que pone en tela de juicio la capacidad de nuestra mirada para seguir y leer al mismo ritmo. La máquina digital nos habla de sus virtuales emociones buscando equivalentes humanos que hagan posible describirnoslas y explicárnoslas mientras observamos en la pantalla el contraste entre el lenguaje artificial de la programación y el lenguaje natural del poema, dos formas de infinitud confrontadas en el *loop* generativo combinatorio que repite el poema indefinidamente y crea un tiempo circular.

Algunas conclusiones para terminar: si, como es sabido, el Antropoceno se concibe como la era geológica actual que señala el lugar central del hombre en la más reciente y desastrosa evolución del planeta, entrar en una nueva era posthumana se presenta como la posibilidad de superar esta tóxica centralidad de varios siglos y su corolario estético y literario: la infatigable poética de la expresividad que, desde el romanticismo, hace gravitar la producción de sentido en las solas profundidades de la conciencia de un genio creador. Repensando la creación en términos colectivos y a través de la fusión de las figuras del poeta y el programador, la poesía electrónica latinoamericana apunta hacia una salida y está abriendo, con antologías como *LiteLat*, un espacio de debate para entender mejor las subjetividades contemporáneas, sometidas a la presión de la aceleración tecnológica, la crisis climática y el reino del capital. Braidotti escribe: “Finding an adequate language for post-anthropocentrism means that the resources of the imagination, as well as the tools of critical intelligence, need to be enlisted for the task” (2013: 82). A mi modo de ver, nuestra mejor poesía electrónica no está haciendo otra cosa en su empeño por construir una nueva literatura expandida en la que, de cara al futuro, se borren los linderos entre cultura, naturaleza y tecnología.

Bibliografía

- Bonilla, Diego (1998): *Autorretrato*. En: <http://antologia.litelat.net/obra-8> (última visita: 17/10/2023).
- Braidotti, Rosi (2013): *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Flores, Leonardo/Kozak, Claudia/Mata, Rodolfo (2020): *Antología LiteLat 1*. En: <http://antologia.litelat.net/> (última visita: 17/10/2023).
- Gache, Belén (2012): *Word Market*. En: <http://belengache.net/> (última visita: 17/10/2023).
- Läufer, Milton (2017): *Emociones artificiales*. En: <http://antologia.litelat.net/obra-28> (última visita: 17/10/2023).
- (2011): *Góngora Wordtoys*. En: <http://antologia.litelat.net/obra-80> (última visita: 17/10/2023).
- Ruiz Casanova, José Francisco (2007): *Antólogos: poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra.
- Taylor, Claire (2016): “Belén Gache, *Góngora Wordtoys*”. En: *Aerea, Revista Hispanoamericana de Poesía* n°10, pp. 128–129.

Paulo Lemos Horta

The Multiverse of *Delirium*

The Case for the Editor as Creator and for Production Studies

I

One morning in the summer of 2005, the editor Anton Mueller read the English translation of *Turing's Delirium* that he had just received in his office at Houghton Mifflin, and that afternoon, as he would matter-of-factly tell author Edmundo Paz Soldan, he started rewriting it.¹

The moment of truth had arrived for the much-anticipated novel from the Bolivian author that *The New York Times* predicted would usher in a new wave of Latin American writers. It was in Mueller's power to greenlight the publication of Lisa Carter's translation, or to activate a kill switch in the contract. He decided on a third course: to remake the book.

This moment, as if straight from one of the Borgesian parables that fascinate Paz Soldan, opened a fork in the timeline of Latin American letters, a parallel existence of Latin American letters within US letters. The distinct version of the novel *Turing's Delirium* created within the US market would in turn give rise to another version of its author, a duplicate Paz Soldan whose work would follow a separate arc. I can imagine other moments key to the divergence of timelines within and between these letters: Jonathan Galassi and Lorin Stein contemplating publishing Roberto Bolaño posthumously with Farrar, Straus, and Giroux; Valeria Luiselli discussing each draft of *Lost Children Archive* with her editors at Knopf, and then changing her text in Spanish translation. It was never inevitable that Latin America would be represented by the same authors and texts in Barcelona, Paris, and New York. But these moments serve as a reminder that even when we are seemingly reading the same authors and texts, the corpus is different, transformed by what Álvaro Enrigue calls the encounter of the Latin American author with the "literary-industrial complex" in the United States.² The result are texts

1 Unless otherwise noted, all references to the transcript from class visits by Paz Soldan (in person) and Lisa Carter (remote) January, 2009, World literature courses taught by Paulo Lemos Horta, World Literature program, Simon Fraser University.

2 Personal communication, New York, 15 Feb 2019.

Paulo Lemos Horta, New York University Abu Dhabi

as substantially different as distinct cuts of the same film released to serve different national markets, with attendant shifts in the reception and stature of the auteurs.

Such forks in the literary timeline should bring into focus the multiple roles of editors at publishing houses: not only their instigative role, but also their creative one.³ There is a need to disentangle different agencies and creativities at play, in the “literary–industrial complex” identified by Enrigue. As literary scholars we’ve disabused ourselves of notions of individual genius, even of authorship, but somehow, too often seem beholden to assumptions that the author and the translator remain in control of the text even when contracts are drawn up that place final authority over the publication, both whether it proceeds and what shape it takes, with the publisher and editor. When juxtaposing originals with translations, scholarship too readily ascribes any changes to authors and translators, as if these had “final cut” authority, superseding editorial, marketing, and all other publishing considerations. We’ve expanded the archive from the agency of the author to that of the translator, but need to go further, to include the editor.⁴ Otherwise literary histories run the risk of defaulting to a pyramid of creative agency with the author on top alongside the translator and the editor somewhere down the line, at the level of a copyeditor who makes helpful suggestions the author may accept or reject – as if the editor operated only at the margins of the text, with no say in the essence of the finished text as a literary work.

As the case of *Turing’s Delirium* demonstrates, the editor, author, and translator operate under different assumptions, pressures, and interests, both individually and structurally. Their perspectives on the same act of editorial intervention, can also, as in this case, conflict: salvage operation (for Mueller), improvement of the literary text (for Soldan), or its dilution and impoverishment (for Carter). Nuance is needed. This was hardly a case of the autonomy of the literary field being undermined by the dictates of commerce. What the process reveals is the editor invested and involved in the crafting of the text as a literary work. The editor should not be reduced to an agent of commerce any more than the author should

3 A rare recognition for editors is given alongside translators in the TA First Translation Prize endowed in 2017 by the British Council, Jo Heinrich and Daniel Hahn, who also delivered the following year a keynote at the annual meeting of Mediterranean Editors & Translators, “In praise of editors (the translator’s view)”.

4 No disciplines such as “production studies” or “editing studies” exist to rival translation studies. As Hahn’s abstract for his 2018 MET keynote accurately put it, “Translators still complain rather a lot about how under-valued their work is, how under-appreciated, and under-recognised. But they’re positively celebrities compared to their editor colleagues who – like them – do work that can make or break a book, but whose names are almost never to be found in any public credits”. <https://www.metmeetings.org/en/in-praise-of-editors-the-translators-view:1130>.

be fetishized as an autonomous creator who would brook no compromise with the imperative to find readers in a foreign market.

Paz Soldan was in good hands. In the early 2000s, at Houghton Mifflin Anton Mueller had the power to envision books the authors themselves had not, commissioning narrative nonfiction from contributors to *The New York Times*; the authority to pay out a six-figure advance for an unknown Canadian author; and the confidence to roll out a national tour to promote a Tibetan author he felt warranted comparisons to Günter Grass and Gabriel García Márquez.⁵ Mueller would come to describe his strengths in terms of reading and anticipating the zeitgeist, with a list strong on current events and trend-driven fiction and nonfiction. Here was an editor who could make, or remake, a foreign author for an American present.

With Paz Soldan, Houghton Mifflin ought to have been riding the crest of a new wave of Latin American writing, and there would have been few indications that, after Mueller signed *El delirio de Turing* following its 2003 publication in Bolivia, the translation would require a salvage operation.

In 2003 the *New York Times* had proclaimed the dawn of a new era for Latin American literature centered around authors such as Edmundo Paz Soldan and Jorge Volpi, then in their mid-thirties, and their McOndo and Crack movements, which had begun in Latin America in 1996 (Laporte 2003). These works, along with the movements they were part of, aimed to resonate with a global audience, reflecting a moment of perceived unprecedented interconnectivity and cultural exchange. It was to be a new “boom”. But this time the confidence with which the *Times* placed these bets was not based on the sales phenomenon of a *Cien años de soledad*, which had made headlines in the late 1960s, when it sold out print runs, first in Buenos Aires then in Barcelona and Madrid, before repeating the feat in Paris and New York. The threshold here was not breakthrough commercial success for a Latin American author in Europe, as it had proven to be with Gabriel García Márquez.

This time the new “boom” was to take to place in translation, via these authors’ US publication. For all the spin of Volpi’s US publisher that sought to present *In Search of Klingsor* as an established international bestseller in the vein of Umberto Eco’s *In the Name of Rose*, prior to its publication in the States, the sales were all projected. Frankfurt had bowed before Volpi and *Klingsor* sold to a dozen major markets not due to Márquezean sales in Mexico or elsewhere, but

5 On commissioning Timothy Egan’s *The Worst Hard Time: The Untold Story of Those Who Survived the Great American Dust Bowl*, see Gwinn (2006); on the six-figure advance Mueller secured for Newfoundland author Michael Crummey’s debut *River Thieves*, see Martin (2001); and on the national tour for Alai’s *Red Poppies*, see Baker (2001).

due to the notorious six-figure advance secured for him from the Simon & Schuster group by the world's most powerful literary agent, Andrew Wylie. Here was a promissory note as good as sales, as good as gold, justifying the Wagnerian ambitions evoked by Volpi's title. This was a novel phenomenon, a merger-enabled, advance-led effort to establish a Latin American author in the United States, in lieu of a critical or commercial track record.

This was a new plan: that the international bestseller status proclaimed on the cover of the US edition would materialize in the US market itself and then drive sales elsewhere, particularly in Europe. Simon and Schuster's \$200,000 advance for the novel would serve as collateral of sorts, guaranteeing Volpi and Wylie at Frankfurt contracts in major European markets. It was not an unreasonable plan – a major trade advance in New York for a bright young US author might just generate enough buzz in Spain or Germany to justify the cost. But it was another matter to pull off this feat on behalf of an unknown Latin American author. Wylie floated the prospect of a different kind of boom, to be dictated from New York to Europe and Latin America.

For Mueller and Houghton Mifflin, the problem was that by the time the translation of *Turing's Delirium* had been delivered in summer of 2005, Volpi's *In Search of Klingsor*, which had claimed the larger advance, had sunk like a stone in the US market, and could not even justify the translation of the further volumes in Volpi's trilogy of the twentieth century. What was supposed to have been the novel's greatest strength, its handling of physics, was called into question in the most prominent review it received, in *The Guardian* (Morton 2003). *In Search of Klingsor* had secured neither highbrow credibility nor the broad thriller sales promised by the comparisons to *The Name of the Rose*. The novel didn't sell at all, was remaindered, and the house took a \$200,000 loss. This was not the kind of performance that inspired confidence among US editors in the other writers they had signed from McOndo and Crack. In the view of scouts and editors, Volpi weighed down the entire field; his name was mentioned as an excuse not to sign even the most gifted Latin American author, with the most enthusiastic scouting report from an exacting Italian or French press, notably Roberto Bolaño.⁶ As a result, existing contracts were being voided, a possibility Edmundo Paz Soldan was only too. Sales matter, and it is vital for the literary historian and critic to know the actual data. In this case, sales figures underscore that the advance for *Klingsor* ultimately was held against other Latin

⁶ More in my forthcoming book on publishing: *'Rotten Little Worlds': Foreign Fictions in National Markets*.

American writers and rather than paving the way, delayed or made impossible their publication in the United States or United Kingdom.⁷

Upon receiving a first sample from *Turing's Delirium*, the masterfully trend-conscious Mueller quickly saw that it would not hit in the United States as youth culture. *El delirio de Turing* takes place during the decisive week of a popular uprising against a rise in electricity prices in the fictional city of Río Fugitivo. An elusive hacker, Kandinsky, threatens the Black Chamber, a state security body responsible for deciphering codes, even one of its chief codebreakers, nicknamed Turing, begins to question his work. If these protests were inspired by the demonstrations against the real-life water concession Aguas de Tunari, which plagued Cochabamba in 2000, Paz Soldan transferred the action from the streets to the internet and virtual reality. The conflict between young hacktivists and agents of state cyber security is reminiscent of Keanu Reeves' role in *The Matrix*. Paz Soldan was fascinated with a youth culture that sought to destroy the old order without having a vision to build toward; in his own paraphrase, "knock it down today and tomorrow we will think about rebuilding".⁸

Turing's Delirium illustrates the challenges in editing a young Latin American author for the American market. McOndo authors, announcing their arrival in 1996, articulated their break with magic realism as generational. Their desire was to describe the industrial, globalized cities they lived in rather than paint quaint portraits of the hinterland, which they felt the publishing establishment demanded of them. *Newsweek* picked up on the movement's boast of including only authors under 35. McOndo authors were aggressively in tune with the rhythm and lingo of new tech, gadgets, the internet, new media, and pop culture from US-born literary fads to local rock bands. If the vision of youth in newly wired and global cities was often celebratory, Paz Soldan's vision was more ambiguous. His youth are technologically savvy, but not necessarily sure of how to deal with each other or the public sphere. The hacker subculture with which Paz Soldan identified knew what it did *not* want but was less clear on its goals. If characters in Fuguet's early fiction are emancipated by tech, Paz Soldan's are emotionally

7 In this regard Wylie's ability to sell *Klingsor* at Frankfurt to several major translation markets is misleading: since the deals did not translate into sales or success in the US or any major European market, translation contracts for Volpi alone wouldn't guarantee him further publication in English, much less other Latin American writers.

8 Translator Lisa Carter, in contrast, did not relate "so much" to "the technology and extremism aspects", even as she found, as in her own experience of living in Latin America, the impact of "big business and globalization more noticeable because of divide between rich and poor in Latin America". Paz Soldan and Lisa Carter class visits, World Literature program, Simon Fraser University, January 2009.

numbered by virtual reality and have developed carpal tunnel syndrome. The challenge to pitch these authors in the US market only grew in the mid-2000s, a decade after the emergence of McOndo, when trade houses were left with the task of selling authors pushing forty as channeling the teen experience. *Newsweek* did its best, describing writers in their late thirties as “overgrown” college students (Newsweek Staff 2002). But this detail only highlighted the lifting required by marketing and editorial.

Mueller would later make headlines with his belief in the need to synchronize releases between the US and UK (Nelson 2008), and few titles can illustrate the need for simultaneous publication across markets as well as *Turing’s Delirium*. In 2003 Bolivia, the book arrived in sync with all the latest trends, the multilingualism of the youth who sprinkled their Spanish with “fuck”, the conspicuous display of branded clothing and gadgets, the currency of online platforms, and the fascination with the virtual reality of *The Matrix* and *Snow Crash*. The book arrived as the harbinger of newness and youth culture and scooped up a national book award. Paz Soldan, from his perch at Cornell, had the advantage of delivering a much sought after globalized, US-informed take, on the impact of neoliberal globalization on Bolivian society. His young characters even worried that the embrace of English and Anglicisms might threaten Spanish. But three years later, in the US in 2006, it was far from obvious that this sense of synchrony would work the other way – that the work would arrive under the banner of youth and in sync with the latest slang and tech. Did youth in the US crave portrayals of Latin-American youth’s embrace of Americana? Even if marked by a lag that would date fads in clothing, brands, tech, gadgets, and online culture? Were Y2K and *Matrix* culture still a thing? A third of a decade is a long time in youth culture.

Penning *El delirio de Turing*, Paz Soldan operated from expectations he had gleaned from Mueller pertaining to *The Matter of Desire*, his first novel to be published in English. The niche he inhabited in the US market, as he understood it from Mueller, was that of a foreign author of literary fiction with a campus audience, which might be expected to sell 6,000–8,000 copies of a novel. Mueller had opted to release *The Matter of Desire* straight to paperback in order to chase student readers. This move gave Paz Soldan the distinct impression that the market was there for his fiction about young people, for young people. It is with this assurance that he had embarked on *El delirio de Turing* and *Los vivos y los muertos*. Paz Soldan himself had attended college in the United States on a soccer scholarship so he felt he could speak to the kind of sporty youth culture he explored in the latter book.

Mueller’s initial misgivings about *Turing’s Delirium* were evident in the first tidings Paz Soldan received from the editor, via the translator Carter. The publisher felt the novel was trying a bit too hard in the requisite of capturing youth-

speech; its youth were too keen to be hip. Between the lines, one could grasp the trade house's takeaway: college students would not be persuaded either. Mueller intuited, though author and translator did not, the likelihood this might not be a paperback release in the fashion of *The Matter of Desire* after all. Paz Soldan answered Carter that if it seemed like the young characters were trying too hard to be up to date, that was because what might seem banal in the States, such as listening to music on an mp3 player, was conspicuous and a status symbol for youth in Bolivia. Unanswered was the editor's underlying question of why this should appeal to North American readers.

Paz Soldan's first instinct was to send Lisa Carter back to the drawing board for the chapters featuring young hackers and protagonists, and placing the emphasis, and perhaps the blame, on her. He was invested in the chapters centering on the young hacker Kandinsky, which he most related to and had enjoyed writing. Carter stood her ground and countered that the translation reflected characters' three-dimensionality or lack thereof in the novel as she experienced them. Whereas *The Matter of Desire*, which is set in motion by a campus affair, had won her over with its different perspectives – both roving professor and young graduate student – here she felt the middle-aged male protagonists more well-rounded and the women and youth less so. Flavia and Kandinsky were most interesting to her when online and in chat rooms; outside of the virtual world they did not seem as fully realized.

Upon receiving the full draft translation, Mueller saw enough in the text to make it viable for publication, whatever his misgivings about its presentation of youth. But as a publisher with an interest in memoirs of drug abuse and in non-fiction about cyber security,⁹ he concluded that these threads in *Turing's Delirium* were not sufficiently persuasive to carry the book through. Characters that served as foils to the hacker Kandinsky had to gain stronger contours and richer motivations. This was vital in a multi-vocal book with seven narrators. In terms of politics, the novel could not just trade in on the youthful energy and lingo of a hacker culture that wanted to tear down the existing order. This plot would have to be balanced with more persuasive accounts of how its middle-aged characters had grown tired of compromising with the regime.

It is here that Mueller saw room for his own intervention, and was not shy of proposing that the Bolivian author give his repentant regime collaborators more political and less personal motivations. The novel he envisioned would have a dis-

⁹ Notably, as executive editor at Bloomsbury USA, he acquired and edited *New York Times* reporter Nicole Perlroth's novelistic nonfiction account of the market for cyberweapons, *This Is How They Tell Me the World Ends*, Bloomsbury, 2021, which invited comparisons to John le Carré.

tinct center of gravity with a greater emphasis on taking political accountability that would resonate more with the arcs of the mature characters. This was not going to be a novel that caught fire with American youth. If the novel was to reach campus, it would more likely be read by professors like Paz Soldan himself. It is difficult to overstate the extent to which Mueller took charge of the editorial process. Mueller had already felt confident enough to ask Edmundo Paz Soldan to rewrite the ending of *The Matter of Desire*. Now he asked Paz Soldan not only to cut key scenes involving those around Miguel Sáenz (nicknamed Turing) and Cardona, but to go back to his previous drafts and find or write more material for particular characters such as the historian Ruth. Paz Soldan dutifully reincorporated an early chapter centering on the historian, which he had felt slowed down the narrative, as well as accepting the streamlining of timelines, reordering of chapters, and writing new material on Cardona and Miguel Sáenz.

Even as Mueller sought to rescue the publication of the novel in English, this editing-mediated shift in the novel's center of gravity away from the hacker Kandinsky proved the kiss of death to forecasts of a new Latin American wave of young authors writing about and for youth. Scholars of McOndo and Crack sometimes mistake buzzy puff pieces in the press as evidence of an actual wave of Latin American fiction in translation. American demand for youthful, globalized fictions of Latin America did not in fact materialize. Reading the scholarship, one would think Volpi had performed a feat anticipating that of Christopher Nolan with *Oppenheimer*, of attracting young people to a work of culture dealing with the machinations in the midcentury race in physics for the atom bomb. That did not happen; and if Nolan benefitted from physicists' approval and admiration for his grasp of the science, the opposite proved the case with Volpi, outed as out of his depth with regard to Heisenberg's uncertainty principle in the *Guardian*.¹⁰ As a result, rather than proving Americans could be interested in Latin American musings on science, the failure of *In Search of Klingsor* had proved the reverse for those in US trade publishing, and attested to an environment less, not more, receptive to musings about hacking from Bolivia.

¹⁰ *The Guardian* corrects Volpi: "Heisenberg's uncertainty principle means that science cannot provide a complete account of any state of affairs; it does not mean that 'science can offer only vague and random approximations of the cosmos'" (Morton 2003).

II

It is fascinating to consider how differently the translator and author reacted to and assessed the impact of Mueller's editorial interventions in the English text of *Turing's Delirium*.

The Canadian translator was the driving force that brought Paz Soldan to the American market. She had moved to Peru in 1993 and freelanced there and in Mexico. When she moved back to Canada in 2001 she picked up *Amores imperfectos* and "was absolutely captivated." She had been taken by the powerful images in this book, which includes a story of a man who spies on his daughter making love with strangers who increasingly resemble him. Not many young writers from Latin America were being translated, and these stories struck Carter as different from those of other authors. And so she began to translate *Amores imperfectos*. Also, in 2001, she wrote Paz Soldan to ask if he was looking for a translator. He was keen, as his agent hoped to pitch *La materia del deseo* to US publishers. So she visited Paz Soldan in Ithaca and they worked together on both *Amores imperfectos* and *La materia del deseo*, in which a professor returns to Bolivia after an affair with a graduate student in search of information about his father, a leftist leader assassinated by the dictatorship. The distribution of labor made it clear Carter hoped to see *Amores imperfectos* in print in the United States alongside *La materia del deseo*.

Carter would prove less amenable to Mueller's changes than Paz Soldan himself. Just as it had in his earlier work, the unsettling exploration of sexual taboos in *Turing's Delirium* fascinated her. In the novel, Turing indulges in the fantasy of sleeping with his teenage daughter with increasing realism. Visiting a call girl his daughter's age, Turing sees the resemblance, imagining it would be greater if the sex worker wore her hair in the same style as his daughter. In a flashback, his daughter suspects he took sexual pleasure from watching her play with Barbies. The theme of incest runs through the book as a dark undercurrent of the new possibilities made possible by consumerism, virtual reality, and online pornography. (Turing's ostensible motive for visiting a sex worker is to live out the fantasy of sleeping with a Californian cheerleader.) Another protagonist, the Minister of Justice Cardona, is haunted by his passion for a young cousin, a victim of the dictatorship, who for him will remain preternaturally young. Mueller, however, was unconvinced that these dark sexual themes added value. The Barbie scene had to be cut, not because it was too much, but because in a sense, it was too little: Mueller told Paz Soldan in no uncertain terms that if there were scenes suggesting incest, incest would have to be a central theme of the entire novel. In turn, Cardona would now have to possess an alternative political motivation for his turn against the regime.

Paz Soldan understood the wisdom of his editor's intervention. For him, "it had been a great call." He agreed "incest in the novel wasn't fully thought through, it was an issue too big to be left in, which deserved its own novel."¹¹ Perhaps he meant his next novel, *Los vivos y los muertos*, which featured more explicitly imperfect loves. But the Canadian translator would remain unpersuaded. Her sense was that the "book lost something with the radical shift in the protagonist's motivation (removing any hint of incestuous desire) and absolutely became more conventional, less disruptive in English." She understood why Paz Soldan had agreed to the changes: "editors at the Big 5 had total say and sway" and "Edmundo couldn't (I believe) jeopardize what he hoped would be a long and fruitful publishing career by pushing back."¹² But for her, there was a cost. Cardona had a more personal and interesting dimension with the guilt he felt serving the regime that had tortured and killed his young cousin. The change removed the emotion that could have been felt, presumably by the character and the reader. She was likewise unpersuaded by the changes made to Turing's narrative. Her comments suggested the entire family psychology had been hollowed out. She spoke of Ruth as flat and unconvincing, perhaps, I might add, in the absence of the subtext that might have better explained her anger at her husband. Carter commented that Flavia only came to life online; her inability to connect with others in real life, I would add, might have made even more sense in the original within the context of her father's desire for her.

If Mueller's interest in 2005 was in fulfilling Houghton Mifflin's side of a contract that concluded with *Turing's Delirium*, Carter had a more expansive view of the corpus by Paz Soldan she hoped to see in the United States. So she had a different take on what was essential to *Turing's Delirium*. Emboldened by the paperback release of *The Matter of Desire* for students, Paz Soldan had doubled down in the enterprise of writing novels that captured the rhythm, lingo, and sex lives of youth in *Los vivos y los muertos*, a small town farcical tragedy set at a US high school with notes of Gus Van Sant's 1995 *To Die For*. The new work also explored why youth found it difficult to relate, experience, and connect in a highly mediated world of gadgets and online catfishing and general artifice and deception. Seen as the middle act of a trilogy or tetralogy of works touching upon "inappropriate desire,"¹³ which includes *Amores imperfectos*, *La materia del deseo* and *Los vivos y los muertos*, *Turing's Delirium* reads quite differently for Carter than it did for Mueller. For her, the personal motivations of Turing and Cardona in Paz Sol-

¹¹ Paz Soldan class visit, January, 2009, World Literature program, Simon Fraser University.

¹² Lisa Carter, email to Paulo Lemos Horta, 11 Nov 2023, 4:59pm.

¹³ The term is Lisa Carter's. Lisa Carter class visit, January 2009, World Literature program, Simon Fraser University.

dan's original Spanish text seem less minor and extraneous. They possess a politics of their own that would make better sense of the otherwise peculiar actions of Turing's wife Ruth and daughter Flavia.

But Carter lacked the clout to push back on changes she did not agree with. And the novel Lisa Carter read in Spanish and delivered in a complete English translation to Anton Mueller at Houghton Mifflin no longer exists in either tongue. After its publication in the United States, Paz Soldan, genuinely persuaded that Mueller's interventions were improvements, changed the text of the "original" for its subsequent editions in Spanish. The timeline of a *Turing's Delirium* that reflected Paz Soldan exploring inappropriate desire across several fictions was buried and erased and superseded by a timeline shaped by the versions of *El delirio de Turing* now in print in Spanish and English. Like so much Latin American writing that resonates in US academia, his next novel to be published in English deals with migration, and indeed was released by an academic press (University of Chicago). The book was *El Norte*, translated by Valerie Miles. In place of the tetralogy Lisa Carter had imagined, the three novels that exist in English (*The Matter of Desire*, *Turing's Delirium*, and *El Norte*) make for a more political triptych, in which the theme of migration gains greater saliency and the professor-student affair that catapults the plot of *The Matter of Desire* may seem almost out of place.

Based on her trajectory as a translator, Carter's sense of foreboding with regard to Mueller's changes to *Turing's Delirium* proved justified. If the excision of the more personal motivations for its protagonists felt like higher stakes to her, they were. If the English version proved to be, in the Bolivian author's summation, a collaboration between Mueller, Carter and himself, Carter was most invested of the three in what struck her as most unorthodox in the text. She had made a bet on his very inappropriateness, envisioning a long association doing justice to this register for the American market. She would not see into print *Amores imperfectos* and *Los vivos y los muertos*, both of which she had partially translated for no up-front compensation. Translating Paz Soldan did lead Carter to more literary translations for Houghton Mifflin and HarperCollins, but these dried up relatively quickly. She had hoped to keep translating work by young and previously unknown writers. She proved correct in her fear that her bet on a young Latin American author would not pay off, either for her or for other young Latin American writers. Among the authors she translated without seeing their books into print were the Bolivians Juan Lechin and Veronica Ormachea, the Colombian Virginia Vallejo, the Mexican Jorge Fabregas, and the Latino-Canadian writers Camila Reimers and Claudio Palomares. In the end, Mueller's decision to pass on *Los vivos y los muertos* hurt her the most. It didn't affect Paz Soldan's tenure at Cornell University or his own literary reputation in English, and Muel-

ler would land a job at Bloomsbury after his dismissal from Houghton Mifflin. Carter was the one who ultimately couldn't continue with her literary career.

This is not to say that one should privilege her interpretation of Mueller's rationale for the changes above his or Paz Soldan's own takes. As a translator working with publishers, but also battling against them, she became accustomed to seeing their every move as commercially motivated. Even as she translated for the trade presses Houghton Mifflin Harcourt and HaperCollins, she fought publishers for greater recognition of translators – for “copyright, their names on the cover, royalties”. In these fights, the publishers' commercial rationale was clear. This carried over into her perception that changes of the sort Mueller made to *Turing's Delirium* must represent a dilution of the literary text in the interest of making it more palatable to a broader audience.

But in fact, there is nothing in Mueller's track record along the lines of prudishness. One need only consider his editing of Edmund White's memoir about his years in Paris, which the author credits Mueller with completely reshaping. On the contrary, Mueller kept in scenes, passages, and references that might have made White's memoir unpublishable in France because of privacy and defamation laws.¹⁴ The same was true of with the memoirs Mueller edited about drug abuse. And more broadly, with regard to his attitude toward risk taking – Mueller has backed authors who did very risky things, such as parodying the racism of *Gone with the Wind*¹⁵ or appropriating a Native American voice and identity. If anything, Mueller's track record demonstrates a high risk tolerance, in particular with regard to literary representations of sex, drug use, and controversy, that ought to have made him particularly open to the inappropriateness of the desire in *El delirio de Turing* and *Los vivos y los muertos*.

If one accords Mueller's career the kind of long-term, nuanced contextual consideration granted to the career of an author – and increasingly, a translator – there is not much evidence of an allergy to sexual provocation or ambiguity. It seems more likely that Carter and Mueller, with their distinct goals, had different contexts in mind. Carter was thinking of the other writing by Paz Soldan that she had translated and hoped to see in print (which would better contextualize desire in *Turing's Delirium*). Meanwhile, as an editor, Mueller was primarily concerned

¹⁴ Liz Garrigan, “The City of Light and Love: Edmund White talks with *Chapter 16* about his dishy, sexy new memoir of life in Paris”, *Chapter 16*, 7 Jul 2022. White implies Mueller was more permissive than his previous editor (“My regular editor has conveniently ‘retired,’ so he doesn't have to deal with this landmine of a book”).

¹⁵ Mueller's deposition at the trial surrounding the *Wind Done Gone* controversy is referenced in Melvin Simensky, “The Role of Parody in Copyright: is a New Wind Blowing? Introduction”, *Media Law and Policy*, 10, 2, Spring 2002.

with the reader's experience of reading *Turing's Delirium* as a stand-alone text. Mueller wasn't fully persuaded by the desires for the daughter and cousin as motivations for Miguel and Cardona within the novel. This is precisely where Paz Soldan landed, and it would be perhaps too cynical to say he agreed just for the sake of appeasing his American editor. Everyone I have spoken to from Paz Soldan himself to his collaborators speaks of him as particularly open to suggestions, believing translators and editors can improve his prose. This was Lisa Carter's own impression of her work with him on *The Matter of Desire*; and that of Valerie Miles, doubling as translator and informal editor, with *El Norte*.¹⁶ After all, Paz Soldan was under no obligation to introduce Mueller's changes into subsequent Spanish editions of *El delirio de Turing*, but he chose to do so.

And it makes little sense to imagine Mueller "dumbing down" the difficulty of a Paz Soldan novel for a broad audience, when the evidence suggests he never had such a wide audience in mind for the Bolivian author. Released in 2004, *The Matter of Desire*, envisioned as a campus novel, would not meet its modest target for a major trade press of 8,000 copies sold, falling 2,000 short. Early on, reading a first extract from the translation, Mueller had given up on even selling 6,000 copies of *Turing's Delirium* in paper for a similar audience. The commercial course of action would have been to kill the contract, as some of his colleagues at other presses did for McOndo and Crack authors in the wake of the Volpi fiasco, evoking the disappointment of *In Search of Klingsor* to spare Houghton Mifflin the hassle and the expense of bringing out *Turing's Delirium*. Rather, Mueller sought to ensure the novel would cohere for that small subset of readers interested in serious literary fiction in translation as a work on that end of the spectrum – low on the midlist and far from the bestseller list. Mueller's labor on the novel is interesting precisely because it was literary.

Conclusion

Mueller's editorial intervention, reframing *Turing's Delirium* as a novel about political responsibility, is a fascinating fork in the road of Latin American letters, opening a diverging path for Paz Soldan in American letters. Leading to the publication of *El Norte*, but bypassing the publication of much of his other work in the United States, that path changes the character of both novel and author. Mueller's recut of *Turing's Delirium* should interest scholars not because it was a case of exceptional editorial intervention, but because it exemplifies the degree of trans-

¹⁶ Valerie Miles, in conversation, Barcelona, 23 Apr 2023.

formation that other works of contemporary Latin American fiction undergo in the United States such as Valeria Luiselli's *Story of My Teeth* (which also changed characters and reordered and retitled chapters). And as should be evident to anyone flitting between New York, Barcelona, and Paris, the canon of Latin American fiction as it takes shape in the United States increasingly does not follow the same lines as in France or Germany, let alone Spain or Latin America. The American literary production process, from commissioning and signing to editing works like Luiselli's *Lost Children Archive* and Paz Soldan's *El Norte*, is subject to the centrifugal pull of an American context and terms of political debate and a focus on migration. For publishers from Knopf to the University of Chicago Press, it matters if such works can be absorbed into a Latinx American experience and broader American cultural and social debates.

No doubt there have been other forks in the road, and works such as *The Death of Artemio Cruz* by Carlos Fuentes had their chronologies and characters straightened out and chapters reordered as far back as the 1960s. But this particular divergence feels more distinct, as the branches of Latin American fiction abroad have been growing further and further apart since the 2000s. If Fuentes, Vargas, and García Márquez were central to a boom of Latin American letters in the 1960s and 1970s in Buenos Aires, Mexico City, Barcelona, Paris, Frankfurt, and New York (one could quibble about the relative standing of more peripheral figures), there is no such consensus on who would represent the leading Latin American authors today across all these cities. With her MacArthur "Genius" grant, mid-six-figure advance for *Lost Children Archive*, laudatory coverage in *The New York Times*, and Ivy league teaching position, Valeria Luiselli leads the emerging canon of Latin American writers from the perspective of the American market, ahead of writers such as Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, and Fernanda Melchior. But that ranking would be upended from the perspectives of Barcelona or Madrid, and Luiselli barely registers in France, where she ranks far behind Latin American authors who are much less well known in the United States. National markets and institutions for dispensing prestige seem that much more far apart in France and the United States today. A Nobel might drive six-figure sales in the former but not the latter, while a Harvard teaching position, a MacArthur, and a generous advance from Knopf do not guarantee top billing in Paris.

My point here is that it would be hard to compare or reconcile the critical and commercial receptions of works such as *Turing's Delirium* and *The Story of my Teeth* in Barcelona and New York because, in vital respects, booksellers, readers, and critics are not dealing with the same texts even if the copyright pages appear to reassure them that they are. The changes transcend the kind of shifts one might expect from or attribute to the process of translation and speak to very active, even aggressive, editorial intervention and reshaping. It is easy to ascer-

tain that *Historia de mis dientes* received lukewarm and sometimes unfavorable reviews in Spanish and rave reviews in English, but not as self-evident that these reviews responded to substantially different versions of the same novel. The same point applies when the Bolivian National Book Award did not vault Paz Soldan to the upper echelons of critical acclaim in the United States, where the most prominent notice, by the travel writer Pico Iyer in *The New York Times*, was ungenerous (Pico 2006). Aside from the quite distinct political and literary preoccupations and tastes of New York, La Paz, Barcelona, or Mexico City, the texts were different to the point of transforming the protagonists and their motivations.

If there is now an American canon of contemporary Latin American fiction distinct from Mexico City's or Barcelona's, the case of *Turing's Delirium* should also encourage scholars to exercise greater nuance in considering the position, widely shared by McOndo writers as they sought to make their breakthrough, that American presses only sought writing on Latin America or by Latin Americans willing to trade on or cater to a broad US audience's stereotypes of the region. Part of the underlying fallacy here is thinking it a matter of authorial, rather than editorial, intention, as in the case of McOndo imagining a previous generation of writers "sold out" to US clichés of Latin America. An editor knows the audience in the target market best, as well as its prejudices, and one can consider whether the editor's interventions seem intended to bypass or reinforce stereotypes. When editing Paz Soldan, if anything, Mueller seems to have been guilty of overcorrection in seeking to resist stereotypes of Latin America as a realm defined by drug use, sexism, and violence, judging by his passing on *Los vivos y los muertos*, and his reshaping of *Turing's Delirium*.

In this regard, Mueller's editing of *Turing's Delirium* is fascinating in two respects.

First, the English text takes out some of the more commercial tie-ins, such as the call outs to *Bright Lights*, *Big City*. It decenters and de-emphasizes, rather than doubling down on, a young hacker activist narrative reminiscent of *Johnny Mnemonic* and *The Matrix*. Simply put, the original Bolivian publication seemed to hit more commercial notes. Although Mueller may have again sought a campus readership of "serious literary fiction", he did not expect to come anywhere close to the 6,000 copies *The Matter of Desire* had sold. Likely he aimed for a print run of 2,000 or 3,000, closer to the figures of independents like New Directions than of a Big 5 trade press. Thus, he found himself trying to undo some of the more commercial aspects of the original, such as the attempt to channel youth culture, which he felt was too forced, while stressing less trendy themes of older characters belatedly taking political responsibility for decades of complicity with a repressive regime.

Second, it is difficult to rationalize Mueller's excision of subplots featuring what the translator termed "inappropriate desire" as pandering to American stereotypes of Latin America. By any objective measure, in this case he sought to turn down, not up, the dial of sensationalism.¹⁷ Paz Soldan's wider oeuvre makes it clear that he aimed at a critique of these characters and their imperfect loves, but Mueller did not allow his US readers the chance to misread the novel in a more stereotypical manner. This is a key caveat. Much of the Latin American literary fiction that does make it into the American market is making a passage from a more commercial press (like Random House Spain) either to much smaller and less dominant trade imprints in the US market or to small independents that the publishers themselves see as shielded from market considerations – likely *more strictly literary*. Editors such as Mueller or Jonathan Galassi at FSG or Barbara Epler at New Directions are not, then, somehow dumbing down Latin American literary works for the hoi polloi, but rather trying to make sure books make sense to a select, often tiny, audience of dedicated readers of foreign literary fiction. They edit for a thousand readers, or several thousand readers.¹⁸

Tensions between editor and translator may be inevitable. As a rule, the editor might be expected to serve as a proxy for the reader, and the translator for the author. Friction arises, as Daniel Hahn has noted, "when an editor is essentially pulling a text reader-wards and the translator is pulling it back author-wards". Hahn is a translator of over sixty books who has endowed a prize that recognizes editors alongside translators. He has run workshops in which he aims to get translators to read like editors as they translate, and be sympathetic to "the particular constraints under which those editors work, the business models, the margins, the sales imperatives".¹⁹ Defined in these terms, the editor might be expected to pull a text in the direction of commercial interests, and the translator, back towards the author and the imperative of art.

17 Here the editor as agent of the American "literary-industrial complex" was not reducing Latin America to stereotypes, and his practice forms a counterpoint to the production of works such as *American Dirt*. See for instance Pérez Curiel (2020).

18 Quite possibly the commissioning editor at a publishing house in Mexico City, Barcelona, or Dallas may sign the odd Latin American author hoping to chase the phenomenon of *American Dirt* or *Narcos*. An editor working with a non-commercial press may still have commercial beats in mind. As likely, though, literary editors of Latin American literature in translation work against American stereotypes of Latin America, as is apparent in what they cut from the texts they sign, as in the case of Mueller and *Turing's Delirium*. Prejudices and the long shadow they throw on the publishing industry cannot be escaped, but the empirical question here is whether the editor is acquiring and editing to serve or disrupt them.

19 Hahn from the main text of his unpublished 2018 MET keynote.

Turing's Delirium demonstrates other possibilities. As in a game of musical chairs, editor, translator and author sometimes attempt to take on each other's roles.

Paz Soldan, editing his own published Spanish text for the American market before handing it over to his translator, thought it best to cut out an early chapter providing a backstory to the government codebreaker's wife Ruth, a historian, because he felt this would slow down the start of the novel. He was trying to speed up a plot that aligns its young hackers Kandinsky and Flavia with *The Matrix* and *Run, Lola, Run*. Here is a case of the author, serving as a proxy for the reader, as an editor of his own work, anticipating the greater impatience of the American reader. Doing so, he accentuates the commercial and mainstream notes already present in the plot of a hacker uprising. He is not shielding his text from the forces of commerce; he is inviting them. This is typical of the writing of McOndo authors in the late 1990s and early 2000s, born of a misplaced confidence in their ability to take the pulse of US popular culture in a way that might interest Americans themselves (see also Fuguet, Fresán). But it seems reductive to interpret this as "selling out" to a US readership. The blow-by-blow of Paz Soldan's exchanges with Mueller and Carter suggests a more nuanced explanation: a misapprehension of the nature of US demand for Latin American writing, a misreading of his likely US reader. And as much as the Bolivian sought to accelerate the pace of his novel in translation, his vision, at least, was hardly a celebration of globalization or the Americanization of Latin America. This was less "selling out" than the folly of editing one's own text for a foreign market, which is in fact the job of the editor in the target market.

Mueller, intervening in the text as a co-author, has a very different reader in mind than the one imagined by Paz Soldan, and certainly not that of middlebrow thrillers dreamt of by the American publishers of Volpi's *In Search of Klingsor*, which had not panned out. The strictly commercial thing to do after the failure of Volpi in the American market would have been to kill *Turing's Delirium*. Mueller opts not to, but still has his reputation to consider in a cutthroat business. His list is his oeuvre. After the underperformance of Paz Soldan's *The Matter of Desire* and generally of McOndo and Crack authors from 2002 to 2004, Mueller had no illusions about profit. All that was left was to salvage a book that would fit his list at Houghton Mifflin. For him the text did not need to be sped up but slowed down. Characters he felt were merely foils to Kandinsky needed upgrades. It would not suffice, for instance, for a character intended as a foil, as the narrator of a chapter, to spout archaic legalese as a sign of his stuffy failure to keep up with the times. He needed a strong motivation. Mueller's suggestions are writerly. As editor, he is a proxy not just for the reader, but for the author and the text's literariness, hoping to better persuade the literati who might pick up the novel that it was worth their time for reasons not of commerce but of prestige.

Mueller's intimation of the crisis in American publishing with regard to the literary midlist and foreign fiction's presence there, which he knew made his own days at Houghton Mifflin numbered, proved a strength as he edited the novel already with an eye for the broader financial crisis that would unfold in 2007 and 2008 but which in publishing was already salient in 2006. In this regard, his editing of Paz Soldan exemplifies what all editors of a translated work for a foreign market need to do: make an original written years before both of its own time and of the present in the target country. The reception of *Turing's Delirium* after its publication in 2006 in the United States would exacerbate the different resonance of the novel a few years after its original publication, to the advantage of the reception of Paz Soldan as a politically attuned author. If the water protests in Cochabamba in 2000 could be seen as a regional phenomenon, and Paz Soldan had emphasized an underground and urban hacktivist youthful strain in *El delirio de Turing*, Mueller's emphasis on making the novel more about the middle-aged members of an elite and their compromises with a regime beholden to the forces of globalization made it more timely in the United States, at least in Latin American studies and the academy, in 2007–2008 and after. If it didn't hit in the broader market, it still burnished Paz Soldan's literary and political credentials.

Lisa Carter, in turn, represents a translator protective not only of the talent of Paz Soldan as her author, but also of her own. Her greatest fear, faced with Mueller's editorial/authorial interventions, is that readers familiar with the original would blame her for what she perceives as a flatter text. After a richly decorated career and sixty books, Daniel Hahn articulates the goal for translators as "not to find our voice, but to lose it". But that might seem a more daunting prospect for the translator seeking to establish their reputation with their first or second literary translation. Carter was convinced the end result of Mueller's changes would be that the absence of a more distinct narrative voice might be blamed on the translator. She felt strongly, given that the Bolivian novelist recognized the transformed text as a "new work", that he should write a foreword explaining it to be an adaptation rather than a translation, lest other novelists "be nervous about having me do their work".²⁰ She felt her own literary career was on the line.

As Carter's admonition to Paz Soldan should remind us, the problem with comparing English translations to Spanish originals is that it is too easy, and often wrong, to imagine that an author or translator signed off on a change when it might be the editor imposing their own literary preferences or channeling the response of a wider editorial team at a trade or independent press. There are of

²⁰ Lisa Carter email to Paz Soldan, 13 Jun 2005.

course excellent and exacting editors of literary fiction who are not shy about intervening in many Spanish language presses across the world, including Candaya in Barcelona, which publishes only ten volumes a year to allow for five or six edits of a novel.²¹ But it is true that for many Latin American fictions landing at an American house, it may be the first time these texts have received such sustained and rigorous editorial attention.²² This literary editing, rather than defaulting to commercial considerations, or catering to stereotypical assumptions, as likely as not determines what differentiates the English version from the original. We may want to pay more attention to the editors who are the secret sharers of the labor of fiction in translation, whose influence on a text is no less formative than that of the translator or author.

Works Cited

- Hahn, Daniel (2018). "In praise of editors (the translator's view)". Keynote at the Mediterranean Editors and Translators Meeting 2018, Centre Cultural La Mercè, Girona, Spain 4–6 October 2018.
- Gwinn, Mary Ann (2006). "Telling tales of Dust Bowl's people of grit". In: *Seattle Times*, 29 Jan 2006.
- Martin, Sandra (2001): "Great Expectations". In: *The Globe and Mail*, 18 August 2001.
- Baker, John F. (2001): "Tibetan Epic for HM". In: *Publishers Weekly*, 248, 10, 5 March 2001.
- Laporte, Nicole (2003): "New Era Succeeds Years of Solitude". In: *The New York Times*, 4 Jan 2003.
- Morton, Oliver (2003): "Problem Unsolved". In: *The Guardian*, 10 May 2003.
- Newsweek Staff (2002): "Is Magic Realism Dead?". In: *Newsweek*, 5 May 2002.
- Nelson, Sara (2008): "Is Bloomsbury Set?". In: *Publishers Weekly*, 255, 20, 19 May 2008.
- Iyer, Pico (2006): "Virtual Unrest". In: *The New York Times*, 16 Jul 2006.
- Pérez Curiel, Bárbara (2020): "Sensationalist Exploitation Is Unnecessary: On the failures of 'American Dirt', the successes of 'Lost Children Archive', and how to write ethically about ongoing crises". In: *Current Affairs*, 30 Jan 2020.

²¹ According to novelist and Candaya editor Eduardo Ruiz Sosa, in conversation, Barcelona, 29 Jun 2023.

²² A common fate for foreign fiction imported into Anglophone markets. As Hahn observes, "it not infrequently happens that a book will get substantially more TLC in its translation, and that might be at a significant degree. I've worked on books which have – in translation – lost thousands of words, moved chapters around, excised epilogues".

Magalí Armillas-Tiseyra

“Los festivales son las verdaderas novelas”

Pola Oloixarac’s *Mona* and the Latin American Writer on the World-Literary Circuit

During a fevered evening at a literary festival in the Swedish countryside, the eponymous protagonist of Pola Oloixarac’s *Mona* (2019) makes the following proposition to a fellow writer, the Macedonian Chrystos: “No es que en nuestra época no haya personalidades literarias... si no que vienen a lugares como estos creyéndose escritores y se van como personajes. ¡Los festivales son las verdaderas novelas!” (Oloixarac 2019: 110). *Mona*’s declaration is in part a response to an earlier complaint by Chrystos about the lack of “grandes personalidades” on the contemporary literary scene and, specifically, of celebrities such as those of the Latin American literary “Boom” of the 1960s and 70s (42). Chrystos’s complaint is explicitly about how market pressures have shifted the writer’s habitus, making her a (mere) professional, akin to a professor, lawyer, or dentist. But *Mona*’s proposition, too, is about the intersection of literature and the market. In *Mona* (and the novel’s) analysis, the contemporary circuit of fairs, festivals, and other such events requires a performance of writerly persona that makes of writers not (rounded) personalities but (flat) characters, as reliant on as they are limited by stereotype. Characters, to extend the point, in a narrative they do not control, set against the background of the exhaustion of a fantasy of global integration that emerged in the wake of the Cold War, promising smoother and more equitable forms of exchange. This fantasy is also the “one-world thinking” that undergirds dominant theories of world literature that, per Amir Mufti, envision literary relations beyond or without borders but which, like the false promise of globalization itself, continue to function as a “border regime” regulating movement (Mufti 2016: 4–9). Articulated in the putatively borderless space that is the rarified milieu of the elite literary festival, *Mona*’s complaint is ultimately about the practices of differentiation on which such spaces rely and which, in turn, determine the making and circulation of contemporary literature.

Oloixarac’s *Mona* emplots the dynamics of the contemporary world-literary field, at once participating in and proffering a critique of the conditions of its existence. My task in this essay is to elucidate the terms and tactics of this critique, which shifts from a biting satire of the literary festival – a critical attitude that caused some reviewers to bristle, but which Adam Morris, who translated

Magalí Armillas-Tiseyra, Pennsylvania State University

the novel in to English, celebrates as Oloixarac's trenchant "bitchiness" – to a more subdued but no less cutting examination of the operating logics of the liberal world order, particularly as pertains to discourses of human rights and gendered violence (see Brindisi 2019; Doyle 2022; Morris 2021). Mona has suffered a violent sexual assault just prior to her departure for Sweden, with the details slowly revealed over the course of the narrative. In narratological terms, this structure of suspense and disclosure serves to create narrative momentum, offering a measure of resolution at the novel's conclusion. Conceptually, I contend, it is central to the novel's engagement with questions of literature and the market.

My analysis is in dialogue with scholarship on publishing infrastructures and other literary institutions that condition the making and circulation of literature, whether it be the United States publishing industry (e.g. Sinykin 2023), the institutionalization of creative writing in (U.S.) universities (McGurl 2009), the cultural value of prizes and awards (English 2008), or the influence of non-governmental and non-profit organizations (Brouillette 2019). I am particularly interested in the ways in which writing from the "South", invoked here as a conceptual rather than simply geographic designation, enters into and is shaped by a world-literary field still dominated by institutions of the Global North. There is a rich compendium of such scholarship in Latin American literary studies¹. Beyond Latin America, scholars have looked at the ways in which the participation of writers from the postcolonial world in US creative writing programs has shaped the global Anglophone novel (Nadiminti 2018), prizes and workshops have impacted contemporary African literature (Wenzel 2006; Suhr-Sytsma 2018; Tunca 2018), and events such as the Jaipur Literary Festival have constructed a particular vision of the Pakistani novel (Sivaram 2019; see also Kantor 2018: n14, 479 and Bilal 2022).

Literary festivals in particular have emerged as a "new authority" in the contemporary literary field, with the proliferation of such events from the 1990s onward constituting what Ana Gallego Cuiñas playfully terms "el boom de las ferias del libro y de los festivales literarios" (Gallego Cuiñas 2022; Sapiro 2016 and 2022). While much of the business of publishing takes place at book fairs, literary festivals have gained a corresponding importance, becoming a new source of income for writers and contributing to the valuation and distribution of their work to new audiences (Sapiro 2016: 17, 2022: 204; see also Gallego Cuiñas 2022: 175–176)². But, as Kristen Stern argues in an analysis of Francophone African writers at the

1 See, for instance, the volumes Müller/Locane/Loy (2018), Müller/Siskind (2019), Guerrero/Locane/Loy/Müller (2020), Guerrero/Loy/Müller (2021), and Moraña/Gallego Cuiñas (2022), as well as Sánchez Prado (2018), Locane (2019), Gallego Cuiñas (2022, 2019a and 2019b), and Cedeño (2009).

2 For more on the commercial function (and effects) of book fairs, see Bosshard (2021), Bosshard/García Naharro (2019), and Bosshard/Anastasio/Cervantes Becerril (2022).

Étonnants Voyageurs Festival in Saint-Malo, France, such events also assign clearly circumscribed roles to the writer (Stern 2019). Writers have addressed their experiences of such spaces in their fiction, as in Chimamanda Ngozi Adichie’s “Jumping Monkey Hill” (2006/2009), inspired by her participation in the workshop for the Caine Prize for African Writing in 2003. Such works are not simply comic or rancorous *romans à clef*, but, per Nathan Suhr-Sytsma and Daria Tunca’s readings of “Jumping Monkey Hill”, works about the making and meaning of fiction (Suhr-Sytsma 2018: 1102). This thinking guides my reading of *Mona*, where Oloixarac envisions the novel not just as a product of the market but as a metaphor via which the operations of the market can be elucidated.

In the Latin American literary field, *Mona* can be placed alongside such works as Alberto Fuguet’s (nonfictional) writing about his time at the International Writing Program at the University of Iowa or Alan Pauls’s novel *Wasabi* (1994). For the purposes of this essay, however, I read *Mona* in dialogue with César Aira’s *El congreso de literatura* (1997), which takes place at a festival in Mérida, Venezuela. In addition to working as a writer and translator, Aira’s narrator-protagonist, “Aira” (one of the author’s many partial doubles), is also something of a *sabio loco*, who attends the conference with the intention of cloning Carlos Fuentes, chosen because he is both a “Celebridad” and a “Genio reconocido y aclamado” (Aira 2004 [1997]: 25). But instead “Aira” unleashes a horde of giant silkworms that threaten to destroy the city, having acquired his genetic sample from Fuentes’s necktie via a cloned and miniaturized wasp. “Aira” must then save the city, which he does using a prop from the production of one of his plays by a local university theatre group.

Aira in *El congreso* is fundamentally concerned with questions of doubling, copying, and imperfect reproduction. These are not mistakes, but rather figures for artistic creation. “Aira’s” cloning process produces what are paradoxically described as “clones no parecidos” (“non-similar clones”, per Katherine Silver’s translation) that, as Heather Cleary argues, serve to valorize “the reproduction of texts, beings, and ideas alike under the productive sign of (monstrous) deviation” (2021: 52). There is a similar play with partial or imperfect doubling at work in *Mona*, where Oloixarac’s protagonist, a young woman who found immense success with her first novel, as Oloixarac did with *Las teorías salvajes* (2008), both does and does not resemble her Argentine author. Mona Tarrile-Byrne is a Peruvian writer living in the United States, where she is enrolled in a PhD program at Stanford University, as Oloixarac was for a time, and conducts research on the Amazon, which is also an interest of Oloixarac’s and an important location in her second novel, *Las constelaciones oscuras* (2015). Yet, if *Mona* invites identification between author and protagonist, it also interrupts suggested parallels. Famous but not yet established, *Mona* is struggling to write a second novel. In the

kaleidoscopic logic of the novel's play with doubles, she is just one of many non-similar doubles for the author. I take *El congreso*, therefore, as both an antecedent and counterpoint to *Mona*, as it helps to elucidate key aspects of the more recent novel.

For both Aira and Oloixarac, the festival condenses and makes visible the material circumstances under which literature is produced and circulates. Both writers must then grapple with the legacies of the Boom, as the moment in which Latin American writing was consecrated in the world republic of letters, to invoke Pascale Casanova's formulation, and which largely remains the measure against which Latin American writing and writers are received outside of the region today (see Casanova 2004 [1999]: 324–328; Gallego Cuiñas 2019a: 42; Bencomo 2009). If the Boom – or, more precisely, a version of the Boom³ – is the prevailing model, each novel instead proffers figures for (and figures itself as) a non-similar reproduction of that model. Foremost amongst these figures are the silkworms produced by “Aira's” cloning of Carlos Fuentes. These were not a matter of mistaken source material, as “Aira” observes: “¿Cómo iba a saber ese pobre instrumento clónico descartable [the wasp] dónde terminaba el hombre y empezada su ropa? Para ella era todo lo mismo, era todo ‘Carlos Fuentes.’” Even literary critics, he continues, struggle to separate the person of the writer from his work (71). Ultimately, “Aira” decides, the transmutation of Fuentes into the silkworms is the result of literary greatness passing through “los telares de la vida”, a turn of phrase that invokes the weaver's loom as well as more large-scale forms of mechanized production (72). The silkworms, then, are the most precise, if not faithful, copy of an established model, and they serve as counterpoint to *El congreso*'s own textual play.

Mona, meanwhile, has been declared by one critic – a former editor of Julio Cortázar, now head of *Mona*'s department at Stanford – as “la heredera del Boom” (Oloixarac 2019: 9). In France, her editor at the prestige house Gallimard was previously the translator of Gabriel García Márquez (42). But *Mona* in fact bears little resemblance to these (supposed) predecessors. While she may have been hailed as a “fenómeno radical” in the pages of what the novel calls “una revista cubana que era el Chanel de la izquierda latinoamericana”, founded by Fidel Castro as the cultural arm of the Revolution (a reference to *Casa de las Américas*, a key venue for the dissemination of the Boom), *Mona* glibly imagines the magazine “apilándose digna en el baño del Líder” (9). Finally, both Oloixarac and

³ I have in mind here what Ángel Rama describes as “la arbitrariedad que caracterizaría el boom” from its diffusion to Barcelona and outward from there, his point being that this process produces an increasingly distorted image (Rama 1984: 53–54).

Aira also engage with the Boom at the level of form, proffering the registers of the absurd or surreal as a pointed deviation from the magical realism more readily associated with that earlier moment. See, for instance, the group of silent strangers in black who wander the grounds of the festival in *Mona* as well as that novel’s apocalyptic dénouement. For both writers, then, the Boom appears as the sticky residue of a prior moment, an ill-fitting but nevertheless unavoidable point of reference.

Written about two decades apart, however, *Mona* and *El congreso* capture distinct historical moments and, consequently, operate at different scales. The scope of the festival in *El congreso* is regional in both location and audience, providing the occasion for exchange amongst Latin Americans. While *El congreso* begins with the protagonist discovering long-hidden treasure and sudden wealth, “Aira” makes clear that recent years have been marked by an economic crisis (simply: “la crisis”) affecting a publishing industry struggling in the wake of a “periodo previo de euforia” and its attendant contraction (Aira 2004 [1997]: 16). Which crisis exactly is not clear, but that is the point: the cultural life of the region has long been punctuated by the externalities of boom-and-bust economic cycles, more recently combined with the longer-term consequences of public disinvestment from the arts spurred by the neoliberal logic of so-called structural adjustment.

Mona, by contrast, seems to have escaped these regional realities, and is instead carving out an existence as part of the moveable feast of the world-literary circuit. Supported by a scholarship at Stanford and invitations to festivals, residencies, and other events, she has access to a very different kind of glamour: for instance, during the festival *Mona* writes a series of poems, in French, that will be part of an advertisement for the luxury brand Hermès (Oloixarac 2019: 74–77). But glamour is not without precarity. *Mona* is one of thirteen finalists for the (fictional) Basske-Wortz Prize, which will be awarded at the end of the festival – most likely to an Icelandic poet whose work few attendees have read. The narrative repeatedly emphasizes the underlying tensions of the event, referred to simply as “la Meeting,” as in this early description: “cuatro días de lecturas y amenas conversaciones en un exclusivo resort del campo sueco. Cuatro días de intriga y quieta desesperación, hasta ver quién se llevaba el botín de doscientos mil euros” (24). Here, the delicate shift in narrative perspective between the two sentences (the narrative is largely focalized through *Mona*) juxtaposes the outlook of festival organizers with that of participants, for whom material questions might surpass the intellectual ideals of the meeting; or, to be more precise, whose material realities are often studiously overlooked by the institutions in which they are embedded. For *Mona*, the Basske-Wortz not only represents the possibility of escape (she imagines using the money to live in the Brazilian Pantanal) but, as a

difficult conversation with her editor makes clear, Gallimard will likely only publish that second novel if Mona wins the prize (14 and 49).

If Mona is not free of the economic concerns that afflict “Aira”, the differences between the worlds they inhabit are still significant. The distinction of historical moment (late twentieth century versus early twenty-first) conditions that difference in scale (regional versus global), placing *El congreso* and *Mona* on different sides of an historical divide that is also the period in which an earlier optimism about the promises of globalization saw the emergence of the notion of the “post-global” as, to quote Alfred López, that which is “glimpsed at those moments where globalization as a hegemonic discourse stumbles” or, per Tejumola Olaniyan, the moment in which it becomes clear that the “dominant protocols” of the existing formation have frayed (López 2007: 4; Olaniyan 2016: 389)⁴. It is the period in which “the exhaustion of the globalist project becomes evident once and for all” (Müller/Loy 2023: 1). “Exhaustion” here signals the disintegration of a particular fantasy of global integration, understood to have been uneven and fragmented all along – an erstwhile “*deseo de mundo*”, to invoke Mariano Siskind, that has become an “*unworlding* of the world” (2019: 206–207).

The notion of “*unworlding*” notwithstanding, the sphere Mona inhabits remains staunchly worldly in its aspirations. As Mona’s invitation to the Meeting declares, in English: “*Our warmest congratulations, Miss Mona Tarrile-Byrne. The world is yours*” (Oloixarac 2019: 13). The festival is a world peopled by translators and interpreters, whose multilingual and cosmopolitan denizens converse easily about works such as *Don Quixote* or *One Thousand and One Nights* (standard texts, to underline the point, of the world-literary canon). Monolingualism, whether in English or Spanish, is seen as *déclassé* and a refusal to engage with the wider world (28, 38–39). Mona herself explicitly identifies as belonging to “la sociedad global de los escritores” over and above a regionally or linguistically delimited affiliation, and specifically that of the Latin American writer (28). Yet this ideal of a global society of writers is also marked by ambivalence, on the part of Mona as much as the novel. Crucial here is the self-reflexive dimension of the satire, as the novel often does what it decries and vice versa. The novel draws much of its comedic force from national stereotype (a posturing Iranian, a pushy Israeli, a lascivious Frenchman, a frequently naked Swede), culminating in the extended comedy of a soccer match between the writers from Sweden and “el Resto del mundo” (115–117). Per Mona, these national types: “Eran las armas de *world lit*, el modo en que cada uno se apropiaba de su localismo y desde esa atalaya jugaba a

⁴ For more on the post-global as it pertains to Latin American literature, see the volume Müller/Loy (2023).

su porción del universal literario” (106). At the same time, there is little regard for any real specificity in the realm of *world lit*, where places as distinct as Peru, Argentina, and Brazil are often treated as interchangeable; as Mona remarks, “El Sur era el origen más grande y más laxo del mundo” (109).

In this aspect, *Mona* reads as a literary rendering of critiques of the so-called “global novel” that have emerged in the last decade or so. Here, the global novel is understood as the literary correlate of globalization, itself a project of mass-cultural homogenization where local specificity remains only as affectation or personal branding. This kind of literature, per critics, favors breadth over depth and the “smooth” or toothless to anything that might be considered challenging. Tim Parks, for instance, sees the global novel as overly oriented toward the Anglosphere, lending itself too easily to translation and sacrificing cultural specificity, with experiments in form giving way to the more portable blueprints of genre fiction (Parks 2010, 2013). In an essay for *n+1*, meanwhile, the editors of that magazine offer an explicitly politicized critique, finding in what they term “world lite” a divestment from political questions in favor of defanged (and often also deracinated) meditations on trauma, personal or historical. As they write: “Today’s World Lit is more like a Davos summit where experts, national delegates, and celebrities discuss, calmly and collegially, between sips of bottled water, the terrific problems of a humanity whose predicament they appear to have escaped” (*n+1* editors 2013: n.p.).

Oloixarac’s critique largely aligns with that of the *n+1* editors. Both, for example, highlight the “unavoidably, increasingly, transnational” nature of contemporary writing and the contemporary writer (*n+1* editors 2013: n.p.). Both also locate the literary festival (the fictional Meeting as well as established proceedings such as the Hay Festival, with its many international iterations) within the larger network of publishing houses, agencies, foundations, prizes, and, crucially, universities that make up the circuits of *world lite*. Before Stanford, Mona was at Princeton and, like Oloixarac and Fuguet, she has also participated in the Iowa International Writing Program, described in the novel as “una residencia célebre en el medio de la nada yanqui” (Oloixarac 2019: 30). Given these affinities, it is little surprise that the *n+1* editors cite Oloixarac’s *Las teorías salvajes* as an example of “uncompromising work” that “suggests the outlines of a thorny internationalism opposed to the smoothly global” (*n+1* editors 2013: n.p.).

But if *Mona* is not simply a rancorous *roman à clef*, it is also more than a substantiation of such criticisms. What Oloixarac’s novel brings to the critique of *world lite* is a view from *within* its circuits. The novel registers not just Mona’s embodied experience of elite US institutions as a newly minted “woman of color” (a topic that receives pointed, if dismissive, attention) but also of the pressures of visa requirements (although Mona holds a European passport, her US visa is in

jeopardy) as well as the alienation and isolation that that these spaces can foster. It also provides a glimpse of the sexual economy of the festival circuit, an alternate network of affiliation that is as much comic as dismal. Examples include descriptions of an earlier encounter with the Colombian writer Marco Guncio at the Hay Festival in Cartagena de Indias; a scene, also at the Hay, in which Mona must avoid a Prix Goncourt winner (“el prix Goncourt”) whom she kissed in the pool the night before; and, most pointedly, Mona’s encounter with the French writer Philippe Laval masturbating in the women’s bathroom at the Meeting. Far from accentuating the vapidity of its setting, the novel’s insistent (equal parts bawdy and unsparing) attention to and descriptions of sex serve to emphatically reinsert the body, as material object and site of desire, into a world putatively principally concerned with the life of the mind. Oloixarac’s point, therefore, is not that the field of *world lite* is removed from the material realities that affect most of the world, as in the Davos comparison made by the *n+1* editors, but that – much as the “post” in post-global indicates not an epochal shift in the global so much than the exhaustion of the global as hegemonic discourse – it is shot through with those material realities in ways that are often overlooked or ignored.

This returns me to Mona’s exclamation, cited at the start of this essay, that literary festivals flatten writers from personalities into characters. These, much like E. M. Forster’s description of flat characters in the novel, are easily recognizable and memorable types constructed around a single idea or quality that “have not to be watched for development” (Forster 1927: Loc 901–937). Following Alex Woloch, character flatness can be understood as consequence of the necessary economy of “character-space” (Woloch 2003: 15). But what is interesting about *Mona*, as a novel, is that all its characters – including Mona, despite her complaints – are largely flat. Flatness, then, becomes less a matter of the necessary distribution of attention that produces character-space than a function of the operating logic of the world described in the novel. Put a little differently: in the neoliberal cultural marketplace, flat characters are equivalent to what in our contemporary moment is often termed “branding”. If Oloixarac’s comparison of the literary festival to the novel is an instructive metaphor, what is at stake in *Mona* are questions of agency; that is, of the extent to which individuals are aware of and engage with the flattening pressures of the world-literary market. The novel elaborates on these questions through a series of proxies for both Mona and her author, the result being a chain of non-similar doubles that serve to illuminate different dimensions of the problem. Here, the French writer Philippe Laval and the Colombian Marco Guncio function as contrasting cases.

Shortly before Mona’s encounter with Philippe, he delivers a lecture plagiarizing large parts of Samuel Beckett’s *Malone meurt* (1951), strategically omitting its most famous line about failing again and better. The theft goes unnoticed by the

audience (Oloixarac 2019: 102–105). Stunned, Mona imagines that perhaps this is some kind of gesture, “algo del orden de la performance” (103). Her interpretation is correct, to the extent that when she confronts Philippe, he frames his actions as the pathetic protest of an unlikely winner of the prize, adding that for him the purpose of attending festivals is to be so repulsed as to be left with no option but to stay home and write (105). This discussion prompts Mona’s initial reflections about national or regional stereotype as “las armas de *world lit*”, where Philippe’s choice to “centrarse en su patetismo personal” befits his “marca regional” as a French writer (106). But the subsequent encounter in the bathroom, which Mona experiences as doleful rather than threatening, shifts that line of thinking. Appalled, Mona returns to the bar, where she makes her declaration to Chrystos about festivals being the real novels (109–110). The issue is one of intent, as Mona’s estimation Philippe has shifted from understanding his actions as a tactical, considered engagement with stereotype (a “performance”) to nothing more than another flat iteration of an overly familiar type. To underline the point, Morris, who worked with Oloixarac on the English translation, inserts an additional sentence following Mona’s exit from the bathroom: “Philippe’s branding was stale. The lecherous Frenchman thing was beyond cliché – nobody could outdo DSK⁵” (Oloixarac 2021 [2019]: 134). Mired in his flatness, Philippe becomes an indicator of the risk that all the writers in attendance at festival run and, at the metanarrative level, that the novel and even Oloixarac herself are subject to.

For Mona, these risks constellate around her identity as a Latin American (if not quite Peruvian) writer whose status is buttressed by the aura of the Boom. While her connection to the Boom may inspire (playful) envy from someone like Chrystos, Mona is wary of the association in ways that go beyond her apparent contempt for its reflexively leftist politics. Rejecting the marriage of writing and politics as the *sancta sanctorum* (a phrase Mona also uses of refer to her genitals) of the Boom, Mona instead imagines the Boom, like all artistic vanguards, as fundamentally a matter of interpersonal affinity (“Ese llevarse bien y ser amigos”) to which artistic (or, political) purpose is ascribed only after the fact (8, 123–124). And yet, Mona also cannot entirely resist the imperatives of the character she is expected to play. After making her comment to Chrystos, Mona takes the stage at the bar and sings the boleros “Perdida”, written by the Mexican Alfredo Gil and popularized by his Trio Los Panchos with the Argentine Maria Martha Serra Lima, and “La flor de canela”, by Peru’s Chabuca Granda, shifting the gender of

5 The reference is to the French economist and politician Dominique Strauss-Kahn, who was forced to step down as managing director of the International Monetary Fund (IMF) in 2011 following allegations that he sexually assaulted a hotel worker; he has since faced other allegations of this kind.

that song's male addressee (*limeño*) to the feminine *limeña* (110–113). The performance receives a standing ovation from her fellow writers, but Mona is overcome by emotion and quickly leaves the stage.

The Colombian Marco represents a very different mode of embodying the persona of the Latin American writer. The author of a novel about a time-jumping hacker who travels to the ship of Sir Francis Drake titled *Cartagena en llamas* (Cartagena in flames), Marco arrives at the Meeting dressed in the costume of a techno-pirate, complete with cowboy boots and wide-brimmed hat, later adding a feather⁶. His lecture to the group begins with a series of declarative commonplaces:

Soy colombiano vengo de Sudamérica. Para aquellos que no sepan, tenemos presidentes que suenan como cantantes de reguetón: Chávez, Lugo, Lula. Todo lo que pasa en el mundo lo inventamos antes: el Donald Trump es un aprendiz de república bananera, que es nuestra especialidad. Tenemos excelente café, nos sobran sitios para vacacionar, y criamos los mejores jugadores de soccer [English in the original] antes de que los compren los equipos de ustedes en Europa y que puedan verlos jugar todas las semanas. Nuestra Virgen María es Karl Marx, a quien siempre recurrimos cuando queremos mostrar que somos escritores pero también buenas personas, que somos escritores marxistas, de izquierda, como corresponde [...]. (80–81)

In the novel's satirical register, Marco's exuberance is the stuff of high comedy, magnifying to the point of absurdity – like Aira's silkworms – stereotypes of Latin America and its writers. The audience responds favorably to Marco's opening statements, and gamely follows his transition to the convoluted claim that Google has become the “contranovela de la novela humana” in which humans are now characters performing for the non-human reader (82–83). As an antecedent to and uncanny double for Mona's later claim that festivals are the real novels, the importance of Marco's argument lies less in its coherence than in the shrewdness with which it is presented. Per Mona, the audience is receptive to Marco's declarations because “la tecnología no solía parearse con Latinoamérica” (83). In contrast to Philippe, Marco is not so much embodying his regional brand as making a strategic, and calculated, performance of it.

What separates Marco from Mona, then, is the purpose to which such tactical engagement is put. As becomes clear in a later conversation about the Nobel Prize, while Marco is an astute observer of the terms under which Latin American writers have been rewarded in the world-literary market, he cannot see beyond its economy of prestige. He understands, for instance, that an earlier preference for

⁶ Marco also functions as a non-similar double for Oloixarac, who is also interested in questions of technology, speculation, and surveillance, as explored in *Las constelaciones oscuras*.

left-leaning Latin American writers by the Nobel committee (“comunista que había, comunista que se lo ganaba”) has shifted toward a putative centrism that rewards figures such as Mario Vargas Llosa (described as “un intelectual de la derecha neoliberal globalizada”), but goes on to claim that the Nobel will be awarded to artificial intelligence before either himself or Mona (90–92). Through Marco, Oloixarac articulates the ends of a particular vision of the Latin American writer (political, socially relevant) that has become increasingly uninteresting to the international market as anything but leftist nostalgia. In its place, Marco offers the posture of a knowing skeptic who has already anticipated a technological turn in which machines will do the writing. As Mona deduces, this is nothing more than another act of branding that will inevitably grow stale. Neither Philippe nor Marco, to return to Forster’s terms, has “to be watched for development”. Mona, meanwhile, continues to strain against the flattening imperatives of her participation in the festival, even as she occasionally appears to embrace them. Yet Mona’s singing of the two boleros is born as much of the character’s internal conflicts about her self-presentation as of the slow-building tension of the violent assault that Mona has not yet fully recalled; at this juncture in the narrative, Mona is nearing her breaking point.

In introducing *El congreso* and *Mona* at the start of this essay, I gave a plot outline for the first and a description of the conceit for the second. Indeed, *Mona* is thin on plot but thick in atmosphere, both in terms of the satire of the festival and in the sense of foreboding that culminates in the description of the protagonist’s sexual assault. While from the beginning it is clear something happened to Mona prior to her departure for Sweden, her memory is fractured. Repeatedly, the reader is given brief flashes of dialogue or images from which the narrative cuts away. Only in the penultimate chapter, in the context of a tender sexual encounter with the Swedish writer Sven, does Mona fully recollect the event. But even this moment of realization is forestalled. Rather than consider what might come next for Mona – Sven’s question about whether she plans to stay in Europe, for instance, remains unanswered – the narrative once again shifts attention elsewhere. The final chapter instead describes the lecture by the Icelandic poet, during which the lake at which the writers have gathered begins to churn, a wall of water rises, and a creature emerges from the depths. These phenomena first appear as reflections of Mona’s emotional state but are then shown to be unfolding in the world. At the novel’s close, all is destroyed, per the closing lines: “la carpa blanca volaba deshecha bajo la tormenta como si nunca hubiera conocido más que la lluvia, el polvo y la nada” (Oloixarac 2019: 143).

Read against the conclusion of Aira’s *El congreso*, where the protagonist heroically dispatches the silkworms and continues with his affairs, the ending of *Mona* branches in two directions, neither of which seems fully satisfactory: first, the recollection of the assault and, second, the clearing of the stage. The latter is a

fitting finale for a thoroughgoing satire, where all that remains for the author to do is annihilate the caricatures that have served their purpose. The slow revelation of the former, meanwhile, creates narrative tension by lightly borrowing from the genre conventions of the thriller. This branching generates a jarring incongruity in tone between the satire and what are revealed as the novel's meditations on violence, trauma, and memory, which has been poorly received by some critics (Doyle 2021; Stein 2021). In a more generous reading, Adam Thirlwell proposes that the dynamics of revelation that structure the plot in *Mona* indicate that violence, trauma, and memory are the novel's true subject (Thirlwell 2022). This would position *Mona* against the *world lite* critique, in so far as a focus on personal trauma is understood as constituting the evasion of more pressing political questions. But it is telling that, having revealed the assault, the novel does not then use this traumatic event to posit the psychological or moral growth of its protagonist, resisting the imperatives of the trauma plot, itself derived from the Bildungsroman as closely associated with the narrativization of human rights (see Slaughter 2007).

Rather than representing its true (if partially hidden) subject, the novel's interest in violence, trauma, and memory in fact works in concert with its larger critique of the contemporary world-literary system, as enacted through its satire of the festival. Throughout the novel, Mona anxiously follows news of Sandrita, a twelve-year-old girl disappeared from the Lima neighborhood of Rímac, where Mona's mother was born; Sandrita is eventually found in the Rímac river, strangled and showing signs of sexual assault by multiple assailants (Oloixarac 2019: 74, 111–112). Mona reads this news between her renditions of "Perdida" and "La flor de canela," quietly dedicating the latter to Sandrita and "todas las niñas que viven aun muertas bajo los ríos" (112). The gesture, as the stuff of well-meaning tribute, leaves Mona distraught but is lost on her audience (113). Mona's interest in Sandrita's case and reaction to the news of her death, which combines panic and identification, anticipating the full recollection of her own assault, position Sandrita as another non-similar double for the protagonist, where the differences between their circumstances are significant. The two belong to different worlds: Mona is alive at an elite literary festival in the Swedish countryside; Sandrita is dead in a marginalized neighborhood in Lima. Yet, in keeping with Oloixarac's emphasis on questions of money and the body disrupting the high ideals of the festival, what might appear as two worlds are in fact part of the same; as with the very real material questions of money and sex, violence, and sexual violence in particular, are intrinsic to the world of the festival.

Mona's interest in Sandrita also serves to contrast with the occasional references in the novel to questions of human rights and, in particular, to the Holocaust as the point of origin for the contemporary international human rights fra-

mework that is at the heart of the (neo-)liberal world order. These are introduced via the Israeli writer Hava, whose insistence on repressed memory as a volcano waiting to erupt is partially affirmed by the novel’s narrative arc, but who has also made questions of human rights her “brand” (Oloixarac 2019: 53–54). Indeed, where instances of historical violence are referenced by other Meeting participants, these are most often glib – as in a joke made about the Armenian genocide when the Armenian poet in attendance briefly goes missing (29) – or simply part of a speaker’s self-mythologizing, as with the Iranian (and Danish) writer Abdullah Farid. Counter such tendencies, Oloixarac is more interested in the effects of violence in the present than in the legacies of historical trauma, which, in the Latin American context, would be stuff of post-dictatorship narrative and of what Fernando Rosenberg has called “la novela de verdad y reconciliación”. Per Rosenberg, such novels endorse a discourse of human rights “que autoriza y reproduce una división geopolítica de modernidades cumplidas o pendientes, ahora con los derechos humanos como medida universal” (2009: 94). In satirizing the nominal attachment to principles of human rights by the festival participants, Oloixarac shows the extent to which these ideas have themselves been flattened, reduced to little more than *idées reçues*, effectively undoing the logic of the division Rosenberg describes. While amply recognizing the material effects of that imaginary in the world, *Mona* shows the exhaustion of a hegemonic discourse that (falsely) promised global integration and has instead delivered ever-shifting terms of differentiation (a correlate of the flattening pressures *Mona* experiences) and exclusion. The literary festival, as synecdoche of the contemporary world-literary system, then, is one of the places in which that exhaustion can be glimpsed.

Works Cited

- Adichie, Chimamanda Ngozi (2009 [2006]): “Jumping Monkey Hill”. In: *The Thing Around Your Neck*. New York: Knopf, pp. 95–114.
- Aira, César (2010 [1997]): *The Literary Conference*. Transl. Katherine Silver. New York: New Directions.
- (2004 [1997]): *El congreso de literatura*. Mexico City: Ediciones Era.
- Bencomo, Anadeli (2009): “Geopolíticas de la novela hispanoamericana contemporánea; En la encrucijada entre narrativas extraterritoriales e internacionales”. In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 35, 69, pp. 33–50.
- Bilal, Mushtaq (2022): “Pakistani Literature Festivals and a Scopaesthesia Consciousness”. In: *Journal of World Literature*, 7, pp. 348–368.
- Bosshard, Marco Thomas (2021): “Las ferias del libro de Frankfurt, Guadalajara, Buenos Aires y Rio de Janeiro y la promoción de las literaturas extrajerar a través del formato del ‘invitado de honor’: Perspectivas y datos empíricos del público general y profesional”. In: Guerrero/Loy/Müller (eds.): *World Editors*. Berlin: De Gruyter, pp. 297–319.

- Bosshard, Marco Thomas/García Naharro, Fernando (eds.) (2019): *Las ferias del libro como espacio de negociación cultural y económica*. Vol I: *Planteamientos generales y testimonios desde España, México y Alemania*. Madrid: Veruvert/Iberoamericana.
- Bosshard, Marco Thomas/Anastasio, Matteo/Cervantes Becerril, Freja I. (eds.) (2022): *Las ferias del libro como espacio de negociación cultural y económica*. Vol II: *Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio*. Madrid: Veruvert/Iberoamericana.
- Brindisi, José María (2019): “Reseña: *Mona*, de Pola Oloixarac”. In: *La Nación* <https://www.lanacion.com.ar/opinion/resena-mona-de-pola-oloixarac-nid2239718/> (last visit: 14 Sep 2023).
- Brouillette, Sarah (2019): *UNESCO and the Fate of the Literary*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Casanova, Pascale (2004 [1999]): *The World Republic of Letters*. Transl. M.B. DeBevoise. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cedeño, Jeffrey (ed.) (2009): Dossier: Literatura y globalización en América Latina. In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 35, 69, pp. 9–325.
- Cleary, Heather (2021): *The Translator’s Visibility: Scenes from Contemporary Latin American Fiction*. New York: Bloomsbury.
- Doyle, Rob (2022): “*Mona* by Pola Oloixarac Review – Enjoyable if Flawed Satire”. In: *The Guardian* <https://www.theguardian.com/books/2022/jan/31/mona-by-pola-oloixarac-review-enjoyable-if-flawed-satire> (last visit: 14 Sep 2023).
- English, James F. (2008): *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Forster, E. M. (1927): *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, Brace, and Company.
- Fuguet, Alberto (1997). “I Am Not a Magic Realist”. In: *Salon*, <https://www.salon.com/1997/06/11/magic-calintro/> (last visit: 6 September 2023).
- Gallego Cuiñas, Ana (2022): *Cultura literaria y políticas de mercado: Editoriales, ferias y festivales*. Berlin: De Gruyter.
- (2020): “Feminismo y literatura (Argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin”. In: Guerrero/Locane/Loy/Müller (eds.): *Literatura latinoamericana mundial*. Berlin: De Gruyter, pp. 71–96.
- (2019a): “Poéticas del mercado global en América Latina”. In: Valero Juan, Eva/Estrada, Oswaldo (eds.): *Literatura y globalización: Latinoamérica en el nuevo milenio*. Barcelona/Santa Fe, Argentina: Antropos Editorial/Universidad Nacional del Litoral, pp. 37–57.
- (2019b): *Las novelas argentinas del siglo 21: Nuevos modos de producción, circulación y recepción*. New York: Peter Lang.
- Guerrero, Gustavo/Loy, Benjamin/Müller, Gesine (eds.) (2021): *World Editors: Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*. Berlin: De Gruyter.
- Guerrero, Gustavo/Locane, Jorge J./Loy, Benjamin/Müller, Gesine (eds.) (2020): *Literatura latinoamericana mundial: Dispositivos y disidencias*. Berlin: De Gruyter.
- Kantor, Roanne (2018): “A Case of Exploding Markets: Latin American and South Asian Literary ‘Booms’”. In: *Comparative Literature*, 70, 4, pp. 466–486.
- Locane, Jorge J. (2019): *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial*. Berlin: De Gruyter.
- López, Alfred J. (2007): “Introduction: The (Post) Global South”. In: *The Global South*, 1, 1, pp. 1–11.
- McGurl, Mark (2009): *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Moraña, Mabel/Gallego Cuiñas, Ana (eds.) (2022). *Latin American Literature in Global Markets: The World Inside*. Leiden, Netherlands/Boston: Brill.

- Morris, Adam (2021): “Foreword: Difficult Characters”. In: *The Point*, 24, <https://thepointmag.com/literature/foreword-difficult-characters/> (last visit: 25 Jun 2023).
- Mufti, Amir (2016): *Forget English! Orientalisms and World Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Müller, Gesine/Locane, Jorge J./Loy, Benjamin (eds.) (2018): *Re-Mapping World Literature: Writing, Book Markets, and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlin: De Gruyter.
- Müller, Gesine/Siskind, Mariano (eds.) (2019): *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*. Berlin: De Gruyter.
- Müller, Gesine/Loy, Benjamin (eds.) (2023): *Post-Global Aesthetics: 21st Century Latin American Literatures and Cultures*. Berlin: De Gruyter.
- (2023): “Towards a Post-Global Age: Introductory Notes about the End(s) of Globalization and World Literature”. In: Müller/Loy (eds.): *Post-Global Aesthetics*. Berlin: De Gruyter, pp. 1–8.
- n+1 editors (2013): “World Lite: What Is Global Literature?” In: n+1, 17, <https://www.nplusonemag.com/issue-17/the-intellectual-situation/world-lite/> (last visit: 6 Sep 2023).
- Nadiminti, Kalyan (2018): “The Global Program Era: Contemporary International Fiction in the American Creative Economy”. In: *NOVEL: A Forum on Fiction*, 51, 3, pp. 375–98.
- Olanayan, Tejumola (2016): “African Literature in the Post-Global Age: Provocations on Field Commonsense”. In: *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, 3, 3, pp. 387–396.
- Oloixarac, Pola (2021 [2019]): *Mona: A Novel*. Transl. Adam Morris. New York: FSG.
- (2019): *Mona*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- (2015): *Las constelaciones oscuras*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- (2014 [2008]): *Las teorías salvajes*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Parks, Tim (2013): “Literature without Style”. In: *New York Review of Books*, <https://www.nybooks.com/online/2013/11/07/literature-without-style/> (last visit: 6 Sep 2023).
- (2010): “The Dull New Global Novel”. In: *New York Review of Books*, <https://www.nybooks.com/online/2010/02/09/the-dull-new-global-novel/> (last visit: 6 Sep 2023).
- Pauls, Alan (2020 [1994]). *Wasabi*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Rama, Ángel (1984): “El ‘Boom’ en Perspectiva”. In: Viñas, David et al: *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folio Editores, pp. 51–110.
- Rosenberg, Fernando J. (2009): “Derechos humanos, comisiones de la verdad, y nuevas ficciones globales”. In: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 35, 69, pp. 91–114.
- Sánchez Prado, Ignacio M. (2018): *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Sapiro, Gisèle (2022): “Literature Festivals: A New Authority in the Transnational Literary Field”. In: *Journal of World Literature*, 7, pp. 303–331.
- (2016): “The Metamorphosis of Modes of Consecration in the Literary Field: Academies, Literary Prizes, Festivals”. In: *Poetics*, 59, pp. 5–19.
- Sinykin, Dan (2023): *Big Fiction: How Conglomeration Changed the Publishing Industry and American Literature*. New York: Columbia University Press.
- Siskind, Mariano (2019): “Towards a Cosmopolitanism of Loss: An Essay about the End of the World”. In: Müller/Siskind (eds.): *World Literature, Cosmopolitanism, Globality*. Berlin: De Gruyter, pp. 205–235.
- Sivaram, Sushil (2019): “(Re)Staging the Postcolonial in the World: The Jaipur Literature Festival and the Pakistani Novel”. In: *Comparative Literature* 71, 4, pp. 333–356.
- Slaughter, Joseph R. (2007): *Human Rights, Inc.: The World Novel, Narrative Form, and International Law*. New York: Fordham University Press.

- Stein, Sadie (2021): “So You’re at a Literary Conference with a Bunch of Jerks”. 16 Mar 2021. In: *New York Times*, <https://www.nytimes.com/2021/03/16/books/review/pola-oloixarac-mona.html> (last visit: 13 Sep 2023).
- Stern, Kristen (2019): “Disidentifying African Authors at a French Literary Festival: Mabanckou and Miano at Étonnants Voyageurs”. In: *Research in African Literatures*, 50, 2, pp. 49–67.
- Suhr-Sytsma, Nathan (2018): “The Geography of Prestige: Prizes, Nigerian Writers, and World Literature”. In: *ELH: English Literary History*, 85, 4, pp. 1093–1122.
- Thirlwell, Adam (2022): “Giant Eye Watching”. In: *London Review of Books*, <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v44/n03/adam-thirlwell/giant-eye-watching> (last visit: 13 Sep 2023).
- Tunca, Daria (2018): “The Danger of a Single Short Story: Reality, Fiction, and Metafiction in Chimamanda Ngozi Adichie’s ‘Jumping Monkey Hill.’” In: *Journal of Postcolonial Writing*, 54, 1, pp. 69–82.
- Wenzel, Jennifer (2006): “Petro-Magic-Realism: Toward a Political Ecology of Nigerian Literature”. In: *Postcolonial Studies*, 9, 4, pp. 446–464.
- Woloch, Alex (2003). *The One vs the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Claudia Hammerschmidt

World Exhaustion and Aesthetic Activism

Cultural Restitution in Contemporary Mapuche Poetry

Introductory Considerations: The Exhaustion of Which World?

World exhaustion in the post-global era and the end of the modern project can already be seen as a *fait accompli* (cf. Loy/Müller 2023). Without a doubt, climate catastrophe seems imminent and is already taking place, wars are threatening world peace, democracies are increasingly vulnerable, social inequalities are intensifying, and the global economic crisis is becoming more acute and widespread since the COVID-19 pandemic of 2020–22.

However, despite the undoubted danger and catastrophic situation that we are facing socially, environmentally, economically, and politically, the discourse of world exhaustion in the post-global era implies at least three major contradictions:

- 1) While the causes and effects of world exhaustion are clearly ascribed to so-called modernity (centered on Western concepts such as progress, accumulation, optimization, exploitation, extraction, etc.), the same criticism of such concepts usually adopts a nostalgic or apocalyptic tone (cf. Derrida 1983). For all its ambivalence, it risks turning the lament of the end of the globalized world into the prolongation of the same modern Western tendency to divide itself between the longing for a full, unattainable future and the nostalgia for a past irretrievably lost. As a result, the experience of the present or of an immediate world is constantly deferred, and the present is installed as the great lack or eternal ellipsis of an immediate experience.
- 2) At the same time, talking about world exhaustion in the post-global era tends to repeat the same gesture of the logo-ethno-anthropocentric thinking of modernity. For if it is obvious that the consequences of the modern project threaten to literally destroy the planet, it is also evident that the topos of exhaustion and the end of the world obliterates taking into consideration other, non-Western visions or experiences of the world. Despite projecting a catastrophic end, it continues to correspond to Western teleological thinking of history, without managing to provincialize it (cf. Chakrabarty 2000) or to consider other temporal conceptions that, like the indigenous idea of time, es-

Claudia Hammerschmidt, University of Jena

cape the dichotomous opposition of the linear versus cyclical and see in time an overlapping “variety of shapes, scales, and uses” (Clifford 2013: 27).

- 3) Furthermore, this discourse does not consider that for many non-European peoples, the “end of the world” has already occurred – and that it is precisely associated with the “modern” expansion of the West and its concealment of other world regions. This is highlighted e.g. by Enrique Dussel in chapter “8.2. El ‘Fin del Mundo’ (el ‘Tlatzompan’, el ‘Pachakuti’...)” from his study *1492: el encubrimiento del Otro* (Dussel 1994: 136–138), or when citing the story of the Franciscan missionary and chronicler Fray Juan de Torquemada:

Extendiose por toda la tierra la llegada de gente tan extraña [...] no por temor de perder sus tierras sino porque entendían *que era acabado el mundo* [...]. Decían que las señales y prodigios que se habían visto [...] no podían significar (sino) *el fin y acabamiento del mundo*, y así era grande la tristeza de las gentes. (Torquemada 1975 [1615]: 91)

Dussel adds:

Es interesante anotar que para Hegel la historia de Europa es “origen y fin de la Historia”, mientras que para los indios la presencia “modernizadora” de Europa era “el fin y acabamiento del mundo”. Lo mismo tiene un sentido exactamente contrario desde la “otra cara” de la Modernidad. (Dussel 1994: 45)

In this reasoning, talking about world exhaustion in the post-global era obscures the re-emergence of indigenous life projects that, since the end of the twentieth century, have affirmed alternatives to the *modus vivendi* imposed by modernity. These alternatives are constituted and make themselves known by the strategic visualization and framing of worldviews, epistemologies or ontologies subalternized and made invisible by the arrival of the West. For many non-Western peoples, and especially “para os povos nativos das Américas, o fim do mundo já aconteceu, cinco séculos atrás. [...] O genocídio dos povos ameríndios – o fim do mundo para eles – foi o começo do mundo moderno na Europa” (Danowski/Viveiros de Castro 2014: 138, 141). If Deborah Danowski and Eduardo Viveiros de Castro use the fable of the extraterrestrial invasion and the aliens that enter to conquer the world (cf. Danowski/Viveiros de Castro 2014: 142) as a way to talk about endings, the indigenous peoples already underwent this invasion – and they are still struggling with its consequences. This is also stated by Carmen Calfulpan, the Mapuche elder and singer of the *Ñamku tayül* (sacred song of the *ñanco* bird) when speaking of songs and customs prior to the time of “when the world

was lost”:¹ that is, when talking about the ways of life corresponding to the happy times before the reduction of indigenous cultures occurred – a perfect time in which people still lived according to their own cultural norms, in balance with the human and non-human, animal, botanical, mineral world. This balance or beautiful order was exhausted with the appearance of white people: be they the Spanish *conquistadores* of the 16th century or – as happened especially in the Mapuche case – the armies of the emerging nation-states of the nineteenth century.

However, if the indigenous world was already exhausted and lost a long time ago, it is currently experiencing its rebirth in multiple ways.

On the following pages, I will try to show how, particularly by forms of material and symbolic restitution and the strategic reconstitution of bodies of knowledge, practices, and ways of conceiving the indigenous world, today its relational and territorialized onto-epistemology is continuously being revived, emanating from the need to recover a world that has been invaded and lost. Due to its very respectful posture towards the earth, this onto-epistemology can serve as an antidote to the exhaustion and end of the world as we understand it in the post-global era from a Western perspective. Specifically, I will focus on the strong Mapuche cultural movement and the intents to reconstruct the *az mapu* (order of the earth)² in contemporary Mapuche poetry and song, which I understand as acts of resistance or aesthetic activism.

Brief Contextualization of Contemporary Mapuche Poetry

One of the central topics of contemporary Mapuche poetry is individual and/or collective pain and grief over the violence committed against the Mapuche people (or “the people [*che*] of the earth [*mapu*]”)³ who lived and live in Wallmapu. Wallmapu is the “Mapuche ancestral territory” from the Atlantic to the Pacific Ocean (cf.

1 The quote comes from “Ka Kiñe Nütram”, her song recorded on the album *Feley* (track 15, 3’ 30”), where she evinces: “Así dice que hicieron kamaruko los viejos en Chile, antes, cuando se perdió el mundo y ahí hicieron kamaruko...” (cf. Calfupan 2005).

2 The Mapuche concept of *mapu* refers to the earth. As we will see, *mapu* must be understood in a much broader sense than only in its geological and material dimension, and refers to spiritual conceptions like life after death, the presence of the ancestors, and the co-presence of different worlds (cf. Quidel Lincoleo 2016).

3 *Mapu* is multidimensional and involves all dimensions, material and immaterial, of the Mapuche world (cf. Quidel Lincoleo 2016).

Moyano 2016), this immense region that in Chile covers what today constitutes the Eighth to the Tenth Regions (or the Biobío Region to the Lakes Region) and that in Argentina goes from the Salado River to the Chubut River (cf. Melin/Mansilla/Royo 2020: 22). The occupation and colonization of this vast transnational region – a product not of the Spanish conquest (which failed in its attempt to take Wallmapu), but of the emerging nations of the nineteenth century – was carried out through military invasions such as the misnamed “Pacificación de la Araucanía” in Chile (1861–1883) (cf. Bengoa 2000, Cayuqueo 2017) and the “Campaña” or “Conquista del desierto” in Argentina (1878/79–1885) (cf. Bayer et al. 2010; Delrio 2005; Marimán Quemenedo 2006; Moyano 2017; Pigna 2017). The subsequent expulsion and enslavement of the Mapuche, the policy of seizure and colonization through the promotion of European immigration, and the delivery of Mapuche territory to large domestic and foreign farmers constitute the basis of the painful Mapuche history in the emerging nation-states of Chile and Argentina (cf. Bayer 2010a).

The violations of human rights and crimes against the “people of the earth” – the different forms of physical violence, deterritorialization, “reduction”, or enslavement to which they were exposed – were long silenced in the “official” historiography of Chile and Argentina. Only since the turn of the millennium have they begun to be recognized as genocide.⁴

Against this long silence of “official” historiography, contemporary Mapuche poetry imposes the inscription of pain. The cruel and long-invisible history of the Mapuche people constitutes the basis of a literature that began to emerge in the 1980s and that – for its quantity, quality, and immense political and aesthetic interest – was affirmed and made visible in the following decade. It is closely linked to 1992 and the visualization of indigenous movements protesting the so-called Quincentenary of the Discovery of the Americas.

Obviously, in this process of protest and indigenous self-affirmation of the 1980s and 1990s, the recovery or reconstruction of the individual and collective memory of the ancestors acquires primary importance, as it constitutes the basis of the cultural identity that allows the subalternized subjects to recognize themselves as members of a community with a shared tradition and the right to practice and continue that tradition. This is what the Mapuche–Huilliche poet Jaime

⁴ Osvaldo Bayer, together with his group Awka Liwen (Rebel Dawn), was one of the first historians to analyze the Mapuche genocide and highlight the analogies between the culmination of the *Proceso de Organización Nacional* by Julio A. Roca’s “campañas al desierto” and the *Proceso de Reorganización Nacional* under Videla’s dictatorship a hundred years later. The title given to the book that brings together the works of this group already makes a strong political statement: *Historia de la crueldad argentina. Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios* (Bayer 2010).

Huenún (*huilliche* – southern Mapuche) states in his important anthology *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*:

Esa es la razón por la que hoy los hijos de un pueblo condenado al pauperismo territorial no puedan sino recuperar dramáticamente esa difícil y sangrante memoria. Ese torrente de dolor, nostalgias, antiguas conversaciones y ritos es el que gravita y fluye por la escritura de los poetas aquí incorporados, quienes se han entregado a la tarea de reconstruir el territorio simbólico de sus ancestros. (Huenún 2007: 22)

In the case of the Mapuche people, this process of reconstructing or reinventing a way of life in natural-cultural balance – or “reconfiguración de una matriz cultural propia del mundo mapuche antiguo, en conflicto con el sistema-mundo moderno colonial” (Spíndola 2021: 13), called *az mapu* – has been especially intense and painful. Due to the genocide perpetrated by the emerging nation-states of Argentina and Chile, the Mapuche culture had been extirpated or made invisible to the point of surviving only in “reductions”: remnants, vestiges, or traces (which necessitate what Ana Ramos calls an “ethnography of the fragments”; Ramos 2020). Only since the 1990s, and especially through the Mapuche artistic-poetic praxis, has the old order of Mapuche life, or *az mapu* (*az* as order, mediation, healing, beauty; *mapu* as earth, territory; cf. Spíndola 2021: 168), been once again articulated, reconstructed, and projected as a poetic-political category of *buen vivir*, *küme mongen* or “good life” in a Mapuche understanding.

Both in Spanish and in a self-translation into a sometimes deficient *Mapuzugun* – the Mapuche language banned since the so-called *Huinca Malón*, or white people’s military invasions of Wallmapu – much of contemporary Mapuche poetry attempts to recover what was extirpated and to reconstruct the Mapuche ancestral worldview or cosmovision. Whether seeking to give new visibility to the *Mapuche kimün* (Mapuche knowledge/wisdom), the *küme mongen* (the good life), the *Ñuke Mapu* (mother earth) or the *itro fill mongen* (the totality of all living beings without exclusion), or by making life visible in the *warria* (city) or the *mapurbe* in which a large part of the Mapuche youth live (“Somos los hijos de los hijos de los hijos / somos los nietos de Lautaro tomando la micro”, states David Aníñir in “Mapurbe”; Aníñir 2018: 93): contemporary Mapuche poetry, precisely from the acute awareness of its wounds and losses, attempts to performatively restore or reconstruct the *az mapu*, the “deber ser” (ought-to-be), or the balanced order of the pluriversal Mapuche world.⁵

⁵ This is how the poet Elicura Chihuailaf puts it: “**Az Mapu** se dice en *mapuzugun*, y en castellano: las costumbres de nuestra Tierra, el rostro de nuestra cultura. [...] Es la manera que tiene el pueblo mapuche—por lo tanto, cada identidad territorial en su diversidad—de entender, de dar

It is along these lines, of restituting what was pillaged, of recovering the time before the catastrophe of the military invasions “when the world was lost”, of reconstructing the cultural memory made invisible, and of projecting into the future, that I propose reading two representatives of contemporary Mapuche poetry: Liliana Ancalao and Anahí Mariluan.

Liliana Ancalao, or the Poetics of Loss

One of the Mapuche poets who most openly attempts to transform the traumatic experiences suffered by her people into a performative act of mourning is Liliana Ancalao. Her poetry is ostensibly and explicitly *kuñifal* (cf. Mellado 2014), orphan of a lost cultural tradition and language, written by a poet who only learned about her ethnic heritage in her thirties, after it had been silenced by her family to protect their daughter from social stigmatization and the shame of belonging to a discriminated ethnic group.⁶

Since her late reunion with her culture, Liliana Ancalao’s writing has been lamenting absence, the loss of cultural roots, and trying to reconquer her lost world. Making the invisible visible, recognizing the violent cultural void on which she had built her life until her return to her robbed world, and trying to reconquer her stolen culture would become the ethical and aesthetic program of her work:

Reconocer la propia ignorancia es un gran paso para avanzar hacia el conocimiento, asumirnos como aprendices de la propia cultura nos lleva al encuentro con los kimche, los sa-

impulso y desarrollar su organización. [E]s nuestro ‘deber ser’ en la *Nag Mapu*, la Tierra que Andamos, el espacio territorial que reproduce la *Wenu Mapu*, la Tierra de Arriba. Son las normas que ordenan la reciprocidad, el espacio en el que es posible alcanzar el intercambio con el fin de otorgarles continuidad a los equilibrios duales que dicen relación, por ejemplo, con el día y la noche; salud y enfermedad; arriba y abajo; alegría y tristeza; anciano y joven; mujer y hombre; vigor y debilidad [...]. Es la *Az Mapu* lo que determina la continuidad de nuestra manera de comprender el mundo y, por lo tanto, establece nuestros conceptos de organización cultural como visión totalizadora” (Chihuailaf 2017: 48).

⁶ In an interview, Liliana Ancalao highlights: “Encontrarme con mi identidad fue conmovedor. Fue una casualidad, con mi hermana Mirta que me dice vamos a ver un documental en la Cámara de Comercio que habla sobre los mapuches. Era un documental que mostraba el kamaruko en Anekon y las imágenes que yo vi las tenía guardadas de lo que me contaba mi abuela y mi mamá. Entonces lo que veía en esa pantalla a mí ya me lo habían contado, con mi hermana salimos llorando, fue el descubrimiento de que en todo momento se hablaba del pueblo mapuche, y nosotras éramos parte de ese pueblo. Y empezamos a atar cabos con un discurso familiar” (Ancalao, en *Del Origen* n.d.: w.p.).

bios dispuestos a enseñar, y nos lleva a los espacios de práctica. El aprendizaje se realiza a través de la práctica de nuestra cultura y se enriquece con el estudio de otras culturas originarias. (Ancalao 2018e: 63)

In her talk “Ankalaufken mew – en el medio del lago”, given on October 30, 2018 at the Friedrich Schiller University of Jena, she highlights that since her chance reunion with her cultural roots, she very soon and consciously opted for the “oralitura” (“oraliterature”) as proposed by Chihuailaf (cf. Hammerschmidt 2024):

[E]n 1997 fui invitada por Elicura Chihuailaf a un encuentro de escritores de pueblos originarios que se hizo en Temuco, y ahí me enteré de que existía la oralitura, que es el nombre que Elicura Chihuailaf le da a esta propuesta de los pueblos originarios de escribir lo que hemos aprendido desde la oralidad, escribirla en literatura, es decir buscando una belleza estética para transmitir este conocimiento. (Ancalao 2018a: w.p.)

She had to learn *mapuzungun* and *Mapuche kimün* (the Mapuche language and wisdom) in an arduous process of restitution, self-translation, and making a “foreign” language her own:

La autotraducción de mi poesía al *mapuzungun* está siendo parte de un proceso de construcción de mi identidad mapuche, una identidad personal y al mismo tiempo una identidad de pueblo originario. [...]

[C]onsidero ‘autotraducción’ a este proceso de volver a ser, afirmando mi identidad mapuche, sin dejar de ser contemporánea. Recuperando cada palabra escuchada en la infancia, aprendiendo frases sueltas, practicando los rituales de la espiritualidad. (Ancalao 2020: w.p.)

This “self-translation” corresponds at the same time to an individual process of personal search for lost genealogical traces, as well as to a collective project of the Mapuche people who, since the end of the twentieth century, have demanded the cultural restitution of their lost, raided world. In this way, Liliana Ancalao’s texts carry not only inscriptions of deep pain for the very personal lack of belonging linguistically, culturally, or communally to the concepts and practices of Mapuche life, but also marks of Mapuche collective mourning for genocide and epistemicide suffered by the whole people. Topics such as loss, the shame of not naturally handling *mapuzungun*, and the distance that still separates her from the *Mapuche kimün*, characterize and distinguish her writing and make her yearn for (and poetically return to) the mythical time before “when the world was lost” – a still transparent time-space, not damaged or forbidden, to which it is necessary to return. This inverted utopia, which imagines a non-idyllic, but private and self-determined *chronotope*, is both a poetic dream and a political project, where the poet’s very personal wounds overlap with the Mapuche cultural struggle and that of indigenous peoples in general.

Thus, she emphasizes in her essay “El idioma silenciado”:

[L]a muerte que desde 1492 venía cercando a los pueblos originarios de América cerró su círculo en el sur. La guerra del desierto, el malón winka, significó la derrota militar, la ocupación del territorio por parte del Estado argentino. “Cuando se perdió el mundo” hace cien años.

El mapuzungun se volvió el idioma para expresar el dolor, el idioma del desgarrar cuando el reparto de hombres, mujeres y niños como esclavos. Un susurro secreto en los campos de concentración. El idioma del consuelo entre los prisioneros de guerra. El idioma para pensar.

Fue el idioma del extenso camino del exilio, la distancia del destierro. La larga marcha de nuestros bisabuelos hacia las reservas. Ka Mapu.⁷ (Ancalao 2018b: 66–67)

And in “La memoria de la tierra sagrada”, she once again underscores the decisive, traumatic moment of the military invasion, the genocide, the cultural annihilation – the crucial moment that separates a *before* from an *after*: the catastrophe of “when the world was lost”:

La catástrofe de “cuando se perdió el mundo”. Cuando pisotearon la tierra. Cuando destruyeron el puente de la cordillera con fronteras, cuando los latifundistas clavaron los postes del alambre y parcelaron el territorio. Hace poco más de un siglo. Silenciaron nuestro idioma, desarmaron nuestra organización política, desmembraron nuestros lazos amorosos, desparramaron a nuestros parientes, delimitaron nuestros espacios, trajeron una religión y una educación ajenas a la naturaleza. (Ancalao 2018d: 53)

The world before the catastrophe, the moment before “when the world was lost”, becomes the explicit goal of her writing – without this meaning anchoring herself in the past. For this moment, to which we must return, is the necessary condition to make things transparent: to encompass past, present, and future, and to place the present in its diachronic and synchronic horizon, in order to re-root what has been eradicated and reterritorialize what has been deterritorialized. Transparency from the time before “when the world was lost” is at the same time a moment of demystification and sacralization, of analytical elucidation and analogical enchantment. The act of “transparentizing”, making the past and present transparent to achieve a better future, sum up the ethical-aesthetic function of Mapuche poetry according to Ancalao:

Escribimos hoy en un territorio de límites difusos y en proceso de transparentarse. [...]

Transparentar es desmitificar, descolonizar, recuperar y resacralizar. [...]

⁷ “Tierra lejana” (Ancalao 2018b: 67).

Transparentar el territorio es volverlo a sacralizar, recuperar las ceremonias y los rituales para venerar las fuerzas del planeta e instalarnos en el ciclo natural. [...]

La función de la poesía hoy, al sur del sur, es hacer transparente nuestro tiempo y nuestro espacio usando el arma poderosa en que se transforma la palabra, cuando la estética hunde su raíz en la ética.

Ser poeta originario mapuche es ser investigador, historiador, antropólogo, semiólogo, lingüista, celebrante [...]. (Ancalao 2018f: 58–60)

This desire to make transparent is also equivalent to the desire to restore what is missing: what is absent, stolen, murdered – named by the poems to make it visible or audible in the performative present of the poetic word. However, obviously this poetic act is never sufficient: it makes transparent, recovers, restores what has been made invisible – but at the same time it is aware of its insurmountable distance from a full presence, or a definitive, healing recovery of what has been lost.

This dilemma of always insufficient recovery runs through Ancalao's poetry and marks it with a melancholic tone that contradicts her explicit poetics proclaimed in her essays. Her poems, while seeking to be transparent, always also indicate the distance that separates the lyrical subject from what she is trying to look at. This “quiebre ontológico” (Quidel Lincoleo 2016) is even part of the triumph of an achieved restitution, as pointed out in Ancalao's important poem “Esperando a Inakayal”. This poem refers to the return in 1994 to Tecka of the remains of the great Mapuche *lonko* (head, or leader) Inakayal from the Museum of Natural Sciences of La Plata. After having been herded to Buenos Aires by the Argentine army under Julio A. Roca, Inakayal, like so many other *lonkos* and their families, had been exhibited alive by the “Perito” Francisco Moreno and other so-called scientists, and kept in display cases after death.

inakayal taiñ üngum nefiel mew

esperando a inakayal

Volvió Inakayal. Los huesos del lonko habían permanecido desvelados demasiado tiempo en la vitrina de un museo. Volvió para descansar en la tierra. Mis paisanos lo esperaban en Tecka. Puntuales estaban allí: Fabiana y Silvia.

ngüne kintufiñ kallfü
ti külängen ti küpam mew
ti piwke ñi ngenofelüw külen

las imagino celestes
el frío en las polleras
el corazón desandando la impaciencia

pefiñ kallfü
 furitulen küyen mew
 ngünel külen ti mapu pengel kimuam
 pekan ngenon ka ngenozungun mew
 rulmenon kiñe witan no rume
 ti kuyfi tren mew
 ñi wiñomum feychi antü

ñüñmaafiel ñi küwü ka ñi nge
 ka puliwen pefi
 ñi entulel nofiel nge kürüf

kimfal ngen
 chezungun mew
 ... inakayal ... lonko ... piwke ...
 mewlen mew
 küme newe nofiel ti üngüm külen

ti kallfü ponwi
 inazañiñ ñi chumlen
 ka küpalfiñ
 kuyfi mew
 ka ti afpulu mew

antüngür
 kayupange
 anay lamngen

las veo celestes
 de espaldas a la luna
 atentas a los signos de la tierra

sagradas y en silencio
 por no perderse ni un latido
 del tiempo aquel que regresó ese día
 a tocarles las manos y los ojos
 y las halló tempranas
 sin esquivarle la mirada al viento

merecedoras del rumor en chezungun
 ... inakayal... lonko... piwke...
 en remolinos
 hasta aquietar la espera

del fondo azul
 recorto sus figuras y las traigo
 desde antes y hasta el horizonte
 antiñir
 cayupán
 anay hermanas

(Ancalao 2010: 40–41)

In this poem⁸ about an attempt to repair crimes against humanity, about an act of recovery and material-symbolic restitution of a great *lonko* who died in captivity, the body's return to its land takes on sacred dimensions. From the very first verse, everything is transfigured and flooded by deep blue, the sacred color of the Mapuche world. Inakayal returns, the great *lonko* returns to his *mapu* – and *not* the bones of a body, died in 1888 in captivity in the La Plata Museum, “descarnado’ en la Facultad de Medicina para su exhibición, espectáculo morboso que se prolongó durante décadas” (Moyano 2017: 229), specifically until 1994, the moment of his re-

⁸ As Ancalao explained in the aforementioned conference at the Friedrich Schiller University Jena in October 2018, this poem, which corresponds to her first collection of poems and therefore to the early phase of her poetic production, was not self-translated by her, but rather translated by a *lamien* (brother) in Temuco, when Ancalao had been invited by Elicura Chihuailaf to the “Taller de Escritores en Lenguas Indígenas de América” that he organized in 1997 (cf. Ancalao 2018a). For the analysis, I will only refer to the poem in its Spanish version.

turn to Tecka.⁹ With Inakayal's return, so too returns the hope, strength, and pride of a *Kuñifal* people that has been orphaned, stripped of its traditions and its ancestors. As does Mapuche spirituality, the blue, transmuting the time of waiting into a moment of full realization and the consummation of a sacred act.

However, the poetic speaker of Ancalao's poem who describes the situation does not share the scene of restitution. Quite the contrary, the speaker *imagines* the setting (line 1) just as she *imagines* the friends who are waiting – whom she looks at or *sees* (4) from afar, from a distance that separates the lyrical speaker from the moment of transfiguration: “las imagino celestes / [...] / las veo celestes / de espaldas a la luna / atentas a los signos de la tierra”. While friends or sisters (*anay*) become “sacred” (7) and “merecedoras del rumor en chezungun /... inakayal... lonko... piwke...” (14), the speaker that imagines or sees them from a distance cuts them out “del fondo azul” (17) and brings their cut-out figures “desde antes y hasta el horizonte” (19). The sacred belonging, the return of the *piwke* (heart) of the *lonko* to the *mapu*, the sacralization of those who are attending the magical and transparent moment in which the signs of the earth are revealed and understood – all pertain only to the others, to Fabiana and Silvia, not to the speaker, who observes them, against the light, from outside, alone, separated from *Mapuzungun*, trying to bring or translate the scene to the present moment of the enunciation. The last verse, however – the only one in both Spanish and *Mapuzungun* – seems to bear the promise for a future restitution: of speech, as well as of the possibility of communicating and reuniting with those awaiting the return of Inakayal and *az*, the beautiful and healing order of the *mapu*: friends, community, “*anay hermanas*” (line 22).

The *Ül* as an Art of De-Silencing: Anahí Mariluan, or the Multiple Facets of Sound Restitution

Another return to the *az mapu* as a restitution of invisible remnants or fragments of the lost Mapuche world, as a reconstitution of a balance endangered by colonialism, is being carried out by the Mapuche singer-songwriter Anahí Mariluan.

Everything in the way of self-conceiving and conceptualizing art in Anahí Mariluan moves between the archaeological recovery of the past and its transfor-

⁹ As Moyano highlights, in 2006 it was discovered that the restitution was only partial, and that Inakayal's brain and scalp had remained in the La Plata Museum. Its restitution was completed in 2014 (Moyano 2017: 229–230).

mation into contemporary art, in an act of militancy for a better future through sweetness or tenderness.¹⁰ Her holistic art, based on the beauty of *itro fill mogen* (“everything alive”), is poetry that returns to its roots – and with this to the song or *ül* mapuche.

The singer-songwriter, who is also an ethnomusicologist, clarifies:

El canto del pueblo mapuche, denominado *ül*, es un medio de expresión humana, enlazado con el sonido de todos los *newen* (poderes o energías de la comprensión del mundo mapuche) que se hacen presentes, además de la música, en la ‘lirica’, en el cuerpo y, por ende, en el universo. [...] Inserto en una lógica decolonial, el *ül* no se percibe en soledad [sino que corresponde a; C.H.] la concepción [...] colectiva del canto [...]. Cantar es una forma de construir memoria que actualiza formas comunitarias de transmisión de conocimientos. (Mariluan 2019: 285)

The *ül*, unlike a song in the sense of Western music, has a structure dedicated to the instantaneous expression of the voice of the *ülkantufe* (singer). It does not respond to any Western way of understanding sound as an aesthetic phenomenon. Thus, in the cycle about the *ül* that she published on YouTube, Mariluan explains:

ÜL es la definición de canto para el pueblo mapuche (gente de la tierra) ubicado hoy entre el sur de Argentina y Chile. La palabra pertenece a su lengua, el *mapuzungun*, cuya traducción literal es el habla de la tierra.

Para nuestro pueblo, tanto la palabra hablada como la cantada, representan las formas del decir en que entienden no solo las personas humanas sino todas las formas de la vida.

El *ÜL* se ha conservado en la voz de muchas mujeres que han reservado esta práctica no solo en marcos ceremoniales, sino también en cantos libres que condensan grandes historias. De esta manera, decimos cantando lo que no podemos decir hablando.

Estos micros son de libre circulación para reponer estas definiciones del *ül*, del canto (Mariluan 2023e).

Mariluan sees herself as an activist for the sound restitution of the Mapuche heritage, that is, of the songs, languages, sounds and instruments that were taken from her people and that today are part of archives, museums, or private collections around the world. Thereby she affirms the importance not only of tangible territorial recoveries, but also of the intangible, immaterial ones, which she pursues with her artistic search and ethnological research.

10 This tenderness is not a circumstantial element, but quite central to Mapuche ontology and corresponds to the expression of the interrelationality of all living beings. It is the expression of complicity with the material and immaterial world that surrounds us, and of an inherent correspondence to the cosmos (cf., regarding the poetics of Elicura Chihuailaf, Hammerschmidt 2024).

As both an artist and ethnomusicologist, she searches colonial archives for the songs and instruments lost since the genocide suffered by her people at the end of the nineteenth century in order to de-silence them, make them sound again, restore them, and return them to her people.

These sound restitutions are carried out through different decolonial methods or practices, such as the revaluation of relegated knowledge, the remembrance and recomposition of forgotten songs and instruments, the reanimation of silenced objects such as Mapuche jewelry, the reading “against the grain” of colonial archives (chronicles, travel diaries, missionary reports, museum collections, etc.), the online publication of the results of her research in scientific journals and popular media, and, above all, her artistic production, which she understands as a poetic condensation of sounds and voices silenced and rediscovered both in the *mapu* and in colonial archives. She listens to all these sounds and voices and takes them out of silence, “unpeels” them, replaces them in their territories of origin in order to rebuild the *az mapu*, and reconnects them and restores them to her people through her songs.

A clear example of her aesthetic activism or “artivism”, understood as sound restitution, is the combination of her work as an ethnomusicologist and singer-songwriter as practiced in her field research. On her frequent trips to the Mapuche communities of Gulumapu (the territory west of the Andes, today part of Chile) and Puelmapu (the territory east of the Andes, today part of Argentina, where she lives), she usually conducts interviews with old Mapuche and *machi* women (the highest Mapuche spiritual authorities), considered living archives of wisdom and the singing tradition. In obvious opposition to the asymmetries of traditional ethnography, where *Huinca* missionaries, scholars, or scientists interviewed Mapuche “informants” who were often held in captivity, Mariluan tries to reconstruct the looted tradition of her own people by respectfully collecting the knowledge distributed throughout the Mapuche territory and archiving it in freely accessible recordings. Through her authority as a Mapuche singer-songwriter, she gets the old Mapuche women to sing to her the almost forgotten *ül* (songs) and *tayül* (sacred songs), which Mariluan records and restores to her people by making them part of contemporary Mapuche culture through respectfully saving tradition and composing new songs. Concrete examples of this work of restitution are her early award-winning documentary *Cantos de la memoria – cantos con sentido* (Mariluan 2009), which includes interviews with singers from Neuquén, as well as her field work recording *ül* and *tayül*, which she later transformed into a didactic series on YouTube about

the *ül* in four episodes¹¹ and also into contemporary songs, which take up the voices of the ancestors and translate them to the present-day world.¹² With these restitutions and translations of ancient voices, she not only archives the Mapuche cultural past for the present and future, but also distances herself from the Western concept of the individual, solitary, genius artist, to underline the community function played by the Mapuche *ül*, contextualize it in its own cultural tradition, and at the same time make it visible in the contemporary world. Following this idea, the fourth album of Mariluan is called (and is dedicated to) *Futrakecheyem Zomo* (ancestors): the entire female genealogy (*kupalme*) whose wisdom survives in the present. In the homonymous song on the album, the singer-songwriter points out explicitly: “Taiñ futrakecheyem zomo ñi ülkantum ngeyiñ / Somos cantos de nuestras ancestas” (Mariluan 2020, Booklet).

Also worth highlighting is the cultural recovery incited by Mariluan through the sound (and material) restitution by rebuilding and using traditional Mapuche instruments. Many of these, such as the *kinkulkawe* or *koolo*, had fallen into disuse, or had almost been completely forgotten by the Mapuche people. In her archival work as an ethnomusicologist, the Mapuche singer-songwriter and researcher rediscovers them in photos (Fig. 1) or descriptions kept in archives such as the Lehmann-Nitsche archive at the IAI (Ibero-American Institute) in Berlin, taking photos herself, or when she comes across the instruments themselves in ethnological museums, tracing them directly to make them visible in a more physical way so that she can take at least their contours back to their territory of origin.

Returning to Bariloche (Furilofche, in its original Mapuche name), she reconstructs these instruments with her group of women “Kultruneras” in order to make them sound again in today’s Wallmapu:

Decimos restitución sonora cuando buscamos la revinculación afectiva de archivos, objetos que han sido sacados, saqueados, al pueblo mapuche y que estamos tratando de revincular o reponer en sus territorios de origen. Entonces nos encontramos mujeres mapuche quinceñalmente en Bariloche en un grupo que denominamos “Kultruneras” o “Pu zomo ulkantufe”.

11 Cf. “Ül – definiciones del canto”, accessible via her pages <https://www.anahimariluan.com.ar/>, <https://de-de.facebook.com/anahi.mariluan/>, <https://www.instagram.com/anahimariluan/>, or via YouTube, <https://www.youtube.com/c/AnahiMariluan>.

12 Cf. episode 3 of the series, with an interview with Raquel Felipin Pillan Kuze, from Lof Felipin Chachil Mapu (later published in Mariluan 2023f), and the song “Mongen” (life) from Mariluan (2018), about which she explains: “el canto para mí [...] nace de un tejido colectivo y de pies en la tierra. Es el canto en nosotros aquello que se dice de a muchos, aunque el pájaro sea uno solo” (Mariluan 2018, Booklet).



Fig. 1: Casimiro, playing the Kolo. Photography by R. Lehmann-Nitsche (cf. Lehmann-Nitsche 1908: 930).

Aquí les dejo las noticias de este maravilloso hallazgo y recuperación que hicimos sobre este instrumento que se llama el *kinkulkawe* o *koolo* [...]. Es un arco musical que adoptaron el pueblo mapuche y *gününa kūna* hasta donde hemos encontrado en las antiguas crónicas. [...]. Lehmann-Nitsche fue un investigador que fotografió al *lamien* Casimiro [...] en 1905. La ficha original del instrumento con sus descripciones se encuentra en Berlín. De allí partimos para restituir a este instrumento que perteneció a nuestros pueblos y que cayó en desuso hasta hoy [...] en estos espacios en donde nos encontramos mujeres a restituir no solamente cantos, memorias, palabras, sino también los instrumentos de nuestro pueblo. (Mariluan 2023b: w.p.)

Another type of sound restitution practiced by Mariluan focuses on *Mapuche rüxan* (Mapuche jewelry). The *Mapuche rüxan* expresses the *Mapuche kimün*, Mapuche wisdom and knowledge, specifically the “pertenencia cosmológica en cuanto al origen de la vida en general y de la vida humana mapuche en particular, así como la relación entre la vida y la muerte y los diferentes momentos y espacios en que transitamos los mapuche por los mismos” (Painecura Antinao 2011: 16). But it is in the *keltatuwe* (pin, Fig. 2), above all, that “se condensa la filosofía y la espiritualidad mapuche” (Painecura Antinao 2011: 46).



Fig. 2: *Keltatuwe* (cf. Paineicura Antinao 2011: 75).

There, an upper plate, composed of a bird body with two heads, which represents the Mapuche dual principle and contains incisions indicating the *tuwün* or origin of the person who wears the jewel (cf. Paineicura Antinao 2011: 46–47), is connected by three chains to a lower plate, which represents human life in the *Nag Mapu* (earth on which we walk) and expresses “la subordinación que tenemos los mapuches a los *newen* que generaron la vida”. The chains, however, not only join both plates, but also “lograron darle movimiento a la pieza completa, equilibraron la pieza dejando un poco más corto la cadenilla central y obtuvieron también un sonido melódico (*ragaw*)” (Paineicura Antinao 2011: 49). Thus, Paineicura Antinao concludes, the *keltatuwe* “expresa la armonía, el equilibrio, el movimiento, la sonoridad, la alegría y la unidad de sus partes en un todo único e irrepetible” (Paineicura Antinao 2011: 53).

Many pieces of ancient *rūxan* were looted from the Mapuche people and are today found in Chilean, Argentine, or European anthropological/ethnological museums. Beyond the necessity of them being restored as material objects of the Mapuche cultural tradition, Mariluan also demands their sound restitution, which implies the return of the silenced sound of the *rūxan*:

Pienso que muchas piezas de la platería mapuche tienen además otra función, que es la del canto del material obrando sobre el cuerpo de las personas. Esa dimensión tampoco se tiene en cuenta cuando los archivos suspenden para siempre la posibilidad de seguir diciendo desde el sonido “aquí estamos”.

Cuando una tiene la posibilidad de ver los almacenes y colecciones, sucede como cuando ves un *kultrun* que reposa en silencio detrás de una vitrina. Se trata de la “extensión” de personas que ya no están y de piezas que no han sido concebidas para estar cumpliendo una función exotizante para el mundo occidental.

La gente que hoy trabaja en los archivos, lo sabe. Estamos frente a un momento en dónde todos nos preguntamos acerca del destino de las políticas positivistas que condenan a un estado de silencio a mucha cultura material. La restitución sonora implica la posibilidad de la reparación. El pueblo mapuche fue víctima de muchos tipos de saqueo, pero su lucha actual protagoniza un camino de reintegración, de la dignidad. (Mariluan 2023d: w.p.)

The Mapuche singer-songwriter also works with the photographic archive to which she has access during her research stays at European and North American libraries and museums. At the IAI’s Lehmann-Nitsche archive in Berlin, she discovered, touched, and digitized photos of the Inakayal family in captivity. In a personal communication, she explained to me:

Sucede que la fotografía analógica tomó la luz de aquel presente. Tocar esos revelados de alguna manera permite un contacto afectivo que se pierde al mirarlos solo por pantalla [...]. Pero aquellas personas de todos modos nos siguen mirando. La foto me surgió inmediatamente la pregunta “¿Dónde están los tres bebés” que estaban delante de la cámara. (Mariluan 2023c: w.p.)

From this question comes her song “Küla llüşhü”, a song incorporated into the album *Futrakecheyem Zomo* (Mariluan 2020) and also published as an experimental video clip (Mariluan 2021). The video clip uses procedures such as fading-in and photographic superimposition. In a snowy landscape, Mariluan, on the left side of the image, is mirrored in the Neuquén singer Noe Pucci, on the right, who like an echo repeats the question of the Mapuche singer-songwriter “¿Chew müleygün külake llüşhü pornacen? ¿Dónde están los tres bebés?”. Amidst the women, the image of snow-covered trees is suddenly interpolated, from which the photo found in the archive gradually emerges and becomes increasingly clear. Thus, the clip returns the portrayed family into the territory and natural context from which it was exiled, and the singing of Mariluan and Pucci gives voice to the mute faces through an elegiac question with no other answer than the same fading-in of the sad and accusing appearances of the Inakayal family. In terms of Western rhetoric, both the clip and the song function as *prosopopeia* (De Man 1984), or a trope that gives voice to the dead in the photo, who also touch us through the photographic *punctum* described by theorists such as Barthes (1994). In Mariluan’s terms, these *proso-*

popeia and *punctum* are the performative condensation of the sound restitution operated by the Mapuche *ül* and the image with the three babies, who, as the songs and silenced instruments, are rising from their anonymous graves and speaking again to the communities.

A Very Short Conclusion

Like all aesthetic productions, Mapuche poetry is complex and multidimensional. It includes topics as heterogeneous as deterritorialization and cultural orphanhood, the difficult recovery of *Mapuzungun* (the silenced Mapuche language), the trauma of genocide and exile experienced by the ancestors in the various military campaigns to *Wallmapu* (the Mapuche ancestral territory), or the current subalternization of the Mapuche in the great cities. It uses very different formal, methodological, and performative resources such as explicit re-traditionalization or “oralitura”, formal experimentation, intertextual proliferation, intermedial combination, and the explicit and highly visible transgression of the boundaries between scientific research and art. It is based both on ancestral tradition and a contemporaneity always to be reconquered, and considers and co-actualizes different territorial, temporal, experiential, and perceptual dimensions from an abiding and very deep respect for everything that exists in the *mapu* (earth). However, this entire range of themes and resources has as a common denominator the desire to recover a lost world. By putting into practice thematically and performatively the need for balance or an indispensable reterritorialization as the basis of “buen vivir” (good living) that must be recovered, it proposes a remedy to the exhaustion of the world, the damage of the earth, and the wounds caused by the arrival of so-called modernity.

Much of today’s Mapuche poetry takes place as aesthetic activism or “artivism”. It carries out a struggle that is at once political, ontological-epistemological, and aesthetic to restore the *az mapu* threatened by the West. Instead of lamenting world exhaustion in the post-global era, it recovers its agency and cultural memory from the sound restitution of the absent, or the staging of a mythical world prior to the *Huinca* invasion “when the world was lost”. It heals and restores this lost world and brings it into the present and future.

The *mapu* in all its diversity, beauty, and order, the *az mapu*, the (Mapuche) world, the pluriverse, today, in these works, is definitively not exhausted, but reborn.

Works Cited

- Ancalao, Liliana (2010) [2001]: *Tejido con lana cruda*. Buenos Aires: El Suri Porfiado.
- (2018a): “Anklaufken mew – en el medio del lago”. Talk given at Friedrich Schiller University Jena on 30 Oct 2018. In *Thuringian Digital Library*, <https://www.db-thueringen.de/servlets/solr/find?condQuery=Anklaufken+mew+%E2%80%93+en+el+medio+del+lago%0B> (last visit: 1 Sep 2023).
- (2018b) [2010]: “El idioma silenciado”. In: Ancalao, Liliana: *Resuello*. Madrid: Marisma, pp. 66–69.
- (2018c) [2010]: “Eso es lo que é”. In: Ancalao, Liliana: *Resuello*. Madrid: Marisma, pp. 70–73.
- (2018d) [2014]: “La memoria de la tierra sagrada”. In: Ancalao, Liliana: *Resuello*. Madrid: Marisma, pp. 51–57.
- (2018e) [2005]: “Orality, una opción por la memoria”. In: Ancalao, Liliana: *Resuello*. Madrid: Marisma, pp. 61–65.
- (2018f) [2014]: “Poesía en ebullición y transparencia”. In: Ancalao, Liliana: *Resuello*. Madrid: Marisma, pp. 58–60.
- (2020): “Poesía en dos lenguas”. Interview with Liliana Ancalao by Carina Sedeovich, February 27, 2020. In: *Ardea*, <https://ardea.unvm.edu.ar/entrevistas/liliana-ancalao/> (last visit: 31 Aug 2023).
- Aniñir, David (2018) [2009]: *Mapurbe. Venganza a raíz*. Santiago: Pehuen – CIIR Centro de Estudios Interculturales e Indígenas.
- Barthes, Roland (1994) [1980]: *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard–Seuil.
- Bayer, Osvaldo (ed.) (2010): *Historia de la crueldad argentina. Julio A. Roca y el genocidio de los Pueblos Originarios*. Buenos Aires: El Tugurio.
- (2010a): “Proyecto de ley”. In: Bayer, Osvaldo (ed.): *Historia de la crueldad argentina. Julio A. Roca y el genocidio de los Pueblos Originarios*. Buenos Aires: El Tugurio, pp. 11–28.
- Bengoa, José (2000) [1985]: *Historia del pueblo mapuche: siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: LOM.
- Calfulpan, Carmen (2005): “Ka Kiñe Nüttram”. In: Organización de Comunidades Mapuche – Tehuelche “11 de octubre” (ed.): *Feley – Música mapuche*. CD. Track 15 (4’13”).
- Cayucqueo, Pedro (2017): *Historia secreta de Chile*. Santiago: Catalonia.
- Chakrabarty, Dipesh (2000): *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Chihuailaf, Elicura (2017) [1999]: *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago: LOM.
- Clifford, James (2013): *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge, MA/London: Harvard UP.
- Danowski, Deborah/Viveiros de Castro, Eduardo (2014): *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis, Brazil: Desterro, Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental.
- Del Origen (n.d.): “Entrevista a la poeta mapuche Liliana Ancalao”. In: *Barilocheense*, <https://www.barilocheense.com/bariloche-social/pueblomapuche/entrevista-a-la-poeta-mapuche-liliana-ancalao> (last visit: 31 Aug 2023).
- De Man, Paul (1984): “Autobiography As De-Facement”. In: De Man, Paul: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia UP, pp. 67–81.
- Delrio, Walter (2005): *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia 1872–1943*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Derrida, Jacques (1983): *D’un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. Paris: Grasset.
- Dussel, Enrique (1994): *1492: el encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la Modernidad”*. La Paz: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA, Plural Editores.
- Hammerschmidt, Claudia (2024): “Poética de la convivialidad en la poesía mapuche contemporánea. El concepto del Buen Vivir, la recuperación del *az mapu*, y la ‘oralitura’ de Elicura Chihuailaf”. In:

- Klengel, Susanne/Chicote, Gloria (eds.): *Entre observación, descripción y creación. Convivialidades literarias*. Buenos Aires: Clacso (Colección “Biblioteca Mecila/Clacso”), pp. 293–327.
- Huenún, Jaime (ed.) (2007): *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*. Versión mapuchezungun de Víctor Cifuentes. Málaga, Spain: Maremoto.
- Lehmann-Nitsche, Robert (1908): “Patagonische Gesänge und Musikbogen”. In: *Anthropos* III, 5–6, pp. 916–940.
- Loy, Benjamin/Müller, Gesine (2023): “Towards a Post-Global Age. Introductory Notes about the End(s) of Globalization and World Literature”. In: Müller, Gesine/Loy, Benjamin (eds.): *Post-Global Aesthetics. 21st Century Latin American Literatures and Cultures*. Berlin: DeGruyter, pp. 1–8.
- Marimán Quemenado, Pablo (2006): “Los mapuche antes de la conquista militar chileno-argentina”. In: Marimán Quemenado, Pablo/Caniuqueo Huircapan, Sergio/Levil Chichahual, Rodrigo/Millalén Paillal, José: *¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago: LOM, pp. 53–127.
- Mannarino, Juan Manuel (2022): “Anahi Rayen Mariluan y el primer adelanto de su quinto disco, *Zomo ñi ko*”. In: *Radar* (Cultural supplement of *Página 12*), 11 Dec 2022. In: *Página 12*, <https://www.pagina12.com.ar/505962-anahi-rayen-mariluan-y-el-primer-adelanto-de-su-quinto-disco> (last visit: 16 Sep 2023).
- Mariluan, Anahí (2009): *Cantos de la memoria – cantos con sentido* (Documentary video; 31'24"). On YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=aVDYHclpcf8> (last visit: 18 Sep 2023).
- (2015): *Kisulelaiñ/No estamos solas* (CD).
- (2016): *Amulepe Taiñ purrun/Que siga nuestro baile* (CD).
- (2018): *Mankewenü/Amiga del Cóndor* (CD).
- (2019): “Ül, el canto mapuche. Eso que se dice de a muchos aunque el pájaro sea uno solo”. In: Hammerschmidt, Claudia (ed.): *Patagonia literaria V. Representaciones de la identidad cultural mapuche*. Potsdam–London: INOLAS, pp. 285–296.
- (2020): *Futrakecheyem zomo/Ancstras* (CD).
- (2021): *Küla llüshü* (Videoclip; 2'36"). On YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=nCHKOv0G0gM> (last visit: 18 Sep 2023).
- (2023a): “Capítulo 3. Anahí Mariluan – Restitución sonora”. In: Centro Cultural Kirchner: *Territorios del canto* (Nosotras movemos el mundo, edición 2023). <https://www.cck.gob.ar/territorios-del-canto/28128/> (last visit: 19 Sep 2023).
- (2023b): “En nuestro espacio de Restitución sonora, además de canto y palabra, estamos haciendo *Kinkulkawe* o *koolo*”. Transcription of the video clip (by C.H.). Clip available on Instagram <https://www.instagram.com/reel/Cr8juzNvmaR/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D> (last visit: 16 Sep 2023).
- (2023c): “La restitución sonora a través de la fotografía colonial” (Personal communication by email, 27 Jun 2023).
- (2023d): “La restitución sonora a través del *rüxan* (la platería mapuche)” (Personal communication by email, 14 Sep 2023).
- (2023e): “ÜL – definiciones del canto – Episodio 1”. On YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=i4_RWj-3lUk (last visit: 14 Sep 2023).
- (2023f): “ÜL – definiciones del canto – Episodio 3”. On YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=yJh1zWMjwb0> (last visit: 14 Sep 2023).
- Melin, Miguel/Mansilla, Pablo/Royo, Manuela (2020): *Mapu chillkantukun zugu: descolonizando el mapa del Wallmapu, construyendo cartografía cultural en territorio mapuche*. Temuco: Pu Lof Editores. Cited from PDF version. In *IOPD*, <https://www.oidp.net/docs/repo/doc558.pdf> (last visit: 31 Aug 2023).

- Mellado, Silvia (2014): “Lenguas KUÑIFAL: pasajes entre el *mapuchezungun* y el castellano en Elicura Chihuilaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda”. In: *RECIAL*, 5–6, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/9586/10354> (last visit: 31 Aug 2023).
- Moyano, Adrián (2016): *De mar a mar. El Wallmapu sin fronteras*. Santiago de Chile: LOM.
- (2017): *A ruego de mi superior cacique, Antonio Modesto INAKAYAL*. Viedma: Fondo Editorial Rionegrino.
- Painecura Antinao, Juan (2011): *Charu. Sociedad y cosmovisión en la platería mapuche*. Temuco: Ediciones Universidad Católica de Temuco.
- Pigna, Felipe (2017): “La conquista del desierto”. In: *El Historiador*, https://web.archive.org/web/20170302225329/http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/republica_liberal/conquista_del_desierto.php (last visit: 31 Aug 2023).
- Quidel Lincoleo, José (2016): “El quiebre ontológico a partir del contacto mapuche hispano”. In: *Chungará. Revista de Antropología Chilena* 48, 4, pp. 713–719.
- Ramos, Ana Margarita (2020): “Etnografía de los fragmentos”. In: Ramos, Ana Margarita/Rodríguez, Mariela Eva (eds.): *Memorias fragmentadas en contexto de lucha*. Buenos Aires: Teseo, pp. 43–65.
- Spíndola, Jorge (2021): *Patagonia literaria VIII. El Az Mapu: poética y políticas del Buen Vivir*. Potsdam-London: INOLAS.
- Torquemada, Fray Juan de (1975) [1615]: *Monarquía indiana*. Libro IV. Mexico City: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

Reindert Dhondt

Agotamiento en el museo

Potenciar los archivos del Museo Británico para narrar las memorias de esclavitud y explotación en “La lengua afuera” de Lina Meruane

Tumbas sin sosiego

Durante mucho tiempo, los museos fueron vistos como templos o criptas en los que objetos preciosos se depositaban para su custodia y que estaban aislados de la agitación del mundo exterior. En su ensayo “Museo Valéry Proust” (1967), Theodor W. Adorno establece una analogía entre museos y monumentos funerarios dado que, en su visión, las piezas museísticas terminan extraídas del flujo temporal y vital. Para Adorno, los objetos expuestos en las vitrinas agonizan al no mantener una relación viva con el visitante del museo-mausoleo, una observación que se aplica aún más a los vestigios del pasado que permanecen atesorados en el almacén: “Los museos son como panteones de obras de arte. Dan testimonio de la neutralización de la cultura” (2008: 159). A eso se añade que la arquitectura neoclasicista de los primeros museos europeos recuerda la función de los templos, sepulcros y otros edificios ceremoniales del mundo antiguo donde se acumulaban y se desplegaban objetos votivos. En términos similares, Gyan Prakash diagnosticó en 1996 un agotamiento de la institución museística que, al igual que su colección supuestamente estática, corría el riesgo de convertirse en un residuo petrificado de tiempos pasados: “A sense prevails today that museums have become history –finished, exhausted, lifeless, and now a part of the every history they monumentalize” (2012: 317). Asimismo, muchos museos se han vuelto anacrónicos en el sentido de que sus políticas de colección y de exhibición son reminiscentes de disciplinas científicas y formas de pensar obsoletas. En este sentido, algunos museos son tanto guardianes como reliquias del pasado: los objetos que albergan son testimonios de otras culturas, a la vez que evocan prácticas de apropiación cultural resultantes del imperialismo cultural, así como disciplinas que son cómplices de la perpetuación de esos procesos de dominación.

Desde principios del siglo, el museo ya no se ve como un lugar apolítico y estático, sino como un auténtico campo de batalla e incluso un facilitador de cambio. Los museos europeos con colecciones que se originan en la era colonial o imperial se consideran hoy día cada vez más como símbolos del poder asimétrico y

Reindert Dhondt, University of Antwerp

la desigualdad económica persistente entre el Norte Global y el Sur Global. A medida que las sociedades euro-norteamericanas se enfrentan a su legado colonial, se han multiplicado en los últimos años los llamados a descolonizar los museos y a reparar los daños del colonialismo, especialmente desde que el movimiento *Rhodes Must Fall* de 2015 y otras acciones comunitarias de memoria urbana apuntan a dismantlar los monumentos tóxicos y su poder normativo, socavando las narrativas hegemónicas que se materializan en estatuas públicas. El legado violento del período colonial e imperial ha provocado conflictos sobre las políticas de representación en las artes y los espacios públicos. Asimismo, colectivos de base como *Occupy Museums* y *Decolonize This Place* han intentado dismantlar la mirada imperial, racializada o extractiva del encuadre colonial occidental que a menudo sigue prevaleciendo en instituciones de memoria como el museo, mientras que artistas han procurado reclamar y recuperar un acervo expoliado hace siglos mediante performances e intervenciones simbólicas. Estas van de tácticas de guerrilla, como la infiltración reciente de audioguías pirateadas en el *Weltmuseum* vienés que ofrecen una visión subalterna sobre el significado del supuesto penacho de Moctezuma, a formas de activismo curatorial, como las intervenciones decoloniales encargadas a artistas latinoamericanos en el Museo Ludwig de Colonia (*Antikoloniale Eingriffe*, 2023). En efecto, el movimiento a favor de la restitución es cada vez más clamoroso, también entre curadores y museólogos que convidan a artistas y escritores residentes a reensamblar la colección y generar interpretaciones inesperadas a partir de los objetos “inquietos” de sus fondos, separando así los derechos de propiedad —¿a quién pertenecen los objetos supuestamente inalienables?— de la propiedad moral y la autoridad epistémica —¿a quién se le permite contar qué historia utilizando estos objetos? De este modo, los objetos contribuyen a redefinir el museo de una utópica zona de confluencia o contacto intercultural (Clifford 1997: 188) a una zona de conflicto donde se reabren heridas de situaciones pretéritas a fin de sanarlas.

Al igual que los activistas que reclaman reparación a la historia, la literatura latinoamericana actual participa de este debate público al problematizar el coleccionismo de ciertos museos, enlazándola con la pervivencia de la matriz colonial del poder y el extractivismo económico, cultural y epistémico. Estos textos, como, por ejemplo, *Huaco retrato* (2021) de Gabriela Wiener, buscan “reparar el mundo” (Gefen 2017) de forma imaginativa o especulativa; son el resultado de un trabajo de curaduría en el doble sentido de poder de selección y de sanación. Particularmente en aquellos casos donde el órgano rector del museo o la legislación nacional impide la repatriación material del patrimonio, la literatura permite una suerte de restitución simbólica, otorgando una voz a los artistas anónimos detrás de los objetos que se han tornado inertes y que han sido neutralizados por la descontextualización y la estetización a las que han sido sometidos en el espacio expositivo. Argumenta-

mos que, frente a los múltiples obstáculos jurídicos y políticos y las trampas de la repatriación, la literatura es una herramienta clave para caminar hacia una justicia transformadora y decolonial. Permite reinscribir perspectivas que han sido devaluadas como resultado de la colonialidad del poder y el conocimiento.

Gracias a la imaginación y el poder de la narración, estos objetos tienen el potencial de recuperar o reelaborar lo que Walter D. Mignolo ha llamado “memorias robadas” (2013: 13) o desactivadas por el epistemicidio de la cosmovisión de grupos amerindios o por la construcción de una identidad nacional basada mayoritariamente en la herencia europea o el mestizaje hispano-indígena que obvió el aporte de los esclavos afrodescendientes al desarrollo cultural y económico de los países latinoamericanos. Los artefactos pueden verse como contenedores de los recuerdos latentes o reprimidos de pérdida por extracción y desposesión violenta que permanecen encriptados en el museo-archivo. A este respecto, la literatura no solo reactiva la imaginación que los objetos movilizaban antes de musealizarse y de la que fueron el fruto, sino que contrarresta también la colonialidad intrínseca del archivo al reconocer el pasado con todas sus heridas y honrar a los que han sido borrados por la historia hegemónica. Además, en el contexto actual caracterizado por las políticas del perdón, las artes pueden jugar un papel importante de cara a una reparación *integral* que va más allá de la mera restitución patrimonial o la indemnización financiera, que paradójicamente puede terminar reproduciendo el silenciamiento o el olvido.¹

El presente artículo se centra en la narrativización del patrimonio material latinoamericano en el proyecto colectivo *Volver a contar. Escritores de América Latina en los archivos del Museo Británico* (2022), que simultáneamente salió en inglés bajo el título *Untold Microcosms: Latin American Writers in the British Museum*. La publicación es una iniciativa del Hay Festival y del Centro de Excelencia Santo Domingo para la Investigación sobre Latinoamérica en el Museo Británico (SDCELAR), que invitaron a diez autores latinoamericanos a escribir un relato que se centrara en un artefacto o espécimen guardado en su depósito. Se trata de un intento de rescate de objetos que han sido doblemente invisibilizados: al trasladarse a Inglaterra, pero también al integrar los vastos depósitos del museo. *Volver a contar*, como ficción archivística (ver Dhondt 2024), busca rescatar estos objetos del olvido y reanimarlos. Los textos son genéricamente muy diversos y van

¹ Así, en sus reflexiones acerca de lo que llama “arte catastrófico”, es decir arte fabricado en mundos arrasados por el imperialismo y que fue trasladado a los centros metropolitanos, Fazil Moradi (2022) ve en la restitución una continuidad de las antiguas políticas coloniales al tratarse de un proceso controlado por museos y gobiernos de las antiguas metrópolis. La historiadora y curadora Clémentine Deliss, por su parte, ha calificado la restitución de “mercancía” (2020: 88) dentro de una especie de industria decolonial que rige el mundo cultural.

precedidos por una foto del objeto y un breve texto introductorio firmado por alguien del equipo curatorial. Los autores participantes reimaginan la biografía del objeto escogido y de los individuos detrás de él, e indirectamente arrojan luz sobre las políticas de adquisición dudosas del pasado, cartografiando de este modo la historia del museo a partir de su archivo. El proyecto evidencia que la colección del museo excede cuestiones de propiedad legal, ya que está íntimamente entrelazada con la expresión del patrimonio cultural o natural y la identidad (étnica, religiosa u otra) de una comunidad de origen. En lugar del curador que normalmente selecciona los objetos expuestos y tiene el monopolio para conferirles significado (lo que en el mundo germanoparlante de los museos se conoce como *Deutungshoheit*, o la autoridad de interpretación), los autores —algunos de los cuales mantienen fuertes vínculos con las comunidades de origen— evitan el peligro de un relato único y hegemónico, y de una producción de conocimiento monocultural y monodisciplinario al desplegar una variedad de perspectivas y técnicas literarias que entremezclan pasado, presente y futuro, y lo individual con lo colectivo, desde la ciencia ficción y el futurismo indígena (Cristina Rivera Garza, Yásnaya Elena A. Gil; ver Dhondt 2023), la escritura fragmentaria y asociativa (Djamila Ribeiro, Lina Meruane), la escritura afectivo-sensorial en contraposición al orden ocularcéntrico (Dolores Reyes) hasta la autoficción (Juan Cárdenas, Joseph Zárate). Los relatos ofrecen frecuentemente una reparación simbólica en el mundo diegético, pero nos obligan también a repensar nuestras formas de entender y habitar el mundo al proyectar mundos alternativos. De este modo se generan nuevas preguntas e interpretaciones sobre la pervivencia (*Nachleben*) de los objetos —incluso su vida de ultratumba, fuera del museo— y sus resonancias afectivas, superando la mirada científica y eurocéntrica con la que las culturas originarias y sus ritos han sido catalogadas y fosilizadas.

En lo que sigue, veremos primero cómo el volumen se relaciona con el cuestionamiento del paradigma del museo universal y con la idea del archivo como un lugar paradójico de custodia y de desmemoria. Luego, analizaremos “La lengua afuera” de Lina Meruane, que tematiza el agotamiento y el extractivismo a partir de una máscara boliviana.

El museo universal

Varias historias de *Volver a contar* tematizan el agotamiento de recursos naturales y la protección de recursos culturales, pero también apuntan, en un metanivel, hacia una concepción específica del museo que se ha ido agotando cada vez más: la del museo universal, supuestamente inmutable en el tiempo y el espacio. Tradicio-

nalmente el Museo Británico se ha considerado como una institución cosmopolita que se origina en los ideales (pan)humanistas de la Ilustración, como cofre del tesoro de la humanidad que almacena los recuerdos de todos los pueblos a fin de fomentar un sentido de humanidad común. No obstante, este modelo institucional como materialización del enciclopedismo pasa por alto el lado oscuro de la Ilustración, con sus legados del imperio y de la esclavitud transatlántica. Los orígenes del museo están vinculados a la expansión militarizada del capitalismo global y al colonialismo, antes de ser puesto al servicio del Imperio Británico y convertirse en una herramienta para la construcción de la nación en el siglo XIX. En este sentido no solo es un símbolo de la búsqueda del conocimiento, sino también una manifestación del poder sobre la naturaleza y las tribus colonizadas, así como un espacio epistemológico que ordena el mundo desde la ideología del progreso, produciendo “[...] a position of power and knowledge in relation to a microcosmic reconstruction of a totalized order of things and peoples” (Bennett 1995: 97).

Cabe señalar que el Museo Británico se creó originalmente a mediados del siglo XVIII para albergar la colección de Sir Hans Sloane (1660–1753), un médico y naturalista irlandés cuyos ingresos procedían de plantaciones esclavistas en Jamaica. La empresa del padre fundador del museo fue impulsada por una visión totalizadora y un afán de museografiar y “coleccionar el mundo”, como reza el título de su biografía (Delbourgo 2012), resultando en una especie de cueva de Alí Babá que abarca desde manuscritos preciosos y muestras de cacao hasta figurillas prehispánicas. El museo por el que abogó era universal en términos de representatividad y exhaustividad (una acumulación de objetos que testifica la aprehensión del mundo) y accesibilidad (un microcosmos del conocimiento humano abierto a todos los ciudadanos del mundo). Son, de hecho, dos condicionantes de universalidad que ahora se ponen en entredicho: por un lado, la superabundancia de bienes culturales amontonados en el Norte Global en cuyo montaje etnocéntrico las comunidades de origen apenas se reconocen y, por el otro, la política de accesibilidad e inclusión del museo.

A lo largo de su vida, Sloane coleccionó tanto objetos exóticos y pretendidas curiosidades anatómicas (p. ej. piel negra) como cuerpos esclavizados, reduciendo su singularidad y transformándolos en símbolos representativos de razas y culturas ajenas a través de una mirada objetivante, homogeneizadora y usurpadora que prefigura el racismo biológico. A través de adquisiciones y legados consecutivos, la colección alcanzó una amplitud impresionante que desempeñó a partir del siglo XIX un papel trascendental en lo que Thomas Richards llama “el archivo imperial”, que se refiere a un espacio utópico de conocimiento integral: “a fantasy of knowledge collected and united in the service of state and empire” (1993: 6). Para Richards, el Museo Británico fue una ficción material imprescindible para la maquinaria del Imperio. Su misión civilizatoria naturalizó la dominación sobre pueblos

inferiorizados, encubriendo la lógica extractivista que potencialmente lo reduce todo a una mercancía, a un recurso extraíble que se presta a una capitalización económica o simbólica y que se asimila a una matriz cultural eurocéntrica.

En las últimas décadas, el Museo Británico se ha presentado invariablemente como “a universal resource for the citizens of the world” (MacGregor/Williams 2005: 59), que permite contemplar todas las culturas bajo el mismo techo. Desde la “Declaration on the Importance and Value of Universal Museums” (2002), la idea de los museos llamados “universales”, como el Museo Británico, con sus orígenes en el deseo de la Ilustración de crear una enciclopedia que abarque todos los objetos y con su ambición de contar la historia de la civilización humana, está cada vez más bajo ataque. Los dieciocho firmantes de la declaración, del Museo Británico y el Louvre al Museo Metropolitano de Arte, defienden el papel del museo como custodio del patrimonio global que debería garantizar su supervivencia y permitir su comparación, pero esta retórica internacionalista impide paradójicamente cualquier discusión sobre la responsabilidad moral del museo en términos de descolonización o repatriación, con el pretexto de que las colecciones pertenecen a la comunidad global y que su devolución sirve esencialmente a intereses nacionalistas y, por tanto, provincianos. De hecho, la declaración puede verse como una estrategia de mercadotecnia institucional y como una táctica dilatoria frente al reclamo de repatriar los mármoles del Partenón (Abungu 2022: 247; Fleming 2014: 2369). Es más, la retórica universalista recuerda precisamente el lenguaje del colonialismo, que proclama la universalidad de un lugar específico de enunciación y que encubre el particularismo hegemónico del universalismo occidental. El imaginario eurocéntrico-racional terminó por descalificar otras formas de conocimiento y de vida, y por domesticar al Otro. De ahí que los museos hayan puesto en escena un universo ordenado y aparentemente armonioso compilado por fragmentos representativos de diferentes culturas, cuya jerarquización implícita se vislumbra en la Galería de la Ilustración del Museo Británico, relegando a otras a las alas laterales o a los almacenes, o domesticándolas a través de la colonialidad del saber. Los artefactos de otras culturas fueron encapsulados en un esquema de estadios evolutivos de la cultura y sometidos a una concepción del arte que se origina en la Ilustración europea. A partir de entonces prevalece una apreciación estética y visual de objetos como “arte” —objetos que se desfuncionalizan y que se colocan en pedestales o en espacios diseñados para ser contemplados en quietud, como si fueran eternos—, que los desconecta de su uso performático, de las historias que los rodeaban y de otras formas de sentir y pensar. En este sentido, el museo tradicional está regido por la necesidad de re-presentar el mundo, de hablar en nombre de otras culturas que terminan esencializadas. La literatura, y las artes en general, puede deshacer esta museificación que neutra-

liza las tradiciones vivas, convirtiéndolas en símbolos muertos de la diferencia, y llevar a cambios en la manera en que los objetos son guardados y vistos.

Recuperar memorias almacenadas

Mucho se ha escrito ya sobre cómo la exposición de artefactos sirvió para justificar la rectitud moral del colonialismo y del imperialismo cultural, pero menos atención se ha prestado al depósito de los grandes museos occidentales, donde se guardan incontables objetos cuyo origen y función se desconocen. Los depósitos atiborrados de muchos museos se originan en la lógica extractivista del colonialismo e ilustran espacialmente la pérdida cultural y la violencia epistémica que esta conlleva. La manía acumuladora de potencias europeas por medio de la confiscación y dislocación, así como los subsecuentes procesos de alterización y commodificación resultó en una depleción de recursos y una expropiación cultural que implicó una pérdida de identidad y un desempoderamiento. En este sentido, la extracción natural y cultural son dos caras de la misma economía política: ambas formas de desposesión colonial están vinculadas con la acumulación originaria que Marx identificó como precondition del capitalismo global.

Últimamente la concepción tradicional de la función del museo, que consiste en adquirir, resguardar e interpretar objetos en las galerías o instalaciones de almacenamiento, se convirtió en el blanco de múltiples críticas tanto dentro como fuera del campo museístico. La creciente cantidad de materiales almacenados que son desconocidos, apenas estudiados o subestimados por los investigadores y el público ha generado una crisis curatorial (Kersel 2018: 273). Como consecuencia de recortes presupuestarios y una política neoliberal de gestión, algunos museos han procedido a la cesión y la extracción de objetos redundantes de su colección.² Aunque la discusión pública actual sobre la devolución de objetos hurtados en otras épocas suele girar en torno a reconocidas piezas de arte como los frisos del Partenón, algunos activistas también llaman la atención sobre el depósito sobresaturado que sustrae a los objetos de su vida social y circulación. Equiparando el museo con una prisión, los activistas decoloniales cuestionan cada vez más el derecho moral de los museos a “retener” y apilar artefactos sin proporcionar un es-

² Así, el exdirector del museo etnográfico Wereldmuseum de Róterdam, guiado por el lema “quien mucho abarca poco aprieta”, explicó el afán coleccionista de sus antecesores como una especie de fijación anal en términos freudianos. Su crítica contra lo que consideraba un acaparamiento masivo, poco premeditado e indiferenciado de objetos que estaban cogiendo polvo en el depósito le permitió justificar la reducción de su colección y plantilla (Visscher 2013).

cenario donde exhibirlos.³ Crecen, efectivamente, las voces que reclaman el regreso de artefactos coloniales que no se muestran de forma permanente, como si el almacenaje implicara automáticamente un incumplimiento de la misión pública de los museos. Esta visión minimalista del rol del museo pasa por alto la labor investigativa, la preservación preventiva o curativa de su colección y la organización de exposiciones temporales. Para hacer frente a este reto, los museos con colecciones coloniales invitan a artistas del Sur Global a reinterpretar su archivo, estableciendo diálogos entre obras de arte contemporáneo y artefactos antiguos, generando comparaciones transculturales, desmontando la lectura institucional o desviando la mirada eurocéntrica. Además, varios curadores han replanteado el cuidado de las colecciones más allá de la salvaguardia material, desplegando diferentes estrategias para poner en valor y dinamizar sus colecciones, hacer accesibles los artefactos y rescatarlos del olvido.

Muchos coleccionistas y museos decimonónicos fueron impulsados por el imperativo científico y humanitario de la antropología de rescate (*salvage anthropology*) para preservar culturas supuestamente prístinas en vías de extinción física o cultural —o condenadas a la asimilación— y salvar urgentemente sus memorias antes de que se esfumaran. Este acto supuestamente benevolente por los autodesignados guardianes e intérpretes de otras culturas ha sido desenmascarado como un pretexto para saquear, puesto que paradójicamente esta operación de salvamento aceleró el aniquilamiento de las culturas coleccionadas. En el caso del Museo Británico, más del 99% de los ocho millones de objetos queda relegado al ostracismo en el almacén. A causa de esta ratio y de la distinción binaria entre museo y almacén se ha criticado el papel del museo como institución que custodia y salvaguarda las colecciones en beneficio de la sociedad y las generaciones futuras. En la práctica, el museo condena el grueso de sus fondos a un olvido social, encerrando en el depósito ciertos objetos embarazosos marcados por el racismo u objetos de carácter sagrado que siguen teniendo un valor devocional para ciertas comunidades. En este sentido, *Volver a contar* busca visibilizar y potenciar el almacenamiento, en consonancia con la tendencia a facilitar el acceso público a los depósitos

3 La idea del museo como cárcel no solo permea el discurso activista (p. ej. los “stolen good tours” en el Museo Británico), sino que es un *topos* recurrente en el imaginario popular, de la novela *Mumbo Jumbo* (1972) de Ishmael Reed (1972) a la película de superhéroes *Black Panther* (2018). La imagen de la cultura material “en cautiverio” también aparece en el discurso académico e institucional. Así, el informe Sarr-Savoy (2018) sobre las colecciones francesas de obras de arte africanas procedentes de adquisiciones controvertidas califica el patrimonio cultural africano como “prisionero de los museos europeos” (2018: 1). Asimismo, el antropólogo Michael Tausig también critica las políticas retencionistas de propiedad cultural al instigar en *My Cocaine Museum* a romper las vitrinas de los museos y liberar los objetos capturados de su servidumbre epistemológica (2004: 315).

externos, que previamente eran espacios inhospitalarios. Así, el reciente Depot Boijmans Van Beuningen (2021) en Róterdam ilustra la reconversión del almacén inaccesible en un *Schaudepot* de libre circulación, es decir un depósito de exposición transitable. En algunos casos, esta convergencia entre espacio expositivo y almacén transforma la trastienda funcional del museo en una suerte de *Wunderkammer* o gabinete de curiosidades cuya abundancia visual causa un asombro cargado de exotismo y patentiza la acumulación masiva de objetos provenientes de tierras lejanas provocada por el colonialismo y el imperialismo, lo que entraña otra vez el riesgo de repetir los presupuestos eurocéntricos y universalistas, y fomentar una nostalgia imperial. La literatura es uno de los instrumentos para deconstruir la actitud de asombro y reemplazarla por una de resonancia cultural que se extiende más allá de la estética y que cuestiona la perpetuidad atemporal del museo. Como ficción de archivo, *Volver a contar* puede desencadenar y avivar la dialéctica entre las salas de exposición y el almacén, entre lo visible y lo invisible, que es crucial para dinamizar y renovar el museo.

Desenterrar el pasado esclavista y desmusealizar el agotamiento

“La lengua afuera” de la escritora chilena Lina Meruane extiende las continuidades coloniales al presente de la narración e indaga en la explotación agotadora de recursos humanos. Se trata de un texto genéricamente híbrido que está a caballo entre un ensayo fragmentario y una crónica personal, entre el discurso crítico y el discurso creativo. Temáticamente el texto recuerda el tema de la corporalidad y lo patológico que caracteriza la “tetralogía de la enfermedad” de la escritora, en particular el impacto somático del neoliberalismo salvaje que explora en su novela *Fruta podrida* (2007), así como su interés por la fisonomía y la semblanza en relación con la identidad que manifestó en el ensayo *Rostros en mi rostro* (2019).

La reflexión de la narradora se desencadena a partir de cuatro máscaras ceremoniales de yeso policromado que fueron coleccionadas en los años 1980 con el propósito de ser mostradas en la exposición *Bolivian Worlds* (1987) del Museum of Mankind. Este museo albergó las crecientes colecciones etnográficas del Museo Británico a partir del 1970 antes de su reintegración en la sede de Bloomsbury en 2004. Retrospectivamente la exposición de artefactos andinos puede considerarse reveladora de una falta de autorreflexividad en el terreno de la curaduría etnográfica, a pesar de la emergencia de la “museología crítica” en los años 1980. *Bolivian Worlds* cosechó múltiples críticas vehementes, tanto por su puesta en escena exotizante, como por sus omisiones y su perspectiva monológica unificadora. Así,

en una reseña en *Anthropology Today*, el antropólogo Tristan Platt deploró la riqueza visual de la exposición, que condenaba los artefactos acumulados a un mutismo, en el sentido de que su escenografía “[...] verges on collapsing into a brilliant travel-poster, for the clustered objects tend to sit and stare back at one: they rarely ‘speak’” (1987: 14). También le achacó a los comisarios de la exposición una insensibilidad político-económica al guardar un “[...] incredible silence in *Bolivian Worlds* on the latest havoc wrought by Western market anarchy (and Third World export-dependency models) among Bolivian miners” (1987: 16). La crónica de Meruane, al contrario, aborda explícitamente esta dimensión política al repensar los objetos dentro y fuera de su contexto de creación y de las dinámicas socio-culturales locales, desconectándolos de la intencionalidad del mascarero y de los agentes locales del patrimonio, pero también de la disciplina museológica clásica que promueve la monocultura de un saber experto desde una posición exógena, desacreditando conocimientos alternativos que los artefactos encierran. La narradora de “La lengua afuera” pone el foco de atención en las múltiples valencias de la máscara, que escudriña desde diferentes ángulos, a fin de aminorar la distancia entre la cultura exhibida y el visitante-lector que se basa comúnmente en oposiciones binarias (foráneo-propio, primitivo-civilizado, anacrónico-moderno, cultura coleccionada-cultura coleccionista, etc.).

La información sobre la máscara del moreno, cuya fotografía encabeza el texto, es ilustrativa del descriptivismo empírico que impera en los catálogos de museo (fecha de adquisición, coleccionista, país de procedencia, tamaño, tratamientos químicos, etc.). No toma en cuenta la dimensión performativa, la praxis festiva y ritual como expresión de la memoria cultural y de la construcción de identidad y alteridad.⁴ Más específicamente, las máscaras de color carbón elegidas por Meruane son atributos imprescindibles para las negrerías y morenadas, danzas folklóricas efectuadas por la comunidad indígena durante el carnaval en el altiplano boliviano. Son expresiones sincréticas que son indisociables de la economía colonial en el sentido de que representan diferentes personajes afrodescendientes que encarnan los trabajos de servidumbre en las minas de plata y de estaño de Oruro o Potosí, como el moreno (esclavo negro), el rey moreno (líder tribal) y el caporal (capataz negro encargado de azotar a los trabajadores forzados). Como manifestaciones del despojo extractivista y la violencia colonial que atraviesan los cuerpos, las máscaras entraron en un doble proceso de musealización, que neutraliza las tradiciones vivas, convirtiéndolas en símbolos muertos de la diferencia, y de patrimonialización, que a su vez presenta al es-

⁴ Ver la descripción de la pieza Am1985,32.49 en la *British Museum Collection* en línea (https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Am1985-32-49).

clavo como un arcaísmo, como una figura costumbrista que pertenece a un pasado irrevocablemente perdido.

Hoy día, las danzas son reconocidas por la UNESCO como parte del patrimonio vivo e intangible del mundo andino. Aunque los bailarines eran en su inicio indígenas aimaras, el carnaval se ha desindianizado y despopularizado gradualmente al ser cooptado por las clases medias y altas para reflejar el imaginario social hegemónico (Lara Barrientos y Córdova 2011: 38). A la vez, el festival está sujeto a una turistificación que lo convierte en un espectáculo “autóctono” comercial vaciado de su carga subversiva. En consecuencia, se pone en valor la cara festiva o celebratoria de la máscara para mercadear un pasado dulcificado, ocultando la cara más siniestra marcada por la esclavitud. Estos procesos se inscriben en una lógica de reificación y despolitización cuya finalidad consiste en adscribirle un significado estable y mantener el statu quo. Sin embargo, las máscaras tienen un doble estatuto en el sentido de que son soportes duraderos que se preservan intactos en el archivo, a la vez que evocan un saber corporalizado y efímero que se transmite en las performances y la cultura oral, lo que Diane Taylor llama el “repertorio” (2003: 19–20). En su crónica, Meruane no solo insiste en la flexibilidad de la tradición, en la naturaleza cambiante del repertorio en Bolivia, sino que establece también conexiones transhistóricas y transculturales entre la biopolítica colonial y formas de esclavitud moderna, como el pluriempleo y la adicción al trabajo en un contexto precarizado. Frente a la máscara en el depósito, la narradora advierte que el “espanto de la explotación” (Meruane 2022: 72) no ha concluido, sino que se ha metamorfoseado.

El título del texto remite a la lengua roja asomada que caracteriza las máscaras de las negrerías. Estos rostros-rastros del pasado han sido interpretados como caricaturas raciales que exageran los gruesos labios y otros rasgos faciales de los afrodescendientes, construyéndolos como expresiones de la otredad en el espacio de la fiesta urbana. La lengua que cuelga de su boca y los ojos sobresalientes y desorbitados remiten al gran esfuerzo y el horror en las minas. Es fácil entender que las máscaras y los “bailes de los negritos” (2022: 76) se consideran un legado controvertido e incómodo, ya que encarnan prejuicios y prácticas discriminatorias de la época colonial. Además, evidencian la falta de agencia de los afrobolivianos y su subrepresentación en el imaginario colectivo, en “una patria que se encargaría de hacerlos desaparecer de la historia” (2022: 75). La narradora hace hincapié en la interpretación ambivalente de las máscaras: por un lado, pueden ridiculizar y ultrajar a la comunidad afro a través de un patrimonio excluyente que constituye una seña de identidad para otros grupos —pensemos también en el *blackface* supuestamente alegre y despreocupado en la cultura estadounidense o en la fiesta de la Mama Negra en Ecuador—, y, por el otro, presentan una potencia liberadora y transgresora típica del espacio carnavalesco configurado como un mundo al revés, en el que las dimensiones de la co-

lonialidad del poder son momentáneamente alteradas. De este modo se desmonta la estereotipación al invertir la jerarquía social dominante, invistiendo a los personajes morenos de poderes sobrenaturales y de un protagonismo que no tienen en la realidad.⁵ Es evidente, por tanto, que la interpretación de la morenada depende del espectador: para los aimaras es un festival que desenmascara el poder, mientras que para los afrobolivianos es una tradición que genera una grave molestia por la deformación grotesca que denigra a un pueblo entero y su herencia. Lejos de adoptar una postura universalista o absoluta como depositaria de la verdad, la narradora destaca la resemantización de las máscaras en función de la actitud posicional y la identidad del sujeto interpretante. Nos recuerda que las máscaras pueden verse como portadoras de memorias coloniales y símbolos de prácticas discriminatorias que terminaron por borrar al negro de la historia boliviana, a pesar de su papel en la guerra de independencia. Al mismo tiempo, la narradora interpreta el sacar la lengua no solo como una deformación burlesca y racializada, sino como un acto de resistencia dirigido contra el continuum colonialismo/capitalismo mundializado, una dimensión subversiva que incita a denunciar a los explotadores blancos y, en un nivel metacultural, leer el archivo a contrapelo. Como signo ambivalente de sumisión y protesta, la máscara puede leerse como un síntoma innegable de procesos de inferiorización y como un objeto transcultural que hace patente la colonialidad interna o interiorizada en Bolivia, pero también como exhortación a movilizar narrativas de resistencia.

La lengua desproporcionada da pie a una metáfora extendida que le permite a Meruane hilar un texto asociativo que consta de dieciséis apartados englobados por el mismo campo léxico, que va de elementos anatómicos y lingüísticos a derivaciones morfológicas como “deslenguado”. La lengua permite leer síntomas que son indicativos del estado de salud y desvíos de la normalidad, como se evidencia en los emblemas orientalistas de moros bostezantes que adornan las farmacias en Holanda y Alemania. Más específicamente, el antifaz con la lengua saliente exterioriza un agotamiento extenuador que Meruane no atribuye al soroche, sino al cansancio crónico y la vulnerabilidad causados por la (auto)explotación laboral. Para la narradora las máscaras ennegrecidas no tienen nada de festivo, sino que están “atravesadas por la lógica del extractivismo colonial” (Meruane 2022: 74) y funcionan como espejos incómodos que desestabilizan la mirada folklórica o etnográfica. En relación con eso, es elocuente el pasaje donde la narradora reinterpreta las máscaras como símbolos de la pervivencia del extractivismo en el Sur Global y de la lógica productiva y acumulativa del capitalismo:

5 En 2019, el SDCELR invitó a la artista aimara Nereida Apaza Mamani, que combina el bordado y la poesía, y en 2021 a la artista plástica afroboliviana Sharon Pérez, que montó una performance en el museo (*The Mask is Looking at Us*) que, contrariamente al carnaval, buscó confrontar y confundir al espectador en vez de complacerlo.

[...] los esclavos habían sido el engranaje original del sistema capitalista y, si eventualmente se los liberó, no fue por las consideraciones humanitarias de una élite intelectual, sino porque la élite industrial vio que el mercado, para sostenerse y crecer, empezaba a requerir de un mayor número de consumidores. (Meruane 2022: 73)

Con la ayuda de tres curadoras, la narradora va en busca de rostros de esclavos en los archivos del Museo Británico: “[...] creí que encontrarlos e identificarlos sería posible porque un rostro nunca es idéntico a otro rostro, un rostro siempre es único, únicas cada una de sus partes” (Meruane 2022: 74). Se da cuenta de que de estos rostros no había un registro fidedigno, dado que las máscaras no representan individuos, sino que encarnan arquetipos que simbolizan un cuerpo laboral indiferenciado y prescindible, un cuerpo objetualizado; de ahí la falta de singularidad y aura de las máscaras. En ellas se vislumbra una dimensión necropolítica, ya que recuerdan la relación deshumanizadora y explotadora del colonialismo (y su distribución geopolítica) con la vida humana considerada inferior y desechable. La máscara evidencia que el colonialismo se hace cuerpo, se inscribe en las facciones, en un nivel afectivo que reta la racionalidad del museo y del discurso etnográfico, que tiende a interpretar el aspecto grotesco de la máscara como rasgo de un presunto primitivismo. En este sentido la lengua, como gesto rebelde y desobediente, se opone a la pulsión archivística que petrifica la memoria viva, en el sentido de que evidencia la resistencia de la máscara a ser objetivada y a ser reducida a un sentido unívoco.

Al respecto, es sugerente la manera en que la narradora empieza su texto, aludiendo al desgaste laboral que se experimentó durante la pandemia del COVID-19 e interpelando al lector a través de un nosotros inclusivo. Cuenta cómo la lógica productiva y competitiva se ha filtrado en la esfera privada, obligándonos a trabajar horas extras, someternos voluntariamente a la rueda del hámster de la competición por necesidad económica, pero también por las presiones esclavizadoras del mundo laboral, que son sintomáticas de lo que Hartmut Rosa llama la “sociedad de aceleración” tardomoderna (2013: 51). En la máscara la narradora reconoce “[...] la angustia que me significaba la sola idea de trabajar menos” (Meruane 2022: 73), pero el gesto rebelde de la lengua también le recuerda “la gran renuncia” o la dimisión laboral masiva en el verano del 2020. Procurando no apropiarse del discurso ajeno de los afrobolivianos, la narradora sostiene que la abolición de la esclavitud no acabó con la deshumanización y la explotación colonial e interpreta la máscara como una incitación a abstenerse de la norma y a resistir el disciplinamiento laboral.

Frente a la invisibilización de la instancia narradora en el museo, la narradora de “La lengua afuera” se pone en escena a sí misma. Lejos de optar por un enfoque comparativo o clasificatorio que se centre en la tipología de objetos que caracteriza un museo enciclopédico como el Británico, la narradora resalta la relación afectiva entre cosas y personas y la poli-interpretabilidad del gesto de la

lengua, que precede y excede el lenguaje comunicativo. Hurga en diferentes modos de pensar y descontextualiza los objetos, pero al mismo tiempo opta por un acercamiento relacional que descarta cualquier visión monolítica o rígida, lo cual le permite multiplicar las hipótesis sobre el origen de las danzas, relacionándolas con la escenificación de batallas entre moros y cristianos en la península ibérica y con tradiciones prehispánicas. A causa de la tendencia subjetiva, parcial y provisional de la voz narradora, su escritura errante y digresiva (“Me mordí los labios pensando que me había desviado y ya casi perdido el hilo [...]”; Meruane 2022: 79) y la proliferación de interpretaciones, el discurso de Meruane se distancia claramente del tono neutralizador y el análisis desapasionado que caracteriza el discurso museístico. Al final del texto, la narradora relaciona las lenguas prominentes de las máscaras bolivianas con la demonología medieval y la iconografía cristiana, con la mitología griega y con sus propias vivencias. Gracias al carácter abierto, antiautoritario y disruptivo de la crónica, se abandona cualquier pretensión totalizadora. Meruane nos pone un espejo delante y consigue que nos reconozcamos en los “morenos” de carne y hueso al sugerir que llevamos dentro los rostros de estos hombres-mercancía: “Esos rostros no existían en el archivo, pero vivían detrás de los nuestros, como si nuestros rostros fueran su máscara y ellos simplemente se ocultaran detrás para asomarse por los agujeros de nuestros ojos” (2022: 74). Preguntándose por qué son tantas las “máscaras lenguadas rescatadas en ese archivo británico” (2022: 78), la narradora se siente además interpelada e incluso perseguida por los fantasmas escondidos en la cripta del museo que aparecen en sus noches de insomnio, como recordatorios del trabajo por hacer. En el último apartado, titulado “Lengua extenuada”, la narradora nos invita a conjurar “el demonio de la explotación” (2022: 79) al abrir la boca y sacar la lengua, algo que consigue a través de su escritura meditativa y contestataria que otorga un espacio para las voces acalladas y disonantes y que pone en tela de juicio todo sistema o institución, liberando los artefactos del catálogo autoritativo del museo y del archivo imperial.

Es obvio que Meruane evita una actitud de asombro y exotismo al explotar la resonancia de las máscaras y su relevancia actual. Si la antropología tradicional se caracterizó por un discurso “alocrónico” que sitúa su objeto de estudio en el pasado, en otra escala de la evolución (Fabian 1983: 31), la lectura deliberadamente sincrónica de Meruane revisita las máscaras desde las preocupaciones contemporáneas, como si fueran objetos coetáneos capaces de revelar los sistemas de opresión vigentes. Visto así, “La lengua afuera” es un intento de reapropiación de los objetos desde la literatura, que termina por desexotizar y descolonizar la manera en que el lector percibe la máscara reproducida en la foto que acompaña el texto. El texto explora cómo las piezas exceden el objetivo del artista, de qué forma es posible percibir la máscara (y la expresión de agotamiento) de otro

modo y resignificarla, transformándola en algo que nos implica y perturba. En otras palabras, la literatura termina por reverberar en nuestra mirada. Como resultado, el objeto se transforma y se abre a otras conceptualizaciones, liberándose de la fuerza estática del archivo.

La literatura como antimuseo

Las antiguas potencias imperiales y coloniales recurrieron a un lenguaje universalista para justificar el latrocinio de los recursos culturales reunidos en sus museos y para celebrar el triunfo de la civilización occidental, como centro y garante de la libertad y del progreso, sobre el primitivismo. El discurso de la estética universal y el cientificismo tiende a eclipsar que, en muchos casos, el museo ha sido cómplice del saqueo que, como sostiene Dan Hicks (2020: 23), no es un efecto secundario, sino un dispositivo central del poder colonial/imperial. Además, este discurso oculta que los museos son a menudo sujetos implicados de la trata de esclavos, como lo demuestra el origen del Museo Británico. En las vastas bodegas del Museo Británico, las máscaras de morenos están condenadas a una vida de invisibilidad, en parte porque no se consideran representativas del canon artístico universal o exponentes de la cultura andina. *Volver a contar* deshace la fosilización de los objetos al devolver la vida a los fantasmas que habitan los artefactos y al desgranar la colonialidad del ser y del poder que persiste hasta el presente. El volumen exhibe residuos del pasado —que condensan metonímicamente a una cultura entera—, y los recontextualiza de diferentes maneras para iluminar nuestro presente. Si bien es cierto que las piezas que se guardan en los depósitos perdieron gran parte de su energía cultural y las historias de imperialismo cultural que las rodeaban, el volumen parte de la premisa de que este proceso es reversible, a través de diferentes técnicas que subvierten la amnesia, al dotar a los objetos la capacidad de interpelarnos y contar las perspectivas que han sido excluidas de los archivos. Iniciativas como *Volver a contar* demuestran que el museo universal no solo funciona como un agente de deculturación, sino también como un valioso archivo de la creatividad humana que puede proveer una reparación simbólica por medio de la literatura cuando la restitución de artefactos no es posible, ni deseable.

“La lengua afuera” es un intento de rehabilitar y poner en primer plano un objeto “vibrante” extraído de los materiales apócrifos y latentes en el archivo e, indirectamente, cuestionar la parte visible del museo. Si bien el catálogo del museo tiende a otorgar a los objetos un significado estable, la escritura fragmentaria y asociativa de Lina Meruane permite repensarlos como objetos relacionales y liminales con significados funcionales, rituales, estéticos y otros, desafiando así la clasificación rígida del

discurso museístico y deconstruyendo su ilusión de imparcialidad y universalidad. Al subrayar la indocilidad de lo inanimado, el texto también sugiere que el gesto irreverente de la lengua va dirigido contra la propia institución, retando el proceso de acumulación y extracción colonial del que muchos museos metropolitanos son el producto, por el origen dudoso y la capitalización simbólica de su colección. A través del acervo folklórico boliviano, Meruane revela las secuelas del pasado esclavista, con su discriminación racial y exclusión social, y reivindica la figura del esclavo negro. En relación con esto, nos parece pertinente concluir este capítulo retomando las observaciones del filósofo camerunés Achille Mbembe sobre la entrada del esclavo en el museo. Con su rostro desfigurado y su trabajo despojado, el esclavo da fe de “[...] une humanité mutilée, profondément marquée au fer de de l’aliénation” (2013: 40–41) y revela la profunda contradicción de las democracias esclavistas, que proclaman la libertad y la emancipación de sus propios ciudadanos, que paradójicamente depende de diferentes formas de servidumbre e injusticia en otros continentes que han sido escamoteadas. A pesar de que el museo ha funcionado históricamente como un dispositivo de segregación, Mbembe arguye que el esclavo no debería entrar en el museo para preservar justamente su “poder de escándalo”, su amenaza de revuelta frente a la explotación capitalista (2013: 41). De ahí, añade, que es importante que el esclavo no se deje domesticar; debe, más bien, seguir atormentando el museo desde su ausencia, como un espectro colonial.⁶ Según Mbembe, la historia de la esclavitud nos incita a fundar un antimuseo, que define como “la figure d’un lieu-autre, celui de l’hospitalité radicale” (2013: 42).

Si el fantasma del esclavo debe seguir acosando el espacio expositivo del Museo Británico, un “cuento de la cripta” como el de Lina Meruane puede funcionar como un antimuseo hospitalario que desvela las historias violentas incrustadas en ciertos artefactos y sirve de antídoto contra la amnesia colonial e imperial. A la vez, la crónica de Meruane permite revitalizar las máscaras de la morenada que corren el riesgo de convertirse en meras curiosidades folklóricas, pero sin disminuir su potencial subversivo como caras siniestras (en el sentido freudiano de *Unheimlich*) e irreverentes en las que nos reconocemos incómodamente. Gracias al funcionamiento destotalizador de la escritura de Meruane y su mirada caleidoscópica, “La lengua afuera” no cuenta un relato dominante y falsamente universal, sino que da cabida a múltiples historias entrelazadas y desmascara la colonialidad al destacar imaginativamente la contemporaneidad de objetos arcaicos. En eso radica, en última instancia, la política de su escritura.

⁶ Françoise Vergès parafrasea la idea de Mbembe de la siguiente manera: “[...] l’esclave ne doit pas entrer au musée, iel doit rester un-e marron-e, une fugitive/un fugitive, la garante/le garant du combat pour la liberté. S’iel entre au musée, iel perdra l’énergie qu’il lui faut dans sa lutte pour l’abolition totale du racisme et de l’exploitation” (2023: 133).

Bibliografía

- “Declaration on the Importance and Value of Universal Museums: Museums Serve Every Nation”. *Wall Street Journal*, 12/12/2002, p. 10.
- Abungu, George Okello (2022): “Victims or victors: Universal Museums and the Debate on Return and Restitution, Africa’s Perspective”. En: Stevenson, Alice (ed.): *The Oxford Handbook of Museum Archaeology*. Oxford: Oxford University Press, pp. 247–267.
- Adorno, Theodor W. (2008): *Crítica de la cultura y sociedad I*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal.
- Bennett, Tony. (1995): *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Londres: Routledge.
- Clifford, James (1997): *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Delbourgo, James (2017): *Collecting the World: Hans Sloane and the Origins of the British Museum*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Deliss, Clémentine (2020): *The Metabolic Museum*. Berlín: Hatje Cantz.
- Dhondt, Reindert (2023): “Descolonizar un archivo de objetos ausentes: el futurismo indígena de Yásnaya Elena A. Gil en *Volver a contar. Escritores de América Latina en los archivos del Museo Británico*”. En: Spiller, Roland/Brede, Gesine (eds.): *Archivos en transición. Memorias colectivas y usos subalternos*. Tübinga: Narr Verlag, pp. 85–102.
- (2024): “Decolonizing the Future through Archival Museum Fictions: The Case of *Untold Microcosms*”. En: *FRAME – Journal of Literary Studies* 37, 2, pp. 19–43.
- Fabian, Johannes (1983): *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. Nueva York: Columbia University Press.
- Fleming, David (2014): “Encyclopedic Museum”. En: Smith, Claire (ed.): *Encyclopedia of Global Archaeology*. Nueva York: Springer, pp. 2368–2371.
- Gefen, Alexandre (2017): *Réparer le monde: La littérature française face au XXI^e siècle*. París: Éditions Corti.
- Hicks, Dan (2020): *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. Londres: Pluto Press.
- Kersel, Morag M. (2018): “Remnants of past lives – storing archaeological stuff”. En: Brusius, Mirjam/Singh, Kavita (eds.): *Museum Storage and Meaning: Tales from the Crypt*. Abingdon/Nueva York: Routledge, pp. 273–284.
- Lara Barrientos, Marcelo/Córdova, Ximena (2011): *Fiesta urbana en los Andes. Experiencias y discursos del Carnaval de Oruro*. Oruro: CEPALatinas Editores.
- MacGregor, Neil (2004): “The Whole World in our Hands”. En: *The Guardian*. 24/07/2004, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/jul/24/heritage.art> (última visita: 10/07/2023).
- (2010): *A History of the World in 100 Objects. From the Handaxe to the Credit Card*. Londres/Nueva York: Allen Lane.
- MacGregor, Neil/Williams, Jonathan (2005): “The Encyclopaedic Museum: Enlightenment Ideals, Contemporary Realities”. En: *Public Archaeology* 4, 1, pp. 57–59.
- Mbembe, Achille (2013): “L’esclave, figure de l’anti-musée?” En: *Africultures* 91, pp. 38–42.
- Meruane, Lina (2022): “La lengua afuera”. En: Fuentes La Roche, Cristina/Osorio Sunnucks, Laura/Restrepo Pombo, Felipe (eds.): *Volver a contar. Escritores de América Latina en los archivos del Museo Británico*. Barcelona: Anagrama, pp. 67–79.
- Mignolo, Walter D. (2005): *The Idea of Latin America*. Malden/Oxford: Blackwell.

- (2013): “Enacting the Archives, Decentering the Muses: The Museum of Islamic Art in Doha and the Asian Civilizations Museum in Singapore”. En: *Ibraaz* 6, pp. 1–24.
- Moradi, Fazil (2022): “Catastrophic Art”. En: *Public Culture* 34, 2, pp. 243–264.
- Platt, Tristan (1987): “What Are Museums For? Museums, Objects and Representation”. En: *Anthropology Today* 3, 4, pp. 13–16.
- Prakash, Gyan (2012): “Museum Matters”. En: Messias Carbonell, Bettina (ed.): *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, 2nd edition. Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 317–323.
- Reed, Ishmael (1972): *Mumbo Jumbo*. Garden City: Doubleday.
- Richards, Thomas (1993): *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*. Londres: Verso.
- Rosa, Hartmut (2013): *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. Trans. Jonathan Trejo-Mathys. Nueva York: Columbia University Press.
- Sarr, Felwin/Savoy, Bénédicte (2018): *Rapport sur la restitution du patrimoine africain: Vers une nouvelle éthique relationnelle*. París, <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/La-restitution-du-patrimoine-culturel-africain-vers-une-nouvelle-ethique-relationnelle> (última visita: 14/06/2023).
- Taussig, Michael (2004): *My Cocaine Museum*. Chicago: University of Chicago Press.
- Taylor, Diana (2003): *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Vergès, Françoise (2023): *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*. París: La Fabrique.
- Visscher, Jan-Roelof (2013): “Wereldmuseum wil alsnog deel collectie verkopen”. En: *Rijnmond*, <https://www.rijnmond.nl/nieuws/107992/wereldmuseum-wil-alsnog-deel-collectie-verkopen> (última visita: 20/06/2023).



El agotamiento del mundo y sus ideologías

Ramiro Segura

Des/composiciones urbanas

Producción de lugar en contextos de destrucción, abandono y agotamiento

Introducción

Este capítulo busca reflexionar sobre los procesos de destrucción, agotamiento y abandono tomando como punto de partida las dinámicas urbanas contemporáneas de des/composición. El foco analítico se centra, entonces, en las *des/composiciones* —escrito intencionalmente con barra oblicua o diagonal— en tanto busca evitar una perspectiva lineal y teleológica que pretendidamente iría desde lo compuesto hacia lo descompuesto. Interesa destacar, en cambio, las tensiones, las inestabilidades y las contradicciones involucradas en todo proceso de des/composición urbana, dando cuenta de los procesos de producción de lugar (*place-making*) en contextos de destrucción, abandono y agotamiento.

Para comenzar a transitar estas reflexiones, detengámonos brevemente en la siguiente fotografía (Fig. 1).

Tomé esta fotografía durante la pandemia de Covid-19, un día de invierno frío y soleado, en junio de 2021. La foto pertenece a una precaria vivienda autoconstruida por sus propios habitantes en un *asentamiento popular* de la periferia de la ciudad de La Plata, Argentina, más precisamente en la localidad periurbana de Abasto, situada en el eje oeste de la ciudad.

El periurbano oeste de La Plata —o, sencillamente, *el oeste*— constituye una zona tradicionalmente dedicada a la producción hortícola —actividad desarrollada por migrantes italianos y portugueses desde inicios del siglo XX quienes, desde las décadas de 1980 y 1990, fueron reemplazados por migrantes bolivianos— que en la actualidad produce más del 80% de las hortalizas que consumen las 14.000.000 de personas que habitan en la Región Metropolitana de Buenos Aires, de la cual el cinturón hortícola de La Plata constituye su límite sur.

En los últimos años, producto de la conjunción de nuevos modos de habitar, especulación inmobiliaria y dificultades de acceso a la vivienda en locaciones centrales de la ciudad para vastos sectores de la población, la zona atraviesa un vertiginoso proceso de expansión urbana sobre las tierras rurales: instalación de barrios privados y cerrados para clases altas y medias-altas, loteos inmobiliarios orientados a las clases medias y asentamientos populares producto de la toma co-

Ramiro Segura, Universidad Nacional de La Plata



Fig. 1: Vivienda autoconstruida, periferia de la La Plata, Argentina, junio de 2021. © Ramiro Segura.

lectica de tierras de heterogéneos sectores populares que coexisten con producciones hortícolas en un entramado extenso, difuso, de baja densidad y con profundos contrastes sociales.

Además de las disputas entre los usos rurales y urbanos del suelo, y de los conflictos entre desiguales grupos sociales, el área condensa procesos contradictorios de destrucción, agotamiento y abandono urbano: el consumo de grandes cantidades de tierra para la expansión urbana que desplaza a la agricultura tradicional, el uso de agrotóxicos en una producción agrícola crecientemente intensiva y la configuración de un territorio de profundos contrastes económicos, sociales y ambientales.

Muy probablemente, para la mayor parte de las personas la fotografía con que abre este artículo representa un *lugar precario* dentro de este complejo entramado urbano. Pero también me gustaría señalar que hay en la foto elementos (como la pila de ladrillos al fondo de la imagen) que sugieren un *proceso de producción de lugar* por parte los propios habitantes que construyen sus casas y su barrio mientras lo habitan. Y otros elementos (como las flores del frente de la casilla de madera) que indican un *trabajo de cuidado del lugar* que, yendo bastante más allá de la respuesta instrumental a una necesidad central como la vivienda en una situación extremadamente precaria, buscan embellecerlo, hacerlo propio y tornarlo más disfrutable.

En el mismo sentido que vengo señalando, resulta sintomática la controversia toponímica sobre el lugar donde fue tomada la fotografía. Mientras las personas ajenas que residen en espacios cercanos se refieren al mismo con términos como “la toma”, “el asentamiento” o “la villa”, las personas que lo habitan (y lo están construyendo) se refieren al “barrio” como “Nuevo Abasto” y “Sin fronteras”. Con estos términos buscan eludir categorías con cargas semánticas negativas (villa, toma) y también proyectan un imaginario de futuro: ser parte de Abasto (la parte nueva, el nuevo Abasto) y que no existan fronteras (territoriales, étnicas) con el resto de la localidad.

Siempre me llamaron la atención las plantas y las flores en las precarias casas de un barrio que no tiene agua, cloacas ni veredas, entre otras cosas, pero en el que —como muchas de las personas dicen de manera recurrente— encontraron un techo bajo su cabeza a partir del cual construir su lugar. Las flores, pienso, en su fragilidad y en el requerimiento constante de cuidados, sugieren esa perseverante lucha desigual contra el abandono, el deterioro y la segregación.

Registrar estos procesos de des/composición no supone —como acertadamente señaló Donna Haraway (2019)— un optimismo ingenuo ni tampoco un quietismo cínico. Se trata, en cambio, de explorar el arte de vivir en un planeta dañado —como lo llamó Tsing (2023)—, de la posibilidad de desplegar la vida (necesariamente precaria, desigual) en las ruinas del capitalismo que, precisamente por los trabajos de composición (Descola 2016; Segura 2023), devienen un hogar colectivo.

El argumento de este artículo se desarrolla en tres etapas. En primer lugar, se abordan las específicas formas urbanas de la destrucción, el agotamiento y el abandono en el mundo contemporáneo. Luego se exploran los efectos y los afectos sociales de la destrucción creativa, enfatizando en la productividad de la negación y la destrucción. Por último, de regreso al caso concreto de la ciudad de La Plata con que abre este artículo, se describen y analizan las des/composiciones en la periferia urbana registradas etnográficamente. Cierran el artículo unas breves notas finales sobre la producción de lugar en contextos de destrucción, agotamiento y abandono.

Formas urbanas de la destrucción, el agotamiento y el abandono

Contra las imágenes de estabilidad propia de los planos y los mapas, las ciudades siempre han sido y son el resultado cambiante de procesos de construcción, decadencia, renovación y, sobre todo, demolición (Sarlo 2019). No debería sorprendernos, entonces, que las ciudades se transformen, que algunas se expandan mientras

otras decaen, que se construyan nuevos espacios mientras otros se abandonan. La historia humana registra en abundancia estos procesos en distintos tiempos y latitudes. De esta manera, lo novedoso de nuestro tiempo no es que el espacio urbano se transforme, sino las escalas, las velocidades y las lógicas en que se producen los procesos de destrucción, agotamiento y abandono.

David Harvey (2013) ha mostrado que la ciudad moderna, en tanto producto histórico de la acumulación de excedentes, se encuentra atravesada por la relación dialéctica entre la acumulación capitalista (de donde proviene el excedente necesario para la urbanización) y el proceso de urbanización (al que el capital recurre para absorber el excedente), siendo así un espacio clave para la valorización del capital. En el marco de este proceso que vincula acumulación y urbanización, Harvey lee la historia de las ciudades en los últimos dos siglos y la vertiginosa transformación de los modos de vida. Desde su interpretación, la urbanización acelerada ha sido una de las respuestas predilectas del capitalismo para la salida de las crisis de acumulación. Y este proceso ha tenido en los dos últimos siglos cambios crecientes en la escala geográfica y en la aceleración temporal: el movimiento inicial corresponde a la salida de la crisis de 1848 en París por medio de las reformas urbanas de Haussman que finalizan en la Comuna de París de 1871; el segundo movimiento se da prácticamente un siglo después, en 1942, cuando Robert Moses propone la urbanización de New York —y de todas las ciudades norteamericanas— como respuesta a la crisis iniciada en 1930, por medio de la articulación entre autopistas, industria automotriz y expansión suburbana durante el fordismo; y el movimiento al que estamos asistiendo corresponde a la masiva urbanización de China y luego del mundo. Primero fue una ciudad (París en el siglo XIX), luego un país (Estados Unidos en el siglo XX), actualmente una urbanización planetaria que se expande por todo el mundo (Segura 2021).

En estos distintos tiempos y escalas asistimos a la “destrucción creativa” de los mundos urbanos preexistentes, al desplazamiento y/o desposesión de grupos sociales y a la transformación radical de los modos de vida. No casualmente, en el marco de esta lógica histórica mayor, han proliferado diversos conceptos que buscan comprender lo que aquí englobamos bajo las “formas de la destrucción, el agotamiento y el abandono”: los desplazamientos y las desposesiones entendidas en clave de “gentrificación” (Smith 2012) y de “nuevos cercamientos urbanos” (Hodkinson 2012); la súbita reducción de la población de una ciudad por procesos de desindustrialización (como el paradigmático caso de Detroit) o por transformaciones socio-políticas abruptas (como ciudades del este de Europa) englobados bajo la categoría de *shrinking cities* (Adhya 2017), es decir, procesos de “encogimiento urbano”; la especulación inmobiliaria que, de manera análoga a las formas dominantes de la megaminería y los monocultivos contemporáneos, acapara tierras públicas, espacios verdes y activos ambientales para la valorización del

capital y ha sido descripta como “extractivismo urbano” (Vásquez Duplat 2017); e incluso el “urbicidio” que, como la contracara especular e invertida del “desarrollo urbano” (Carrión 2023), se manifiesta a través de distintas violencias (militar, económica, administrativa, planificadora) sobre las ciudades que destruyen la vida común en forma de procesos de renovación urbana (Berman 1996), estrategias militares neocoloniales (Coward 2004), políticas de austeridad y violencia contra la pobreza (Di Virgilio 2023), entre otras.

Cuando hablamos de las formas contemporáneas de la destrucción, el agotamiento y el abandono urbano, entonces, no nos referimos a los inevitables procesos de entropía a los que la ciudad —como cualquier otra materialidad— se encuentra sujeta, sino a lógicas de valorización del capital que se traducen en escalas siempre crecientes y en ritmos cada vez más frenéticos de “destrucción creativa”, los cuales modifican drásticamente la vida en común y colocan la pregunta por los efectos y los afectos de estos procesos.

Efectos y afectos de la destrucción creativa

En su profunda crítica a las perspectivas históricas modernas que suponen un proceso lineal y progresivo del desarrollo social, Walter Benjamin resaltó lo que ese huracán que llamamos progreso deja a su paso y que generalmente nos resistimos a mirar. El pasaje es bien conocido:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Ángelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamin 1989: 183)

La interpretación benjaminiana del ángel de Klee nos invita a atender al legado social, espacial y afectivo de las formas de la destrucción, el agotamiento y el abandono. Como mostró Gastón Gordillo (2018) en su ineludible libro *Los escombros del progreso*, esas formas nos recuerdan la multiplicidad fracturada que es todo lugar. Se trata de ir más allá del reconocimiento del momento negativo como una condición de la producción presente en autores como Schumpeter, que

pierden de vista el carácter trágico de la destrucción creativa (Segura 2006), y de avanzar hacia la comprensión de las dinámicas de “producción destructiva” y la positividad de la destrucción y el escombros (Gordillo 2018).

En esta dirección, ¿qué generan la destrucción, el agotamiento y el abandono? ¿Cuáles son sus efectos y sus afectos en los cuerpos y en las vidas de las personas involucradas? En la perturbadora ficción *Espacio negativo* de B. R. Yeager sobre la vida y la muerte (más precisamente el suicidio) de jóvenes en un suburbio norteamericano puede leerse: “El pueblo se estaba contrayendo. Cada mes parecía haber menos tiendas, menos restaurantes, menos casas. Menos gente. Todo se derrumbaba [...]. Todo se disolvía en terrenos baldíos. El vacío se estaba expandiendo” (Yeager 2023: 42).

De modos diversos, los estudios urbanos han mostrado y debatido sobre los efectos de la destrucción, el abandono y el agotamiento de los lugares: los desplazamientos más o menos forzados de la población, la baja de los precios de las propiedades, la desarticulación de las tramas sociales y colectivas, el incremento de la criminalidad e incluso la mayor incidencia de enfermedades mentales y el incremento de la tasa de suicidio que dio lugar a los debates sobre el fenómeno conocido como “efecto Glasgow”.

En uno de los relatos de viaje que integran *Islas del abandono. La vida en los paisajes posthumanos*, Cal Flyn recalca en Detroit. Una ciudad paradigmática de los veloces procesos de crecimiento urbano por la vertiginosa expansión del capitalismo industrial norteamericano (en este caso puntal, por la industria automotriz) y un posterior y más veloz aún proceso de destrucción, agotamiento y abandono debido a la deslocalización de dicha industria que llevó a la quiebra de la ciudad, a su encogimiento y a la huida de la mayor parte de su población, que pasó de 1,85 millones de habitantes en 1950 a 670.000 en 2019. Precisamente pocos años después de iniciado el proceso de retracción de la que hasta ese momento era el emblema de la pujante industria automotriz norteamericana, Detroit se transformó en la ciudad espacialmente fragmentada, socialmente desarticulada, culturalmente anómica y signada por el crimen organizado, donde se localizó la distopía futurista cinematográfica *Robocop*, dirigida por Paul Verhoeven en 1987.

Durante su viaje a Detroit, ya bien entrado el siglo XXI, Flyn identifica y describe la forma que adquiere el incontenible proceso de deterioro urbano que se despliega en la ciudad, conocido como *blight*. En efecto, para 2019 se encontraban vacíos 62 de los 360 km² de la superficie de la ciudad, se habían demolido cerca de 20.000 propiedades y más de 80.000 se encontraban vacías. En términos administrativos, para que una propiedad se clasifique como abandonada en Detroit debe estar simultáneamente vacante y exhibir lo que se conoce como “signos externos de blight”. ¿Cómo se distingue una vivienda vacía de una abandonada?, se pregunta Flyn. Y de manera sutil y muy gráfica, responde: “Las cortinas corridas,

el tambaleante montón de cartas en la galería, la fina capa de mugre en las ventanas, puertas y escalones, una sensación de flaccidez, de listones rígidos reblandecidos. De creciente humedad, una podredumbre invasora” (Flynn 2023: 130). Un deterioro progresivo, inercial e incontenible, convergente con la mencionada descripción de Yeager sobre la expansión del vacío...

A la vez, resulta particularmente relevante que la exploración de Flynn no se agota en estas formas del deterioro y el abandono; la autora identifica, en cambio, diversas formas de luchar contra el “blight” que despliegan de manera individual o colectiva las y los habitantes que, a pesar de todo (o porque no tienen otro lugar adonde ir), han permanecido en la ciudad: colgar cortinas en las ventanas de las casas abandonadas para que se vean habitadas; mantener colectivamente el césped de los parques; construir jardines comunitarios en los lotes vacíos producto de la demolición de edificios y viviendas. En definitiva, de manera análoga a las flores de una barriada popular en Argentina, nos encontramos antes formas — algunas probablemente infructuosas— de intentar habitar en paisajes atravesados por el abandono y el deterioro.

Des/composiciones en la periferia urbana

Registros como el de Flynn —y su libro está plagado de ellos— nos alertan contra una interpretación lineal que iría de lo organizado a lo desorganizado, de lo lleno a lo vacío, de lo pleno a lo deteriorado, de lo positivo a lo negativo, en fin, de lo compuesto a lo descompuesto. La ausencia de linealidad no implica sugerir que los procesos de destrucción, agotamiento y abandono sean inocuos o reversibles. Nada está más alejado de esta posición, en tanto enfatizamos los afectos y los efectos de estos procesos. Se trata de analizar, en cambio, el carácter inestable de las des/composiciones, reconociendo que la vida en común busca construirse incluso en espacios destruidos, deteriorados y abandonados. El hecho de que se construya sobre ruinas y escombros no es inocuo para esas vidas precarias y para esas construcciones frágiles, pero tampoco significa que necesariamente no se pueda intentar componer un mundo en estos escenarios.

La primera y trunca experiencia de campo del antropólogo francés Philippe Descola (2016) en Chiapas, México, en 1973, da pie a las reflexiones que siguen sobre las des/composiciones. En su investigación, Descola estaba interesado en las relaciones interétnicas entre lacandones y tzeltales, así como en las relaciones diferenciales que ambos grupos establecían con el entorno de la selva tropical. Para esto trabajó en un pueblo de la selva lacandona donde se habían instalado unos colonos tzeltales que habían huido de las tierras altas, su hábitat tradicional, ex-

pulsados por los latifundistas. Los tzeltales se vieron obligados a reconstruir, en un medio completamente distinto al altiplano, un mundo análogo al que habían abandonado y eso resultó muy difícil por razones ecológicas. Sin los puntos de referencia de las tierras altas, nos explica Descola, los tzeltales

trataban de manera obsesiva de reconstruir el paisaje físico y simbólico que habían perdido, así como la lógica social que le estaba asociada [...]. Yo era testigo de la lucha permanente librada por sus habitantes contra un medioambiente que no les era familiar, y de las estrategias que ponían en marcha para tratar de domesticarlo. (Descola 2016: 29)

Descola nos invita, pues, a dar cuenta de los *trabajos de composición* —el despliegue de mecanismos de identificación y relación que organizan las relaciones entre el sí mismo y los demás, los humanos y los no humanos, en un intento de “reconstrucción del mundo”— en el marco de procesos de destrucción, agotamiento y abandono.

Para ahondar en estas dinámicas, y antes de finalizar, quisiera retornar al *oeste* de La Plata, eje de expansión reciente de la trama urbana sobre tierras de vocación rural del que hablé al comienzo, un sector históricamente dedicado a la producción y el abasto de alimentos para la ciudad donde se evidencia una significativa multiplicación de los usos del suelo, así como la expansión de diversos tipos residenciales —asentamientos populares, urbanizaciones de clase medias y barrios cerrados— que se solapan y yuxtaponen a un paisaje de antaño pequeñas localidades rurales y quintas hortícolas (Segura et al. 2022) dando lugar a dinámicas de descomposición y recomposición del lugar.

Muy cerca del asentamiento popular en el que tomé la fotografía con que abre este artículo se encuentra “El Gigante del Oeste”, una reciente urbanización de clases medias llevada adelante por sus habitantes que se desplazaron desde el centro de la ciudad a la periferia en busca de un terreno donde construir sus viviendas y que muestra de manera privilegiada la dinámica de des/composiciones en contextos urbanos. “El barrio está rodeado de lotes vacíos. Al lado hay otro barrio que se llama El Centinela, que también es un barrio bastante grande, pero nos separa un terreno sin construcción”, describe Verónica¹, una joven abogada de 40 años que vive junto a su pareja y sus dos hijos pequeños. En efecto, una angosta y larga calle asfaltada que nace en una de las grandes avenidas que recorren la zona oeste constituye el único acceso al barrio. Esta calle funciona, además, como límite con El Centinela, un barrio de sectores populares preexistente. Los demás lados del barrio están ocupados por campos de producción hortícola, granjas con animales y, un poco más alejado, un

1 Los nombres de las personas entrevistadas fueron cambiados para preservar el anonimato.

asentamiento popular, otorgando al conjunto un aspecto heterogéneo y contrastante de usos del suelo y de sectores sociales.

“No nos mudamos al Gigante del Oeste, al Gigante del Oeste lo inventamos nosotros”, me dijo Dominga (54 años, directivo de una escuela) una tarde en su casa. Se trata, en efecto, de un barrio producto de la organización entre 432 familias beneficiarias de un crédito inmobiliario estatal para la primera vivienda otorgado entre 2012 y 2015², quienes —incluso contando con el crédito— vieron imposibilitado el acceso a un mercado de suelo urbano formal, completamente desregulado y dolarizado. Ante esta situación, las familias se involucraron en un proceso de colectivización para adquirir tierra rural barata y relativamente próxima a la ciudad, demandar al Municipio de La Plata una modificación de los usos del suelo que habilitara la construcción del barrio y finalmente dotar a ese suelo de los servicios y la infraestructura básica para tornarlo apto para la urbanización: abrir las calles, colocar iluminación pública e instalar servicios de agua, luz y gas. Una vez alcanzados estos objetivos a finales del año 2015, los vecinos se involucraron en el diseño del barrio: lotearon un terreno de 22 manzanas, dejando espacio para una plaza pública y para un futuro centro comunitario, y luego distribuyeron los lotes entre las familias, donde posteriormente cada una comenzó a construir sus viviendas.

La relación entre formas asociativas de participación y producción de ciudad es una problemática persistente de los estudios urbanos latinoamericanos. Sin embargo, como ha mostrado Ventura (2021) a partir del estudio de otras experiencias colectivas de beneficiarios del mismo crédito en La Plata, el rasgo saliente de la producción de barrios como El Gigante del Oeste es el protagonismo de jóvenes familias de clase media en este proceso. Aunque no se trata de un *proceso de autoconstrucción* en sentido estricto, como los que han protagonizado los sectores populares en gran parte de las ciudades del Sur Global en las últimas décadas, comparte con la lógica de la “urbanización periférica”, tal como la entiende Caldeira (2017), un conjunto de características: una forma distintiva de agencia en la que los habi-

2 El Programa de Crédito Argentino del Bicentenario para la Vivienda Única Familiar (ProCreAr) fue una política pública novedosa, orientada fundamentalmente a los sectores medios que, pese a la sostenida mejora de los indicadores económicos y sociales desde 2003, no tenían acceso al mercado hipotecario privado. Durante la implementación del programa existió un desacople entre las dimensiones económicas y territoriales del programa, observándose desajustes entre el éxito de la política de reactivación económica por medio de la construcción y la multiplicidad problemas en las políticas urbanas a nivel local. Sobre este último aspecto, el acceso al suelo urbano fue el principal factor limitante en la implementación del programa, profundizando la tendencia hacia la producción de espacio urbano extendido, difuso y de baja densidad que supone altos costos (sociales, económicos y ambientales) en el mediano y largo plazo (Segura/Cosacov 2019).

tantes son agentes de urbanización; un vínculo transversal con las lógicas oficiales en busca de resolver problemas de propiedad y regularización de la tenencia de la tierra; nuevas formas de la acción política que moviliza demandas y expectativas ciudadanas; y la creación de ciudades altamente heterogéneas y desiguales.

En este sentido, las tareas de “domesticación del espacio” (Giglia 2012), una experiencia generalmente asociada de manera unívoca a los sectores populares que primero “ocupan” un lugar, luego lo “habitan” y progresivamente “construyen” una vivienda y un barrio, fue constitutiva del proceso de “producción de la localidad” (Appadurai 2015) en El Gigante del Oeste.

Este proceso no se agotó en las gestiones para buscar y acceder al suelo para construir la vivienda y diseñar colectivamente el barrio, sino que se prolongó en el tiempo, involucrando diversas facetas de la vida cotidiana. Una vez construido el barrio los vecinos continuaron organizados, con un representante por cada una de las 22 manzanas que conforman el barrio y con el establecimiento de comisiones abocadas a resolver distintos problemas comunes (calles, forestación, seguridad, transporte, cloacas, etc.), así como para desarrollar actividades culturales y recreativas, como ciclos de cine, festejos del día del niño y conmemoraciones patrias como la Revolución de Mayo o el día de la memoria, entre otras. Se trata, en definitiva, de un barrio “inventado” por sus habitantes tal como sostuvo Dominga.

Como mostraron Benson y Jackson (2013) para barrios de clase media en Londres, resulta indudable que en estas prácticas de “place-making” se relacionan lugar de residencia, sentido de pertenencia y posición de clase. Los habitantes de El Gigante del Oeste no solo residen ahí, sino que “hacen un lugar de clase media” por medio de intervenciones en el espacio barrial orientadas a generar “mejoras” en el espacio construido, como el mantenimiento de las calles, la iluminación del espacio público, la forestación de la plaza, entre otras actividades, así como generan pertenencia con el lugar en que residen por un conjunto de prácticas cotidianas, como organizar actividades compartidas, comprar en el barrio y renovar las casas, es decir, territorializarse como una forma de la pertenencia. A la vez, la composición de lugar no se agota en la producción de un barrio de clase media, sino que se vincula con una angustia más profunda del habitar en la periferia. Se trata, en efecto, de un trabajo de composición de lugar (de clase media) en un espacio periférico desconocido previamente para las familias que migraron ahí, que carece de muchos de los bienes y servicios típicamente urbanos, ocupa un lugar subordinado en la jerarquía urbana y tiene una carga semántica negativa en el imaginario de la ciudad. Reflexionando sobre la experiencia de los tzetales de tierras altas desplazados en las selváticas tierras bajas Descola aventuró una sugerente hipótesis: “Uno de los medios [de luchar contra un ambiente que no les era familiar] consistía en encerrar el pueblo en forma permanente en una bur-

buja de ruido ‘civilizado’ para mantener a distancia la inquietante alteridad de la selva y de sus ocupantes” (Descola 2016: 29).

El ruido “civilizado” constituye, entonces, un medio para acallar a la selva circundante. De modo análogo, podemos pensar que las prácticas de “place-making” de un barrio de clase media por parte de familias que recientemente migraron a la periferia oeste para acceder a una vivienda propia en un entorno que combina la doble proximidad de la producción rural y de los sectores populares buscan *producir urbanidad*. Por medio de la organización de encuentros, actividades y festejos buscan apropiarse del entorno y dotar de vitalidad al espacio público local, una de las vías por medio de las cuales componer un lugar donde habitar del modo más confortable posible.

Reflexiones finales

Ante un proceso de urbanización mundial que tiende hacia la desarticulación veloz de modos de vida, el incremento de las desigualdades y el agotamiento de los recursos ambientales, intenté reflexionar y mostrar en estas notas los modos en que las y los habitantes despliegan prácticas y se involucran activamente en la composición —precaria e inestable— de lugares para habitar. Lo urbano se deshace y se rehace de maneras creativas por medio de composiciones muchas veces frágiles y no en pocas oportunidades contradictorias, pero de todos modos ineludibles en el proceso de habitar y establecer vínculos con el entorno construido en el que se cohabita con personas y grupos diferentes y desiguales (Segura 2023).

El análisis de las formas en que diferentes personas se involucran para producir, regular y/o compartir un espacio común sin perder de vista las diferencias y las desigualdades que se identifican, negocian y no necesariamente diluyen en ese proceso, permite describir de manera situada los procesos de urbanización contemporáneos. No solo hay destrucción de la ciudad y de lo urbano, sino también prácticas situadas de producción de urbanidad en un escenario que cambia vertiginosamente por la convergencia de múltiples agentes y procesos que modelan el espacio urbano.

En síntesis, no se trata de desconocer los procesos de destrucción, agotamiento y abandono presentes en estas dinámicas, los cuales tienen efectos concretos y promueven afectos tangibles en el espacio urbano. Se trata de reconocer, en cambio, el carácter inestable de las des/composiciones y testimoniar la vida en común que busca construirse en espacios destruidos, deteriorados y abandonados. Vidas precarias y construcciones frágiles, sin dudas; pero a la vez indicios del despliegue de prácticas de composición de lugar en las ruinas del capitalismo.

Bibliografía

- Adhya, Anirban (2017): *Shrinking cities and the first suburbs*. Southfield: Palgrave Macmillan.
- Appadurai, Arjun (2015): *El futuro como hecho cultural. Ensayos sobre la condición global*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.
- Benjamin, Walter (1989): “Tesis de Filosofía de la Historia”. En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, pp. 175–191.
- Benson, Michaela/Jackson, Emma (2013): “Place-making and place maintenance: Performativity, place and belonging among the middle classes”. En: *Sociology*, 47, 4, pp. 793–809.
- Berman, Marshall (1996): “Falling towers: city life after urbicide”. En: Crow, Dennis (ed): *Geography and identity: exploring and living geopolitics of identity*. Washington: Maisonneuve, pp. 172–192.
- Caldeira, Teresa (2017): “Peripheral urbanization: Autoconstruction, transversal logics, and politics in cities of the global south”. En: *Environment and Planning D: Society and Space*, 35, 1, pp. 3–20.
- Carrión, Fernando (2023): “Urbicide: The Liturgical Murder of the City”. En: Carrión, Fernando/Cepeda, Paulina (eds.): *Urbicide: The Death of the City*. Cham: Springer, pp. 25–45.
- Coward, Martin (2004): “Urbicide in Bosnia”. En: Graham, Stephen (ed.): *Cities, war and terrorism: towards an urban geopolitics*. Oxford: Blackwell, pp. 154–171.
- Descola, Philippe (2016): *La composición de los mundos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- (2012): *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Di Virgilio, Mercedes (2023): “Urbicide: Towards a Conceptualization”. En: Carrión, Fernando/Cepeda, Paulina (eds.): *Urbicide: The Death of the City*. Cham: Springer, pp. 59–75.
- Flyn, Cal (2023): *Islas de abandono. La vida en los paisajes posthumanos*. Buenos Aires: Fiordo.
- Giglia, Angela (2012): *El habitar y la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Gordillo, Gastón (2018): *Los escombros del progreso. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el norte argentino*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Haraway, Donna (2019): *Seguir con el problema. Generar parentesco en Chthuluceno*. Buenos Aires: Cosonni.
- Harvey, David (2013): *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal Ediciones.
- Hodkinson, Stuart (2012): “The new urban enclosures”. En: *City*, 16, 5, pp. 500–518.
- Sarlo, Beatriz (2009): *La ciudad vista*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Segura, Ramiro (2023): “The (Un)made City: Spatial Fragmentation, Social Inequalities and (De) compositions of Urban Life”. En: Carrión, Fernando/Cepeda, Paulina (eds.): *Urbicide: The Death of the City*. Cham: Springer, pp. 359–376.
- (2021): *Las ciudades y las teorías. Estudios sociales urbanos*. San Martín: UNSAM Edita.
- (2006): “Innovación, empresario y destrucción creativa. Una lectura de Schumpeter como teórico de la modernidad”. En: *Documentos de Trabajo del Littec*. Universidad Nacional de General Sarmiento: Laboratorio de Investigación sobre tecnología, trabajo, empresa y competitividad.
- Segura, Ramiro/Cosacov, Natalia (2019): “Políticas públicas de vivienda: impactos y limitaciones del Programa ProCreAr”. En: *Ciencia, Tecnología y Política*, 2, pp. 1–12.
- Segura, Ramiro/Musante, Florencia/Pinedo, Jerónimo/Ventura, Violeta (2022): “Entrar, quedarse y salir. Formas de habitar la periferia durante la pandemia”. En: *Bitácora Urbano-Territorial*, 32, 3, pp. 253–266.
- Smith, Neil (2012): *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de sueños.

- Tsing, Anna (2023): *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Vásquez Duplat, Ana María (ed.) (2017): *Extractivismo urbano. Debates para una construcción colectiva de las ciudades*. Buenos Aires: Fundación Rosa Luxemburgo/Ceapi/El Colectivo.
- Ventura, Violeta (2021): “Las clases medias y los desafíos de la participación: procesos de ciudadanía en la producción de ciudad (La Plata, Argentina. 2013–2015)”. En: *Hábitat y Sociedad*, 14, pp. 223–241.
- Yeager, B. R. (2023): *Espacio negativo*. Buenos Aires: Caja Negra.

Jan Knobloch

Solastalgia especulativa

Pérdida del lugar amado en la producción literaria y artística argentina (Nieva, Villar Rojas, Giron)

La novela *La infancia del mundo* (2023), de Michel Nieva, comienza con un mapa de Argentina en el año 2272. Tras el deshielo de los glaciares, amplias zonas del país han desaparecido en el océano (Fig. 1). El mapa, dibujado por el artista Gustavo Guevara, espacializa la lógica temporal de la pérdida, situando Buenos Aires, su provincia y vastas regiones de la Patagonia¹ bajo el nivel del mar. Los Andes patagónicos en el suroeste del país ahora forman un archipiélago. Un canal, siguiendo el modelo del de Panamá, atraviesa el continente de este a oeste, facilitando la navegación interoceánica y generando considerables ingresos fiscales. La región pampeana, ese paisaje emblemático que ha sido objeto de innumerables reescrituras literarias desde los textos fundacionales de Echeverría, Sarmiento y Hernández, se encamina hacia su próxima —y posiblemente definitiva— transformación en el Caribe Pampeano. La cartografía de la ausencia precede entonces al paisaje textual de la novela. Su lógica conjetural prolonga las tendencias actuales de explotación y destrucción de los ecosistemas. Funciona como una lectura concreta de lo que Jens Andermann, en su obra clave *Tierras en trance* (2018), ha denominado el “despaisamiento”: el agotamiento del paisaje como forma adecuada para representar el entorno, y la “cancelación de cualquier relación entre hombres y ambiente que no estuviese regida por una destructividad radical” (Andermann 2018: 216).

Como ha destacado Jörg Dünne, entre otros, los mapas y atlas se convirtieron ya al principio de la Edad Moderna en un medio para la “imaginación cartográfica” (Dünne 2011). Más que para la orientación en el espacio físico, sirven para el viaje ficticio del lector, quien recorre con el dedo las regiones extranjeras. Según Dünne, los mapas son un motor de narración (2012: 71–87). En la obra de Nieva, el mapa suscita un viaje mental hacia un futuro que nos es ajeno y que, sin embargo, podría ser el nuestro. De este modo, el mapa genera la presencia paradójica de la desaparición de la tierra; la *terra incognita* que indica no está ya espa-

¹ Con la desaparición de la Patagonia, se pierde precisamente la región de Argentina que, tanto en el imaginario nacional como en el occidental, se considera comúnmente como el último vestigio de naturaleza virgen. Algunas obras de Mónica Giron deconstruyen este imaginario.

Jan Knobloch, University of Cologne



Fig. 1: Catinga: *Argentina, Mapa político, año 2272*. Extracto de la novela *La infancia del mundo* (2023), de Michel Nieva. © Catinga (Gustavo Guevara). Cortesía del artista, el autor y editorial Anagrama.

cial, sino temporalmente más allá de lo conocido. La geohistoria ficticia inherente al mapa simboliza la alienación de un planeta dañado, cuyos paisajes ya no transmiten una sensación de pertenencia, sino más bien una interrupción de la relación establecida entre el lugar y la identidad de las personas.

No obstante, algo permanece invisible en la representación abstracta del mapa. Las emociones y texturas afectivas, así como los efectos psicológicos que acompañan la desaparición del paisaje, quedan ocultos en la perspectiva distanciada. En una serie de ensayos, el filósofo medioambiental australiano Glenn Albrecht ha desarrollado el concepto de solastalgia para describir la relación entre la “salud psíquica” y la “salud de la tierra” (2005: 42, traducción mía). Según Albrecht, el daño o la destrucción de un lugar querido, ya sea por desastres naturales o, especialmente, por prácticas humanas como la deforestación o la minería a cielo abierto, produce un sufrimiento psíquico específico. Se trata de la pena que surge por la pérdida de un territorio, la experiencia del desvanecimiento de la identidad basada en un sentido de lugar, y la ausencia del consuelo que procura el enlace con el paisaje. Esta pena es política, ya que se vincula con un fuerte sentido de injusticia o impotencia (Albrecht et al. 2007: 96). La solastalgia, según la formulación célebre de Albrecht, “is the pain or sickness caused by the loss or lack of solace and the sense of isolation connected to the present state of one’s home and territory [...], a form of homesickness one gets when one is still at ‘home’” (2005: 45).

A continuación, este artículo delinea cómo ciertas representaciones literarias y artísticas del presente argentino convierten la desaparición de los paisajes del Holoceno en lo que podría denominarse *poéticas o estéticas especulativas de la solastalgia*. La novela de Nieva, por ejemplo, indaga sobre qué tipo de conexión perdura con los lugares desaparecidos cuando los contemplamos desde un futuro a 250 años de distancia. Así, este artículo sigue las investigaciones recientes sobre el concepto de solastalgia (Galway et al. 2019), en particular el ensayo de Julia E. Kiernan, “Situating Solastalgia within Climate Fiction” (2022), donde Kiernan argumenta que la solastalgia es un “narrative device operative within cli-fi” que vincula la representación de paisajes con cuestiones de salud mental y física (2022: 68). En la literatura, estos paisajes degradados, complejos híbridos de naturaleza-cultura, actúan sobre los cuerpos y las psiques de las figuras humanas. Para ahondar y diferenciar esta idea, el presente artículo demuestra que, en las obras especulativas que adoptan una distancia más amplia con el presente², la solastalgia no solo es una extensión o conjetura de los efectos psicológicos conocidos hoy, sino que el sentimiento se transforma de manera sustancial, a veces de manera fantástica. Para designar esta transformación, el ensayo introduce el término de *solastalgia especulativa*. Es

2 El texto que aborda Kiernan, el relato “Sinners in the Hands of an Angry God” (2019), de Joyce Carol Oates, se sitúa en un futuro próximo apenas distinguible del presente. En él, las catástrofes ecológicas que actualmente afectan la costa oeste de los Estados Unidos (corrimientos de tierra, incendios forestales, paisajes tóxicos) se desplazan hacia la costa este, hasta entonces considerada indemne.

un marco teórico para describir obras literarias, así como obras de arte contemporáneo, que representan el vínculo entre el estado de los ecosistemas y la psique humana en mundos marcados por una ruptura o un elemento diferenciador, lo que Darko Suvin llama el “novum” (cf. 1979: 63–84). Finalmente, el ensayo sugiere que las solastalgias especulativas de Latinoamérica tienden a diferir de sus homólogas europeas y norteamericanas. Como señala Kiernan, el *cli-fi*, género principalmente anglófono, suele representar experiencias de “duplicidad”: la toma de conciencia de que uno vive en un mundo cambiado, pero intenta desesperadamente mantener la apariencia de un pasado cómodo, cada vez más distante (Kiernan 2022: 67).³ Las ficciones latinoamericanas, en cambio, critican este deseo, porque a menudo se narran desde la perspectiva de clases o grupos marginados para quienes el privilegio de un pasado confortable siempre ha sido inseguro. Al contrario, resaltan con más fuerza la *continuidad* entre la solastalgia del presente y las políticas destructivas del pasado, es decir, la colonización y el extractivismo.

Solastalgia e ironía posthumana en Michel Nieva

La infancia del mundo es la tercera novela de Michel Nieva. Pertenece, como *Ascenso y apogeo del imperio argentino (1868–2479)* (2018) y *¿Sueñan los gauchoïdes con ñandúes eléctricos?* (2013)⁴, a un género nuevo que Nieva denomina “gauchopunk” (2023a: s. p.). Compuesto por dos tradiciones opuestas, se trata esencialmente de una relectura paródica de la historia literaria argentina “en clave cyberpunk” (González Johansen 2021: 55). Lo que Nieva integra de este subgénero de la ciencia ficción es una visión distópica del futuro, generada por los efectos destructivos del progreso tecnológico, acompañada por una decidida “renuncia a la literatura” (Nieva 2023a: s. p.). En su colección de ensayos titulada *Tecnología y barbarie* (con una clara alusión a la oposición sarmientina), Nieva ha teorizado el gauchopunk como un cyberpunk nacional cuyo padre fundador sería el Sarmiento utópico de *Argirópolis* (1850). Tenemos aquí la operación central de su escritura: un gesto de apropiación irónica, presente en obras como *El año del desierto* (2005), de Pedro Mairal, pero que, en el caso de Nieva, implica la combinación de los *topoi* de la

³ Nótese el alto estatus social de los personajes en el cuento de Oates, analizado por Kiernan. Casi todos provienen de la clase alta intelectual de la Costa Este.

⁴ Los dos textos anteriores son más bien colecciones de cuentos, combinados con excursos y metadiscursos ficcionales ligeramente conectados. Aunque en *La infancia del mundo* la cohesión entre los episodios es más pronunciada, aquí también los capítulos podrían funcionar de manera aislada, como demuestra la publicación de la primera parte de la novela en forma de cuento por la selección Granta de 2021.

literatura argentina del siglo XIX con motivos futurísticos propios del imaginario *sci-fi*. Esta estrategia de reescritura también incluye otras operaciones, como el *queering* de la tradición, la reconfiguración contrafáctica de la historia nacional o el juego borgiano con los niveles de narración, descontextualizando lo conocido. Una de las consecuencias que tiene la escritura intertextual de Nieva es la producción de un efecto cómico deliberadamente irreverente. Se puede pensar, por ejemplo, en el cuento “Sarmiento Zombi”, que narra la reanimación del cadáver conservado del autor del *Facundo* (Nieva 2013: 55–88), o en “El soneto de Perón” (2018: 31–56), donde el hallazgo de unos sonetos queer del político, que lo identifican como hermafrodita, hacen percibir la posibilidad de una Argentina diferente.

En concordancia con esta poética, en *La infancia del mundo*, Nieva distorsiona la solastalgia del futuro a través de una *ironía posthumana*. Este sentimiento pertenece menos al género de la ficción climática y más al cyberpunk. Su transformación se evidencia en otro mapa, introducido en la segunda parte de la novela (cf. Nieva 2023b: 77). Con el calentamiento planetario, la Antártida, actualmente la región terrestre más hostil a la vida, se ha convertido en el último territorio donde quedan condiciones de vida agradables. Pero mientras la clase alta y móvil se ha retirado al templado refugio de esta “Antártida Argentina”, los menos privilegiados siguen viviendo en el recalentado Caribe Pampeano, centrado en la contaminada ciudad de Victorica. Así, la ironía del mapa revela que la sensación de habitar un paisaje perdido o destruido está fuertemente ligada a la movilidad de los individuos, quizás el indicador social más decisivo en el futuro climático. La reordenación geográfica de la oposición Norte-Sur no se traduce en una reordenación social. Pero hay más. Mientras que el primer mapa contiene referencias a las guerras de exterminio contra los indígenas en el siglo XIX⁵, el segundo alude a las reclamaciones territoriales superpuestas de Chile, Reino Unido y Argentina en la Antártida contemporánea. Las guerras del pasado, la política actual y la desigualdad del futuro se corresponden en la yuxtaposición del mapa. Como explica Nieva en una entrevista, la violencia del siglo XXIII es una continuación de la “violencia política contra cuerpos y territorios fundante en la Argentina” (2023a: s. p.). El mapa, al articular los distintos tiempos, transmite “la idea central de que las violencias que no son reparadas tienen algo de anacrónico, se repiten una y otra vez” (Nieva 2023a: s. p.).

En la novela, el régimen panóptico del mapa se enfrenta a los relatos de los personajes, que ofrecen perspectivas desde abajo. La historia sigue las vivencias de

5 Victorica, la ciudad de contrabandistas donde vive el proletariado en la novela, fue fundada en el contexto de la denominada “Conquista del Desierto”, no lejos de donde Lucio V. Mansilla, autor de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), encuentra al cacique Mariano Rosas. Según Nieva, el lugar simboliza la expulsión y matanza brutal de los indígenas (Nieva 2023a: s. p.).

dos protagonistas adolescentes en los barrios marginales de Victorica. Primero hablemos del “niño dengue”, un mosquito humanoide estigmatizado por su forma híbrida y que cambia de género en el transcurso de la trama, convirtiéndose en “mami dengue” (Nieva 2023b: 74) para dar origen a un enjambre de mosquitos. La afirmación de su nueva identidad, en forma de un *Bildungsroman* paródico, se acompaña de una historia de venganza. Asesinando y contagiando “a la gente rica y a los turistas extranjeros que tantas penurias habían causado a su madre y, por transitividad, a ella misma” (28), la niña dengue y su descendencia transforman los cuerpos de los ricos en una “cremosa pasta” (71) de la que se alimentan sus larvas. Desde el principio, la novela deja en claro que las mutaciones y el contagio del virus son consecuencias de la contaminación del paisaje en Victorica, “un miserable aguatero de plástico y escombros en el que se incubaba todo tipo de aberraciones” (22). El contagio llega tan lejos que inaugura una nueva etapa posthumana en la historia de la Tierra, caracterizada como “mosquitósfera” (142). Pero a diferencia de la ficción climática, en Nieva el “virus” causado por la destrucción del paisaje se personifica en un protagonista que cuenta con la simpatía del narrador. Considerando el “gaucho-punk” como un género político, Nieva presenta las mutaciones del niño dengue como la fuente de una nueva subjetividad. Esto resuena con las famosas “insect politics” de la película *The Fly* (1986), de David Cronenberg, mencionada por Nieva entre sus inspiraciones. Lo abyecto, el horror corporal y la narrativa de la infección presentados por la novela simbolizan el retorno violento de lo excluido, en al menos dos sentidos: como revuelta social del proletariado (la visibilización del otro social, alimentándose de la destrucción de los cuerpos de los ricos) y como revuelta del sistema Tierra, que se rebela contra su ocupante o colono humano. El impacto que el paisaje destruido tiene en la salud humana se encarna en la figura del virus contraatacando.

Sería fútil intentar trazar aquí la trama o la imaginación proliferante, barroca, de la novela en todas sus líneas. Hay que mencionar, sin embargo, al antagonista de la niña dengue, El Dulce. Se trata también de un chico de origen humilde, que se involucra en el negocio de contrabando de su hermano para adquirir la costosa consola de videojuegos “Pampatronics”. En este proceso, se encuentra con una piedra telepática, una “incomprensible forma geológica ancestral” (Nieva 2023b: 33), que habla con la voz de la Tierra primigenia, “nada menos que la sabiduría de la primera infancia del mundo” (36). La piedra, cuyo descubrimiento tendrá consecuencias tan graves para la humanidad como la mutación del niño dengue, ha surgido durante perforaciones profundas en el suelo realizadas por YPF después del deshielo de los glaciares para extraer hidrocarburos (33–34). De nuevo, la novela vincula estrechamente el paisaje y la salud humana, la destrucción extractiva de la naturaleza y la aparición de nuevas formas de patología, tanto físicas como psicológicas. Tras el hallazgo, el asentamiento del

Dulce es cerrado con un cerco sanitario, y la piedra, con sus “verdades terribles” del tiempo cósmico, provoca la locura en los habitantes (98). La alusión al yacimiento Vaca Muerta, en la Patagonia, donde la extracción de gas y petróleo suele generar incidentes ambientales, es clara. A través de sus protagonistas, Nieva reúne la escala de la vida humana y la historia de las naciones con otras escalas temporales, en particular la temporalidad del virus, la evolución de la vida y el tiempo profundo de la Tierra. Este choque entre escalas incompatibles referencia las teorías contemporáneas del Antropoceno (cf., por ejemplo, Dürbeck/Hüpkes 2022) de manera tan explícita que se puede considerar una suerte de traducción literaria o incluso paródica de la teoría (volveré sobre este punto).

En el futuro imaginado por la novela, los paisajes del Holoceno han caído en el olvido. En consecuencia, la solastalgia ya no se experimenta como un sentimiento directo, sino como una suerte de sombra histórica, especialmente en la clase social de los protagonistas, que carecen de acceso a los medios de la memoria. El niño dengue, por ejemplo, no conoce el significado de palabras como “invierno”, “frío” y “nieve”, ni puede deducirlo del diccionario, ya que sus referentes han desaparecido de la Tierra (Nieva 2023b: 115). En este punto, la novela presenta dos hipótesis interesantes sobre la pérdida del lugar. La primera sugiere que, incluso sin haber conocido el mundo viejo, se siente un “íntimo deseo de experimentar la visión de esos irrecuperables paisajes antiguos” (70), una suerte de solastalgia intuitiva e intergeneracional. La segunda hipótesis especulativa de Nieva es política: el hipercapitalismo globalizado reconoce en el deseo de paisaje otro recurso para producir ganancias. En 2272, ha surgido una potente industria internacional, especializada en la reconstitución del paisaje como simulacro. Irónicamente, la novela describe diversas formas de esta reconstitución (la lista no es exhaustiva): el videojuego inmersivo “Cristianos vs. Indios”, que reconstituye las guerras expansivas del siglo XIX, así como los paisajes de la frontera y las llanuras de la pampa⁶; los “Grandes Cruceros del Invierno [...] que recrean en un ambiente inmersivo la fría estación desaparecida de la Tierra y su materia más elemental: la nieve, los glaciares y los icebergs” (80); finalmente, la geoingeniería de “terraformación” (82), que implementa tecnologías planetarias “para transfor-

6 La desigualdad social del siglo XIX continúa en el siglo XXIII en el sentido de que El Dulce solo puede permitirse la falsificación china y más barata de la Pampatronics, el Pampatone. Sin embargo, su potencia de cálculo no es suficiente para un malón, lo que provoca que se cuelgue en momentos clave de las batallas interactivas, y que su personaje, un “indio”, sea asesinado por los “cristianos”. La superioridad tecnológica de los cristianos del siglo XIX se refleja en el equipamiento de los jugadores del futuro. Después de conectar su Pampatone a la piedra telepática, el viaje digital del Dulce a la Antártida del siglo XIX se convierte quizá en el único momento exitoso de reconstitución del paisaje en la novela (Nieva 2023b: 104–112).

mar cualquier desierto sin vida en un bullente magma de recursos vivientes” (81), adaptándolos a las necesidades estandarizadas del turismo internacional. De hecho, la aparente utopía se revela como un paso más en la historia de la reificación y la capitalización de la naturaleza. Mientras que unos pocos se benefician, la mayoría vive una continuación violenta de la historia de dominación sobre el llamado desierto.

La terraformación tecnológica tiene consecuencias significativas para la concepción de lo que es un lugar. En el lenguaje publicitario de la multinacional AIS:

Esta nueva tecnología, que permitía la replicación de largos procesos geológicos de millones de años en poco menos de días o semanas, disparaba un radical nuevo entendimiento sobre qué es un lugar [...]. Ciertamente, no una irrepetible excepcionalidad para nostálgicos, habitado por la etnia manganito o la comunidad fulanito que parasita los recursos y ni siquiera los explota. Mucho menos una precisa coordenada de latitud equis y longitud i griega, ubicable en un punto exacto de un inamovible país o planeta. Bien al contrario [...], *un lugar*, no es más que precisas fórmulas geológicas que permiten calcarla a gran escala en cualquier lugar del cosmos, [...] que el empresario con la infraestructura adecuada reproducirá y multiplicará infinitamente donde y cuando quiera. ¡Solo que habitado por quien quiera, y al precio que quiera! (134)

En el futuro especulativo de Nieva, el paisaje ha entrado en la época de su “reproductibilidad técnica”. Como afirmaba Benjamin (1980 [1936]) acerca del arte, la reproductibilidad del paisaje conduce a la pérdida de su aura, es decir, a su alienación; pero también lleva consigo la promesa de accesibilidad (una promesa que falla en la novela). A la desaparición del paisaje le sigue aquí su reaparición irónica bajo el signo del extractivismo. El “despaisamiento” (Andermann 2018: 216) choca con la reconstitución tecnológica, que no es más que otra versión del despaisamiento. En la poética especulativa de Nieva, la solastalgia se vuelve productiva como herramienta de invención novelística, aunque la novela nos insta, sobre todo, a mantenernos escépticos ante las respuestas tecnosolucionistas para la solastalgia.

Digresión: ¿Fin del paisaje, agotamiento de la desautomatización?

Sin embargo, desde el punto de vista de las estéticas del Antropoceno, delineadas en los últimos años (cf. entre muchos otros Trexler 2015; Andermann 2018; Horn/Berghthaller 2019: 117–138), la novela parece sintomática de otro fenómeno de agotamiento, extrañamente análogo al problema de la “reproductibilidad técnica” del paisaje. El efecto crítico esperado de las poéticas del Antropoceno depende, a

grandes rasgos, de una *desautomatización de la percepción antropocéntrica* de sus lectores. La desautomatización, formulada clásicamente por Victor Shklovski, es una técnica literaria que tiene como objetivo hacer perceptibles aquellos objetos y fenómenos que se han vuelto invisibles en la automatización pragmática de la vida inconsciente; el proceso de percepción se desautomatiza mediante el extrañamiento del objeto, prolongando e intensificando nuestra vista (Shklovski 1971 [1916]). Las poéticas avanzadas del Antropoceno aspiran a algo similar. Desautomatizan la percepción de los “modernos”, quienes borran, por ejemplo, su dependencia de lo no humano o la existencia de otras escalas que la suya del campo de lo perceptible.⁷ En la actualidad, no obstante, prevalece un cierto agotamiento de este efecto, en la medida que las poéticas del Antropoceno se reproducen y se automatizan a sí mismas y adoptan la forma de un nuevo *topos*. Un proceso que se acelera aún más por la estrecha imbricación de teoría y literatura. El caso de Nieva es paradigmático en este sentido. En 2023, fue becario doctoral en la New York University (NYU), donde también enseña Jens Andermann, cuyas teorías fundamentales sobre el fin del paisaje en el Antropoceno se encuentran traducidas en *La infancia del mundo*. El propio Nieva ha teorizado al respecto en sus ensayos “Un desierto para el Capitaloceno – Escombros y fin del paisaje” (2020) y “Un desierto transgénico para la nación neoliberal” (2020). Simultáneamente, en su novela proliferan las figuras clásicamente asociadas con la descentralización de lo humano: los híbridos humano-animal-máquina, representaciones del tiempo profundo, choques entre escalas temporales y espaciales incompatibles, entre otras.

Mi hipótesis, que solo puede esbozarse aquí, es que esta amalgama de teoría y literatura, que sin duda ha producido nuevas poéticas, también puede funcionar como negación del extrañamiento o de la sorpresa y, por ende, como agotamiento de la desautomatización postantropocéntrica. Ya no incita necesariamente a prolongar la percepción del objeto. De este modo, se cuestiona la tesis según la cual la literatura puede producir una nueva relación del lector con el mundo no humano. Los primeros estudios empíricos sobre este asunto, sin duda provisionales, sugieren cambios habituales menores y solo a corto plazo (Schneider-Mayerson 2018; Schneider-Mayerson et al. 2020). Los lectores que están familiarizados con las teorías del Antropoceno poseen, utilizando la terminología de Hans Robert Jauss, un “horizonte de

7 Escribe Andermann: “¿Puede la experiencia estética proveer hoy un ‘saber ver’ (y un saber tocar, oír, oler) que nos ayude a deshacer el ensamblaje técnico-cognitivo que nos constituyó en sujetos ante un mundo objetivado, al precio de habernos olvidado de las transferencias y agenciamientos que antecedieron y siguen sustentando a esta doble constitución?” (2018: 25).

expectativas” ajustado (Jauss 2013 [1970]: 173).⁸ Por lo tanto, no experimentan una transgresión, sino más bien una confirmación de sus presupuestos canonizados. Es posible que lo que se agote en el presente no sea solo el efecto literario de desautomatización, sino también la expectativa de que la literatura deba evocar tal renovación en primer lugar. El efecto de lectura puede ser un sentido profundo de agotamiento, incluso si se trata de un texto cuya imaginación barroca nos sorprende.

En Shklovski, la desautomatización siempre se relaciona con el uso desconocido o no habitual de la lengua. Uno de los resultados de la articulación entre las matrices globales del *Zeitgeist* y su conjugación local es que Nieva deliberadamente no busca nuevas formas lingüísticas para expresar lo que escapa a la percepción antropocéntrica. La novela se mantiene en el plano discursivo, que también es el plano de la teoría. La perspectiva del tiempo profundo, por ejemplo, no se traduce en la estructura temporal de la narración —lo que realmente podría producir un efecto perturbador—, sino que se nombra explícitamente por el narrador: “Escuchó prehistóricas ideas cósmicas que ningún cerebro humano había escuchado nunca” (Nieva 2023b: 36). Nieva es muy consciente de este rechazo a la búsqueda de un nuevo lenguaje. En una entrevista, hace una declaración notable al respecto:

Y en realidad las reglas que norman al gran museo de la literatura —la innovación formal, la autoría, el estilo— no forman parte de la ciencia ficción. Lo que trata la ciencia ficción es poetizar y politizar la ciencia y la tecnología, entonces lo que hace es una renuncia a la literatura, en un buen sentido. (Nieva 2023a: s. p.)

La concepción política que Nieva tiene de la ciencia ficción y del “gaucho-punk” excluye enfáticamente la innovación formal. En cambio, el estrecho diálogo de su poética con las teorías del Antropoceno arriesga automatizar la percepción, incluso de los fenómenos más extraños. Pero también emprende una importante labor de divulgación de estas teorías. Andermann ha llamado “inespecificidad” del arte al hecho que, en un mundo postnatural, las expresiones estética y no estética se vuelven indistinguibles en las obras de índole medioambiental (cf. 2018: 391–423). En clave más polémica, el novelista y ensayista argentino Damián Tabarovsky expresa este problema con la fórmula de que “Hoy casi no hay forma de escribir una novela que no sea inteligente” (Tabarovsky 2023a: s. p.). En la entrevista dada al portal de noticias web *El destape*, Tabarovsky caracteriza este tipo de escritura como una variante de lo automático, la circulación de “saberes académicos y técnico-profesionales (en el sentido de las técnicas de la escritura)”, combinados con “temas de moda en la academia (el cuerpo, la enfermedad, el

⁸ Ya Shklovski señala que, si la “perturbación entra en el canon, pierde su efecto como procedimiento de complicación” (Shklovski 1971 [1916]: 35, traducción mía).

deseo, la tecnología, u otra vez las cuestiones de género)” (Tabarovsky 2023a: s. p.). Este sistema incluye sus propias reglas de recepción:

De hecho, [los textos] salen de imprenta con el manual de instrucciones de uso: por el mismo precio vienen con los “papers” ya escritos para los congresos, las reseñas ya listas para los suplementos, las reservas ya emitidas para los viajes, las tapas ya resplandecientes para las librerías, y los textos ya óptimos para que los lectores despistados piensen que están ante una novela “vanguardista” pero que, por arte de magia, logran comprender fácilmente sin tener que hacer el menor esfuerzo... (2023a: s. p.)

Desde la perspectiva de Tabarovsky, desarrollada en su ensayo *Lo que sobra* (2023), solo las estrategias de sabotaje lingüístico pueden generar una literatura que no se convierta en mercancía. Es una idea conocida en la crítica cultural, que se inscribe en la tradición de la Escuela de Fráncfort y de las vanguardias históricas. Aunque no se quiera compartir este formalismo radical, es válido preguntar, como también hace Carolyn Fornoff en este libro, si algunas suposiciones de la ecocrítica se agotan actualmente, especialmente la premisa de que la experiencia estética del arte medioambiental es resistente a la reificación, y se correlaciona automáticamente con una experiencia ética (cf. p. 186). Dialogando con estas ideas, me gustaría sugerir, al leer a Tabarovsky con Fornoff, que la literatura y el arte ecológicos no están per se en armonía con los principios de la justicia ecológica, y que es necesario investigar cómo se entrecruzan “with the demands of capitalist production and consumption” (Fornoff en este libro, p. 189). En literatura, me parece, es el trabajo del escritor sobre el lenguaje lo que puede proteger sus escritos de ser capturados por la forma mercantil.

Solastalgia sin sujeto: Adrián Villar Rojas

Para retomar la temática de la solastalgia especulativa, resulta pertinente destacar que la portada de la novela de Nieva fue ilustrada por el artista contemporáneo argentino Adrián Villar Rojas. La portada representa un mosquito aplastado contra la pared, alrededor del cual se ha formado una mancha de sangre. En este sentido, no se ven una, sino dos víctimas: la historia de violencia humano-animal se dirige no solo contra el insecto, sino también contra el huésped humano. La temporalidad de la imagen es retrospectiva, sugiriendo que ya es demasiado tarde y que la ficción de la inmunidad cede paso a la posibilidad de estar infectado. El virus del dengue, una enfermedad viral transmitida por mosquitos del género *Aedes aegypti*, originalmente común en los trópicos, ha migrado recientemente hacia el sur, debido al cambio climático. Se propaga cada vez más en Argentina. Su presencia está estrechamente vinculada a la pérdida de los paisajes del Holoceno descrita en la novela.

Por lo tanto, la ilustración de Villar Rojas apunta a la inseparabilidad parasitaria de las historias humanas e insectoides, representando la auto-perforación de la ilusión cubierta protectora que es el *oikos* moderno.

Las obras de Villar Rojas también encajan con las de Nieva por otro motivo. Son exploraciones estéticas de espacios futuros más allá del paisaje. Sus esculturas e instalaciones, a menudo monumentales por su tamaño, intervienen en las condiciones del lugar de exposición para crear espacios o mundos extraños, a través de los cuales el espectador debe moverse para experimentarlos. Utilizando materiales recuperados de origen orgánico, inorgánico y tecnológico, estos post-paisajes híbridos integran procesos naturales, como el clima o la putrefacción de una fruta, en la obra. Con ecos del *bioarte* (cf. Andermann 393–423), su dimensión material y espacial representa la desaparición del mundo conocido del Holoceno.

La perspectiva inherente a la mayoría de estas obras es la de una arqueología del futuro (Ramade 2017): la visión desde un tiempo especulativo en el que los humanos habrán dejado de existir. Lo que vemos son los restos de nuestra época, transformada en ensamblajes de rocas, plantas, desechos culturales y restos de máquinas. Este “post-final framework” (Villar Rojas 2020: 21), como lo llama Villar Rojas, produce una estética sublime del tiempo, una reflexión melancólica sobre el paso de la historia planetaria y la finitud, no solo del paisaje y del mundo orgánico, sino del arte también (Zalazar 2021: 95). Muchas de las obras están construidas para perecer, al estar realizadas, por ejemplo, con arcilla no cocida, el material preferido de la fase temprana del artista. Decididamente efímeras, estas obras descompuestas reflejan la transitoriedad del arte y de la cultura humana en general. Visitarlas produce en el observador un efecto físicamente tangible de solastalgia.

Esto queda especialmente claro en *The Theatre of Disappearance*, la serie más compleja del artista hasta ahora, que incluye cuatro grandes exposiciones en Nueva York, Bregenz, Atenas y Los Ángeles.⁹ Para el Geffen Contemporary del MOCA en Los Ángeles, por ejemplo, Villar Rojas distribuyó una variedad de objetos en la sala de exposición, aparentemente al azar. Al lado de piedras y estratos de

9 No se puede hacer justicia aquí al trabajo multidimensional de esta serie. *The Theatre of Disappearance*, en las palabras del artista, está concebido como un “deconstructive homage to Western art, as if I were mourning it from Greece to the United States” (Villar Rojas 2020: 29). El proyecto abarca distintas ubicaciones, desde el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, pasando por el Kunsthau Bregenz y el Observatorio Nacional de Atenas, hasta el MOCA de Los Ángeles. Con una mirada crítica hacia las instituciones anfitrionas, las obras conceptuales intervienen en los espacios de exposición y en las prácticas de archivo. Subrayan el papel del museo en la historia colonial de Occidente, caracterizándolo como un lugar político que alimenta narrativas interesadas.

roca en columna, evocando la inscripción humana en la historia geológica, se encontraban grandes vitrinas y frigoríficos de vidrio y metal (Fig. 2). Estos contenían plantas, esqueletos, restos humanos y animales, pero también objetos tecnológicos, como cables, elementos robóticos y una bicicleta oxidada. En sus ensamblajes cyborg, Villar Rojas configura constelaciones de signos postapocalípticos que remiten a la desaparición del hombre y sus paisajes. Muchos de los objetos expuestos en Los Ángeles procedían de obras anteriores, que desde entonces habían sufrido daños, como las torres de sedimentos, importadas de la muestra *Planetarium*, expuesta dos años antes y que presentaban drásticos agujeros y grietas.¹⁰ La época del Antropoceno, nuestro presente, se ha convertido ella misma en un objeto de museo. A diferencia de Nieva, el futuro imaginado por Villar Rojas no trata de una



Fig. 2: Adrián Villar Rojas: *The Theater of Disappearance*. Vista de la instalación en The Geffen Contemporary at MOCA, Los Ángeles, 2017. Congelador, silicona blanca, recreación de esqueleto de mano de lémur indri, robótica, corales, ramas, roca metamórfica (de *Rinascimento*, 2015), patatas germinadas, casabe y taros, recogidos en Los Ángeles, Estambul, Kalba y Ciudad de México. 150 x 60 x 220 cm. Cortesía del artista, kurimanzutto y Marian Goodman Gallery. Crédito de la foto: Michel Zabé studio.

¹⁰ Los vínculos entre las obras individuales de Villar Rojas se establecen tanto en términos de contenido (a través de la narración y la citación mutua) como en términos de material (mediante el reciclaje y la reutilización). Este conjunto de obras está en constante evolución y no se crea de manera aislada, sino en colaboración con un equipo de artesanos y escultores (cf. Joo 2013).

restitución irónica de los paisajes perdidos del Holoceno. Permite más bien un paseo elegíaco o melancólico por los restos y sedimentos del Antropoceno, una sensación de cómo será recorrer un planeta que se nos ha vuelto irrevocablemente ajeno, y al que no puede haber retorno. Si Nieva representa el fracaso de la tecnología en su intento de recuperar el paisaje, la arqueología del futuro de Villar Rojas potencializa la solastalgia local del presente, causando un sentimiento de ausencia planetaria. El arte pierde su función conmemorativa para convertirse en el *teatro de la desaparición*.

El profundo dolor de la desaparición también es determinante en obras anteriores, especialmente en el grupo de grandes esculturas al aire libre realizadas durante la fase de arcilla cruda entre 2009 y 2010. En el caso de *Mi familia muerta* (2009), Villar Rojas instaló una ballena de 27 metros de largo, compuesta de rocas y arcilla no cocida, en el Bosque Yatana, Ushuaia, en el extremo sur de Argentina. La presencia del mamífero en peligro de extinción sobre una colina cubierta de árboles sugiere diversas asociaciones, desde el hallazgo de un fósil hasta la desecación del mar, pasando por el duelo por la pérdida de la especie. Esta impresión se ve reforzada por el hecho de que la escultura comenzó a desintegrarse bajo la influencia del clima poco después de ser erigida. El carácter efímero de los materiales suscita un sentimiento de solastalgia, duplicando la fugacidad de los paisajes.

En *Where the slaves live* (2014), una estructura de estratos de tierra en forma de sarcófago, se superponen capas de yeso, compost y piedras mezcladas con setas, zapatillas de marca y verduras en diferentes estados de germinación. Los estratos evocan los paisajes del pasado transformados en una sucesión vertical de materiales. Remiten a la catastrófica historia natural del Antropoceno —la “irrupción del accionar humano en la Tierra [...] en comunión con otras especies vivas y materiales no-vivos” (Zalazar 2021: 95)— y a toda una historia especulativa de la regresión, visible, por ejemplo, en el tercio superior, donde una era de hormigón se termina en una época definida por el musgo. El sarcófago es la prueba especulativa del cierre del horizonte histórico que Andermann denomina, citando a Chakrabarty, como “impensable a partir del hombre como sujeto de la Historia [...], un futuro planetario exento de la presencia humana” (Andermann 2018: 401). Estratificaciones similares se encuentran en *Planetarium* (2015), un conjunto de columnas diacrónicas parasitadas por objetos compuestos. *Los teatros de saturno* (2014), obra instalada en la Galería Kurimanzutto en Ciudad de México, convierte esta verticalidad en horizontalidad. Aquí, los objetos (fragmentos de yeso pintado, botellas de plástico, sandías abiertas, piezas de bronce y plata, mariscos) están esparcidos sobre una superficie de tierra polvorienta. Recogidos por Villar Rojas, su diversidad visualiza distintas temporalidades de descomposición y la continuidad de la vida después del hombre en una zona sin paisaje. La soledad de los objetos fabricados industrialmente evoca la sensación de abandono que deja la de-

gradación del lugar. Tiradas por ahí, unas zapatillas Nike, por ejemplo, revelan el vínculo entre la catástrofe climática, la desigualdad global y el cuestionamiento del sentido de pertenencia. A través de la inmersión en el espacio, el espectador siente las implicaciones que las prácticas destructivas del presente tendrán para la Tierra del futuro.

A menudo, los animales se convierten en los únicos testigos de esta transformación del espacio geológico y cultural. En *The most beautiful of all mothers* (2015), Villar Rojas instaló dieciocho plataformas de cemento con parejas quiméricas de animales en la orilla de la isla de Büyükada, frente a la antigua casa de Trotsky en Estambul. La mitad inferior de la escultura doble consistía en mamíferos hechos de fibra de vidrio que llevaban sobre su espalda otro animal, hecho de material orgánico, lleno de colores y más fácilmente descomponible por el agua del mar. Enigmáticos, estos animales nos observan como mensajeros fantasmales. Parecen transmitir el mensaje o el lamento de sus congéneres extintos, tal vez vinculados con la modernidad progresiva representada por Trotsky. En una entrevista, Villar Rojas comparó estas esculturas con los “last inhabitants on earth, who have returned, in some imaginary future, after the catastrophes of the Anthropocene, to haunt and reclaim the land” (Christov-Bakargiev 2020: 90). Según la perspectiva del artista, la historia de la habitación de la Tierra por los humanos solo será evidente a partir de las huellas que hayan dejado en el paisaje.

El arte, más que lo discursivo, deja una multitud de blancos semánticos que el espectador debe rellenar. Por eso, la sensación de solastalgia evocada por las obras de Villar Rojas proviene fundamentalmente del trabajo reconstructivo de narración, omitido por el artista. El asombro que nos embarga al adentrarnos en estos paisajes desconocidos nos obliga a hipotetizar, a esbozar un relato que explique la presencia de los signos. Pensemos en los visitantes de la Bienal del Fin del Mundo de Ushuaia: sin previo aviso, encontraron una ballena en una zona boscosa, al exterior del recinto del festival. ¿Cómo había llegado el animal hasta allí?¹¹ ¿Qué proceso, qué fuerza creó las capas y restos que vemos en *Planetarium*? En su reconstrucción especulativa, que se asemeja al trabajo de un arqueólogo o geólogo posthumano, el espectador concibe escenarios apocalípticos que conectan el futuro con nuestro presente. La ilusión de las obras sería la sugestión de que no hay un autor humano, que la “artista” es la propia historia terrestre. Al mismo tiempo, el asombro procede del desplazamiento histórico del observador. ¿Quién mira aquí? Cuanto más tiempo observamos, más claro se nos hace que se trata de una perspectiva más allá del fin, que ya no nos pertenece. Si no existe un sujeto humano que mira, los paisajes fan-

11 Otra ballena, ubicada por Villar Rojas en un desierto cerca de San Juan, fue inicialmente interpretada por algunos medios locales como un fósil imposible.

tasmales de Villar Rojas revelan un *estado de luto posthumano*, una *solastalgia sin sujeto* que sobrevive al hombre —igual que al arte—, y que, según el artista, conserva un “pathos mínimo” en la ordenación de los objetos que las distingue del azar: “a subjectivity without culture, without a point of view, but with the pathos of mourning” (Villar Rojas 2020: 14).

Deseo de la Tierra: Mónica Giron

La artista contemporánea Mónica Giron, originaria de Bariloche en la Patagonia, adopta un enfoque diferente. Piensa la conexión entre lugar y consuelo *en el momento* del peligro de su desaparición. A lo largo de sus esculturas, pinturas, dibujos y murales, Giron ha venido trazando una cartografía de los afectos que vinculan al individuo con las crisis sociales y la destrucción del planeta, utilizando una amplia variedad de materiales. En su obra *Lugares desolados* (1997), compuesta por diez paneles en acuarela, Giron retrata lugares y habitáculos abandonados de la Patagonia, incluyendo las tiendas vacías de los tehuelches y alacalufes. Dos paneles también representan la tienda de un ingeniero agrónomo de la Campaña del Desierto en el siglo XIX. Además, se observa la bolsa de dormir de la propia artista, irónicamente etiquetada como “Cacique”, una marca de equipamiento para camping vinculada en Argentina con la apropiación turística de este paisaje. El neologismo “solastalgia”, según Albrecht, tiene un doble origen etimológico: el latín *solari* y *solacium* (consuelo), así como *solus* y *desolare*, que se refieren a la soledad y el abandono (Albrecht 2005: 45). Tal vez, lo “de-solado” de Giron es precisamente la negación del *solacium* que resulta de la destrucción del enlace entre el lugar y sus habitantes. En las acuarelas, las tiendas abandonadas se recortan de su entorno, negando al ojo observador la vista de conjunto y así imposibilitando el placer de la visión colonizadora del paisaje. Sin embargo, al mismo tiempo, el recorte imita la presentación museal de un trozo de tierra, un muestrario o catálogo que transforma el suelo en mercancía mediante un dispositivo de apropiación. En sus trabajos, Giron vincula este dispositivo con el papel de museos como el Museo de la Patagonia, donde, en la segunda mitad del siglo XX, se exponían la flora y fauna conquistadas en vitrinas, promoviendo la región para la inmigración. Los *Lugares desolados* son lugares sin paisaje y casas sin gente. Remiten a la historia política de la producción de solastalgia y “vacío” desde la colonización hasta el presente. La paradójica relación entre crítica y mimesis que caracteriza el dispositivo de las acuarelas es la misma que Andermann encuentra en las estructuras tecnológicas del bioarte, puesto que su “potencialidad crítica

será tanto mayor cuanto más ella se pliega a los regímenes cuyos procedimientos ella usurpa, incorpora y reenactúa” (2018: 401).

En una reciente exposición en el Museo Moderno de Buenos Aires, Giron colocó en la pared opuesta un conjunto de óleos que siguen una dirección conceptual inversa. Los *Enlaces Querandí* (2021–2022) pueden considerarse la segunda parte de un díptico, producida casi 25 años después. Las catorce pinturas idealizadas, deliberadamente naif, muestran los paisajes intactos de la cuenca del Río de la Plata, con sus especies animales en vías de extinción, aún vivas, junto con las culturas originarias de los querandí. Se representan los vínculos entre personas, flora y fauna en clave idílica. Los colores intensos de la pintura al óleo contrastan con la solastalgia incolora de las acuarelas, abriendo una dimensión emocional mucho más positiva ligada al entorno (Fig. 3). En una conversación con el autor de este artículo, Giron describió la génesis de la obra:

En este momento, trabajé con la sensación del *rewilding*. Las pinturas están dedicadas a los niños de esta zona, que viven en una ciudad, pero no conocen a los animales y pájaros que existen alrededor. Quise generar un sentimiento de empatía y amor. Mientras que en las acuarelas de los *Lugares desolados* hay ironía, o distancia crítica, inspirada en el Romanticismo alemán y en los dibujos del colonizador; en las pinturas *Enlaces Querandí* intenté un acercamiento simpático, alegre, como para plasmar la fauna en una suerte de retratos en primeros planos afectivos. No quería que fueran como dibujos de historieta, ni de cuentos para niños en los que los personajes se presentan como antropomórficos.¹²

Si bien las representaciones del ñandú y el cangrejo de río, del carpincho y el ciervo de los pantanos, esta vez integrados en su entorno, imitan las ilustraciones taxonómicas de las historias naturales, la fuente de los cuadros no es el animal real. Más bien, los motivos provienen de una búsqueda digital de fotos en Google, que Giron transformó en pintura con la colaboración de su sobrina y la ilustradora Silvia Burastero. Además del enfoque didáctico, es notable la dimensión intergeneracional del proyecto. Propone restablecer el puente roto entre los individuos y el lugar, tanto en la producción como en la recepción, que a menudo se realiza con clases escolares. En este contexto, es importante señalar que Giron no propone un antagonismo entre lo análogo y lo digital. Internet, el medio de reconstitución irónica en Nieva, en los *Enlaces Querandí* se convierte en un archivo digital para luchar contra el olvido del paisaje. Reconstruyendo la identidad colectiva de humanos, animales, plantas y paisaje, el acto de nombrar e inventariar pierde aquí su connotación de técnica de poder; los cuadros funcionan como memoria y archivo, permitiendo la reconexión empática con el lugar y la suspensión temporal de la solastalgia. A través de una suerte de inge-

¹² Conversación con la artista, 26.06.2023.

nidad metódica, la taxonomía amorosa de Giron moviliza una estética de la sensibilización por lo que está desapareciendo, alimentada por una “duplicación digital del mundo” (Speranza 2019: 11), un rescate paradójico del arte que siempre es consciente de su ficcionalidad.



Fig. 3: Mónica Giron: *Ciervo de los pantanos y Enlaces Querandí*, 2021–2022. Óleo sobre tela. Políptico. Imagen realizada por Patricio Pidal en ocasión de la exposición *Enlaces Querandí*, en el Museo Moderno, Buenos Aires. Cortesía de la artista.

Refinamiento sensorial y “activación de la percepción” (García Navarro 2018: s. p.), los trabajos de Giron emprenden una forma positiva de desautomatización. Suscitan una empatía atenta que interrumpe la solastalgia. Algo similar está en el origen de otro conjunto de obras de la artista. En ellas, Giron aborda modelos geológicos y terrestres, desvinculándolos de sus formas habituales de representación para abrirlos al acceso afectivo. Por ejemplo, en *Antártida y Sudamérica* (2014–2022), una escultura doble de ácido poliáctico, masilla plástica y óleo, la corteza terrestre de los dos continentes descarta su forma plana para mostrarse en la curvatura esférica de la Tierra, con profundas hendiduras y elevaciones. Esta materialidad tridimensional deconstruye la abstracción bidimensional del mapa. En la exposición *Ejercicios sobre el modelo terrestre* (2015), realizada en el Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires, Giron representó de manera casi obsesiva los continentes, las masas terrestres y las placas tectónicas, experimentando con una

variedad de materiales (barro, masilla epoxi y polifán; cuero de vaca; bronce; ma-las digitales; acuarelas). En Giron, por lo tanto, el deseo de la Tierra es la ex-presión de un sentimiento profundamente ambivalente. Por un lado, refleja esta “ac-titud de sintonía con el mundo, de afinación [...], [a]tención ecuánime a los detalles” que Marcelo Cohen atribuye a la poesía (Cohen 2016: 137); por otro, re-vela una suerte de preocupación ansiosa, un dolor presentado de la pérdida que es diferente de la solastalgia posthumana encontrada en Nieva y Villar Rojas, por-que mantiene la posibilidad de resistir al cambio negativo.

Conclusión

La solastalgia, como espero haber mostrado en las observaciones precedentes, es un motivo y un sentimiento central en la literatura y el arte de la Argentina contempo-ránea, cuando estos reflexionan sobre la transformación de los paisajes del Holo-ceno. El sentimiento atraviesa los mapas, la novela, los materiales de las obras de arte, las esculturas, objetos e instalaciones, así como los dibujos, pinturas, acuarelas y murales comentados. Según el medio en el que se representa, la solastalgia es-peculativa se materializa de forma diferente, y produce un efecto de acentuación distinta en el lector o el espectador. Además de los medios y los géneros, la forma concreta que el sentimiento adopta depende también de los contextos regionales y las trayectorias nacionales en que se manifiesta. En Argentina, más claramente que en el *cli-fi* norteamericano, el dolor por la destrucción de los paisajes se presenta como una continuación de la violencia colonial del siglo XIX, aunque, por supuesto, existen acentuaciones diferentes. Mientras Nieva concibe una desigual distribución de solastalgia en el país, a pesar de la inversión global de las relaciones Norte-Sur, Villar Rojas imagina un sentimiento de pérdida más universal, una melancolía pla-netaria de la desaparición, que disuelve en gran medida la especificidad de las cul-turas nacionales. La globalización es la máquina descomunal de producción de so-lastalgia. Giron, pensando la solastalgia como un sentimiento originado en lo local y condicionado por el siglo XIX, lo conecta con las culturas afectivas globales, trazando una multiplicidad de enlaces y movimientos físicos y psicológicos. Así, las obras dis-cutidas son también un indicador de que, en tiempos en los que se está poniendo en tela de juicio la sostenibilidad de la Tierra entera, la solastalgia se vuelve una fuente *globalmente significativa* de melancolía y angustia (Albrecht 2010: 12).

Sin embargo, como los trabajos muestran, la solastalgia, en contraste con la nostalgia, no se orienta solamente hacia el pasado, sino que tiene una inclina-ción importante en el sentido del futuro (cf. Albrecht 2005: 45). Articula no solo la pena y la angustia de la pérdida, sino también un deseo de superarla, ya sea

en forma de una ironía prospectiva que anula la simpatía con el ser humano (Nieva), ya sea a través de una elegía posthumana que borra al sujeto (Villar Rojas), ya sea, como en las obras más recientes de Giron, a través del intento de reconstitución del vínculo entre individuo y paisaje. Como forma negativa, la solastalgia está siempre relacionada con su cancelación en la “ecophilia”: “an innate desire to overcome solastalgia by finding an earthly ‘home’ in the connection with living things and life processes on this planet” (Albrecht 2005: 55). Según Albrecht, cuando este impulso de negar la solastalgia auto-creada es compartido, el sentimiento negativo puede conducir a formas colectivas de organización que desembocan en lo que llama “soliphilia”, “the solidarity needed between all of us to be responsible for a place and the unity of interrelated interests within it” (Albrecht 2010: 12). El presente artículo argumenta que la contribución del arte y la literatura a ello es mayor cuando desautomatizan nuestra percepción antropocéntrica. Así crean la necesidad de prolongar e intensificar nuestra vista para revelar lo que la vida inconsciente invisibiliza. Esta desautomatización, a la que contribuyen las posiciones teóricas del presente, depende, no obstante, de la forma en que la literatura y el arte conduzcan su diálogo sobre el fin del paisaje del Holoceno.

Así pues, el estudio de la literatura y el arte puede ayudarnos a complementar los modelos abstractos de la ciencia climática con un estudio de las texturas afectivas del futuro. El análisis de obras especulativas, en particular, puede ayudarnos a pensar estéticamente la experiencia densa de estos futuros dolorosos. En este contexto, la solastalgia es solo uno de los muchos estados emocionales posibles que se proponen a la investigación, como demuestra el complejo mural *Salado-Dulce* (2021–2022), de Mónica Giron. Este mural, situado en un punto central de la exposición *Enlaces Querandí*, combina cuatro acuarelas de las corrientes marinas en zonas locales con una serie de flechas y palabras que representan corrientes emocionales. El resultado es una compleja red de interacciones especulativas entre los fenómenos de circulación local, desequilibrados por el calentamiento global, y las circulaciones emocionales. Estas van desde la “felicidad”, la “templanza” y el “entusiasmo” hasta la “tristeza”, el “miedo”, el “dolor”, la “alegría” y el “vigor”. El mural abre todo un campo de cuestiones sobre las que aún no sabemos mucho: ¿Cómo se vincula el cambio de las dinámicas del sistema Tierra al cambio de la circulación de las dinámicas emocionales? ¿Qué interacción existe entre los cuerpos, la tierra y los sentimientos? En el caso de Giron, el “desdoblamiento de la relación cuerpo humano–cuerpo terrestre” (García Navarro 2018: s. p.) está vinculado a su interés en conocimientos no occidentales, como el taoísmo y el feng shui, pero al mismo tiempo a una sensibilidad surgida de las ciencias climáticas. Su trabajo abre el campo de una geopoética del clima, del tiempo y de las emociones. Completar los modelos de la ciencia con un cuestionamiento estético sobre la circulación de las

emociones y las texturas afectivas dentro de un mundo que cambia sigue siendo uno de los aspectos más productivos de la interrogación de los estudios culturales sobre el momento histórico contemporáneo.

Bibliografía

- Albrecht, Glenn (2010): “Solostalgia and Art”. En: *Mammot*, 4, p. 12.
- (2005): “‘Solostalgia’. A New Concept in Health and Identity”. En: *PAN*, 3, pp. 41–55.
- Albrecht, Glenn *et al.* (2007): “Solostalgia: the distress caused by environmental change”. En: *Australasian Psychiatry*, 15, sup. 1, pp. 95–98.
- Andermann, Jens (2018): *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Benjamin, Walter (1980) [1936]: “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. En: *Gesammelte Schriften*, t. I, 2. Eds. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 431–469.
- Christov-Bakargiev, Carolyn (2020): “When It Disappears, the Energy Is Left”. En: Obrist, Hans Ulrich/ Christov-Bakargiev, Carolyn/Joo, Eungie (eds.): *Adrián Villar Rojas*. Nueva York: Phaidon, pp. 37–99.
- Cohen, Marcelo (2016): *Notas sobre la literatura y el sonido de las cosas*. Barcelona: Malpaso.
- Dünne, Jörg (2011): *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*. Múnich: Wilhelm Fink.
- Dürbeck, Gabriele/Hüpkes, Philip (eds.) (2022): *Narratives of Scale in the Anthropocene. Imagining Human Responsibility in an Age of Scalar Complexity*. Nueva York: Routledge.
- Galway, Lindsay P. *et al.* (2019): “Mapping the Solostalgia Literature: A Scoping Review Study”. En: *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 16, 15, art. nr. 2662.
- García Navarro, Santiago (2018): “Zonas reflejas. Mónica Giron”. En: *Otra Parte*, <https://www.revistatraparte.com/arte/zonas-reflejas/> (última visita: 09/11/2023).
- González Johansen, Belén (2021): “La distorsión de las fronteras”. En: *Revista Luthor*, 50, pp. 55–59.
- Horn, Eva/Bergthaller, Hannes (2019): *Anthropozän zur Einführung*. Hamburgo: Junius.
- Jauss, Hans Robert (2013 [1970]): *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos.
- Joo, Eungie (2013): “A Million Years is Now—Adrián Villar Rojas Proposes a Future”. En: *Parkett*, 93, pp. 122–127.
- Kiernan, Julia E. (2022): “Situating Solostalgia within Climate Fiction: Anthropogenic Expansions of Dystopian Fiction”. En: *Revista Hélice*, 8, 2, pp. 66–76.
- Nieva, Michel (2023a): “Cómo traficar obsesiones”. Entrevista de Fernanda Nicolini. En: *La Agenda*, <https://laagenda.buenosaires.gov.ar/contenido/31794-como-traficar-obsesiones> (última visita: 09/11/2023).
- (2023b): *La infancia del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- (2020a): *Tecnología y barbarie. Ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no humana y ciencia ficción*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- (2020b): “Un desierto para el Capitaloceno —escombros y fin del paisaje—”. En: *Badebec*, 10, 19, pp. 161–175.
- (2020c): “Un desierto transgénico para la nación neoliberal”. En: *Estudios Curatoriales*, <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/722> (última visita: 09/11/2023).

- (2018): *Ascenso y apogeo del imperio argentino (1868–2479)*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- (2013): *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Ramade, Bénédicte (2017): “Archéologie du futur: Adrián Villar Rojas”. En: *Spirale*, 260, pp. 32–34.
- Schneider-Mayerson, Matthew *et al.* (2020): “Environmental Literature as Persuasion: An Experimental Test of the Effects of Reading Climate Fiction”. En: *Environmental Communication*, 17, 1, pp. 35–50.
- Schneider-Mayerson, Matthew (2018): “The Influence of Climate Fiction: An Empirical Survey of Readers”. En: *Environmental Humanities*, 10, 2, pp. 473–500.
- Shklovski, Viktor (1971) [1916]: “Die Kunst als Verfahren”. En: Striedter, Jurij (ed.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Wilhelm Fink, pp. 4–35.
- Speranza, Graciela (ed.) (2019): *Futuro presente. Perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Suvín, Darko (1979): *Metamorphoses of science fiction. On the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press.
- Tabarovsky, Damián (2023a): “Hoy casi no hay forma de escribir una novela que no sea inteligente”. Entrevista de Carlos Aletto. En: *El destape*, <https://www.eldestapeweb.com/cultura/libro/damian-tabarovsky-hoy-casi-no-hay-forma-de-escribir-una-novela-que-no-sea-inteligente--20236314590> (última visita: 09/11/2023).
- (2023b): *Lo que sobra*. Buenos Aires: Mardulce.
- Trexler, Adam (2015): *Anthropocene fictions. The novel in a time of climate change*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Villar Rojas, Adrián (2020): “Interview with Hans Ulrich Obrist”. En: Obrist, Hans Ulrich/Christov-Bakargiev, Carolyn/Joo, Eungie (eds.): *Adrián Villar Rojas*. Nueva York: Phaidon, pp. 7–35.
- Zalazar, Belisario (2021): “La Tierra en suspenso: especulaciones artísticas en la época de los fines”. En: *Cuadernos de filosofía*, 76, pp. 91–108.

Jorge J. Locane

El agotamiento de *un mundo*, la oportunidad de otros

Sobre *Cuaderno de Pripyat* y otras ficciones

I

El dodo, un ave emparentada con las palomas, pero de un peso de alrededor de 10 kg e incapacitada de volar, cuyo nombre científico es *Raphus cucullatus*, era una especie endémica de las islas Mascareñas, en el Océano Índico. Aunque puede haber continuado existiendo por algunas décadas más, el último ejemplar vivo del que se tiene noticia fue reportado en 1662 por el marino neerlandés Volkert Evertsz (Roberts/Solow 2003).

Si bien las islas que eran su hábitat, fundamentalmente la actual Mauricio, ya habían sido exploradas por los árabes hacia el siglo X, no fue sino hasta la llegada de los portugueses en 1507 que se convirtieron en asentamiento permanente del ser humano. Resulta, entonces, que bastó un siglo y medio para que esta especie, que había sido por milenios parte de un ecosistema no afectado por el ser humano, desapareciera. El dodo, y sus huevos, fueron presa fácil de los recién llegados porque en las islas no existían predadores naturales y, por lo tanto, no había desarrollado métodos de defensa. Los portugueses, lo llamaron dodo, “estúpido”, precisamente por su excesiva confianza y la facilidad con la que lo podían cazar. Más tarde, en el siglo XX, el del dodo llegó a ser conocido como el caso modélico de extinción antropogénica (Turvey/Cheke 2008), pero también habría que poner de relieve el marco histórico y geográfico, ambos íntimamente asociados con los viajes de circunvalación que fueron característicos de la carrera expansiva que llevaron a cabo las incipientes fuerzas imperiales europeas.¹ En medio del Océano Índico, en una zona de intersección entre África y Asia, el archipiélago que fue *el mundo del dodo* —destaco el carácter

1 De acuerdo con Samuel Turvey y Anthony Cheke, “The Dodo was [...] only one of a large –and increasing– number of species known to have become extinct through anthropogenic impacts (direct overhunting, habitat destruction, introduction of exotic species) in the historical interval between the expansion of European exploration, trade and sea-power around the globe from the late fifteenth century onwards” (2008: 150).

Jorge J. Locane, University of Oslo

definido del artículo: *el mundo del dodo es uno en particular, circunscripto, pero todo el que tiene la especie afectada— recién fue colonizado y violentamente transformado con la llegada del expansionismo europeo.*

Es similar el caso del alca gigante o *Pinguinus impennis*, otra ave no voladora, emparentada con los pingüinos. Su distribución original, antes de la expansión europea, comprendía la vasta zona norte del Océano Atlántico y el Mar Báltico. Hacia mediados del siglo XVIII desaparecen los registros de su existencia en Europa continental y para la primera década del siglo XIX había quedado recluida en Geirfuglasker, un islote volcánico inaccesible para el ser humano que era parte de Islandia, pero que se sumergió en 1830 debido a una erupción volcánica. Los últimos ejemplares de alca gigante fueron avistados y cazados hacia 1840 en el islote Eldey, cerca de Reykiavik (Thomas et al. 2017).

La extinción, que es uno de los temas que subyace en este trabajo, es un fenómeno natural e identificable en todas las eras geológicas. Pero la extinción por acción humana, asociada —según se prefiera— con el Antropoceno o el Capitaloceno, excede por mucho las tasas de extinción regulares. Desde la expansión imperial de la civilización europea —militar, económica, epistémica—, los indicadores se han disparado de manera que hoy —después de un periodo de tiempo insignificante para la escala temporal geológica— es posible hablar de la “extinción masiva del Antropoceno”², esto quiere decir que el comportamiento humano es el principal responsable de una reducción vertiginosa y preocupante de la biodiversidad terrestre. De manera sintética, se podría argumentar que el ser humano siempre ha sido una (potencial) máquina de exterminio, pero que, en su versión moderna, su capacidad de aniquilación se ha perfeccionado sensiblemente y que, con esto, ha desequilibrado por completo el orden ecosistémico hasta desatar la actual crisis ambiental y ecológica.

En lo que sigue, propongo examinar algunos documentos culturales recientes que, desde la imaginación latinoamericana, de algún u otro modo ponen en escena el colapso de *un mundo* y que, de manera genérica, pueden ser caracterizados como narrativas del desastre. Remarco, para retomarlo al final, otra vez el uso del artículo, esto es, el hecho de que lo que colapsa es *un mundo*. En términos generales, se trata de ficciones donde el mundo retratado, por diferentes razones,

2 Con su libro *The Sixth Extinction: An Unnatural History* (2014), Elizabeth Kolbert ha sido la principal divulgadora de la hipótesis de que los actuales indicadores sobre biodiversidad terrestre permiten sostener que hemos ingresado en un nuevo proceso de extinción masiva. Si bien sus argumentos han sido discutidos, hay consenso en que los indicadores exceden la media histórica y que, después de cinco extinciones masivas por causas naturales, por primera vez en la historia geológica el ser humano es el principal responsable de transformaciones de gran impacto que afectan la naturaleza (ver Cowie/Bouchet/Faontaine 2022).

pareciera estar frente a una crisis conclusiva. Voy a recurrir a un enfoque poshumanista, con cierto anclaje en la ecología profunda, para mostrar que el colapso no es necesariamente generalizable, sino más bien localizado, esto es lo que se derrumba, en realidad, es *un* proyecto civilizatorio, solo *uno* de los mundos posibles: un mundo susceptible de ser identificado por lo pronto como humano, pero también moderno y occidental.

II

Cuaderno de Pripjat (2012), de Carlos Ríos, es un relato fragmentario, un collage (Catalín 2018), compuesto por entrevistas, pasajes narrativos en tercera persona e intercambio de correos con Fridaka, la “casi-novia” de Malofienko, el protagonista. Este relato construye una atmósfera onírica similar a la que toma forma en *Stalker* (1979), la película de Andrei Tarkovski. Malofienko regresa a Pripjat, la ciudad en la que nació y tuvo que abandonar hace más de veinte años, para reconstruir la historia del lugar, la de su familia y la propia mediante entrevistas y la exploración del escenario. Pripjat, al igual que la Pripjat de la realidad empírica, está ubicada en Ucrania y fue evacuada de emergencia después de la explosión de un reactor de la central nuclear de Chernobyl. La intención de Malofienko es reunir material para hacer un documental y, para ello, habla con los pocos habitantes que quedan en el anillo urbano que rodea la zona de acceso restringido y recorre diferentes partes de la ciudad afectada por la radiación hasta incluso ingresar en la zona de exclusión que con un radio de 10 km rodea los restos de la central nuclear.

Pripjat era una ciudad sumamente joven y próspera cuando debió ser evacuada por el desastre de Chernobyl. Estaba habitada fundamentalmente por trabajadores de la planta y sus familias, el promedio de edad de los residentes no llegaba a los 30 años. Desde entonces, ha quedado abandonada y solo algunos operarios que trabajan en el mantenimiento de la planta tienen autorización para ingresar en la zona de exclusión. El texto de Ríos, entonces, propone explorar desde la ficción este espacio que primero fue, y por antonomasia, uno de devastación —posapocalíptico, distópico, de colapso— y que ahora, dado su carácter de excepción, se presta para la especulación literaria.

Los estudios sobre *Cuaderno de Pripjat* tienden a resaltar la presencia alegórica de ruinas (Neuburger 2020) y, en casos, sugieren algún paralelismo con la experiencia argentina de crisis (Dubin 2013). A partir de la pregunta por qué ocurre en ese espacio circunscripto que ha sido devastado y a continuación abandonado por el ser humano, la lectura propuesta acá destaca otros aspectos. Malo-

fienko llega a Pripjat y lo primero que hace es visitar el hospital donde nació, la antigua residencia familiar y su habitación. En esta primera exploración, el narrador se pregunta: “¿Esto es un lugar? Capas incontables de saqueos transformaron la habitación en un espacio simbólico. Entre las grietas crece una controlada floresta” (Ríos 2012: 10). Malofienko va a continuar con sus incursiones y entrevistas y, entre líneas, las diferentes voces narrativas van a ir revelando un escenario de abandono y efectivamente ruinoso, pero donde también —según se puede advertir— algo se está gestando. En su reporte, Malofienko registra que los saqueadores que inmediatamente después del desastre se aventuraban en la zona de exclusión dejaron de hacerlo porque fueron atacados por lobos y otros animales que recuperaron su estado salvaje (38–39). Agrega, además, que “Entre los animales domésticos proliferan otros sin marcas de identidad en las orejas. Estas apariciones se completan con la presencia de perros, ardillas y conejos que salen de la zona de exclusión e incursionan por los barrios del anillo de oro” (39). Esta presencia, que ha tendido a pasar inadvertida en las lecturas disponibles, aparece de manera recurrente a lo largo de todo el relato: “Como si se tratase de una réplica de la ciudadela, en la casa de Oleg crecen los helechos y animales menores tales como gallinas, ornitorrincos y zorros colorados” (57). El lector se entera también de que en la zona hay “tigres y leones que la Escuela de Circo de Pripjat dejó librados a su suerte” (83) y que “Son muy reactivos a la presencia humana el lobo, la nutria y el castor europeo” (86).

Bien, estos pequeños pasajes tangenciales dan pie para argumentar que esa zona de devastación, en realidad lo es de excepción, y no solo en un sentido nominal: es un territorio que, después del colapso y el repliegue del ser humano, permite la emergencia y desarrollo de especies no-humanas. Eventualmente, hay espacio para convivencias o coaliciones interespecies (Haraway 2019) donde también hay lugar para el ser humano, como se extrae del siguiente pasaje: “En uno de los departamentos marginales de la ciudadela, los exploradores hallaron en diferentes noches al pequeño Tymoshyuk tendido sobre una perra salvaje. El vientre del animal que lo adoptó como mascota o hijo es su verdadero hogar” (Ríos 2012: 83). Pero lo cierto es que ese espacio de excepción se caracteriza porque la agencia humana, después del exceso que supone un estallido nuclear, ha sido suspendida. Es decir que, en la diégesis de *Cuaderno de Pripjat*, al colapsar el mundo humano no se clausura la vida, sino que, al contrario, florece y se diversifica. Esta hipótesis de lectura sería lo que justifica y explica la cita de Juan José Saer, extraída del cuento “Lo visible”, que introduce el libro:

Es verdad que las cosas, durante esa primavera —la explosión había sido en abril— eran, por su tamaño, su color o su forma, un poco diferentes de lo que siempre habían sido, como

si a causa de la explosión un nuevo mundo, colateral del primero, pero que terminaría suplantándolo por completo, hubiese empezado a proliferar. (Ríos 2012: 7)

A partir de la hipótesis del colapso general y absoluto, este epígrafe, que, desde luego, crea un marco de lectura para el relato de Ríos, sería inexplicable. Por el contrario, la hipótesis que guía estas páginas, la del colapso parcial y susceptible de ser concebido ante todo como un viraje o perturbación de la hegemonía, encuentra una constatación: un mundo nuevo, después de la explosión, ha comenzado a tomar forma.

Pero la novela de Carlos Ríos no es un caso aislado. Existen otras ficciones, que por regla general han sido abordadas desde la distopía o el colapso generalizado, que también podrían ser iluminadas desde el ángulo que acabo de proponer.

La narrativa de Rafael Pinedo suele ser invocada cuando se habla de “universos distópicos” o “posapocalípticos” (Delafosse 2015; Olea Rosenbluth 2022). Muchas veces aparece abordada dentro de un corpus más amplio que también incluye la hoy canónica *El año del desierto* (2005), de Pedro Mairal. Estas ficciones tomaron forma en un contexto inmediatamente posterior a la debacle argentina del 2001 y con frecuencia han sido tratadas en clave nacional. *Frío*, de Pinedo, no es su libro más leído, pero recibió el Premio de Novela Casa de las Américas en 2002. Fue publicado, por primera vez, en Cuba en 2003 y un año más tarde en Argentina. El narrador extradiegético sigue la experiencia de una monja que se recluye en el internado donde había servido antes de que llegara una suerte de glaciación y todos los residentes tanto del internado como de las regiones ubicadas al sur del lugar comenzaran un éxodo incierto hacia el norte. Llega el frío, entonces, y esta monja decide permanecer en soledad en el internado. El relato presenta su experiencia de aislamiento y supervivencia hasta que cae rendida ante los estragos del frío. Mientras desarrolla estrategias para sobrevivir, no abandona sus hábitos cotidianos de rezo, limpieza e higiene personal.

Ahora bien, a medida que avanza el relato, el personaje descubre que en realidad no está tan solo como creía. En esos edificios que han quedado abandonados por el ser humano, hay ratas, aves y un puma. Si al principio las ratas a la monja le repugnan e intenta cazarlas, progresivamente comienza a aceptar que se ha conformado una nueva comunidad, donde el componente humano ha perdido su hegemonía. Da lugar, así, a una coalición interespecies que sabe circunstancial porque su propia existencia tiene un límite inminente. Se trata, en última instancia, de aceptar el nuevo régimen de existencia generado por el avance del frío: “Si no hay caza no hay carne, si no hay carne no hay comida, si no hay comida sólo queda el frío, y la muerte, claro. Muerte de ella y de sus ratas, aunque sospechaba que ellas se arreglarían bien, aun sin su ayuda” (Pinedo 2011: 100). Las ratas y otras especies, intuye, además, la monja, la van a sobrevivir a ella y, por lo tanto,

al ser humano. El final presenta un acto ritual, una suerte de misa pagana en la cual la monja se entrega a la muerte después de alimentar a las ratas: “Ellas [las ratas] comieron de sus manos, en comunión con la carne del Señor; ella comió también. Ahora eran uno, ellas y Dios, una Santísima Trinidad, Señor, Tú, yo y nuestras ratas” (2011: 148). Después de esto, la monja se recuesta a la intemperie entre figuras de santos y deja que el frío la apague: “Escuchó el ruido de cientos de patitas que caminaban sobre la pasarela de tablas que había armado. Supo que eran sus hermanas que venían a estar con ella, a incorporarse a su ceremonia, a integrarse, finalmente, con su cuerpo” (2011: 149).³

El año del desierto (2005), la novela de Mairal, es un texto muy frecuentado por la crítica. De manera muy sintética, un personaje, María Valdés Neylan, asiste al avance de la intemperie sobre la ciudad de Buenos Aires. De la misma manera que en algunas novelas de Sergio Chejfec, el desarrollo urbano, económico, social —la modernidad— parecen retrotraerse y la historia nacional inicia una marcha regresiva. “La intemperie” —dicen Juan Pablo Dabove y Susan Hallstead en la “Introducción” a una edición anotada— “es una metáfora del Fin” (2012: XVIII), pero también en este caso, como permite extraer el siguiente pasaje, en realidad se trata de un fin relativo, contingente, no absoluto:

Quando me agarraba la desesperanza y el hartazgo, empezaba a desear que la intemperie siguiera avanzando hasta arrasarse con todo de una vez. Fumaba y trataba de tranquilizarme, mirando los pájaros, la vegetación que estaba totalmente fuera de control y se comía el edificio; las enredaderas habían cubierto de hojas rojas las paredes, como si le chuparan la sangre al hospital; el pasto asomaba entre las baldosas de las vereditas, había musgo en los rincones meados por los gatos, y unos yuyos como varas largas crecían entre las rajaduras. (Mairal 2012: 85–86)

Como se advierte, el avance de la Intemperie sobre la ciudad no es equivalente al triunfo de la nada, a un fin categórico y susceptible de ser universalizado, sino mucho antes a una contraofensiva de la naturaleza. Animales, plantas, existencias no-humanas invaden el dominio que ha sido concebido como el bastión por excelencia de lo humano: el de la ciudad. De fondo, desde luego, está la historia argentina construida sobre la dicotomía civilización/barbarie que es la forma dialectal —Sarmiento mediante— que adquiere el dualismo ontológico moderno cultura/naturaleza. La novela de Mairal, por lo tanto, narra el fracaso del proyecto civilizatorio que, inspirado en la razón occidental, condujo a una producción sistemática de alteridades y su violenta subalternización. Esas alteridades, excluidas como abyectas del proyecto nacional —lo que comprende también a la naturaleza en tanto exuberancia salvaje que debía ser racionalizada como *com-*

3 Para mayores argumentos acerca de la alianza entre especies en *Frío*, ver Rosa (2020).

modity—, en la novela de Mairal retornan y arrasan con el orden establecido desde la llegada de los europeos.

A primera vista, la película de la directora mexicana Alejandra Márquez Abella, *El norte sobre el vacío* (2022), pareciera inscribirse en coordenadas argumentativas alejadas de las expuestas arriba. Desde luego, esta película retoma núcleos significantes de la tradición nacional. Puede ser pensada desde el punto de vista de una crítica al patriarcado. Don Reynaldo, un pequeño terrateniente y cazador, reúne a su familia para conmemorar la memoria de su padre y la fundación de su rancho. Tanto los comportamientos de su familia como la condición decadente de su propiedad ponen en evidencia que su autoridad se encuentra en crisis. Dentro de este contexto general, Don Reynaldo entra en conflicto con un grupo de narcos que ahora controlan la zona donde están sus tierras. Esta forma residual de Pedro Páramo —se podría decir— termina sucumbiendo frente a la nueva autoridad que representa el narco y su poder de fuego. Un orden, así, hace crisis, se retrotrae y colapsa: un mundo se agota.

La escena final, sin embargo, ubica la película de Márquez Abella en estrecha sintonía con las ficciones abordadas anteriormente. A las imágenes de devastación les siguen las de animales: cabras, tortugas, sapos, cerdos, arañas. Y finalmente, cuando parecía haberse impuesto un nuevo régimen antropocéntrico, lo que quedan, en realidad, son ruinas, de lo que alguna vez fue el mundo de Don Reynaldo, y, entre ellas, cactus, arbustos y ciervos, es decir, un retorno de esa naturaleza que, hasta el colapso, había sido subyugada por la razón patriarcal imperante. Así, después del enfrentamiento de esas dos formas de masculinidad que marcan la historia reciente de México, después del derrumbe de ese proyecto nacional de índole marcadamente patriarcal, lo que sobrevive y se impone no es de ningún modo la nada, tampoco la racionalidad acumulativa y ostentosa del narco, sino, otra vez, formas de existencia no-humanas.

III

Estas ficciones y muchas otras rastreables en la tradición latinoamericana reciente han sido abordadas desde enfoques que destacan el fracaso del Estado-nación o como distopías. Sin embargo, de acuerdo con la evidencia presentada, también se las puede recorrer entre líneas, a partir de pasajes marginales o a contrapelo de manera que, con sus notorias diferencias, lo que resalta es que, después del colapso, tienden a constituirse mundos alternativos al antropocéntrico y al diseñado por la razón occidental moderna.

Para concluir los argumentos, resulta oportuno retornar al dodo, a la desaparición de una especie. Estas ficciones, de alguna manera, sugieren que la extinción del ser humano en realidad no es imaginada como *el fin* o el agotamiento del mundo, sino solamente el del mundo diseñado por el ser humano en su declinación moderna. Más aún, parecieran sugerir que el fin del mundo humano — o más precisamente el de su hegemonía— constituye una oportunidad para que otras entidades se potencien, ganen territorio y se multipliquen, para que la existencia del dodo —se podría decir— vuelva a ser posible. La explosión de un reactor nuclear, la propagación de un frío glacial o de la intemperie, o el enfrentamiento aniquilador entre formas de masculinidad coinciden en que tras de sí no dejan un vacío, sino espacios de excepción como los que nuestro confinamiento, debido a la reciente pandemia de COVID-19, creó en las ciudades. Al ser abandonadas por el ser humano, en un fenómeno excepcional que algunos científicos han denominado *anthropause* (Searle et al. 2021), las metrópolis rápidamente fueron recolonizadas por diferentes especies animales.

La ecología profunda ha sido resumida por Arne Næss en un compendio de ocho postulados normativos. Entre ellos, se encuentra la idea de que la población humana es excesiva y su actual comportamiento, destructivo para el equilibrio ecológico, de modo que un repliegue de la población humana redundaría en una potenciación y desarrollo de existencias no-humanas: “The flourishing of non-human life *requires* a smaller human population” (Næss 1995: 68). Las ficciones examinadas en este trabajo lo que imaginan es, precisamente, diferentes escenarios en los cuales el ser humano se reduce en cantidad y, así, su agencia y dominio sobre la naturaleza. Se trata, en el fondo, de que, desde las periferias del sistema-mundo, desde el lado “oscuro” de la modernidad, lo que atestiguan estos relatos es algo cada día más visible, esto es, la crisis irreversible de la razón moderna fundada en el dualismo ontológico cultura-naturaleza. Lo que exhiben, por lo tanto, es el fin de *un* mundo, el del ser humano, occidental y moderno, el que se trasplantó a América con la invasión europea y terminó por convertirse en el diseño global hegemónico.

Como han estudiado Eugen Weber (1999) y Anna Schaffner (2016), las narrativas de colapso o agotamiento generalizado son una constante en la historia. No obstante, cada sociedad percibe la crisis de su orden como un episodio único, determinante y siempre proyectado a escala universal.⁴ El agotamiento del mundo

4 “[W]hile there is no doubt that the increased preoccupation with exhaustion coincided with the rise of modern capitalism, [...] exhaustion and its various symptoms have also been a serious concern in other historical periods. The experience of exhaustion, a curiosity about its effects, and the desire to understand its origins are not unique to our times. In fact, many historical periods have seen themselves as the most exhausted. Most commentators on fatigue-related syndro-

que supone la actual crisis ambiental, el fracaso de las utopías cosmopolitas de inspiración kantiana o el proyecto más reciente de integración global, a los ojos de la razón occidental, pareciera tomar la forma de un fin absoluto, susceptible de ser universalizado. Las ficciones latinoamericanas, enunciadas desde un ángulo alternativo, permiten sostener la hipótesis de que todo colapso, y en particular si es el de un régimen coercitivo, si se lo aborda desde perspectivas no etno- o antropocéntricas y desde escalas temporales más-que-humanas, puede constituir una oportunidad para la regeneración o emergencia de mundos posibles para alteridades subalternas, humanas, no-humanas y más-que-humanas. Un eco poema de Nicanor Parra sintetiza, con ironía, el planteo y el optimismo poshumanista de las ficciones tratadas:

Buenas noticias:

La tierra se recupera en un millón de años.

Somos nosotros los que desaparecemos.

(Parra 2016: 59)

Bibliografía

- Catalín, Mariana (2018): “Un final/el final: Cuadernos de Pripyat de Carlos Ríos”. En: *Anclajes* 22, 2, pp. 21–34, <https://dx.doi.org/10.19137/anclajes-2018-2222> (última visita: 06/11/2023).
- Cowie, Robert H./Bouchet, Philippe/Fontaine, Benoît (2022): “The Sixth Mass Extinction: Fact, Fiction or Speculation?”. En: *Biological Reviews* 97, pp. 640–663, <https://doi.org/10.1111/brv.12816> (última visita: 06/11/2023).
- Dabove, Juan Pablo/Hallstead, Susan (2012): “Introducción”. En: Mairal, Pedro (2012 [2005]): *El año del desierto*. Miami: Stockcero, pp. vii–xxxiv.
- Delafosse, Emilie (2015): “Variaciones posapocalípticas en la trilogía de Rafael Pinedo: Plop, Frío, Subte”. En: Ordiz Alonso-Collada, Inés/Diez Cobo, Rosa María (eds.): *La (ir)realidad imaginada: aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*. León: Universidad de León, pp.125–133.
- Dubin, Mariano (2013): “En busca del espacio perdido”. En: *Bazar americano*, <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=313&pdf=si> (última visita: 06/11/2023).
- Haraway, Donna J. (2019): *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: consonni.
- Kolbert, Elizabeth (2014): *The Sixth Extinction: An Unnatural History*. Nueva York: Henry Holt and Company.
- Mairal, Pedro (2012 [2005]): *El año del desierto*. Miami: Stockcero.
- Márquez, Abella Alejandra (dir.) (2022): *El norte sobre el vacío*. México: Agencia Bengala.

mes have tended to paint equally apocalyptic scenarios, claiming that the specific conditions of their own age are by far the worst. A common denominator in those discourses is the presentation of their age’s sufferings as greater than those of their ancestors” (Schaffner 2016: 9).

- Næss, Arne (1995): “The Deep Ecological Movement. Some Philosophical Aspects”. En: Sessions, George (ed.): *Deep Ecology for the Twenty-First Century*. Boston/Londres: Shambhala, pp. 64–84.
- Neuburger, A. (2020). “Estéticas de lo residual. Ruina, materialidad y escritura en Carlos Ríos”. En: *El taco en la brea* 11, pp. 123–132, <https://doi.org/10.14409/tb.v1i11.9161> (última visita: 06/11/2023).
- Newton, Alfred (2023 [1861]): “Abstract of Mr. J. Wolley’s Researches in Iceland Respecting the Gare-fowl or Great Auk”. En: Hough, Peter (ed.): *British Politics and the Environment in the Long Nineteenth Century: Volume I – Discovering Nature and Romanticizing Nature*. Abingdon/Nueva York: Routledge, pp. 65–67, <https://doi.org/10.4324/9781003194651> (última visita: 06/11/2023).
- Olea Rosenbluth, Catalina (2022): “Eros y civilización en el fin del mundo. La trilogía postapocalíptica de Rafael Pinedo: *Plop, Frío y Subte*”. En: *Mitologías hoy* 27, pp. 53–64.
- Parra, Nicanor (2016): *Ecopoemas. El cielo se está cayendo a pedazos*. Barcelona: Vegueta.
- Pinedo, Rafael (2011 [2004]). *Frío*. Madrid: Salto de Página.
- Ríos, Carlos (2012): *Cuaderno de Pripyat*. Buenos Aires: Entropía.
- Roberts, David L./Solow, Andrew R. (2003): “When did the Dodo become extinct?” En: *Nature* 426, p. 245, <https://doi.org/10.1038/426245a> (última visita: 06/11/2023).
- Rosa, Sofía (2020): “Análisis ecocrítico de *Frío* de Rafael Pinedo: metáfora ambiental y alianza animal en el Antropoceno del Cono Sur”. En: *QVADRATA. Estudios sobre educación, artes y humanidades* 2, 3, pp. 75–101, <https://vocero.uach.mx/index.php/qvadrata/article/view/764> (última visita: 07/11/2023).
- Samuel T. Turvey/Cheke, Anthony S. (2008): “Dead as a Dodo: The Fortuitous Rise to Fame of an Extinction Icon”. En: *Historical Biology* 20, 2, pp. 149–163, <https://doi.org/10.1080/08912960802376199> (última visita: 06/11/2023).
- Searle, Adam/Turnbull, Jonathon/Lorimer, Jamie (2021): “After the Anthropause: Lockdown Lessons for More-Than-Human Geographies”. En: *The Geographical Journal* 187, pp. 69–77, <https://doi.org/10.1111/geoj.12373> (última visita: 09/11/2023).
- Schaffner, Anna Katharina (2016): *Exhaustion: A History*. Nueva York: Columbia University Press.
- Thomas, Jessica E. et al. (2017): “An ‘Aukward’ Tale: A Genetic Approach to Discover the Whereabouts of the Last Great Auks”. En: *Genes* 8, 6, p. 164, <https://doi.org/10.3390/genes8060164> (última visita: 06/11/2023).
- Weber, Eugene (1999): *Apocalypses: Prophecies, Cults, and Millennial Beliefs through the Ages*. Cambridge: Harvard University Press.

Alain Daniel Álvarez Vega

Horizontes literarios emergentes

Interacciones sur-sur ante el agotamiento del mundo (y de su literatura mundial)

A pesar de un matiz ciertamente apocalíptico, reflexionar sobre el agotamiento del mundo puede ser también una invitación para reevaluar las posturas epistémicas frente a la inminencia de una crisis. Si se formulan las preguntas pertinentes, la coyuntura, tal como se explica en el pensamiento gramsciano, simultáneamente crisis e incertidumbre, se convierte en una fuente de esperanza que posibilita la aparición de lo nuevo (o, al menos, la emergencia de lo ausente, como veremos más adelante con Boaventura de Sousa Santos) al provocar un reordenamiento y rearticulación de las posiciones (hegemónicas y subalternas) del presente. En términos políticos y sociológicos, la coyuntura asume la forma de un quiebre cognitivo que exige nuevas colocaciones epistémicas para propiciar un ejercicio de anticipación o prognosis de los fenómenos políticos. Esto, a su vez, lleva a la toma de decisiones basadas en dicho análisis y reconfigura los postulados epistemológicos del pensamiento humanístico.

Dada la situación mundial de los últimos años, caracterizada por diversos conflictos globales, como los impactos cada vez más intensos del calentamiento global, la pandemia del Covid-19 y la invasión de Ucrania, la coyuntura actual brinda la oportunidad de reflexionar ante la reconfiguración de fuerzas en el orden global y, por ende, ante la transformación del mundo tal como lo hemos conocido hasta ahora. En este momento de crisis, las interrogantes son igualmente significativas que las respuestas: ¿Qué mundo está llegando a su fin? ¿Quiénes son los habitantes de ese mundo que se acaba? y, sobre todo, ¿Quiénes son aquellos que nunca han habitado el mundo que ahora se agota?

Para el campo literario en clave global, la tarea es dos veces más compleja pues hablamos de un mundo de segundo orden, es decir, un mundo que existe y depende de las estructuras económicas y políticas que responden a las necesidades hegemónicas del mercado y del capital. Como menciona Cheah, “transnational literary space is to a degree dependent on political and economic structures and its relations are referred back to geopolitical rivalries in the last instance, its dynamics derive from and repeat in a refracted form the dynamics of real political struggles” (Cheah 2016: 33). En este sentido, pensar el agotamiento del mundo implica también pensar el agotamiento del concepto de la literatura mundial y de

Alain Daniel Álvarez Vega, University of Cologne

las estructuras concebidas hasta hoy por el campo literario. Por ello, en el caso de la literatura es necesario preguntar qué herramientas teóricas y qué categorías revelan su caducidad ante los desafíos actuales de los movimientos transnacionales. Estas preguntas son la base para construir una posición epistémica en la cual tengan cabida los grupos subalternos y sus saberes, sus estéticas y sus literaturas. Así, la coyuntura presente parece abrirse como una forma de esperanza para revalorar las posiciones epistémicas responsables de la producción de conocimiento en el campo literario y conlleva, a la vez, la responsabilidad de pensar una nueva articulación de las necesidades políticas, sociales, estéticas y literarias.

Así pues, el sentido apocalíptico del agotamiento del mundo que señala las prácticas hegemónicas del presente necesita de un complemento creativo orientado a la producción, promoción y distribución de nuevas herramientas teóricas que abran las grandes alamedas donde se forje una literatura mundial no-eurocéntrica y decolonial, espacio para que las literaturas del sur puedan generar interacciones sin recurrir a la mediación del norte hegemónico, político y cultural. De ahí la interesante dualidad que implica pensar el momento histórico en los términos de lo que se propone por (*Er*)*Schöpfung*, es decir, como un momento creativo-exhaustivo y de ahí la necesidad de construir horizontes literarios emergentes.

Esta situación nos confronta innegablemente con un problema de naturaleza metodológica y epistémica, ya que las dicotomías coloniales (centro-periferia, desarrollo-subdesarrollo, moderno-primitivo, primer mundo-tercer mundo, colonial-colonizado, entre otras) no solo configuraron las estructuras económicas y políticas, sino también las académicas, estéticas y culturales. Las narrativas postcoloniales y progresistas en el ámbito académico han explorado diversas formas de abordar el fenómeno del colonialismo cultural; no obstante, su alcance no abarca la totalidad del campo académico, sino que se restringe a una subcategoría del mismo. En otras palabras, a pesar de haber logrado asegurar ciertos espacios para los estudios subalternos dentro del sistema académico, esto se ha logrado a expensas de aceptar ciertas condiciones de hegemonía y subalternidad endémicas a los espacios de producción científica. Por ejemplo, el término “estudios de área” ejerce una barrera cognitiva que restringe el progreso tecnológico de las disciplinas que activamente participan de los debates coyunturales del presente, tales como los estudios postcoloniales, feministas e indígenas. Estas disciplinas, albergadas predominantemente en departamentos especializados, se ven limitadas en su alcance y difusión. En contraste, las disciplinas convencionales, como la filosofía, la historia, la sociología y la ciencia política, al no ser requeridas para participar en los diálogos emergentes desde los “estudios de área”, continúan perpetuando en sus planes de estudio paradigmas neocoloniales. Esta demarcación funcional entre áreas de conocimiento inhibe la interconexión y el enriquecimiento mutuo entre las distintas ramas del saber,

consolidando así estructuras de poder y conocimiento coloniales. En resumen, los estudios del Sur Global son relegados a espacios mínimos y con demarcadas barreras epistemológicas.

Evidentemente, esta situación permite que las jerarquías académicas con origen en el Norte Global puedan sobrevivir cómodamente aceptando la subexistencia de los saberes del sur. Este diagnóstico no es diferente del que hace Chakrabarty sobre la ignorancia sistémica de Occidente pues la ignorancia de los saberes subalternos es un privilegio de los investigadores del Norte global, del cual pueden hacer un uso constante sin temer repercusión alguna. “Ellos” pueden ignorar la historia, política y literatura del Sur Global “sin comprometer” la calidad de sus investigaciones (Chakrabarty 2009: 28). En contraste, los investigadores del sur se ven obligados, si es que quieren participar en una economía mundial del conocimiento científico, a explorar, conocer y estudiar la historia, política, estética y lenguas del Norte Global. Esta desigualdad o inequidad epistémica genera un sistema donde la producción de conocimiento científico reproduce los patrones globalizantes del mercado y del capital. Lo cual, en consecuencia, reduce las posibilidades de investigadores del sur para crear interacciones intelectuales de forma horizontal. Esta es una crítica necesaria a los estudios post-/decoloniales que se han enfocado en definir lo colonial como una experiencia de opresión vertical, olvidándose de las posibilidades horizontales de comunicación intercultural a partir de diferentes experiencias del colonialismo. El argumento de Shih y Lionnet sobre las divisiones inter-étnicas como estrategia colonial puede leerse perfectamente como un argumento de las divisiones propias del sistema académico:

There is a clear lack of proliferation of relational discourses among different minority groups, a legacy from the colonial ideology of divide and conquer that has historically pitted different ethnic groups against each other. The minor appears always mediated by the major in both its social and its psychic means of identification. (Shih/Lionnet 2005: 2)

Así, parte de la problemática que envuelve a la producción de conocimiento científico surge directamente de las herramientas conceptuales que tenemos para posicionarnos ante un fenómeno estético o político, lo que impide que existan nuevas articulaciones intelectuales, estéticas y políticas, pues la mediación sucede a partir de los principios y postulados según las necesidades del Norte Global. En el contexto intelectual asiático, Chen señala precisamente esta dificultad:

Opportunities for Asians to get to know each other intellectually are often intercepted by the structural flow of desire toward North America and Europe. Though the situation is changing, direct academic interaction among the neighboring countries in Asia is still uncommon. Intellectual exchange in the region is lagging far behind the flow of capital and popular culture. In reality, we have already been doing comparative studies, but the comparison has been between Euro-American theory and our local experiences. This is by now a

familiar complaint: the West is equipped with universalist theory; the rest of us have particularist empirical data; and eventually our writings become a footnote that either validates or invalidates Western theoretical propositions. We serve as the native informant to the theoretically minded researcher. (Chen 2010: 225)

Más allá de los espacios de investigación conseguidos dentro de las universidades, el pensamiento decolonial debe aprovechar la oportunidad que brinda la rearticulación de fuerzas del presente para pensar en una reestructuración general del sistema académico y de sus metodologías. Si bien es importante ahondar en la especialización de los nuevos campos de investigación (estudios postcoloniales, feministas, etc.) es importante buscar una transformación de las disciplinas tradicionales a partir de las discusiones generadas en los estudios de área. Pensando en los objetivos de este ensayo, este puede ser el momento oportuno para modificar la noción general de la Literatura Comparada, las metodologías de comparación y, por lo tanto, el conocimiento que se produce en los departamentos universitarios que promueven la disciplina.

Redefiniciones necesarias para una Literatura Comparada desde el sur

La pregunta sobre la genealogía de la Literatura Comparada, una disciplina cuyos orígenes se debaten entre las tradiciones francesa y alemana, encuentra un consenso innegable entre sus investigadores: al igual que muchas otras ramas de las Humanidades, esta disciplina emergió en respuesta a la era de los nacionalismos y las necesidades intelectuales propias de la época. A pesar de que, como señala Saussy, la comparación de obras literarias ha sido una práctica tan antigua como la literatura misma (Saussy 2006), su formalización en los siglos XVIII y XIX introdujo una serie de supuestos que rara vez se pusieron en tela de juicio en la comunidad académica.

La Literatura Comparada tiene, sin duda, sus raíces en la época romántica y en su origen se encuentran las ideas de influyentes escritores europeos como Goethe. Como rama filológica, se desarrolló en el contexto del imperialismo europeo y, como tal, incorporó las técnicas, conceptos e ideales de esa época histórica. El legado del imperialismo es palpable en la forma en que tradicionalmente se ha practicado la Literatura Comparada, con un enfoque predominantemente eurocéntrico y una tendencia a mirar las literaturas no europeas como algo exótico. Este sesgo ha limitado su alcance y ha marginado las tradiciones literarias no europeas, reforzando así las suposiciones colonialistas de origen.

Como menciona Bourdieu, es esencial comprender que cualquier campo o disciplina encargada de producir conocimiento conlleva inherentemente una lucha por el monopolio de la imposición de categorías de percepción y apreciación legítimas. En el caso de la Literatura Comparada, una vez que se expandió por las universidades de todo el mundo, los conceptos que moldearon la disciplina eran mayoritariamente conceptos europeos diseñados para analizar su propia producción literaria y con el propósito de universalizar imaginarios eurocéntricos como categorías absolutas. Esto incluye conceptos como lo épico, lo clásico, lo realista, lo moderno y hasta la misma noción de lo que es o no es “literatura”. En consecuencia, la teoría se construyó sobre estas premisas, la investigación se ajustó a los parámetros impuestos por epistemologías imperiales y la literatura fuera de las fronteras europeas también se vio modelada por concepciones regionales, específicamente occidentales.

Por esta razón, el desafío presente es tanto metodológico como epistémico, ya que requiere una transformación integral de las herramientas de análisis, así como una reorganización cartográfica de los espacios que generan conocimiento en el mundo académico para contrarrestar los vicios de origen de la disciplina. Una reorganización cartográfica de los espacios de producción científica queda muy lejos de los objetivos de esta reflexión. Sin embargo, las herramientas de análisis comparativo, al ser herramientas conceptuales que se utilizan ampliamente en las disciplinas humanísticas, necesitan ser reevaluadas y transformadas según las necesidades de la nueva realidad social. Dicha reevaluación no solamente necesita ser decolonial, sino también disruptiva, pues la realidad presente mantiene, prefiere y protege los intereses y ambiciones del Norte Global.

La decolonialidad puede entenderse de diferentes formas y bajo diferentes circunstancias. Si bien lo decolonial se utiliza frecuentemente como adjetivo, el reto es establecer lo decolonial como adverbio en los campos de investigación científica, es decir, como una forma o una metodología que nutra los hábitos de investigación y posteriormente influya en otras áreas de producción de conocimiento en las Humanidades. El riesgo de limitar lo decolonial a un adjetivo supone reducir su movilidad y, por lo tanto, su capacidad de crítica: si lo decolonial reduce su energía a sus características adjetivales, es decir, como el contenido de aquello que se refiere (por ejemplo, la literatura decolonial), su fuerza normativa queda limitada al campo de lo estético. En contraste, lo decolonial como adverbio implica un uso comprensivo de la complejidad que se propone como perspectiva desde el Sur Global: una metodología consciente de las interconexiones éticas, políticas y estéticas de los fenómenos sociales y de los saberes que confluyen en la realidad presente.

A la par de una metodología comparativa decolonial, es necesario implementar un comparativismo disruptivo que transgreda las categorías tradicionales

sobre las cuales se produce la comparación como técnica de producción de conocimiento. La disrupción debe orientarse desde las categorías de comparación, pero también desde las lenguas que se comparan en el seno de la disciplina. Tradicionalmente limitada a las lenguas del Norte Global, la Literatura Comparada ha sido una disciplina provincial con intenciones universalistas que se ocupa de unas cuantas expresiones estéticas inscritas en un marco occidental-europeo y, necesariamente, las lenguas que lo integran. Una nueva literatura comparada decolonial y disruptiva debe trascender los límites provinciales del Norte Global para ejercer un comparativismo más allá de las lenguas imperiales y de sus categorías. Esta es la razón que nos impulsa a buscar nuevas formas de pensar la realidad que se nos presenta y nuevos instrumentos conceptuales que nos ayuden a responder a los desafíos del presente.

De esta manera, la posible, si no es que necesaria, reestructuración de los espacios de producción científica en el campo de la literatura, y especialmente en el ámbito de la Literatura Comparada, podría beneficiarse de las nociones elaboradas desde el Sur Global para pensar los fenómenos estéticos (literarios) producto de las diversas transformaciones y coyunturas que ocurren en los últimos años. Para tal propósito, identifico dos nociones elaboradas en el marco del pensamiento del Sur Global que pueden complementar la tarea del pensamiento comparativo y de su producción de conocimiento. Estas dos nociones son la idea de emergencia, desarrollada por Boaventura de Sousa Santos, y la noción de horizonte elaborada por Hugo Zemelman.

Emergencia y ausencia: perspectivas de lo nuevo que no es nuevo

El agotamiento del mundo conlleva, necesaria y afortunadamente, el agotamiento de categorías que muestran su caducidad. Entre ellas, el concepto de Literatura Mundial comparte el mismo vicio que el concepto de Literatura Comparada: a pesar de ser nominalmente una forma de comunicación intercultural, en la práctica remiten a espacios de vigilancia (en el sentido de Foucault) de valores eurocéntricos. Así, la búsqueda de lo nuevo no es un valor absoluto u ontológico entre lo que existe y lo que empieza a existir, sino una reevaluación epistémica de las categorías de percepción impuestas por el campo que construye el conocimiento, en este caso los orígenes eurocéntricos de ambos términos. El Sur Global y sus saberes no son novedades, sino fenómenos ignorados por un posicionamiento intelectual que los marginalizó durante siglos. Por ello, para reconocer lo emer-

gente se necesita un cambio de paradigma que permita observar lo que ha sido producido como ausente, marginal o simplemente ignorado.

En el marco del pensamiento desarrollado por Boaventura de Sousa Santos, la relación entre emergencia y ausencia toma un papel crítico para entender y desafiar las metodologías occidentales que marginalizan los saberes del Sur Global. Para Boaventura de Sousa Santos, la complejidad de la realidad necesita una mirada doble para entender la emergencia de fenómenos que escapan a los valores hegemónicos. Así, una sociología de las emergencias necesita en primer lugar de una sociología de las ausencias que ilumine las deficiencias teóricas-conceptuales de las disciplinas humanísticas occidentales y sus categorías. La ausencia, afirma Boaventura de Sousa Santos, es una producción y un resultado de una posición epistémica, es decir, la ausencia no es un fenómeno que se justifique ontológicamente como algo que no está o no existe, pues lo ausente es fruto de una posición intelectual, de ciertas metodologías y herramientas de análisis que activamente producen algo como no-existente o ausente. Si bien las formas de producir la ausencia son incontables, lo que las une es una “racionalidad monocultural” (Santos 2010: 22) que funciona como el eje epistémico o marco teórico donde estas categorías se auto-validan. En este sentido,

[...] la sociología de las emergencias consiste en la investigación de las alternativas que caben en el horizonte de las posibilidades concretas. En tanto que la sociología de las ausencias amplía el presente uniendo a lo real existente lo que de él fue sustraído por la razón eurocéntrica dominante, la sociología de las emergencias amplía el presente uniendo a lo real amplio las posibilidades y expectativas futuras que conlleva. (Santos 2010: 25)

La relación ausencia-emergencia expresa de manera concreta la necesidad de revisar las categorías tradicionales de producción de conocimiento en la literatura, así como la responsabilidad de pensar las formas en que lo emergente se construye fuera de los parámetros hegemónicos, pues los excede y los desborda.

Una sociología de las ausencias en sinergia con una sociología de las emergencias son dos elementos necesarios de lo que Boaventura de Sousa Santos denomina “cosmopolitismo subalterno” y “pensamiento posabismal”. Ambos términos son propuestas concretas para replantear los postulados académicos desde los cuales se produce conocimiento en las Humanidades y a partir de los cuales es posible proponer nuevas formas críticas de pensar lo que debe ser la Literatura Comparada y la Literatura Mundial sin reproducir los vicios hegemónicos de sus orígenes:

La novedad del cosmopolitismo subalterno radica, sobre todo, en su profundo sentido de incompletud sin tener, sin embargo, ánimo de ser completo. Por un lado, defiende que el entendimiento del mundo en gran medida excede al entendimiento occidental del mundo y por lo tanto nuestro conocimiento de la globalización es mucho menos global que la globalización en sí misma. Por otro lado, defiende que cuantos más entendimientos no occidenta-

les fueran identificados, más evidente se tornará el hecho de que muchos otros esperan ser identificados y que las comprensiones híbridas, mezclando elementos occidentales y no occidentales, son virtualmente infinitas. El pensamiento posabismal proviene así de la idea de que la diversidad del mundo es inagotable y que esa diversidad todavía carece de una adecuada epistemología. En otras palabras, la diversidad epistemológica del mundo todavía está por construirse. (Santos 2010: 47)

Ante la construcción porvenir de esta diversidad epistemológica, la coyuntura del presente obliga a construir nuevas herramientas conceptuales que aboguen por una Literatura Comparada abierta a los desafíos globales que contemple las necesidades y exigencias de los saberes subalternos. Por ello, como complemento a la noción de emergencia, propongo aquí el uso de horizontes en el contexto de la obra de Hugo Zemelman.

Horizonte: colocación y perspectivas críticas para agotar y expandir el mundo

En los años 70's llega a México Hugo Zemelman, epistemólogo chileno exiliado tras el golpe de estado, donde escribe uno de sus libros fundamentales: *Los horizontes de la razón*. Este libro contiene gran parte de sus postulados teóricos con los cuales apropia y adapta las teorías críticas de la segunda mitad del siglo XX a la realidad propia del continente latinoamericano, es decir, con sus teorías, Zemelman propone una mirada crítica de los usos de la teoría occidental desde una posición latinoamericana. Zemelman se interesa por un pensamiento regional y, sobre todo, por las perspectivas de futuro que se le presentan al continente a pesar de los movimientos globalizantes del sistema capitalista. La intención intelectual de Zemelman en esta y varias de sus obras es problematizar las estructuras teóricas que permiten la producción de conocimiento en las ciencias sociales y los proyectos que proponen en el ámbito social, histórico y político. Zemelman reconoce muy pronto que el desafío de las ciencias sociales para Latinoamérica radica en un cambio de paradigma epistemológico, es decir, un cambio en los procesos del pensar y, por lo tanto, en las posiciones de estos procesos para enfrentar las coyunturas presentes. En esta línea, Zemelman afirma que

[e]l problema epistemológico no consiste tanto en buscar una mejor fundamentación del conocimiento como en potenciar la facultad de reconocimiento de lo dándose; esto es, en vislumbrar horizontes posibles de conocimiento y/o acciones para sensibilizarnos ante el momento histórico y también ante estructuras teóricas y valóricas que se expresan en particulares organizaciones conceptuales. (Zemelman 1992a: 30)

Si bien en la coyuntura presente podemos constatar que el modelo global entra en crisis y, por lo tanto, se agota; es importante señalar que los países del margen global siempre han padecido los estragos de un movimiento globalizante capitalista que los ignora y los produce como ausentes. Así, los pensadores del Sur Global llegan a este momento con la experiencia de pensar desde la marginalidad y la periferia. Es por ello que, a pesar de haber escrito *Los horizontes de la razón* hace un par de décadas, la vigencia de la obra de Zemelman es contemporánea a los acontecimientos que hoy observamos en el panorama global y, sobre todo, ante la necesidad de crear categorías que permitan reconocer lo emergente, lo nuevo y lo inesperado. Así, la idea de los horizontes, según la plantea Zemelman, complementa la herramienta conceptual de la emergencia según la observamos con Boaventura de Sousa Santos.

El *horizonte* en la definición de Zemelman toma un papel central para comprender la relación entre el individuo, la sociedad y la historia. Zemelman argumenta que cada individuo tiene su propio horizonte y su comprensión del mundo está formada por su contexto social y cultural. Este horizonte individual se enmarca en lo que Zemelman denomina el horizonte colectivo que está influenciado por la historia, las tradiciones, las instituciones y las prácticas sociales de esa sociedad. Ambos horizontes se definen a partir de lo (in)determinado, es decir, como un espacio de posibilidad que existe como latencia, pero que no está determinado por completo (aquí, como también lo hace Boaventura de Sousa Santos, sigue las reflexiones teóricas sobre el “noch nicht” de Ernst Bloch). Pensar en el futuro, más que una actividad de cartomancia, exige, por un lado, un análisis histórico y coyuntural de las fuerzas del presente, y, por el otro, un ejercicio de imaginación sociológica que permita pensar lo nuevo y lo inesperado. En este sentido, el horizonte es mucho menos asible de lo que parece, pues implica una serie de intuiciones intelectuales y, al mismo tiempo, análisis de coyuntura concretos. A partir de lo incierto, el horizonte es: “el contorno todavía no construido, pero que está ahí, rodeándonos con sus misterios y, por lo mismo, que nos enfrenta al desafío creativo de pensar las esperanzas que anticipen la posibilidad de lo nuevo” (Zemelman 1992a: 166). Si aquí lo nuevo se entiende en los términos de Boaventura de Sousa Santos como ausencia, el “desafío creativo de pensar las esperanzas” necesita entonces de un cambio radical del paradigma epistémico que permita la emergencia de saberes subalternos que escapen a las estructuras teorizantes de Occidente. Por esta razón, afirma Zemelman, pensar lo nuevo pasa por “el riesgo de romper todas las certezas que proporciona la estabilidad propia de lo que está cimentado. El horizonte representa la aventura de asomarse a lo incierto encarnando la tensión máxima de la conciencia que desea adentrarse por los meandros de la realidad indeterminada” (Zemelman 1992b: 166). De esta forma, el desafío intelectual para pensar nuevos horizontes pasa por una problematización de las certezas epistemológicas de las disciplinas humanísticas y sus categorías, entre

ellas los conceptos y definiciones con los que opera la Literatura Comparada y a partir de ahí construir nuevos imaginarios conceptuales.

Zemelman tiene la convicción de que un nuevo imaginario crítico necesita una recuperación de la historicidad como base del análisis de coyuntura. Sin embargo, este movimiento conceptual no puede estar exento de la construcción y colocación del sujeto histórico, es decir, historicidad y sujeto para ejercer una “dialéctica memoria/visiones de futuro” que se realiza plenamente en un proyecto posible de futuro (Zemelman 2005: 118). Para pensar los horizontes, en términos de Zemelman, lo que necesitamos es transformar a los sujetos en ángulos de percepción:

[...] si transformamos a los sujetos en ángulos desde los cuales pensar los fenómenos sociales, rebasamos su condición de simples temas que convertimos en contenidos de corpora teóricos. Pues, como ángulos de razonamiento, los sujetos impulsan a reconocer, en cada objeto, un espacio de posibilidades, en tanto obligan a organizar el análisis desde sus dinámicos constituyentes. [...] Lo dicho requiere pensar en términos de potencialidades de horizontes posibles, más que de relaciones de causa-efecto, los que pueden estar fuera de los límites de las determinaciones. (Zemelman 2005: 15)

Poner el énfasis en la metodología, en la cual convergen la colocación epistémica del sujeto y las emergencias o ausencias que componen la complejidad de la realidad social, se erige como una condición esencial para la construcción de nuevos horizontes en el ámbito de las humanidades. Este desplazamiento conceptual, aunque en apariencia sencillo, conlleva una transformación paradigmática sustancial, dado que impulsa a los observadores a concebir los objetos de estudio como sujetos que ostentan condiciones específicas de comprensión y conocimiento. Tal enfoque invariablemente demanda un replanteamiento de las capacidades y alcances de la teoría como instrumento del pensamiento, y, simultáneamente, intensifica la necesidad de una formación metodológica rigurosa por parte del investigador, con el fin de aprender a abordar los fenómenos estéticos, sociales y políticos desde las particularidades inherentes al fenómeno en cuestión, en detrimento de la adhesión acrítica al conocimiento teórico preestablecido.

Por lo tanto, la crisis global actual nos insta a replantear los criterios que rigen la demarcación científica de los ámbitos académicos en las Humanidades. Esto comienza con la reconsideración de los criterios lingüísticos que predominantemente gobiernan los departamentos de literatura en la mayoría de las instituciones educativas (especialmente del uso del inglés como lengua de la academia global). Asimismo, se requiere una revisión de los hábitos de investigación que, de manera consciente o inconsciente, perpetúan las dinámicas de dominación emanadas del Norte Global. Es relevante destacar que, en muchas ocasiones, se asocia lo post-/decolonial con el objeto de investigación en sí mismo, mientras que se presta una atención insuficiente a la reflexión sobre cómo la metodología

y las bases epistemológicas del investigador también pueden reproducir estas categorías. Por lo tanto, no resulta sorprendente que existan objetos de investigación que, a pesar de sus inclinaciones progresistas, estén arraigados en fundamentos epistémicos de carácter imperialista.

Horizontes literarios emergentes en clave sur-sur: Grecia-Latinoamérica

La intención de movilizar los conceptos de emergencia y horizonte propuestos por Santos y Zemelman radica en la necesidad de desafiar y desplazar las construcciones teóricas que tradicionalmente han gobernado los estudios comparativos. Al trabajar en conjunto, los conceptos de horizonte y emergencia tienen como objetivo destacar la movilidad e incoherencia inherente de lo nuevo emergente/ausente.

La consideración de lo incongruente, lo raro y lo ilógico, por ejemplo, puede resultar mucho más productiva que los criterios tradicionales de los estudios comparativos en el ámbito de las Humanidades, y específicamente en la literatura. No obstante, esto no implica una relativización de los criterios de comparación, sino más bien una apuesta por la emergencia de criterios que surjan de las relaciones propias de los objetos de estudio, en lugar de limitarse a los constructos teóricos que definen los límites intelectuales de Literatura Comparada.

En consecuencia, la construcción de horizontes literarios emergentes se presenta como una propuesta que busca consolidar la necesidad de una educación epistémica y una creatividad metodológica que transformen el uso de la teoría en las ciencias sociales y las Humanidades. Esto implica reconocer la importancia de superar las concepciones teóricas establecidas (incluso las más progresistas) y fomentar una actitud abierta hacia nuevas perspectivas y enfoques, en aras de enriquecer la comprensión y el análisis de los fenómenos literarios desde una mirada más dinámica y (des)contextualizada.

Los horizontes literarios emergentes buscan ser una herramienta conceptual que aborde las complejas interacciones dentro del contexto del Sur Global. Sin embargo, es imperativo que esta herramienta conceptual ejerza una comunicación efectiva con las lenguas minoritarias y no hegemónicas que caracterizan muchas de las regiones incluidas en este marco analítico. La diversidad lingüística es un componente intrínseco de la riqueza cultural y literaria de estas áreas, y su inclusión en la discusión académica es esencial para una comprensión más completa y precisa de las dinámicas socioculturales. Al establecer un diálogo genuino y consciente con estas lenguas, los horizontes literarios emergentes pueden con-

tribuir de manera significativa a desvelar las narrativas y voces que han sido históricamente marginadas, promoviendo así una visión más inclusiva y enriquecedora de las expresiones literarias del Sur Global. El objetivo de esta herramienta consiste en la formación de un espacio decolonial de interacción, bajo un marco teórico crítico que fomente la creación de categorías y conceptos congruentes con la diversidad lingüística, epistémica y política de la coyuntura global para ser una herramienta crítica que incite a reflexionar profundamente sobre la orientación y el enfoque del pensamiento decolonial. Su objetivo primordial es alcanzar una forma de pensamiento que se caracterice por su horizontalidad y transversalidad, con la finalidad de complementar la producción de conocimiento decolonial. Al mismo tiempo, es una oportunidad para cuestionar la verticalidad de las relaciones hegemónicas, sin olvidar el ejercicio de creatividad científica que busca expandir el alcance de las relaciones sur-sur.

Un horizonte literario emergente que se distingue por su capacidad de eludir las asociaciones sistemáticas inherentes a los paradigmas tradicionales de la Literatura Comparada es el que se ha forjado a lo largo de varias décadas como un medio de comunicación cultural entre Grecia y Latinoamérica, cuyos principales puntos de convergencia se derivan de las experiencias compartidas y las imperativas de modernización que ambas regiones han experimentado como periferias del Norte económico Global. Es notable que Grecia, un sur dentro del contexto del Norte Global, prácticamente carece de presencia en los estudios latinoamericanos y, en términos generales, en el ámbito de los estudios culturales decoloniales. En casos excepcionales donde la Grecia contemporánea emerge en la conversación, es habitual que se mencionen figuras como Kazantzakis, Elytis o Seferis, siendo estos dos últimos notorios principalmente debido a sus distinciones con el Premio Nobel.

A nivel de la crítica y el pensamiento académico, la escasez de atención hacia Grecia es aún más pronunciada pues no hay puentes culturales que faciliten la comunicación entre ambas literaturas. En contraste, la influencia de la literatura latinoamericana en Grecia es evidente y ha generado una serie de trabajos notables que establecen conexiones entre estas dos experiencias literarias. Uno de los escritores latinoamericanos que más ha influido en la literatura griega contemporánea ha sido Jorge Luis Borges, cuyos trabajos han dado pie a una cantidad inusitada de reflexiones literarias en el contexto de la crítica literaria en Grecia. Algunos de los trabajos más interesantes sobre esta asociación Grecia-Borges han sido elaborados amplia y cuidadosamente por Eleni Kefala, quien desarrolla una explicación minuciosa sobre las influencias latinoamericanas en Grecia (Kefala 2007; 2006). Kefala se concentra en los conceptos de hibridez y sincretismo para explicar las similitudes entre Grecia y Latinoamérica como experiencias marginales de la modernidad que derivan en similitudes literarias:

Furthermore, in the literature of these countries, the discourse of nationalism is blended with Western modernist, avant-gardist, and postmodernist aesthetics, thus producing highly hybridized and syncretic narratives, which mix up heterogeneous, multitemporal, and quite often contradictory discourses and traditions. (Kefala 2006: 114)

Eleni Kefala identifica que dichas condiciones estructurales generan un campo fértil para las interacciones culturales y literarias. Específicamente el caso de Borges es interesante, pues sus textos se han convertido en una influencia importante para varios autores griegos contemporáneos (entre ellos Dimitris Kalokyris y Achilleas Kyriakidis, a quienes Kefala dedica un minucioso análisis).

Por si fuera poco, a nivel de crítica literaria Borges es asociado sistemáticamente con el poeta griego más importante de la época moderna, Konstatinos Kavafis. Esta técnica de comparación es estrictamente conceptual pues no hay relaciones de intertextualidad directa entre los autores, a pesar de que por un lapso de tiempo ambos autores estuvieron vivos al mismo tiempo. El comparativismo desarrollado en esta relación extiende los cánones tradicionales de la literatura comparada en términos estéticos y lingüísticos. A pesar de pertenecer a tradiciones muy diferentes y de poseer estilos diversos, Borges y Kavafis comparten concepciones estéticas similares, es decir, si bien el análisis filológico de ambos muestra concepciones diferentes de la poesía y la literatura, el análisis crítico y estético permite observar similitudes profundas en su manera de concebir el universo poético y su escritura en relación con la historia, la política y la filosofía.

En esta tesitura, Nasos Vagenas explora la relación entre Borges y Kavafis, y arriesga varias tesis interesantes. Vagenas identifica, por ejemplo, que ambos poetas realizan una transgresión efectiva de los medios literarios en forma de prosa para desarrollar una nueva forma de poesía:

Su peculiaridad reside en que, como Kavafis, Borges hace poesía por medios que no son poéticos, es decir, no los medios poéticos habituales... Estos textos (Aleph y Ficciones) no son un nuevo modo de narración, como generalmente se cree, sino un nuevo modo de poesía. Kavafis hace poesía por medio de la prosa. Borges hace poesía a través del ensayo. Es una nueva forma de poesía en prosa, diferente de la que estamos acostumbrados, así como los poemas de Kavafis son una nueva forma de poesía en verso. (Βαγενάς 2020: 23)¹

1 “Η ιδιαιτερότητα της βρίσκεται στο γεγονός ότι, όπως ο Καβάφης, ο Μπόρχες κάνει ποίηση με μέσα όχι ποιητικά, θέλω να πω όχι με τα γνωστά ποιητικά μέσα... Τα κείμενα αυτά (Αλεφ και Φικσιονες) δεν είναι ένας νέος τρόπος αφήγησης, όπως πιστεύεται γενικά, αλλά ένας νέος τρόπος ποίησης. Ο Καβάφης κάνει ποίηση με τα μέσα της πεζογραφίας. Ο Μπόρχες κάνει ποίηση με τα μέσα του δοκιμίου. Είναι ένας νέος τρόπος ποίησης σε πεζό, διαφορετικός από εκείνον που έχουμε συνηθίσει, όπως τα ποιήματα του Καβάφη είναι ένας νέος τρόπος ποίησης σε στίχο”. (Todas las traducciones del griego son mías.)

Para Vagenas, el elemento principal de esta transgresión es la ironía, pues permite a ambos autores moverse libremente entre los elementos estéticos habituales de ambas formas literarias sin tener que comprometerse con una u otra forma artística. La ironía es una forma de ambigüedad que esconde deliberadamente una posición intelectual mediante una cierta ingenuidad o simpleza que permite al autor decir menos de lo que piensa, y, sin embargo, decir más.² Particularmente la historia tiene un rol principal en las concepciones poéticas de Borges y de Kavafis, pero siempre mediado por elementos irónicos de hechura profundamente intelectual, lo cual abre un horizonte de posibilidades estético-literarias que los caracterizan. Por eso Vagenas afirma que “[e]n ellos la ironía puede convertirse en su principal característica artística, como en el caso de Borges y Cavafy. Aunque la ironía es una expresión intelectual, en ellos es también una expresión artística, porque es una cristalización densa de emociones” (Bayenas 2020: 31)³.

La ironía, cuando es empleada por escritores como Jorge Luis Borges y K. P. Kavafis en sus obras poéticas, se convierte en un poderoso elemento transgresor que arroja luz sobre la modernidad occidental desde su posición marginal. Ambos comparten una profunda exploración de la marginalidad en sus respectivas realidades culturales, Borges en la Argentina y Kavafis en Alejandría. Su ironía, en lugar de servir como un simple recurso retórico, desafía las convenciones literarias y sociales, socava la autoridad de las narrativas dominantes y revela las fisuras en el tejido de la realidad, la lógica y la racionalidad monocultural. A través de la ironía, estos escritores cuestionan las nociones de tiempo, identidad y poder, obligándonos a reconsiderar la forma en que entendemos la modernidad occidental desde las perspectivas marginales que a menudo se pasan por alto.

Conclusiones: horizontes literarios emergentes ante el agotamiento del mundo

Los horizontes literarios emergentes buscan crear espacios de oportunidad que responden a los movimientos y fenómenos de una realidad presente, compleja y diná-

2 Probablemente uno de los mejores ejemplos sea el poema *Περιμένοντας τους βαρβάρους* (Esperando a los bárbaros) de Kavafis, el cual ha sido también analizado en relación a las narrativas hegemónicas del Norte Global por autores como Maria Boletsi quien recurre al pensamiento y la teoría decolonial para hablar de la posición de Grecia en el Sur Global (véase Boletsi/Moser 2015).

3 “Σ’ αυτούς η ειρωνεία μπορεί να γίνει το κύριο καλλιτεχνικό χαρακτηριστικό τους, όπως συμβαίνει με την περίπτωση του Μπόρχες και του Καβάφη. Παρά το γεγονός ότι ειρωνεία είναι έκφραση διανοητική, είναι έκφραση καλλιτεχνική, γιατί είναι πυκνό κρυστάλλωμα συναισθημάτων”.

mica. Si bien las categorías tradicionales estructuran los espacios de construcción del conocimiento, nuevas herramientas conceptuales se manifiestan necesarias para desafiar los límites intelectuales de las tradiciones eurocéntricas y del Norte Global. Es ahí que los conceptos de horizonte y emergencia son herramientas decoloniales que reivindican el pensamiento latinoamericano y contribuyen a su historicidad, al mismo tiempo que amplían las fronteras del Sur Global hacia una nueva organización de los saberes. Desde este punto de vista, los horizontes literarios emergentes pueden ser herramientas para desafiar las teorías, metodologías y epistemologías hegemónicas que han dado forma a los espacios de producción de conocimiento al localizar, reconocer y analizar las posibles interacciones transculturales resultantes de los movimientos globalizantes tanto en el Norte como en el Sur Global, pero sobre todo para resistirlos. Como afirma Cheah:

Intermediate-Level interconnections created by religious movements, diasporas, trade exchanges, artistic production, and relocations exceed and escape the homogenizing, totalizing tendency of global forces. They generate frictions and offer immanent resources for resisting Northern- and Western-centric capitalist globalization. (Cheah 2016: 5)

Entre las tareas pendientes del Sur Global está la elaboración de una metodología decolonial que tome en cuenta estas interconexiones a nivel intermedio para mostrar los límites de las metodologías tradicionales y las posibilidades de las nuevas perspectivas globales ante un reordenamiento de las fuerzas hegemónicas y subalternas. Parte de este desafío pasa por las posibilidades intelectuales de la literatura como un elemento activo en la expansión de la experiencia del mundo, lo que Cheah define como “the normative force of literature” (Cheah 2016: 5) y que Zemelman ya identificaba como una necesidad central para renovar el pensamiento:

Podríamos preguntarnos: ¿qué tiene que ver lo expuesto con la literatura? Estamos tratando de encontrar respuestas por varias entradas, y una de ellas, sin duda importante, es el lenguaje. Porque cuando hablamos de empobrecimiento del conocimiento y, por consiguiente, del pensamiento, ello se corresponde con un empobrecimiento de los lenguajes utilizados. (Zemelman 2005: 95)

Así, los horizontes literarios emergentes buscan insertar una responsabilidad decolonial en las investigaciones en Literatura Comparada con el caveat de entender lo decolonial como una necesidad metodológica y no como una estética, es decir, como adverbio y no como adjetivo. De esta forma las inequidades provocadas por la realidad política y económica, especialmente en términos de capital político y cultural en el campo de la Literatura Mundial, deben ser tomadas en cuenta al momento de analizar los fenómenos literarios resultantes de las alteraciones sociales (diásporas, exilios, migraciones y desplazamientos forzados) que observamos en la coyuntura presente. De esta forma y siguiendo las reflexiones

de Amitav Ghosh en *The Hungry Tide*, Cheah afirma que es a través de la literatura que debemos empezar a pensar en la reorganización de los saberes:

The plurality of languages resists the cultural homogenization of globalization because it implies the need for “deep communication” [...] Only multilingual and “interlingual” works of literature are worldly in the normative sense because they are constituted by deep communication across different languages. [...] Literature is better able to portray and enact deep communication than conceptual knowledge and information because it is an intertextually constituted linguistic artefact. (Cheah 2016: 268)

En el ámbito académico, las reflexiones de Eleni Kefala y de Nasos Vagenas son ejemplos claros de comunicaciones no mediadas por el Norte Global que identifican circunstancias y fenómenos culturales similares. Ambos autores traspasan los límites canónicos de los estudios comparativos para proponer nuevas formas de comunidad y cooperación intelectual y cultural, lo cual resume el verdadero desafío del pensamiento decolonial: encontrar formas de comunicar horizontalmente a pesar de las dinámicas de dominación vertical ejercidas por un sistema económico capitalista del Norte Global. En contraste con las estructuras epistémicas de origen eurocéntrico, nuevas formas de pensar la literatura y de concebirla como una “fuerza normativa” de la experiencia del mundo exigen también una revaloración de las posibilidades epistémicas de lo literario. Como menciona Vagenas, Borges “no solo diluye las fronteras entre los varios géneros literarios, como lo hace en otros textos, sino también las fronteras entre la literatura y la teoría literaria” (Βαγενας 2020: 75)⁴, pues es evidente que la literatura para las comunidades subalternas ha servido de aliciente intelectual a la par de cualquier disciplina y ciencia occidental.

Con esto en mente, los horizontes literarios emergentes son una apuesta por la construcción de nuevos espacios de posibilidad literaria, una reivindicación del pensamiento latinoamericano y una herramienta para desafiar las estructuras dominantes en la producción de conocimiento que nos invitan a repensar nuestra relación literaria y académica con el mundo que se agota y los mundos que emergen.

⁴ “δεν καταλείπει μόνο τα όρια μεταξύ των λογοτεχνικών ειδών, όπως σε άλλα πεζόμορφα κείμενά του, αλλά και τα όρια μεταξύ της λογοτεχνίας και της θεωρίας της λογοτεχνίας”.

Bibliografía

- Boletsi, Maria/Moser, Christian (eds.) (2015): *Barbarism Revisited: New Perspectives on an Old Concept*. Thamyris/Intersecting: Place, Sex and Race, Volume 29. Leiden/Boston: Brill Rodopi.
- Chakrabarty, Dipesh (2009): *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Ewing: Princeton University Press.
- Cheah, Pheng (2016): *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Durham: Duke University Press.
- Chen, Kuan-Hsing (2010): *Asia as Method: Toward Deimperialization*. Durham: Duke University Press.
- Kefala, Eleni (2007): *Peripheral (Post) Modernity: The Syncretist Aesthetics of Borges, Piglia, Kalokyris and Kyriakidis*. Nueva York: P. Lang.
- (2006): “Hybrid Modernisms in Greece and Argentina: The Case of Cavafy, Borges, Kalokyris, and Kyriakidis”. En: *Comparative Literature* 58 (2), pp. 113–127.
- Santos, Boaventura de Sousa (2010): *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo, Uruguay: Extensión, Universidad de la República.
- Saussy, Haun (ed.) (2006): *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press.
- Shih, Shu-mei/Lionnet, Françoise (eds.) (2005): *Minor Transnationalism*. Durham: Duke University Press.
- Zemelman, Hugo (2005): *Voluntad de conocer: el sujeto y su pensamiento en el paradigma crítico*. 1. ed. Autores, textos y temas Ciencias Sociales 47. Rubí/Barcelona [et al.]: Anthropos [et al.].
- (1992a): *Los horizontes de la razón: uso crítico de la teoría I*. Barcelona: Anthropos [et al.].
- (1992b): *Los horizontes de La razón: uso crítico de la teoría II*. México, D.F./Barcelona: Colegio de México/Anthropos, Editorial del Hombre.
- Βαγενας, Νασος (2020): *Η λογοτεχνία στο τετράγωνο: σημειώσεις για τη γραφή του Χορхе Λουίς Μπόρχες*. Πόλησ.

José Ramón Ruisánchez

Two Lives

April 19, 2023 marked the twenty-fifth anniversary of the death of Octavio Paz: a very good occasion to reflect on his inheritance, to reconsider which works in his considerable *oeuvre* have lost prestige and which works have become more interesting with time. In a nutshell, a good moment to decide if what Paz wrote has emerged yet, to follow the coinage of José Emilio Pacheco, from “the Purgatory which every author destined to become a classic undergoes, or if [his texts] will finally condemn him to the hell of celebrated writers that die with their own time” (I: 526).

I believe that *El mono gramático* (*The Monkey Grammarian*, 1970), to name but one major work, deserves to be reexamined in the context of contemporary literature, especially given the growing practice of “impure” genres, which are no longer considered rarities but rather place themselves very centrally in the field of Mexican literature.¹

But what is perhaps more important is to profit from the vantage point provided by the anniversary to reflect upon the changes effected in the field of Mexican literature, and particularly Mexican poetry, by Paz’s death.

The Subtleties of World Exhaustion

What I am saying here can effectively be dwelled upon by the suggestive concept coined by Gesine Müller: *Welt(er)schöpfung*, where the extraordinary powers of accretion of the German language permit the coexistence of a *Welt-Erschöpfung*, world exhaustion, and of a *Welt-Schöpfung*, the creation of a world. The genius of the concept is that it conveys the necessary link of one to the other, how exhaustion *entails* creation. It further implies that exhaustion does not mean complete annihilation, leading to a blank slate, but is closer to a productive erosion, a seep-

¹ See my “La victoria de lo impuro: hacia una teoría traviesa” for a reactivation of *El mono gramático* as part of the genealogy of some of the more interesting examples of current Mexican literature.

Nota: I owe a debt of gratitude to María Manrique of the Ibero-Amerikanisches Institut for all her kindness and help in the research of this chapter and throughout the months of my stay in Berlin.

José Ramón Ruisánchez, University of Houston, Texas

age, a crossfade. Again, the exhaustion is always implicitly creative, and creation is never a *fiat*, but much more a reutilization of the cultural landscape that past habitus have shaped.

In the particular case of Paz, it is necessary to stress that the intricate system of closely knit power structures, which defines a good part of the material conditions of production and circulation of culture that make Mexico unique, is largely the product of Paz and his circle, as Ángel M. Díaz shows in his recent text. Yet, after Paz's passing, no new *arbiter elegantiarum* was able to claim the center and the acme of this intricate system. The very absence of a Poet-King shapes the cultural field in such a way that it makes a further flexion of the Müller's term tempting: *Weltenschöpfung* – the creation of simultaneous worlds, in the plural. More on that later.

The death of Paz, then, brought about the possibility of writing poetry otherwise. Part of this creation is the “make it new” formerly impossible under the set of rules that have become exhausted.² But another part derives from the different *past*, that the *Welterschöpfung* poses retrospectively.

The Return of the Political Poem

In the case of the Mexican field, a salient trait amongst the previously excluded ones is the possibility of the political in the poem. Paz had gradually excluded this from his own practice, and had chosen to purify his compilations of youthful militant verse, albeit not completely, for certain compositions such as “Entre la piedra y la flor”, which he rewrote decades later and which remained part of the works he selected. Yet the mandate that Paz himself only partially obeyed in his own *oeuvre* became much more categorical in his influential epigones, so after a brief flare in the late 1960s, the place of politics was prose, leaving political poetry in obscurity.

In terms of the return of the political, the work of Malpaís Ediciones has been momentous. The small publishing house has rescued several important books in their Archivo negro de la poesía mexicana. The Archivo comprises two ten-book sets, each volume with a foreword by a contemporary critic who is usually a member of the Seminario de Poesía Mexicana Contemporánea, which was the brainchild of Alejandro Higashi and Israel Ramírez. The titles published in the first series are: *Sangre roja: versos libertarios* (1924) by Carlos Gutiérrez Cruz

² As perceptive readers will undoubtedly note, many of the inflections I use when speaking of worlds, are tinted by my reading of the work of Alain Badiou.

(1897–1930); *Radio: poema inalámbrico en trece mensajes* (1924) by Kyn Taniya (1900–1980); *Poema nuevo* (1955) by Alfredo Cardona Peña (1917–1995); *El retorno y otros poemas* (1956) by Miguel Guardia (1924–1982); *Maquinaciones* (1975) by Carlos Isla (1945–1986); *Patología del ser* (1981) by Ramón Martínez Ocaranza (1915–1982); *Los danzantes: espacios estatuarios* (1982) by Raúl Garduño (1945–1980); *La oración del ogro* (1984) by Jaime Reyes (1947–1999); *Híkuri* (1987) by José Vicente Anaya (1947); *Morada del colibrí: poemurales* (2004) by Roberto López Moreno (1942).

To say the least, unfamiliar names. These titles combine a vanguardist vocation with a decidedly open political stance: exactly what the Contemporáneos and later Paz excluded from the Mexican canon. Despite the proclaimed *tradición de ruptura* (tradition of rupture) the oxymoron coined by Paz that defined the selection of the enormously influential 1966 anthology *Poesía en movimiento* (see Higa-shi 2024), the rupture itself must remain in touch with the tradition it breaks away from, in order to be deemed appropriate as part of the carefully plotted genealogy – crowned by Paz himself.

In contrast to the all-male first set, the second set has achieved gender balance: it includes the anthologies *El corazón preso* by Concha Urquiza (1910–1945) and *Las palabras y el tiempo* by Alaíde Foppa (1914–1980) as well as *El pentagrama eléctrico* (1929) by Salvador Gallardo (1893–1981); *El canto del gallo: poelectrones* (1972) by Jesús Arellano (1923–1979); *Variaciones de invierno* (1977) by Juan Bautista Villaseca (1932–1969); *La libertad tiene otro nombre* (1979) by Carlos Eduardo Turón (1935–1992); *Espiral en retorno* (1981) by Aurora Reyes (1908–1985); *Memoria de hospital* (1983) by Margarita Paz Paredes (1922–1980); *En el valle sagrado* (1986) by Juan Martínez (1933–2007), and *Na'an jie'e tii-ni —huellas del nagual* by Kalu Tatyisavi (1960), printed for the first time.

The Rise of Women Poets

Beyond the mandate for gender parity, this lineup is indicative of a splendor that demands new genealogies. My years as the Mexican poetry editor for the Library of Congress's *Handbook of Latin American Studies* have afforded me the opportunity to witness the fruition of poetry written by women.

This importance can be exemplified by Coral Bracho, the 2023 winner of the coveted Premio FIL. This is not the space to exhaust the subject, but I think Bracho is a crucial example (and my personal favorite). The arc of inexhaustible innovation and rigor that can be traced in her collected poetry – from the young erotic poet who immediately understood the energy that awaited in the neo-

baroque, to the surprising joy that she achieves in *Debe ser un malentendido*, the collection of poems about her mother's Alzheimer's disease – also constitutes the creation of *another* Mexican poetry.

Of course, we must add the number of women that have won the Aguascalientes (National Poetry Prize) in the last few years, such as Elisa Díaz Castelo; and the publication of other volumes of collected works of women poets such as Pura López Colomé or Elsa Cross.

This must, of course, be read as an effect (and a cause) of intense archival activity. The Taller Diana Morán devotes its efforts to studying women authors from Mexico (and the rest of the Americas), and although it privileges the twentieth and twenty-first centuries, its members have also delved into the nineteenth century. Further, the publication of *Cinco siglos de poesía femenina en México* edited by Maricruz Patiño and Leticia Luna is another important instance of the effort to reshape the available genealogies. This labor has brought back into conference panels, academic books, and syllabi many formerly out-of-print books and their *autoras*.

Finally, many women have profited from the new openness of the field of poetry to write narrative poems (Tedi Lopez Mills), poems in dialogue with the natural sciences (Isabel Zapata and Maricela Guerrero), or to attempt a renewed return to the dramatic poem (the aforementioned Díaz Castelo and Sara Uribe).

Yolanda Segura

This meandering introduction allows me more fully to frame the author that I want to discuss here: Yolanda Segura (Querétaro 1989), whose books – centrally *Persona* (2019) and *Serie de circunstancias posibles en torno a una mujer mexicana de clase trabajadora* (2021) – are veritable essays in verse. Especially in the latter, history (herstory), politics (and particularly political economy) and the hard-won freedom of contemporary poetry by women come together to show the brave new field of poetry after Paz.

Serie de circunstancias bears a title that is at once tentative and deftly clunky, excessive and (almost) too sociological. It sounds like the insecure subtitle that usually serves as a crutch for our nervous academic productions. Here, the circumlocution serves to create an intimacy that, while summoning affections, avoids their explicit enunciation. Eloísa, the Mexican woman of the title, is Segura's grandmother, but as Segura says in an interview, "I wanted to avoid making her my *abuelita*, my grandma". This framework allows the exploration of the

grandmother, but at the same time invites her to be generalized. Thanks to this, it is possible to explore her as a plebeian body.

I will keep Paz's biography visible as part of my method, contrasting his rise with the fall of Eloísa, who exemplifies in the singular the extinction of the demos. These parallel lives can of course be theorized as examples of the masculine logic of the exceptional element, and the feminine logic of the *pas-tout*, where all elements are equally unexceptional, to which I shall later return. The masculine logic allows for the creation of a singular world, while the feminine can be said to lead, perhaps, to the plural *Weltenschöpfung*.

Serie de circunstancias

Let us go then. Eloísa was born in 1942, the year in which Jorge Cuesta, the intellectual mentor of young Paz, after trying to emasculate himself, committed suicide. It was also during the six-year term of President Manuel Ávila Camacho, who began rolling back the leftist policies of Lázaro Cárdenas:

su historia podría reconstruirse pero
no existe nadie que
quiera contarla
no existe
nadie
para quien ella / es decir Eloísa / es decir la
mujer de clase trabajadora sea
una imagen relevante. (12)

Her body has been excluded by the previous poetic diction. Her body is one of the bodies that had no place in the corpus. This body has a name – Eloísa – but Segura writes it in lowercase. The proper name is incidental, a label, an element that must be multiplied, one part of those who are legion. The citizens who enjoyed the rise of a welfare state in their youth, and suffered its dismantling throughout their adult lives, only to reach an old age without any shelter.

Eloísa's first years are elided in the book. Her life only begins as a working life. This is a good moment to add that *Serie de circunstancias* had its origin in a dozen photographs of her grandmother that Yolanda Segura initially thought of including in the book, but later turned into an independent visual project with a similar title: *Colección circunstancial en torno a una mujer mexicana de clase trabajadora* (2018, see Figs. 1–6, all quoted from the author's blog). Eloísa's photographs, although not included in the final version of the book, do leave a trace as ekphrasis:

la serie de imágenes empieza con una fotografía de estudio. blanco y negro. nostálgica como las fotografías a blanco y negro donde [dice crg] lo que cuenta es, por cierto, el color gris. mira de frente. del pecho prende un dije. podría estar horas sin moverse. pagó el retrato con el salario de su primer trabajo porque le pidieron fotografía para la credencial. (14)



Fig. 1: Nos prometieron un futuro XV.

The opening photograph is part of a document. It shows that the young woman is, and was always destined to be, a menial office worker. Becoming what she has always been – responding to the mandates of class, gender, and educational level – is what the poem follows.

Against the flame of image of the self when it is the center of the world – the arc that spans from Romantic poetry to the peaks of Paz’s enunciation – this non-descript credential-sized photograph, paid for by the salary. In the place of the image, the description.

In the visual project – not unlike Liliana Porter’s early work³ – mass-produced commodities surround with their repetition the singular moment, acting as a frame, but at the same time, given their excess, nearly smother it. The book on the other hand, frames its stanzas with generous amounts of blank space. Yet, the desire for things as shaped by capitalism is insistent in the pages of *Serie de circunstancias*:

eloísa dice lo que quiere:
 ahorrar para:
 comprar un auto
 viajar a acapulco (sola)

³ I have explored the relationship between Porter’s work and the representation of labor in Ruisánchez (2021, see esp. pp. 192–4).

ir a un restaurante de vez en cuando
 (sola)
 entrar al cine (sola)

la madre responde. todo lo que sabe es responder: para nosotras no es posible, hija, la realidad es esta, hija, dice, lo que te conviene es esto, es aquello, es ser eso que no has querido: flores, un vestido, algo de orden.

ella ha tenido varios novios
 y este no es el favorito.
 pero flores. un vestido. algo de orden.
 un marido. (22)



Fig. 2: Nos prometieron un futuro XIV.

Very soon, the possibilities opened by Eloísa's job are put on track, become limited, and close off even those pleasures of what Christina Soto Vanderplas has called *estar femenino*. They are replaced by that "bit of order": the one that involves obeying the mandate of being a woman, becoming a wife.

In the same period, the Ciudad Universitaria was built, a utopian cathedral of educational inclusion and economic mobility. The new UNAM opened its doors, but Eloísa was not among its students: "piensa en la carrera que no ha estudiado" (34).

Those were crucial years for Mexican literature: Juan Rulfo's two books appeared; *La región más transparente* (*Where the Air is Clear*) by Carlos Fuentes changed the panorama of Mexican fiction; and, finally, Paz published *Piedra de Sol* (*Sun Stone*). In the meantime, Eloísa's life was limited to the following:

: estima que puede comprar objetos
suntuarios o medianamente suntuarios?
cuántos y cuáles especifique: (23)



Fig. 3: Nos prometieron un futuro XII.

Segura's text does not shy away from quoting – or mimicking – sociological surveys to summon her exploration of purchasing power with great expressive economy. Two sons and two daughters come into Eloísa's life. They have no names; they remain the corroboration of a demographic trend. In the poem time flies by vertiginously. Numerical precisions appear, surrounded by the blanks of the ellipsis:

para 1976, con un salario mínimo (\$83.13)
—eloísa recibía dicen que dos o tres—
podría pagar (diariamente):

- 1.5 kg de tortillas
- 300 gr de frijol
- 500 gr de carne de res
- 250 gr de azúcar
- 250 gr de huevo
- 2 l de leche
- 50 gr de café
- 150 gr de manteca

y le sobran \$34.44
es decir que invertía el 48.69% de su
salario en comprar alimentos (38).

Rereading Paz

A year prior, in 1975, Paz had published in *Excelsior* “Sobre la libertad del arte”, an article in which he outlined a system of scholarships for artists financed by the state, which would later prove to be a conservative element that nourished the members and artistic practices of his group, but also, perhaps unbeknownst to Paz, the possibility of other worlds in the field of poetry. The year 1975 also saw the publication of “Pasado en claro”, one of the great autobiographical poems of the twentieth century. His diction is sumptuous:

¿Dónde estuve?

Yo estoy en donde estuve:

entre los muros indecisos
del mismo patio de palabras.
Abderramán, Pompeyo, Xicoténcatl,
batallas en el Oxus o en la barda
con Ernesto y Guillermo. La mil hojas,
verdinegra escultura del murmullo,
jaula del sol y la centella
breve del chupamirto: la higuera primordial,
capilla vegetal de rituales
polimorfos, diversos y perversos. (428)

It is necessary to read Paz again as a means of contrast. Only with these lines in mind is it possible to appreciate justly the *renunciation* that constitutes the deepest foundation of Yolanda Segura’s poetics. Her vocabulary is much more limited, metaphor is nearly absent, and perhaps more importantly, the mythical overtones that in Paz always act as a counterpoint to history are nowhere to be found in Segura. Her manner of saying as much as *not saying* in the manner consecrated in the pages of the *Revista Vuelta*, whose first issue was released in December 1976.

It is not that intertextuality is altogether absent in her work, as in this fragment from *Persona*: “o museu das pessoas: este museu não é, no entanto uma entidade completa, concreta, mas encontra-se mais próximo do vazio, do deserto. Poque mi cuerpo el tuyo y chapultepec” (43).⁴ Here Segura seems to be quoting a text without identifying it (in several other pages of the book the Italian philosopher Antonio Esposito is cited, even parenthetically including page numbers, academic style) but the tract is written in Portuguese, and she uses italics to further

⁴ “the people’s museum: this museum is not, however, a complete, concrete entity, but is closer to the void, the desert. Because my body yours and Chapultepec park.” Except otherwise indicated, all translations are mine.

separate it from her own diction of a seemingly intimate memory – which she does not care to delve into further, as Paz would.

Theoretical Detour

Allow me to cycle back to another 1970s text. In *Encore*, which I already alluded to in the initial pages of this chapter, Jacques Lacan uses the term “masculine position” to denote a series that ceases to proliferate thanks to an exceptional element. In the field of twentieth-century Mexican poetry, it seems almost inevitable to consider Octavio Paz this element that crowns the efforts of what Anthony Stanton calls the critical poets. In the logic created from the feminine position, on the other hand, this exceptional element does not exist and, therefore, the series is impossible to close – thus the denomination *pas-tout*. In other words: the logic of the feminine position is structurally inclusive.

What I am interested in showing, with the two parallel chronologies of Paz’s life and the lives exemplified by Eloísa, is how the elements excluded by the masculine position come together from a feminine position, not in the form of another canon or a counter-canon, but as virtualities that – once the world that produced a canon with Octavio Paz at its peak has been exhausted – crystallize in another world with different rules of diction, reading and criticism: a world where, at least momentarily, a canon is no longer needed.

It seems to me that the form of the world that emerges is conditioned by that which has reached its end. Better: by a dialogue between the better loved and the most reviled forms of the exhausted world. Forms of saying and subjects of discourse emerge simultaneously. I was tempted to say new, but Eloísa is not new. The new belongs to the world of “make it new”, as I said before, and the -isms (including nationalism) from which Paz comes. Eloísa, on the other hand, is excluded, and her granddaughter Yolanda Segura’s way of saying it is by circumventing, together with “la abuelita”, the style of Flaubert in *Un cœur simple* and Lispector in *A hora da estrela*. A diction that finds in the languages of bureaucracy the way to make her part of her series without becoming exceptional.

A good way to further this would be through this thesis, which Giorgio Agamben formulates in his valuable *Il fuoco e il racconto*:

Adynamia, “impotence” does not mean here the absence of all power, but the power-of-not (accomplishing the passage to the act), *dynamis me energein*. That is, the thesis defines the specific ambivalence of all human power, which, in its original structure, holds itself in relation to its own deprivation and is always – and with respect to the same thing – power to be and not to be, to do and not to do. (44)

This power of impotence does not *belong* to Eloísa or to Yolanda Segura, but rather resides in between them; it is the power that is created by unflinchingly observing and reporting an impotence.

Lose It All

By way of example, I want to quote the following passage, which takes place in the crucial year of 1985:

aquí la mujer de clase trabajadora entrando
o saliendo del departamento que pudo comprar
con su crédito de secretaria
[un departamento de interés social
que malvendió después de
septiembre de 1985
porque quería huir y regresar por primera
vez a un sitio (47)



Fig. 4: Nos prometieron un futuro VI.

el dinero que le entreguen
no va a alcanzarle ni para
comprar otra propiedad en provincia:

desde ese momento eloísa siente que ha
perdido todo
y se dedica a perderlo en serio (48).

1985 is remembered in Mexico as the year of the earthquake. But it is, in fact, the year of a double earthquake, for with the rise to power of President Miguel de la Madrid, the neoliberal turn was firmly established.⁵ The joint consequences of the two shifts, the tectonic and the economic, are formidable:

para 1986. . .
. . .
invertía el 94.55% de su
salario en comprar alimentos. (50)

The next year, Paz published *Árbol adentro*, his last great book of poems, generously dedicated to his friends. More importantly in 1988, Paz asked the opposition to accept the results of the presidential election, favoring Carlos Salinas de Gortari, instead of their candidate Cuauhtémoc Cardenas. Paz asked the left to exercise its power from the Chamber of Deputies. In addition, Paz explicitly supported the economic reform program that Salinas de Gortari announced upon taking office.

ya luego
vendrán
las nietas (3)
y los nietos (4) (52)

Segura curtly includes her own coming into the world. She was born, it bears repeating, in Querétaro in 1989, at a time when neoliberal logics had become firmly established in Mexico – and ratified in the world with the fall of the Berlin Wall. That year *Círculo de Lectores* in Spain begins the first edition of the *Obras completas* of Octavio Paz.

As Angel M. Flores points out in his chapter of our *History of Mexican Poetry*, Paz will prove crucial in his promotion of FONCA, the backbone of the system of subsidies and grants that guarantee a certain measure of exceptionality around culture, exempting it from the brutal dismantling experienced by other aspects of the Mexican state. The condition for this is that culture serves as an instrument of branding for the “new” Mexico of NAFTA: in 1990 Paz received the news of his

⁵ I have closely read the decisive political importance of the 1985 earthquake in Ruisánchez (2012).

Nobel Prize in Literature while visiting the exhibition *Mexico: Splendors of 30 Centuries* at the Metropolitan Museum of Art in New York.

Even in her growing squalor, Eloísa is still able to buy birthday gifts to her grandkids, “cada año, hasta el último sabrá ser todo lo buena abuela que no fue como madre” (54). However, Segura insists, “cualquier recuerdo de esta serie es genérico” (55). Despite that, there is a small portion of her book devoted to personal memory, to an embodied experience of Eloísa – as opposed to what Segura calls generic:

corre algo que parece una canción
no hay voz. sus manos: las manos de eloísa.
viejas desde antes de ser viejas.
alcanzan a entender alguna cosa y
con eso que entienden abrazan

manos de abuela:

una cosa viva que corre todo el tiempo
entre más cosas (57)

Note how touch is the dominant sense: even hearing, as announced in the first lines, rejects vocality – “there is no voice” – to become tactile, Eloísa’s understanding of the world is tactile. She can only afford the rough stuff, the cheaper things, but at the same time they offer their softness to protect the granddaughter, even if temporarily, from these degraded surroundings. In the passages where the book is closest to a lyric elegy, the prevailing senses are touch, smell, and taste: the non-dominant senses.

At the same time when the system of guarantees Eloísa’s generation grew up with – including the raw purchasing power of their wages – eroded irreversibly, a small group, admittedly elite, remained privileged. Thanks to the FONCA and other subsidies to literature and the arts, both young and old *creadores* were able to continue writing and painting and filming, relatively sheltered from the neoliberal onslaught.⁶

Alejandro Higashi has shown that precisely this system of protections and guarantees allows the existence of a complex and demanding poetry: the poetry that stems from the tradition of rupture, which is one of the central traits of Paz’s own genealogy. Yet, this permanent metamorphosis of poetry naturally allows appearance of poetic forms that challenge Paz’s hegemony. An excellent milestone was the publication, in 1996, of *Medusario*, a robust anthology of neo-baroque po-

⁶ In fact, just as I was closing this chapter, Yolanda Segura was listed as one of the winners of a “Jóvenes Creadores” grant.

etry from Spanish-speaking Latin America, that claims – instead of the usual López Velarde-Contemporáneos-Paz genealogy – José Lezama Lima as the forefather of a different tradition. Further, Mexico's presence in *Medusario*, despite the fact one of the editors of the anthology is Mexican scholar and writer Jacobo Sefamí, is both weak, in terms of the number of authors, and strong because the sole Mexican poets are none other than Coral Bracho and David Huerta, both winners of the very important FIL Prize in the post-Paz era.

This of course marks the creation of a new world during the later years of Paz life. At the end of the same year that marked the rise of neo-baroque, on 21 December 1996, Octavio Paz's apartment burned down, and invaluable books were lost. A few months later Paz was diagnosed with bone cancer.

Not every trait diverges in the two lives explored here. There seems to be a common theme of treason or at least disappointment as to the fate of offspring, figuratively in the case of Paz, literal in the case of Eloísa:

- hijo 1. se fue a vivir al mar y vende paseos en lancha.
- hijo 2. le dio diabetes y se divorció.
- hija 3. se volvió loca.
- hija 4. se volvió loca.
- nuera 5. es una divorciada feliz.
- nieta 6. estudió una carrera universitaria.
- nieto 7. hace rótulos para negocios.
- nieta 8. vende hamburguesas en burger king.
- nieta 9. estudia una carrera universitaria.
- nieto 10. vende ensaladas en super salads.
- es el empleado del mes.
- nieto 11. se suicidó a los dieciséis.
- nieto 12. le dio una puñalada a hijo2. (62)

Note how Segura privileges repetition in the description of the destinies of Eloísa's family: of course, in the neutral nouns used to describe the members of the family, but also in the repetition of the verb "to sell", the women "[going] crazy", and so forth. Once again, this creates the effect of the "generic" discussed before. It is worth stressing that the phrase "le dio una puñalada" conjures many associations with daggers concealed under cloaks. Stabbing is more often than not *backstabbing*, as in the very Mexican phrase "puñalada trapera". But in the case of the poem, as in the case of the realm of Mexican poetry, treason must be read not as the consequence of the peculiarities of the traitor, but rather of a systemic change: the dismantling of the social safety net in the text quoted above alongside the very specific circumstances created by the cultural safety net that Octavio Paz managed to put in place in exchange for his support for the neoliberal turn in Mexico.



Fig. 5: Nos prometieron un futuro VIII.

última fotografía de eloísa
nadie sabía que iba a ser la última
eloísa existe cada vez menos
en las caras de lxs que la sobreviven (61)



Fig. 6: Nos prometieron un futuro VII.

It is of course inevitable that, by the end of the book, the only course of action is the demise of its main character. Eloísa

... muere el 27 de septiembre
 183 años después de que se declarara
 la independencia de México
 32 años luego de que echeverría decretara la ley del
 instituto del fondo nacional de la vivienda
 para los trabajadores
 9 años después de que ernesto zedillo
 iniciara el proceso de privatización
 de los ferrocarriles
 44 años luego de la nacionalización de la industria
 eléctrica y la creación del organismo descentralizado
 denominado *luz y fuerza del centro*
 9 años antes de la más reciente reforma laboral (65)

Once again, instead of the pathos warranted by a death in the family, Segura creates a surprising crossroads of historical circumstances that affect this extremely minor occurrence, seemingly independent of the vectors that the poem attracts toward the body of Eloísa.

The two fragments that follow the page do create a sadness, but this is not tinted in the habitual elegiac style. Rather, it is a continuation in death of the decimated economy of the working-class Mexicana:

la quincena recién cobrada
 que no alcanzó
 para pagar
 el funeral. (66)

And aggravated by the fact that her life insurance policy has gone missing. This basic provision that makes it possible to plan for at least part of the future is also abolished.

Había un seguro de vida.
 La póliza está perdida. (67)

Conclusion

I hope to have shown – in a condensed manner and using this important essay in verse as a case in point – how a new world has been created in the field of Mexican poetry, by far the most dynamic area of literature in the last few years (espe-

cially when defined as including the hybrid subgeneres mentioned earlier). But this example should also demonstrate how this new world forces us, whether we like or not, to reread the seemingly exhausted world as dominated by the critical poet, to grant it an afterlife. The very importance of the poem qua essay is deeply indebted to Paz as Anthony Stanton has persuasively argued in his *Río reflexivo*. The feminine position privileges *adynamia* as the choosing to *not* do what had been done before. But by not doing it, alas, it effectively evokes it. *Welt(er)schöpfung* then, in both senses of the word, simultaneously.

Works Cited

- Agamben, Giorgio (2014): *Il fuoco e il racconto*. Milan, Italy: Nottetempo.
- Díaz, Angel M. (2024): “Octavio Paz and the Institutions of Poetry”. In: Ruisánchez Serra/Nogar/Sánchez Prado (eds.): *A History of Mexican Poetry*. New York: Cambridge University Press, pp. 181-199.
- Higashi, Alejandro (2024): “The Age of Anthology”. In: Ruisánchez Serra/Nogar/Sánchez Prado (eds.): *A History of Mexican Poetry*. New York: Cambridge University Press, pp. 242–257.
- Pacheco, José Emilio (2017): *Inventario: antología*. Three-volume set. Eds. Manjarrez/Parra/Ruisánchez/Villegas. Mexico City: Ediciones Era.
- Paz, Octavio (2012): *The Poems of Octavio Paz*. Transl. and ed. Eliot Weinberger. New York: New Directions.
- Ruisánchez, José Ramón (2012): *Historias que regresan: topología y renarración en la segunda mitad del siglo XX mexicano*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica.
- (2021): *Torres*. Mexico City: Ediciones Era.
- (2023): “La victoria de lo impuro: hacia una teoría traviesa”. In: Temelli, Yasmin (ed.): *Quo Vadis: perspectivas de los estudios latinoamericanos*. Heidelberg, Germany: Winter Verlag, pp. 175–190.
- Segura, Yolanda (2018): *Colección circunstancial en torno a una mujer mexicana de clase trabajadora*. In: *Yolanda Segura*, <https://yolaseg.wordpress.com/trabajos-visuales> (last visit: 21 Nov 2023).
- (2021): *Serie de circunstancias posibles en torno a una mujer mexicana de clase trabajadora*. Oaxaca City: Almadía.
- (2019): *Persona*. Oaxaca City: Almadía.
- Stanton, Anthony (2015): *El río reflexivo: Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931–1958)*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México.
- Soto Vanderplas, Christina (n.d.): “Pensar el estar femenino (desde el clítoris)”. In: *Tierra Adentro*, <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/pensar-el-estar-femenino-desde-el-clitoris> (last visit: 21 Nov 2023).

Extractivismo y el agotamiento climático del mundo

Carolyn Fornoff

Museo Subacuático de Arte and the Eco-Aesthetic Gimmick

What can art do in the era of climate change? Answers are varied. Art can capture and document ecological crisis; it can build an archive of nonhuman vitality and anthropogenic damage. It can address suffering, render the invisible visible, and condense crises that are slow in the making. It can enact minoritized perspectives that scramble Western ontologies and epistemologies. It can articulate territorial relationality and deep time. Through these methods and others, art brings into focus how we make sense of and inhabit the planet, and how the planet has been remade by colonial capitalism.

Art is also a site of imagination and experimentation with ways of living otherwise amid environmental exhaustion. This approach to art as a socially engaged practice imbues it with an ethical responsibility to the planet that it aims to represent. This ethical responsibility has a self-reflexive dimension. As a creative practice grounded in materiality and with material impact, art intervenes in the world. Thinking about art as a material intervention leads to various queries. Should art have a minimal material footprint? Should it model the precepts of degrowth? Or should it be maximalist, intervening in ways that bring about tangible change?

These questions get at the quandary of living and making art in the Capitalocene, a geological epoch forged by the political economic system of colonial capitalism that approaches the planet and its inhabitants as resources in the service of endless accumulation (Moore 2016). The utilitarian logic of colonial capitalism does not ascribe value to life, but to life's ability to be transformed into surplus. Yet the desire for art not only to unmoor us from this utilitarian logic but also to provide "solutions" to this historical crisis is itself an expression of the neoliberal stage of the Capitalocene, which frames the responsibility to slow climate change as falling to individual actors, rather than to state governments or to coalitions that can push for systemic change.

One project that manifests the thorny entanglement between fine art and the logics of the Capitalocene is the Museo Subacuático de Arte (Underwater Museum of Art), best known by its acronym MUSA, located near Cancún, Mexico. The underwater museum, populated primarily with submerged sculptures by the British-Grenadian artist Jason deCaires Taylor, has been celebrated by scholars as an

Carolyn Fornoff, Cornell University

eco-aesthetic intervention that has helped mitigate reef exhaustion in the Mesoamerican Barrier Reef. Yet while scholars have rightly drawn attention to how Taylor's sculptures are cocreated by nonhuman corals, illustrate sea ontologies, and have helped draw tourists away from the more fragile natural reef, less attention has been paid to MUSA's material conditions and to the credibility of its instrumentalist claim that art can help solve environmental crisis.

In this chapter, I propose that analysis of MUSA as an aesthetic project must be accompanied by analysis that takes into consideration its status as a tourist attraction. A holistic approach to MUSA as an aesthetic project, tourist attraction, and ecological intervention brings it into view as what I call an "eco-aesthetic gimmick". The eco-aesthetic gimmick embodies the messy complexity of artmaking in the Capitalocene, in which a tenuous line is drawn between the aesthetic experience and the ethical experience, and in which the desire for art to solve climate change ends up positioning art as a substitute for regulation and political action.

Reef Exhaustion and the Eco-Aesthetic Fix

In 2009, the Director of the Parque Nacional Costa Occidental de Isla Mujeres, Punta Cancún y Punta Nizuc, Dr. Jaime González Cano, and his collaborator, Roberto Díaz Abraham, were faced with a dilemma. Global warming, hurricanes, ocean acidification, and tourist activity had brought areas of the marine park to near exhaustion. As part of the Mesoamerican Barrier Reef, the world's second-largest barrier reef, the marine park was experiencing mass coral bleaching and loss. Its coral cover was halved in 2005 by a severe hurricane season that compounded existing stressors (Wilkinson 2008: 10). According to the Global Coral Reef Monitoring Network, warming waters, intensifying tropical storms, and local pressures have made it harder for reefs throughout the world to recover between bleaching events, and have catalyzed a shift from coral-dominated to algae-dominated reefs (Souter et al. 2020: 3).

Climate change is the main driver of this shift, but the tourist industry also poses a chronic threat to reefs because of development's correlation with coastal water pollution and eutrophication (an increase in minerals from land runoff that causes bodies of water to become more plant-dense and lose the oxygen needed by the reef ecosystem). On an individual level, tourists who are inexperienced divers have trouble stabilizing themselves in the water, and bump into the reef, disturbing it. So how should these pressures be alleviated, particularly when closing the reef off to divers – or regulating the number of divers who could access it – was dismissed as catastrophic for tourism in Cancún?

Dr. González Cano and Díaz Abraham were charged with coming up with a solution (Santamaría Arroyo 2016: 138)¹. González Cano suggested creating a diversion, a place to lure visitors away from the natural reef. He proposed an underwater garden composed of artificial reef ball technology, modeled on one in nearby Sac Bajo. But after visiting the site, his partner Díaz Abraham vetoed the idea, noting that the microsilica concrete balls that had been dropped to the ocean floor five years ago to attract new corals were still bare and unremarkable. Studies of reef ball technology back this observation, showing that it is effective at increasing fish biomass and protecting shorelines from storms, but less effective in terms of coral reef restoration, the success of which is “judged to be limited” (Meesters/Smith/Becking 2015: 5). Díaz Abraham intuited that tourists would be dissatisfied with this option and would continue to visit the more visually interesting yet fragile natural reef. His pragmatic response signals that the success of the intervention would be based on its ability to appeal to tourists, rather than based on its ability to protect coastal communities or to attract coastal marine life.

Upon further research, Dr. González Cano suggested another model: the Molinere Bay Underwater Sculpture Park in Grenada. Made up of seventy-five underwater sculptures by Jason deCaires Taylor, the underwater sculpture park was commissioned by Grenada in the wake of extensive reef damage caused by Hurricanes Ivan and Emily in 2004–05. Taylor designed sculptures made with pH-neutral cement and rough textured surfaces that would attract coral polyps. The sculptures are life-size casts of human figures, modeled on local residents. Over time, the submerged figures are colonized by corals, which obscure the static form of the human body, producing an aesthetically striking interspecies amalgam that is in constant flux.

Inaugurated in 2006 as the first underwater sculpture park in the world, the Molinere Underwater Sculpture Park was a success, drawing in so many snorkelers, divers, and tourists in glass-bottomed boats that the government of Grenada decided to designate it a marine protected area. Ticket sales to the underwater park continue to fund the area’s park rangers. Its most well-known piece is *Vicissitudes* (2007), which depicts a ring of children holding hands and facing outward in a defiant, united stance. Taylor conceptualized *Vicissitudes* to communicate the importance of protecting the ocean for future generations. Given its location in the Caribbean and the use of Black Grenadian models for the sculpted forms, *Vicissitudes* has also been widely interpreted as a comment on the countless lives lost to the Middle Passage (DeLoughrey 2017: 39; Loichot 2020: 144).

¹ My account of the events leading up to MUSA’s founding are based on a 2016 interview with Roberto Díaz Abraham, MUSA’s founder, conducted by Natalia Anahí Santamaría Arroyo.

This was exactly the sort of tourist-oriented aesthetic solution to reef exhaustion that Díaz Abraham and González Cano had in mind. After several conversations with Taylor, they offered him \$20,000 to move to Cancún for six months and begin work on three statues while they applied for a federal grant of \$200,000 to support the creation of two hundred additional sculptures (Santamaría Arroyo 2016: 139). The state awarded the project's requested funding as well as a permit to eventually submerge up to 1,500 statues in twelve different sites, a scale that eclipsed that of Molinere Underwater Sculpture Park. The project was named MUSA or Museo Subacuático de Arte (Underwater Museum of Art), and it became the world's first underwater museum or significant collection of submerged sculptures.

MUSA opened as a nonprofit in 2010 with two primary sites in Manchones (geared toward diving) and Punta Nizuc (snorkeling and glass-bottomed boats). Its tagline is "the art of conservation". It currently contains about five hundred statues mostly designed by Taylor, who collaborated with local fishers to cast them for the series. Some of his best-known works at MUSA include *Anthropocene* (2010), a sculpture of a submerged VW Beetle with a child fearfully crouched on its windshield, *The Bankers* (2011), a series of men kneeling with their heads buried under the sand, *Inertia* (2011), an obese man watching TV while consuming a burger and fries, and *The Last Supper* (2012), a table adorned with a bowl of fruit mixed with hand grenades.

In both content and context, Taylor's work at MUSA tackles the damage wrought by capitalist exploitation and wasteful consumerism. In his analysis of the series, John Levi Barnard explains that it equates the capitalist production of "cheap food" with the explosive violence of the hand grenade (Barnard 2017: 873). The series' dystopian contrast between children fearful of climate change and passive, apathetic adults is heightened by its underwater placement, which invokes a speculative future in which the world has been swallowed by rising seas. The sculptures' to-size scale enhances divers' uncanny experience of visiting a mimetic world in watery ruins: a portrait of contemporary Western society that has been recontextualized and estranged through its appropriation by marine life.

Taylor's dystopian thematization of human behavior is paired with a utopian belief in art's ability to serve the nonhuman. As Adrian J. Ivakhiv points out, Taylor's sculptures are designed to welcome nonhuman refashioning. In addition to the use of pH neutral cement that facilitates the growth of corals, the VW Beetle in *Anthropocene* is bored through with holes that fish can swim through to breed in the sculpture's protected interior and contains pockets where lobsters can seek refuge. This design, Ivakhiv explains, makes the sculptures at MUSA "not just an interpretation of the world, that is a medium for-us, but rather an artwork acknowledging our large-scale presence that also seeks to heal the world's depleting

reefs – a medium for-them” (Ivakhiv 2014). Taylor’s series is conceptualized to appeal both to tourists and to sea life. This multivalent design foregrounds the ability of art not only to critique ecological exhaustion, but to intervene generatively in situations of exhaustion to provide a refuge for nonhuman life and even the conditions for its flourishing.

The Eco-Aesthetic Fix as Tourist Attraction

In 2013, Taylor left the project at MUSA after the federal grant ran its course and was not renewed. After several years of financial crisis, MUSA was acquired by AquaWorld, a for-profit organization in Cancún that offers water sports, tours, fishing, and boating excursions. MUSA remains a nonprofit entity that is funded and maintained by AquaWorld. Currently MUSA hosts around 400,000 annual visitors and continues to add new sculptures to its collection designed by five Mexican artists: Karen Salinas Martínez, Roberto Díaz Abraham (MUSA’s founder), Rodrigo Quiñonez Reyes, Salvador Quiroz Ennis, and Elier Amado Gil. Some of these works are being submerged at a third site in Punta Sam that is currently in development. Other new sculptures are temporarily sited in prominent locations in the Cancún hotel district, promoting MUSA on land before their eventual submersion.

According to Díaz Abraham, who became MUSA’s founding president, the project has successfully met its goal of diverting divers from the more fragile natural reef. In an interview, he estimated that tourist demand to dive at the natural reef has been cut in half thanks to MUSA (Santamaría Arroyo 2016: 143). Echoing Díaz Abraham’s claims, Taylor’s website similarly touts MUSA’s success as an eco-aesthetic intervention. It explains that “visitors to the [Cancún] Marine Park now divide their time between the museum and the natural reef, providing significant rest for natural overstressed areas” (Taylor n.d.-a). Díaz Abraham attributes MUSA’s popularity with divers to the Cancún Tourism Board’s promotion of the site as one of Cancún’s two iconic attractions along with the whale shark. He explains that the diving industry uses MUSA as a place to take beginner divers where there is less risk that they will harm the reef.

MUSA advertises three different experiences for divers who are not certified in diving. After a brief introduction to the basics of diving, participants dive up to a depth of thirty feet at Manchones Gallery to see works by Taylor such as *Anthropocene* and *The Bankers*, as well as sea turtles and fish. The promotional material for this experience notes that “MUSA attracts all types of living creatures, many of [which] were thought to be already in danger of extinction” (MUSA, n.d.-a).

To recapitulate, Díaz Abraham and Taylor hail MUSA as a successful conservationist intervention based on two claims that are frequently repeated by scholars. First, MUSA reduces the number of tourists who visit the fragile Mesoamerican Barrier Reef by offering them an attractive alternative experience. Second, MUSA provides an artificial ecosystem that is appealing to coral polyps and endangered sea life. So how do these claims hold up to scrutiny?

Regarding the first claim that MUSA relieves the natural reef from tourist traffic, it is equally possible that MUSA expands the capacity of the diving industry in Cancún². As part of AquaWorld's portfolio of attractions, MUSA serves as a training ground for uncertified divers who would otherwise be unable to dive at the natural reef. At \$120–165 dollars per session, these experiences are out of reach for locals, and are therefore bringing more tourists into the water, regardless of their certification status. Moreover, MUSA does not always deter visitors from the natural reef. Some of its excursions advertise experiences for snorkelers that combine visits to MUSA's underwater galleries with visits to the Mesoamerican Reef. Finally, at a macro-scale, by expanding maritime attractions in Cancún, MUSA ultimately compounds the harms generated by tourism that afflict the natural reef, since development projects serving tourists produce water contamination and run-off that negatively impact coral.

Also unclear is whether Taylor's sculptures at MUSA are effective at the second part of their environmentalist aim to provide new habitats for coral reefs. Taylor finishes his sculptures with a rough surface in pH-neutral concrete that is appealing to coral polyps. In the most stunning images of his work, coral binds to the statues, cocreating them in ways that "signify beyond authorial intention as multispecies habitats" (Jue 2020: 143). But as the scholar Melody Jue observed after her visit to MUSA in 2014, in contrast with the coral-adorned statues featured in photographs on MUSA's and Taylor's websites, and in MUSA's on-land exhibit in the Kukulcan Mall (now located in the Galeria Villa Roda-MUSA), the statues she viewed while diving were bare of coral life and covered instead in algae (Jue 2020: 149). This is because underwater sculptures are not immune to the broader changes affecting natural reefs in the Caribbean. Since MUSA's inauguration, there have been several mass bleaching events that killed coral off its installations. MUSA has occasionally intervened to clean algae off its statues in response to customer complaints (Santamaría Arroyo 2016: 142, 147). Such measures indicate that MUSA prioritizes maintaining itself as an anthropocentric aesthetic experience of how reefs should

² Melody Jue briefly mentions this possibility but does not expand on it. Jue's is the only scholarship that I have encountered that expresses skepticism about the environmentalist claims of Taylor's work (Jue 2020: 148).

look (pristine, exotic) more than as a pedagogical experience about the changes enacted on reefs by global warming. Díaz Abraham has stated that the team at MUSA would love to have the resources to employ a scientist who could gather data and monitor these processes, but they do not.

It is clear then that a scientific approach to reef conservation is not Aqua-World's priority, but rather that incorporating MUSA into its corporate portfolio allows them to brandish their environmentalist credentials while also providing a structural solution to the problem of where to take uncertified divers. The eco-aesthetic "fix" that MUSA provides is more about its ability to provide a unique aesthetic experience and a physical space that diverts some tourists from the natural reef than to create new reefs, to serve the flourishing of nonhuman life, or to educate visitors about the causes of coral reef exhaustion.

In parallel fashion, while some of Taylor's statues thematically gloss the structural causes of coral reef exhaustion, such as *The Bankers* who bury their heads under the sand and stand in for the negligence of international finance in buoying carbon-intensive industries, others perpetuate misunderstandings about environmental crisis. *Inertia*, a sculpture of a fat man lounging in front of the TV, eating a burger and fries, surrounded by a dozen discarded soda bottles, symbolically equates obesity with unbound consumerism. The title *Inertia* puts the onus on the individual man for his fatness and excessive production of plastic waste, which occludes the fact that obesity and plastic waste are symptomatic of the unjust influence that transnational companies like Coca-Cola exert in Global South markets like Mexico (Gómez 2019). *Inertia* is even more troublesome in the context in which it is viewed. The faulty symbolic equivalence that it draws between obesity and environmental harm is consumed by fit, able-bodied, relatively wealthy divers. A contrast is established between the sedentary, overweight body of the shirtless man, modeled on a Mexican local, and the active, privileged, non-Mexican divers who perceive him; a contrast that likely produces a sense of moral superiority and distance in the divers rather than a sense of identification or recognition. *Inertia* encourages the judgement of fat, poor, racialized others rather than self-reflexive engagement with the carbon footprint and waste production of the tourist's own lifestyle.

Another example of the muddled messaging of some of Taylor's work at MUSA is *Anthropocene*, a to-scale sculpture of a VW Beetle with a child crouched fearfully on its windshield. As mentioned by Ivakhiv above, the piece is designed to be hospitable to sea life, with cavities in the replica's interior that provide refuge to fish and crustaceans. Thematically, *Anthropocene* alludes to the role of car culture in perpetuating the values of individual consumption and private mobility at the expense of the commons, a discourse that has consolidated the car into a problematic ideal of "what constitutes the good life" (Urry 2007:

117). Yet the use of a VW Beetle – a vehicle that is more commonplace in Mexico than in the United States – seems to point fingers at Mexican car drivers, rather than engaging the visiting tourist.

Statistical estimates find that Mexico bears responsibility for only 1% of global cumulative carbon emissions; by contrast, 24% of global cumulative carbon emissions are attributed to the United States, the likely MUSA visitor's country of origin (Our World in Data, n.d.). Thus, while Taylor's sculptures at MUSA thematically treat some of the causes that lead to reef exhaustion, they do not do so in a way that gets at the structural causes behind climate change, nor do they promote self-reflexive engagement on the behalf of the visiting tourist. Indeed, we might say that in this sense MUSA is symptomatic of the exploitative structures that characterize the Capitalocene: it is an aesthetic experience of a dystopian future designed as an attraction for privileged subjects, garbed in the rhetoric of conservation.

Despite these critiques, there is a lot to like about Taylor's work, which has been rightly praised by scholars. Scholars have celebrated the sculptures as examples of human and nonhuman collaboration and as illustrating more-than-human timescales as they transform over time. Elizabeth DeLoughrey praises how the sculptures enact "the erosion and transformation of matter", and knit together "issues of temporality, place, multispecies life, and sea ontologies" (DeLoughrey 2017: 40, 38). Similarly, Philip Hüpkes and Gabriele Dürbeck write that Taylor's artworks "allow recipients to experience how anthropomorphic sculptures are folded into the temporal becoming of submarine ecologies" (Hüpkes/Dürbeck 2021: 416). Melody Jue, for her part, argues that this constant transformation of the artwork scrambles normative ideas of museums as "a stable archive of history, static over time" (Jue 2020: 145). These scholars also note that Taylor's work importantly connects longer human histories of colonialism and slavery with the ongoing experience of climate change.

I agree with these claims, but I also want to insist that the underwater museum demands to be thought about not only as art, but also as an experience packaged for external consumption. The fact that scholars have only discussed the individual pieces as artworks and for their individual aesthetic qualities – and have not broached the tourist ecosystem or economic infrastructures that frame MUSA – reveals a pitfall of ecocritical analysis. A central fallacy that underlies scholarship in ecocriticism is the assumption that the aesthetic experience necessarily correlates with an ethical one. Put differently: ecocriticism tends to assume that artistic representation is inherently moral. What if, instead, we attended to the tensions and contradictions that arise between ethics and aesthetics, or between aesthetics and sociohistorical context?

MUSA captures the contradictions at the heart of our cultural moment: the spectator's desire for art to respond to, or solve, ecological exhaustion and yet, at the same time, the spectator's desire not to change any of the structural patterns of consumption that might assuage it. MUSA gives viewers the feeling that they have had some sort of ethical experience of the reef through MUSA's stated mission of "[decreasing] the tourism overload on natural coral reefs, [continuing] our ongoing research in reef conservation... [and provoking] social awareness towards the conservation of natural environments and ecosystems" (MUSA, n.d.-b). Nevertheless, this feeling of having participated in and monetarily supported "the art of conservation", does not address how the act of tourism itself contributes to the underlying causes of coral bleaching.

Like the car in *Anthropocene*, tourism is fundamentally about mobility and consumption – and the fantasy that this mobility and consumption carries with it no ethical or environmental costs. The air travel that brought the visitor to MUSA and the tourist infrastructure that makes their stay in Cancún possible both contribute to the structural climatic and environmental changes that have brought the Mesoamerican Reef to near exhaustion. In parallel fashion, the desire to replace the Mesoamerican Reef with an alternative aesthetic experience of the reef that theoretically provides the necessary conditions for the flourishing of coral is reminiscent of a technofix fantasy that posits that climate change can be addressed through individual acts of consumption rather than through collective political action.

The Aesthetic-as-Experience

Another aspect of Taylor's underwater museum concept that has gone unaddressed by scholars is its replication in different sites throughout the world. When the Mexican state withdrew funding from MUSA in 2013, it was going through a financial crisis. This ended Taylor's participation in the project, but not his involvement with the concept of the underwater museum. He went on to serialize the idea, fulfilling commissions to create underwater museums in the following locations: the Lanzarote Atlantic Museum in the Canary Islands, in 2016; the Museum of Underwater Art in Australia's Great Barrier Reef, in 2020; the Cannes Underwater Museum, in 2021; and the Museum of Underwater Sculpture Ayia Napa in Cyprus that same year. In addition to these large-scale projects, Taylor has been commissioned to create numerous submerged and tidal statues in other locations. For each site, Taylor makes pieces inspired by the specific location and uses local models for his sculpted figures.

While each site is distinct, the replication of the underwater museum concept illustrates how contemporary conceptual art has increasingly moved toward providing an immersive experience, in this case literally so. Because art has become easier to access online, to attract in-person audiences, museums have turned to exhibits that facilitate bodily interaction with the work, activate the senses beyond the visual, and are readily photographable. Other examples of artists whose work fits the category of the aesthetic-as-experience include Anish Kapoor and Yayoi Kusama, as well as the more blatantly commercial phenomena of the Van Gogh “Immersive Experience”. The phenomenon of the aesthetic-as-experience promises the spectator not just an encounter with art, but an experience that is also a product: a souvenir in the form of a selfie in a highly aestheticized setting that can then be shared on social media.

In describing this phenomenon, I do not intend to deride the value of the aesthetic as an experience, but to underscore that the aesthetic experience in these examples is not also presented to spectators as an ethical experience, in the way that MUSA tells viewers that their participation in the underwater museum experience is also an experience of “the art of conservation”. This distinction feels important to maintain, as it helps stress that aesthetics and ethics perform different work. One can appreciate how MUSA provides an immersive aesthetic experience of the ocean, while also recognizing that the ethics of this experience are not clear-cut. It is an experience of the sea that, like other forms of ecotourism, is “packaged and commodified for consumption by an external audience”, and reinforces neocolonial dynamics and inequalities between visitors and local territories and peoples (Duffy 2002: xi). These dynamics are not without broader impact. Tourist demand for an immersive experience of reef aesthetics influences domestic policy, such as a reluctance to implement regulations on divers’ access to the Mesoamerican Barrier Reef or on development projects on Mexico’s coastline.

As Taylor’s international success has grown, his projects have drifted further afield from their initial mandate to relieve natural reefs and create new habitats for coral. There are no coral reefs to reseed in the French Riviera or in Cypress. There, his artworks are designed to attract sea life, but perhaps most importantly, to attract divers and snorkelers. While these sites are still described in environmentalist terms on his website, which details how the cordoning off of a section of the Cannes coast from boats aids “in the prevention of further damage caused by anchors to the seagrass meadows” (Taylor, n.d.-b), the evolution of Taylor’s underwater museums away from artificial reef technology signals how the underwater museum is primarily a tourist attraction that responds to demand for an immersive aesthetic experience of an abundant and flourishing sea, even in the face of its exhaustion.

The Eco-Aesthetic Gimmick

Thinking about Taylor's underwater museums as both a work of art and an iterable tourist experience brings into focus several takeaways for the field of the environmental humanities. In addition to deconstructing the problematic tendency to collapse ecological aesthetics with ecological ethics, it is essential to question how eco-art intersects with the demands of capitalist production and consumption, and to consider how it is financed, maintained, and marketed. Such considerations allow us to hold space for the contradictions and complexities of fine art, such as how it can both effectively speak to the environmental ills of consumerism and simultaneously further a consumerist logic. Along similar lines, it is crucial that we not only analyze the artist's locus of enunciation ("the geo-political and body-political location of the subject that speaks"; Grosfoguel 2011: 4), but also consider the audience that the work engages and how their geo-political location influences the work's reception. In other words, the field has talked a lot about who is doing the creating when it comes to eco-art, but less about who they are speaking to. This is why I have argued elsewhere that it is important, for example, to reckon with the fact that Latin American ecocinema circulates on certain festival circuits in the Global North and is funded by transnational funding entities, and that these material conditions also frame how the artwork speaks (Fornoff 2022).

Finally, we need to parse the things that art can and cannot do and not overgeneralize. We should take care to differentiate between art's ability to enact nonhuman ontologies – as in how Taylor's statures are coproduced by the sea – and art's ability to "solve" environmental crisis. In turn, these are distinct lines of inquiry from art's ability to model the principles of environmental justice such as degrowth (the scaling down of unnecessary forms of production and consumption) or expanding equitable access to healthy coasts. Evaluating MUSA on the basis on these different levels of assessment provides a more complete panorama of the project and counteracts the facile conclusion that eco-aesthetics are inherently ethical.

So where do these faulty premises come from? The ongoing defunding of the humanities throughout the United States and Europe has produced an understandable need to prove that what we are doing matters, and to make the case that art has value and purpose in a crisis like the Capitalocene. But in the haste to argue against the exhaustion of the humanities, the claims made by environmental humanists can be overblown, conflating for example, an artwork's ability to perform a theory of knowledge or take on a life of its own through interaction with its environment (both of which MUSA does), with its ability to be a vehicle for environmental justice or environmentalist politics (which MUSA does not). Ultimately, a more effective solution to reef exhaustion is grea-

ter domestic regulation of the tourist industry, and greater international regulation of Global North oil and gas corporations. By touting MUSA as a solution to environmental exhaustion, we fall into the neoliberal trap of outsourcing ecological care from the state onto individuals. So let's celebrate art's ability to critique and to imagine other ways of living on the planet, but not treat art as a replacement for regulation and collective action.

Instead, I propose that we embrace MUSA as an eco-aesthetic gimmick. With the word "gimmick" I refer to the classic definition of the gimmick as "a trick or device used to attract business or attention", as well as its definition as a verb: "to alter or influence by means of [...] an ingenious and usually new scheme or angle" (Merriam-Webster, n.d.). MUSA does both. It is both an augmentation of the natural reef through a novel aesthetic scheme and a device that aims to draw attention to itself as an attraction that is designed to peel tourists and clumsy inexperienced divers away from the natural reef.

The gimmick has been robustly theorized by Sianne Ngai, who finds it to be a paradigmatic capitalist form. Ngai describes the gimmick as defined by its relationship to labor: it promises a short-cut that will save us time (Ngai 2020: 2). She explains that we are allured by and attracted to the gimmick, but also deeply suspicious of its claims. Ngai's book does not engage with ecological questions, but her assessment of the anxieties that the gimmick awakens about how value is measured under capitalism can be easily extended to our reluctance to embrace the market-based solutions to anthropogenic climate crisis peddled by green capitalism.

So how might we read MUSA as an eco-aesthetic gimmick? At first, I was unsure whether MUSA mapped onto Ngai's approach, because labor is not part of its core premise. To the contrary, visiting MUSA is not a time-saving device; it is an exercise in leisure. But in another sense, the underwater museum does promise to save time. It promises an ethical experience of the reef that does not require anything of us. It does not ask us to change our consumption habits, to alter our tourist itineraries, or to collectively advocate for different policies. Indeed, it promises an experience of the ocean that is also an experience of art and of conservation, a three-for-one deal. In this way, we might say that the eco-aesthetic gimmick embodies the foolhardy yearning for a quick, consumable solution to reef exhaustion, a crisis that is centuries in the making, when what we really need is more regulation.

To call MUSA an eco-aesthetic gimmick is not to say it is unworthy of scholarly attention or praise, but rather, to the contrary, to double down our efforts to examine the friction between art and ethics. It is to question the logic that insists upon culture's instrumentalization, in which art is charged with coming up with solutions to the weighty problems of our era. It is to reckon with the fact that there is no easy or ready solution to coral bleaching that does not require a mas-

sive rethinking of capitalist forms of production. It is to embrace art that leaves us in turmoil, without the reassurance of comforting closure. MUSA can be read in this way, as an immersive experience of the sea for privileged tourists that records the impact of warming waters through its failure to fulfill its purpose to seed new coral reefs. MUSA's failures are just as notable as its promises. The failure of the eco-aesthetic gimmick to deliver on its promise to save the planet tells us about the limits of what art can do in the Capitalocene.

Works Cited

- Barnard, John Levi (2017): "The Cod and the Whale: Melville in the Time of Extinction". In: *American Literature*, 89, 4, pp. 851–79.
- DeLoughrey, Elizabeth (2017): "Submarine Futures of the Anthropocene". In: *Comparative Literature*, 69, 1, pp. 32–44.
- Duffy, Rosaleen (2002): *A Trip Too Far: Ecotourism, Politics and Exploitation*. New York: Taylor and Francis.
- Fornoff, Carolyn (2022): "Greening Mexican Cinema". In: Rust, Stephen/Monani, Salma/Cubitt, Sean (eds.): *Ecocinema Theory and Practice 2*. New York: Routledge, pp. 34–51.
- Merriam-Webster Dictionary (n.d.): "Gimmick". In: *Merriam-Webster Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gimmick> (last visit: 23 Aug 2023).
- Gómez, Eduardo J. (Sept. 2019): "Coca-Cola's Political and Policy Influence in Mexico: Understanding the Role of Institutions, Interests, and Divided Society". In: *Health Policy and Planning*, 34, 7, pp. 520–528.
- Grosfoguel, Ramón (2011): "Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality". In: *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1, 1. <https://escholarship.org/uc/item/21k6t3fq> (last visit: 23 Aug 2023).
- Hüpkes, Phillip/Dürbeck, Gabriele (Nov 2021): "Aesthetics in a Changing World: Reflecting the Anthropocene Condition through the Works of Jason deCaires Taylor and Robert Smithson". In: *Environmental Humanities*, 13, 2, pp. 414–432.
- Ivakhiv, Adrian J. (10 Apr 2014): "Anthropocene Aesthetics". In: *Immanence*, <https://blog.uvm.edu/ai-vakhiv/2014/04/10/anthropocene-aesthetics> (last visit: 23 Aug 2023).
- Jue, Melody (2020): *Wild Blue Media: Thinking Through Seawater*. Durham, NC: Duke University Press.
- Loichot, Valérie (2020). *Water Graves: The Art of the Unritual in the Greater Caribbean*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Meesters, Erik H.W.G./Smith, Sarah R./Becking, Leontine E. (2015): *A review of coral reef restoration techniques*. Den Haag: Institute for Marine Resources and Ecosystem Studies.
- Moore, Jason W. (2016): *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press.
- MUSA (n.d.-a): "Diving without any certificate with two dives from Cancun". In: *MUSA*, <https://musamexico.org/product/diving-without-any-certificate-with-two-dive-from-cancun> (last visit: 23 Aug 2023).
- (n.d.-b): "Donations". In: *MUSA*, <https://musamexico.org/donations> (last visit: 23 Aug 2023).

- Ngai, Sianne (2020): *Theory of the Gimmick: Aesthetic Judgement and Capitalist Form*. Cambridge: Harvard University Press.
- Our World in Data (n.d.): “Mexico: What Share of Global CO2 Emissions Are Emitted by the Country?” In *Our World in Data*, <https://ourworldindata.org/co2/country/mexico?country=MEX-USA#what-share-of-global-co2-emissions-are-emitted-by-the-country> (last visit: 23 Aug 2023).
- Santamaría Arroyo, Natalia Anahí (2016): *Propuesta de guión interpretativo para las esculturas del Museo Subacuático de Arte en el Parque Nacional Marino Costa Occidente de Punta Nizuc, Cancún, Quintana Roo*. Texcoco, Mexico: Universidad Autónoma del Estado de México Texcoco.
- Souter, David/Planes, Serge/Wicquart, Jérémy/Logan, Murray/Obura, David/Staub, Francis (eds.) (2020): *Status of Coral Reefs of the World: 2020. Summary for Policymakers*. Townsville, Australia: Global Coral Reef Monitoring Network.
- Taylor, Jason deCaires (n.d.-a): “MUSA Mexico”. In: *Underwater Sculpture*, <https://www.underwatersculpture.com/projects/musa-mexico> (last visit: 23 Aug 2023).
- (n.d.-b): “Underwater Museum Cannes”. In: *Underwater Sculpture*, <https://www.underwatersculpture.com/projects/underwater-museum-cannes> (last visit: 23 Aug 2023).
- (n.d.-c): *Underwater Sculpture*, <https://www.underwatersculpture.com> (last visit: 23 Aug 2023).
- Urry, John (2007): *Mobilities*. Cambridge, UK: Polity.
- Wilkinson, Clive (ed.) (2008): *Status of Coral Reefs of the World: 2008*. Australia: Global Coral Reef Monitoring Network.

Liliana Gómez

“El cuerpo de uno como cuerpo del mundo”

Estéticas radicales en el arte latinoamericano

Estéticas radicales

Through reenactment practices, authenticity, authorship, and originality lose their meaning as cornerstones of Western thought and arts. A whole ‘regime of truth’, to use a Foucauldian notion, is questioned and actively replaced by another, which is itself constantly shifting. As a consequence, the artistic gesture or work reveals itself to be a reenactment of a given cultural heritage, and every act is already contingent on an experience of the act itself, as well as on the various modes through which it is being remembered and historicized. (Baldacci et al. 2022: x)

En 1981, el dúo de artistas Yeni & Nan (Jennifer Hackshaw y María Luisa González) realizó una memorable performance, *Integraciones en agua*, que representó y conceptualizó algunos procesos de transformación corporal, o metamorfosis, haciendo alusión a los ciclos de la vida. El fluido —y en particular el agua como fluido amniótico— fue el material signifiicante de la performance *Integraciones en agua*, como una de las obras más largas, cuya primera versión fue presentada en la Galería de Arte Nacional en Caracas. La performance con las fotos polaroid también fue presentada en la XVI Bienal de São Paulo, de octubre a diciembre de 1981, y un año más tarde en la Bienal de París en 1982, donde las artistas presentaron una segunda versión. El dúo de artistas explica:

Empezamos a hacer *Integraciones en agua* buscando una analogía con el nacimiento, con lo amniótico, con lo que significa el agua para el ser humano. Empezamos a investigar sobre ese tema y, hablando entre las dos, decidimos que sería bellissimo representar un nacimiento, un nuevo comienzo. Así empezó todo el proceso de colgar las bolsas con las Polaroids adentro, y hacer una investigación a través de las Polaroids para lograr todos los matices. (González/Hackshaw 2022: s.p.)

La performance del dúo de artistas puede concebirse como una especie de práctica de representación que cuestiona los conceptos de autenticidad, autoría y originalidad a través de los cuales se han escrito e imaginado las historiografías del arte, dejando fuera en particular las prácticas artísticas feministas en América Latina y el Caribe, y siendo, por lo tanto, un “reenactment of a given cultural heritage”, ya que “every act is already contingent on an experience of the act itself, as well as on the various modes through which it is being remembered and historicized”

Liliana Gómez, University of Kassel

(Baldacci et al. 2022: x). En su obra artística y, por lo tanto, en sus prácticas performativas, ellas han experimentado radicalmente con diferentes materialidades, como tierra, arena, agua y, en particular, sus propios cuerpos, los que usan como medio de reflexión que les permite concebir lo que más tarde ha dado en llamarse “el cuerpo de uno como cuerpo del mundo” (Ramos 2010: s.p.) La performance o la acción se convirtió, por lo tanto, en el medio preferido y el banco de pruebas de una estética radical emergente que se sitúa en el centro de la búsqueda de un arte directo, sensorial y participativo.

En la performance *Integraciones en agua* de 1981, ambas artistas están vestidas de negro, mientras entran en una gran bolsa transparente llena de agua que está suspendida del techo, a modo de saco amniótico “in which it seems to be possible to return to the floating life that precedes birth” (re.act.feminism #2). Durante la performance, ambas artistas parecen estar en perfecta armonía y se ayudan la una a la otra a quitarse la ropa negra para revelar un tejido blanco y elástico subyacente que despliega un “Tiempo corporal, tiempo conceptual, tiempo para la introspección, tiempo también para la ecología y el planeta. Y tiempo de la acción corporal como acto de lenguaje: en la duración, transcurriendo” (Ramos 2019: 105). Poniendo en primer plano la idea de (re)nacimiento o renovación, las artistas dejan que el agua de la bolsa se convierta en un “vital oceanic and organic element, from which life emerges, also hosts and expels women in a state of duality – they are capable of giving and receiving life, simultaneously mothers and newborns in a poetic action where time confounds itself” (re.act.feminism #2). El dúo de artistas Yeni & Nan estuvo activo de 1978 a 1986. Ellas emplearon diversos medios en sus prácticas artísticas, como fotografías polaroid, instalaciones y performances, y configuraron lo que luego fue acuñado como “el cuerpo como naturaleza”. Su propuesta artística parece ser un regreso a la naturaleza y una fusión con el cosmos, imaginando ya relaciones alternativas y más armoniosas con el medio ambiente dañado y, por lo tanto, siendo una especie de autoseguimiento consciente, un acto performativo que la curadora María Elena Ramos explica en la exposición *Yeni y Nan. Dualidad, 1977–1986*:

Y un autoseguimiento, en Yeni y Nan, más metafórico, que reunía introspección, gestos ancestrales, vínculos estéticos y éticos con la naturaleza. Precisamente uno de los aportes de Yeni y Nan que han de merecer estudio es el de haber entramado, intensa pero sutilmente, aquella filiación automeditativa e interiorista con los llamados ecológicos de las vanguardias del siglo XX y con simbologías arcaicas del mundo natural, produciendo conmovedoras propuestas conceptuales y estéticas de humanidad-como-naturaleza: el cuerpo de uno como cuerpo del mundo (y el bien o la tragedia del mundo como bien o tragedia de uno). (2019: 105)



Fig. 1: *Integraciones en agua*, 1981, Yeni & Nan, fotografías, catálogo de la exposición *YENI Y NAN. DUALIDAD, 1977- 1986*. Fuente: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

El trabajo artístico y experimental performativo de Yeni y Nan articuló un momento preciso de su tiempo histórico, pero cabe subrayar que ha resurgido en los últimos años, en particular al ser releído por prácticas e iniciativas queer-feministas que pretenden reescribir las historiografías globales del arte de las mujeres artistas y señalar sus lagunas (véase también Horne/Perry 2017). En este contexto cabe mencionar que recientes iniciativas, como *re.act.feminism: a performing archive*, hacen resurgir materiales de archivo, como performances grabadas en video, y forman un archivo que impugna los olvidos y los puntos ciegos de las historiografías del arte, enfocándose en el arte de la performance feminista, crítica del género y queer, y su papel clave en la emergencia de la performance desde los años 60 hasta principios de los 80, incluyendo en particular posiciones del Medio Oriente y América Latina (véase Knaup/Stammer 2017).

La obra de Yeni y Nan forma parte de articulaciones artísticas que se enmarcan dentro del ecofeminismo o dentro de lo que me gustaría concebir como una estética radical. América Latina y el Caribe constituyen “a field still often considered ‘eccentric’ with respect to the hegemony of Western culture”:

If we talk about women, environmental issues and Action Art, this eccentricity becomes ‘radicalism,’ a label that covers gestures from the most subtle to the most dramatic [. . .]. The emergence of women in Latin American conceptual artistic practices since the 1960s entails in itself a disruptive process [. . .]. This process has not yet been addressed in adequate depth in academic analysis. (Moñivas 2020: 127)

Por ejemplo, hace muy poco que se han articulado algunos esfuerzos desapercibidos, como el proyecto expositivo *re.act.feminism #2* de 2014, para aumentar el conocimiento público de las prácticas performativas relacionadas con la crítica feminista, de género y queer, incluyendo prácticas performativas de artistas latinoamericanas y caribeñas olvidadas (véase Knaup/Stammer 2017). Curiosamente, como subraya la historiadora de arte Esther Moñivas, “ecofeminism has led Latin American women to take a new look at themselves. Within the framework of ecofeminism, cultural, historical and biological considerations about the relationship of women and nature have spurred a rich debate” (Moñivas 2020: 127). Moñivas observa también que:

“White ecofeminists” were accused of being partially responsible for sustaining exploitation in developing countries, contributing to the dramatic effects of capitalism on *other* societies and environments. Despite divergences and contradictions, contemporary feminists concerned about ecological destruction have begun to embrace the term *ecofeminism* once more, redefining it through manifold perspectives. Although female Latin American artists emancipated from the logic of capitalism still constitute a minority within the whole of society, their proposals for an ethical interrelation with the environment, along with their way of rethinking the ontological, epistemological and symbolical dimensions of bodies and substances, constitute absolutely necessary questions. (2020: 128)

Teniendo esto en cuenta, las prácticas performativas de Yeni y Nan se enmarcan dentro de la estética radical emergente. En este artículo quiero establecer una relación entre sus prácticas y el trabajo de la afrocubana María Magdalena Campos-Pons, quien usa el agua para reconectar de forma crítica el océano con la industria azucarera, y de la artista colombiana María Evelia Marmolejo y sus performances radicales con fluidos corporales. Aunque todavía marginadas por la sociedad, a partir de la década de 1960 las artistas de América Latina y el Caribe han articulado críticas a diversas formas de extractivismo y capitalismo racial, algunas de ellas enmarcadas en la tradición radical negra a través de la performance y el arte de acción (véase Robinson 2000). Además, discutiré una selección de obras de arte como eco-crítica y prácticas feministas que pusieron en primer plano, de manera crítica y conceptual, el agotamiento de la Tierra, al tiempo que elaboraban una especie de eco-ficción crítica como respuesta a la crisis ecológica y social de su tiempo. En particular discutiré cómo las artistas ecofeministas usaron los líquidos y la fluidez como material y como surgimiento de artes comprometidas con el medio ambiente que siguen perfilando las omisiones y los puntos ciegos de la historia del arte. Más concretamente, me enfocaré en estas prácticas ecofeministas como estéticas radicales que condujeron a una rearticulación crítica de las preocupaciones medioambientales de las mujeres en las artes. Por último, analizaré cómo las artistas latinoamericanas y afrocaribeñas experimentaron con materiales fluidos, como el agua, el barro, la sangre o el plás-

tico, para reivindicar su lugar en el mundo del arte y cómo la estética radical de las artistas sondeó la liquidez como concepto analítico y linaje crítico que se ha enfrentado a las dinámicas extractivistas desde los años 60 hasta el presente.

Prácticas performativas y cuerpo político



Fig. 2: *Anónimo 3*, 1982, María Evelia Marmolejo. Performance en los bancos contaminados del Río Cauca, 29,5 x 20,5 cm. Foto: Nelson Villegas

En una serie de exploraciones artísticas y experimentales durante la década de 1980, la artista colombiana María Evelia Marmolejo elaboró al margen del campo artístico oficial en Colombia un nuevo enfoque para usar su propio cuerpo como articulación política y crítica social. Aunque su obra sigue siendo desconocida en gran parte incluso en Colombia, su elaboración de prácticas performativas tiene relación con la performance más amplia como nuevo medio en el arte contemporáneo desde la década de 1960 en América Latina, lo cual la inscribe en “una historia de gran experimentación y acción política” y la hace “una de las artistas más políticas y radicales de los años ochenta en América Latina” (Fajardo-Hill 2012: s.p.). La obra de Marmolejo parece entrelazar

preocupaciones que han prevalecido durante su producción artística: la opresión política en Colombia durante los setenta y ochenta, las condiciones socioeconómicas en Colombia y

Latinoamérica, problemas del medio ambiente, y la situación y el rol de la mujer, incluidos aspectos relacionados con la representación, las funciones y los significados simbólicos del cuerpo de la mujer. (Fajardo-Hill 2012: s.p.)

En su obra, Marmolejo experimentó muy conscientemente con su propio cuerpo de mujer, marginado tanto en la sociedad como en el mundo del arte colombianos, para materializar críticamente lo abyecto y lo liminal del cuerpo femenino dentro del cuerpo político a través de una serie de performances.

En la radical serie de performances *Anónimo*, de principios de los 80, Marmolejo experimentó con sus propios fluidos corporales: su sangre e incluso sangre menstrual y orina. A orillas del Río Cauca, cerca de su ciudad natal de Cali, en *Anónimo 3* (1982) ella realizó “[c]omo un acto de perdón por la contaminación y destrucción de la flora y fauna, se elaboró un ritual a la Madre Tierra” (Marmolejo, cit. en Fajardo-Hill 2012: s.p.). Cecilia Fajardo-Hill subraya que “[e]ste río contaminado es emblemático de la contaminación que las industrias producen alrededor del mundo al derramar materiales químicos en los ríos, alterando la biodiversidad de la flora y la fauna” (2012: s.p.). La performance, de solo quince minutos de duración, consistió en una especie de “ritual de sanación” en el que se cubrió parcialmente el cuerpo con esparadrapo quirúrgico y se tapó la cara con una gasa. Superponiendo (su propio) fluido corporal femenino y el agua contaminada del río, hizo visible lo que de otro modo quedaría invisibilizado como lo abyecto de una sociedad que margina los fluidos corporales (femeninos) no deseados y no reconoce los ciclos de vida y muerte de la Tierra. Siguiendo “aspectos rituales de su obra [que] afianzan su postura política” (Fajardo-Hill 2012: s.p.), en esta serie con *Anónimo 4* (1982), Marmolejo realiza una performance a orillas del Río Cauca, durante la cual excava un hueco de 1,5 metros que rellena con capas de placentas humanas de partos que recogió de hospitales públicos de Cali. Además, añade otros huecos llenos de agua residual, mientras ata las placentas a su cuerpo con tiras de plástico y permanece de pie sobre las placentas, reflexionando a través de su cuerpo sobre “un miedo sobre venir a este mundo en una sociedad donde la supervivencia no es garantizada” (Marmolejo, cit. en Fajardo-Hill 2012: s.p.). Marmolejo explicó que, con la serie *Anónimo*, usó la performance como homenaje a los torturados y desaparecidos durante el régimen de Turbay Ayala. Sin embargo, como comenta la historiadora de arte y curadora Cecilia Fajardo-Hill:¹

Las heridas autoinfligidas y el subsecuente proceso de sanación de Marmolejo fueron una forma de poner en la atención del público la violencia que estaba sucediendo (el público, en

¹ La obra de María Evelia Marmolejo fue exhibida en el otoño de 2013 en el Museum of Latin American Art, Long Beach, en el contexto de la exposición histórica *The Political Body: Radical Women in Latin American Art: 1960–1985*, curateada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta.

su mayoría masculino, durante el performance, estaba a la vez trastornado y conmovido, a pesar de que, de acuerdo con la artista, estaban más impresionados por la sangre del performance que por la violencia diaria en Colombia), pero también de manifestar la necesidad de sanar el dolor causado por la crueldad infligida a gente inocente y de poner fin a la situación. El autoinfligirse heridas se convirtió en el *modus operandi* de Marmolejo, debido a que su relación con los problemas que ponía en evidencia no era simplemente intelectual o artística sino visceral, urgente y compasiva. (2012: s.p.)

Sus obras parecen reconfigurar el fluido, y en particular el agua y los fluidos corporales, en sus diversas materialidades, creando un lugar de resistencia y haciendo tangibles las corrientes subterráneas estéticas y políticas, y lo abyecto en su materialidad de fluido, configurando así ecologías emergentes y ontologías líquidas. En este sentido, la obra de Marmolejo parece ser una articulación temprana de las preocupaciones feministas ecocríticas, que relaciona las diversas formas de violencia política y ambiental, y el cuerpo femenino como una materialización corporal de esta violencia. Pero, al mismo tiempo, la fuerza de sus primeras performances consiste en articular nuevas sensibilidades e imaginarios que van más allá del agotamiento de la Tierra abriéndose a un horizonte de participación ecosocial de las mujeres, presagiando ya la emergencia de las llamadas *Blue Humanities*, cuya afirmación quizás más citada es que “we are all bodies of water”. Tomada a la ligera, esta afirmación de la académica feminista Astrida Neimanis podría inferir una disolución de los límites corporales, estableciendo, en su aspecto más superficial, confluencias que ignoran las especificidades temporales y físicas de las ecologías líquidas. Sin embargo, la misma Neimanis advierte que no se debe simplificar demasiado esta noción y señala que “bodies need water, but water also needs a body. Water is always sometime, someplace, somewhere” (2012: 90). Por lo tanto, los flujos son contingentes, no absolutos.² María Evelia Marmolejo parece anclar su obra en y contra estos diversos flujos, al tiempo que pone en primer plano situaciones de conflicto político y medioambiental, articulando así una estética radical emergente. En este contexto más amplio, las filósofas feministas y de las nuevas perspectivas materialistas insisten en la importancia de lo fluido como “a non-linear sequence of interrelations between bodies, memories, imaginations and ‘vibrant’ materialities” (Moñivas 2020: 129). Las primeras artistas ecofeministas de América Latina usan la fluidez como estética radical para criticar las lógicas del extractivismo, el heteropatriarcado y la injusticia racial contra las mujeres y las personas negras e indígenas.

2 Véase mi discusión en Gómez (2022).

“*Everything Is Separated by Water*”

Lo líquido, y en particular el agua, es un tema recurrente en las obras de la artista María Magdalena Campos-Pons.³ La primera materialización de este tema fue su primer relieve en técnica mixta *Everything Is Separated by Water Including My Brain, My Heart, My Sex, My House* (1990). Desde una perspectiva feminista, Campos-Pons problematiza su cuerpo y su encarnación, como artista afrocaribeña y por su experiencia del “double exile”, a través de un “critical and aesthetic language, disruptions and divisions between gender and sexuality, the politics of race and class, and the representation of the imagined community”, que entrelazan diversos cuerpos de agua (Enwezor 2007: 71). En esta obra temprana, una columna de agua pintada divide la imagen de un cuerpo femenino con alambre de púas que encierra las mitades de la figura, mientras que sobre los pies descansan representaciones de templos aparentemente aztecas. Este relieve alude, sin duda, a la historia de las prácticas rituales de sacrificio en las Américas y vaticina así la importancia que tendrán los rituales ancestrales en la obra de Campos-Pons (véase Freiman 2007: 13). Con *Everything Is Separated by Water*, Campos-Pons fundamenta su largo compromiso feminista con “embodied materiality, inflected with an affective and political subjectivity” (Neimanis 2012: 28). Campos-Pons explora materiales como significantes en su obra, ya que “the decision to work with one medium or [material] is based on how that particular material embodies the concept of the work” (Freiman 2007: 13). El título de la obra sugiere que el agua es aquí concebida como un cuerpo de agua, un cuerpo femenino rodeado de agua, “Including My Brain, My Heart, My Sex”. Como ya se ha dicho, “the body as a medium for subaltern artists stems from the ‘specific relationship between mind and body for colonized and enslaved peoples and their descendants” (Freiman 2007: 14). Experiencias como la pérdida traumática y la destrucción familiar, “severing the body from will”, parecen cimentar “New World subjectivities” (Freiman 2007: 14). En el movimiento del Arte de mujeres, que comenzó en la década de 1970, la “idea of self-conscious body imaginary and female experiences as source material for creating earth sculptures, imagined rituals, and performances” se convirtió en una estrategia eficaz de indagación crítica (Freiman 2007: 14). En este contexto discursivo, *Everything Is Separated by Water* parece ser también una conceptualización del agua, como una encarnación del agua, usada aquí como material ontológico que resurge en la posterior producción estética de la instalación mixta *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits* (2015), refiriéndose explícitamente a una comprensión del cuerpo como “both nature and culture, both

3 Esta parte del artículo se basa en el capítulo publicado en Gómez (2020).

science and soul, both matter and meaning” (Neimanis 2012: 33). Reflexionando explícitamente sobre el cuerpo de agua en un doble sentido del cuerpo femenino, marcado por la experiencia de la corporeidad y de ser afro cubana, y ampliándolo con la idea de las condiciones oceánicas de su lugar natal, la isla de Cuba, el título hace referencia a la insularidad y al movimiento restringido debido al embargo económico de la época.



Fig. 3: *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*, 2015, María Magdalena Campos-Pons. Fuente: Peabody Essex Museum Salem. Foto: Peter Vanderwarker.

En su instalación *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*, Campos-Pons trabaja con constelaciones de azúcar usando diversos materiales para relacionarlos con el paisaje de Cuba y la experiencia de su niñez allí, con la oxidada arquitectura industrial de los antiguos ingenios azucareros, con los procesos de transformación de la destilación del ron y del envasado y transporte del azúcar. Esta alegoría de la transformación material del paisaje y la persona a través del azúcar no es en lo absoluto trivial. La instalación se expuso en el Peabody Essex Museum de Salem (Massachusetts) en 2016, un lugar profundamente entrelazado con la industria azucarera y la historia oculta de la trata de esclavos, que más tarde se convirtió en un importante centro de destilación de ron. Aunque originalmente no fue concebida como tal, esta instalación de técnica mixta se convirtió en una obra de



Fig. 4: *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*, 2015, detalle, María Magdalena Campos-Pons. Fuente: Peabody Essex Museum Salem. Foto: Peter Vanderwarker.

arte específica del lugar, entrelazada con el inconsciente económico y medioambiental del lugar.⁴

Como indagación material en el pasaje atlántico e industrial, Campos-Pons explora los impactos tanto materiales como psíquicos de la destilación del azúcar y el ron, con los que están entrelazadas la esclavitud y su propia ascendencia e historia familiar. Imitando el aspecto industrial, en su instalación, la materialidad de este paisaje se transforma en esculturas bulbosas elípticas de vidrio y vidrio tubular combinadas con elementos de acero como material industrial resistente en colores luminiscentes que van desde marrón violáceo y azul oceánico hasta verde botella oscuro y amarillo o beige dorado transparente. Esta gama de colores alude, sin duda, a la obra escultórica anterior *Sugar/Bittersweet* (2010), en la que Campos-Pons problematiza el racismo y la esclavitud imitando la clasificación colonial de los colores de la piel. Es importante destacar que, como señala la historiadora de arte Adriana Zavala:

Given the association in Cuba of gradations of sugar with gradations of racial whitening, and how these were imposed onto the bodies of mixed-race women as receptacles of social meaning, I suggest (acknowledging the risk of an overly literal interpretation) that the yellow and pinkish beige sculptures Campos-Pons created for *Alchemy of the Soul, Elixir for*

⁴ La idea de la instalación específica del lugar ha sido desarrollada en detalle por Zavala (2019).

the Spirits might be interpreted as evoking the racial trauma of this system of gendered bodily signification. (2019: 21)

Además, Zavala nos recuerda los paralelos entre “the process of refining sugar and [. . .] the long, fraught history of Cuban colorism, both as lived experience and as cultural discourse” (2019: 20). La instalación incluye un sistema de tubos interconectados que moviliza líquidos como flujos para superar la sedimentación de la tierra y el archivo, y los enfrenta a la movilización de los recuerdos haciendo participar al espectador a través de la encarnación que está en constante flujo.

Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits, un título elegido conscientemente, es también una metáfora, y las metáforas “are anything but seamless similarity”, sino más bien “disturbances”: “They can be disruptive, suggest new analytic space and new associations, even as they seem smoothly to line up with that to which they refer”, señala Ann Laura Stoler. “Metaphors can be political actors when they stretch our visions to new domains” (Stoler 2013: x). Campos-Pons despliega los líquidos como materiales efímeros y sin forma que remodelan un aura sagrada inscrita en los espíritus de los dioses y diosas yoruba, que también se materializan en la diversa gama de colores de esta instalación específica que incorpora una resistencia cultural y una contranarrativa a la violenta historia de la esclavitud. El color azul de los tubos de vidrio parece hacer referencia a la deidad del agua de los Orishas de la religión yoruba y materializa los líquidos como significantes culturales. Además, el color se reconecta con los temas de los cuerpos de agua, el agua del océano, pero también con los cuerpos trabajadores de la esclavitud. *Everything Is Separated by Water* vaticinó cómo se relaciona el agua particularmente con el cuerpo femenino y desde una perspectiva ecofeminista. Consecuentemente, incorpora una profundidad mítica, un tiempo cultural, en el que África se entrelaza con las Américas a través del Atlántico, articulando la resistencia a la historia invisibilizada y violenta de la esclavitud y la diáspora afrocubana. El significado de la alquimia y el elixir se refiere a esta profundidad mítica y a la esfera sagrada donde los líquidos son sustancias culturales en estas prácticas religiosas y rituales que desafían el espacio de la modernidad proyectado por un capitalismo en constante expansión, espoleado por la industria azucarera y el comercio de esclavos, y en dirección al agotamiento de la Tierra.

A través de este uso material y metafórico de los líquidos, esta obra reciente es una lectura ampliada de los trabajos anteriores de la artista. Los líquidos se han convertido en los principales significantes de la obra de Campos-Pons, que parecen corresponderse con un nuevo paradigma de fluidez en las artes emergentes latinoamericanas. Pero los líquidos, en esta instalación en concreto, no solo se materializan como colores, sino también como sonido. El sonido real de

diferentes líquidos se materializó en “gurgling sounds” y “swelling vocals”, emitidos por varias bocinas. Este efecto sonoro que escenifica los líquidos a través de la instalación de estas esculturas antropomórficas “laden with the tragic historical circumstances that made turning sugar into rum possible” (Zavala 2019: 21), es uno de los principales elementos performativos para re-materializar y revelar los gestos omitidos y sumergidos de la memoria cultural. Como el sonido y el color, los líquidos pasan a formar parte de una dimensión fenomenológica constitutiva de la percepción del mundo, en la que la corporeidad y el propio cuerpo son fundamentales para la creación del significado. El uso de líquidos que hacen las obras de Campos-Pons convierten el agua y el alcohol en materiales ontológicos para reflexionar sobre la relación entre el cuerpo vulnerable y el mundo, y para reflexionar sobre la memoria como forma efímera e inquietante del ser. Campos-Pons se refiere “not just to the invisibility of the laboring bodies that make the sugar we consume so voraciously in the first world, but also our sometimes willful ignorance regarding structures of violence and injustice that compel certain bodies to labor” (Zavala 2019: 21).

La instalación de esculturas de vidrio y acero, que da forma temporal a los líquidos informes, es parte de un trabajo de memoria que la artista elaboró desde sus primeras intervenciones artísticas y se inscribe así en la estética radical hacia una conciencia histórica negra, representada y encarnada en “el cuerpo de uno como cuerpo del mundo”. La instalación en el PEM de Salem puede comprenderse plenamente en conjunción con la performance *Agridulce*, que tematiza explícitamente la vulnerabilidad del cuerpo en “all its fragility [. . .] what it means to be there and breathing” (Zavala 2019: 30). Campos-Pons subraya que “I only do performance when there is an urgency to really be there myself” (cit. in Zavala 2019: 30). En esta repetida performance, la artista, vestida con una túnica verde con la cara y los pies pintados de blanco, entra en la sala de la instalación y se enfrenta al público ofreciéndole caña de azúcar recién cortada e instándolo: “Try it. It’s sweet” (cit. in Zavala 2019: 29). El juego lingüístico de esta representación materializa la ironía agridulce de la instalación que escenifica la producción de azúcar y ron. Con su presencia corporal, la artista representa los recuerdos omitidos de la esclavitud en las plantaciones, pero, al mismo tiempo, alude al complejo ritual de los dioses Orishas, invocando con su machete a la deidad guerrera Ogún de la religión yoruba afrocaribeña. Yuxtaponiendo el conocimiento sumergido de rituales ancestrales de danza y resistencia con el “specter of enslaved black women’s labor on Cuba’s sugar plantations”, su performance y su presencia corporal encarnan los gestos olvidados de la materialidad efímera del trabajo de la memoria (Zavala 2019: 29). Así, la performance se convierte aquí en el acto que se enfrenta a la tachadura reproducida y al olvido histórico. Al impugnar este paisaje sumergido de violencia entrelazando diferentes geografías, la performance se convierte

en una forma de recordar los procesos de ruina y destrucción relacionados, y, por lo tanto, en un acto de intervención en la memoria cultural. La performance pretendía hacer transparente la instalación más opaca de todos los demás objetos, “[w]hile these objects exemplified a delicate, metaphoric, and decidedly nonconfrontational modality, one suggestive of a desire to impede the viewer’s ability to know directly, quickly, or completely, *Agridulce*, by contrast, spectacularized the bitterness of sugar and slavery” (Zavala 2019: 30–31). Así, Campos-Pons parece establecer una relación productiva con el público y lo invita a “reconsider the whole meaning of the work” (Zavala 2019: 31). El azúcar y los fluidos del agua y el ron, como significantes materiales del capitalismo moderno, se convierten aquí en una poderosa alegoría y “sign of colonial violence” y, por lo tanto, en la continuación del trabajo de “survival and witnessing” de la artista (Zavala 2019: 31). Sus instalaciones y performances parecen interrumpir las “incomplete historical narratives” establecidas, al desplegar el pasado presente con su larga y tácita historia de violencia (Zavala 2019: 31).

Hacia futuros postextractivos

Las obras y performances artísticas de Yeni & Nan, María Evelia Marmolejo y María Magdalena Campos-Pons parecen anticipar futuros postextractivos estéticamente posibles, al tiempo que desplazan el “régimen de la verdad”. Como consecuencia, “the artistic gesture or work reveals itself to be a reenactment of a given cultural heritage”, ya que el “process of creative repetition branches out into [. . .] a manifold and asynchronous temporal dimension that entails the return/survival of the past understood as generating meaning and values for both the present and potential future/s” (Baldacci et al. 2022: x–xi).

Según esta visión, lo que sus trabajos ya ponen en primer plano, como una especie de “environmentalist praxis”, son los imaginarios culturales como “world-imagining” que vislumbran posibles mundos más justos desde el punto de vista ecosocial (Wenzel 2020: 1); pero también la relación problemática y cómplice entre las narrativas culturales del crecimiento infinito y la extracción de materias primas, energía barata y mano de obra que se perpetúan en los repertorios tradicionales y los modos estéticos occidentales de la historia del arte, o sea en el doble sentido de “Welt(er)schöpfung”.⁵ Además, su obra pretende remodelar radi-

5 Véase la discusión de Gesine Müller e Ignacio Sánchez Prado en este volumen *World Exhaustion in Latin American Literatures and Cultures*.

calmente la historia del arte y “to pit the transformations demanded for not just cessation but also redress of the violences of epistemicide, extraction, and expropriation against the threat of ‘methodological arbitrariness’” (Casid 2022: s.p.). Como bien se pregunta la historiadora de arte Jill Casid, teniendo en mente una especie de estética radical:

This appears to claim that what is most at stake is the maintenance of the fictive coherence and consistency of an art historical method that is positioned as if it were outside of the arbitrary power claims of empire and colonization. What might shift were we to activate the unsettling call of acknowledgment to not just call out our imbrication but also call in the reckonings, unlearnings, and radical shifts in practice demanded of an art history that places the thrivings of Black, brown, Asian, queer, crip, and trans life at its center? (Casid 2022: s.p.)

Las intervenciones artísticas de Yeni & Nan, María Evelia Marmolejo y María Magdalena Campos-Pons, cada una de manera muy diferente, cuestionan además “the constraining paternalisms imposed on the Global South through colonizing discourses and practices that continue to perceive these regions as purveyors of natural material, and undervalue the heterogeneity of life embedded within local epistemes” (Gómez-Barris 2017: 99). Sus obras son *actos performativos* que ponen a disposición entornos pasados y presentes en forma de resistencia, recuerdo y renovaciones que permiten nuevas situaciones semánticas. En su trabajo estético, ellas articulan crítica y poéticamente los impactos y las contranarrativas de la degradación medioambiental, la contaminación y la violencia a través de una nueva disposición de lo sensible. Las artistas hacen palpables “new de-formations and new forms of debris [that] work on matter and mind to eat through people’s resources and resiliences as they embolden new political actors with indignant refusal, forging unanticipated, entangled, and empowered alliances” (Stoler 2013: 29). Así hacen visibles las genealogías del presente que funcionan a través de los efectos menos perceptibles de las intervenciones coloniales aún persistentes y su asentamiento en las ecologías sociales y materiales en las que la gente vive y sobrevive.

Siguiendo esta argumentación, en su trabajo usan el fluido como material ontológico, es decir, tanto la historia visceral como la encarnada, para abordar las preocupaciones medioambientales y más conceptuales en relación con la esfera de la vida biológica, el cuerpo político y la supervivencia, desde dentro de los microespacios, lo abyecto y las historias no narradas de persistentes destrucciones coloniales. Pero, como bien señala Macarena Gómez-Barris, “[f]or the spaces, movements, artwork, and intellectual and activist genealogies [. . .], the paradigm of ‘no future’ has already taken place and we are now on the other side of colonial catastrophe” (2017: 4). Y en este sentido, las obras de Yeni & Nan, Marmolejo y

Campos-Pons parecen vaticinar la emergente estética medioambiental latinoamericana que se extiende a la ecocrítica y a las humanidades ambientales. Ellas parecen haber anticipado los debates que surgieron más tarde, a finales del siglo XX, que concibieron “the excentric position of Latin America vis-à-vis the ‘post-modern,’ insofar as the region’s always already partial, failed or distorted modernity was deemed to have anticipated the very moment of exhaustion and collapse of the modern telos the metropolitan centers had now rediscovered for themselves” (Andermann et al. 2023: 8).

Como estéticas radicales e intervenciones ecofeministas, estas articulaciones apuntan a un “world-imagining” de otra manera, ya que impugnan la destrucción duradera de paisajes y cuerpos, y nos invitan a forjar una nueva perspectiva.

Bibliografía

- Andermann, Jens/Giorgi, Gabriel/Saramago, Victoria (eds.) (2023): *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*. Berlín: De Gruyter.
- Baldacci, Cristina/Nicastro, Clio/Sforzini, Arianna (2022): “The Reactivation of Time”. En: Baldacci, Cristina/Nicastro, Clio/Sforzini, Arianna (eds.): *Over and Over and Over Again. Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*. Berlín: Cultural Inquiry/ICI Berlin Press, pp. ix-xii.
- Casid, Jill H. (2022): “The Unsettling. Anarthistorical Call of Acknowledgment in the Necrocene”. En: *Texte zur Kunst* 128, diciembre de 2022, <https://www.textezurkunst.de/en/128/jill-h-casid-the-unsettling/> (última visita: 15/11/2023).
- Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (ed.): *Yeni y Nan: Dualidad, 1977–1986*. Sevilla: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.
- Enwezor, Okwui (2007): “The Diasporic Imagination: The Memory Work of María Magdalena Campos-Pons”. En: *María Magdalena Campos-Pons: Everything Is Separated by Water*. Edited by Lisa Freiman. New Haven: Yale University Press, pp. 64–89.
- Fajardo-Hill, Cecilia (2012): “El cuerpo político de María Evelia Marmolejo”. En: *Artnexus* 85, junio-agosto 2012, <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d64034190cc21cf7c0a342e/85/el-cuerpo-politico-de-maria-evelia-marmolejo> (última visita: 15/11/2023).
- Fajardo-Hill, Cecilia/Giunta, Andrea (eds.) (2017): *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*. Los Angeles/Múnich: Hammer Museum, University of California/DelMonico Books/Prestel.
- Freiman, Lisa (ed.) (2007): *María Magdalena Campos-Pons: Everything Is Separated by Water*. New Haven: Yale University Press.
- Gómez, Liliana (2022): “Leakages, Undercurrents, and the Fluid: Liquid Ecologies and Weaving Water in Latin American Arts”. En: Finke, Marcel/Nakas, Cassandra (eds.): *Fluidity: Materials in Motion*. Berlín, Reimer, pp. 237–254.
- Gómez, Liliana (2020): “Acts of Remaining: Liquid Ecologies and Memory Work in Contemporary Art Interventions”. En: Blackmore, Lisa/Gómez, Liliana (eds.): *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. Nueva York: Routledge, pp. 35–53.
- Gómez-Barris, Macarena (2017): *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspective*. Durham: Duke University Press.

- González, Nan/Hackshaw, Yeni/Murphy Turner, Madeline/Chagas, Elise (2022): “Una percepción que se abre como una memoria: Una entrevista con Yeni y Nan. Las artistas hablan de sus primeras performances, del arte en Caracas en los años 80 y de la apertura de la memoria celular”. MoMA, abril de 2022, <https://www.moma.org/magazine/articles/730> (última visita: 26/09/23).
- Horne, Victoria/Perry, Lara (eds.) (2017): *Feminism and Art History Now. Radical Critiques of Theory and Practice*. Londres: Bloomsbury.
- Knaup, Bettina/Stammer, Beatrice E. (eds.) (2017): *re.act.feminism #2: a performing archive*. Nuremberg/Londres: Verlag für Moderne Kunst/Live Art Development Agency.
- Moñivas, Esther (2020): “Water, Women and Action Art in Latin America: Materializing Ecofeminist Epistemologies”. En: Blackmore, Lisa/Gómez, Liliana (eds.): *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. Nueva York: Routledge, pp. 127–143.
- Neimanis, Astrida (2017): *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Londres: Bloomsbury.
- Ramos, María Elena (2019): “En la vanguardia de su tiempo”. En: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (ed.): *Yeni y Nan: Dualidad, 1977–1986*. Sevilla: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, pp. 103–112.
- Ramos, María Elena (2010): “Yeni y Nan: el cuerpo de uno como cuerpo del mundo”. Caracas: Galería Faria Fábregas/*Analítica*.
- Robinson, Cedric (2000): *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*. Durham: University Press of North Carolina.
- Stoler, Ann Laura (ed.) (2013): *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham: Duke University Press.
- Yeni & Nan (2022–2023): *Integrations in Water*. En: *re.act.feminism #3: polyphonies. interferences. drifts*; <https://www.reactfeminism.org>.
- Wenzel, Jennifer (2020): *The Disposition of Nature. Environmental Crisis and World Literature*. Nueva York: Fordham University Press.
- Zavala, Adriana (2019): “Blackness Distilled, Sugar and Rum: María Magdalena Campos-Pons’s Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits”. En: *Latin American and Latinx Visual Culture* 1, no. 2 (abril de 2019), pp. 8–32.

Exposiciones

- “re.act.feminism – performancekunst der 1960er und 70er Jahre heute”, curateada por Bettina Knaup & Beatrice E. Stammer, Akademie der Künste Berlin, 13 de diciembre de 2008 – 8 de febrero de 2009.
- “Yeni y Nan. Dualidad, 1977–1986”, curateada por Alicia Murría, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 14 de febrero – 9 de junio de 2019.

Jobst Welge

Extracción natural, temporalidad y disolución de fronteras en dos novelas de Juan Cárdenas

El agotamiento de los recursos naturales por los humanos, las amenazas inminentes del cambio climático, la conciencia de época del llamado Antropoceno: todos estos acontecimientos han provocado un cambio fundamental en el régimen moderno de temporalidad y un cuestionamiento de la separación conceptual entre historia humana e historia natural (Chakrabarty 2009). Citando los estudios de Dipesh Chakrabarty y Bruno Latour, entre otros, François Hartog ha argumentado que nuestra época ha revitalizado y radicalizado la noción de no-simultaneidad, de un presente heterogéneo, cuestionando así supuestos y protocolos fundamentales de la modernidad (Hartog 2015: 188).

En el contexto del Antropoceno, América Latina desempeña un papel importante, porque la inserción de su historia y sus paisajes regionales en contextos globalizados, y las representaciones literarias de los mismos, ilustran las superposiciones de temporalidades diferentes y no simultáneas (Welge/Tauchnitz: 2022). La literatura latinoamericana se presta especialmente a investigar lo que Martin Puchner ha llamado recientemente la complicitad general de la literatura mundial con la extracción de materias primas (Puchner 2022: 51; Hoyos 2019). En esta línea, Carla Benedetti ha animado a los estudiosos de literatura a abordar los textos literarios en relación con la cuestión de cómo encarnan y escenifican la percepción del “desorden temporal” (Benedetti 2021: 6). Se ha preguntado cómo la noción del Antropoceno ha desafiado a las humanidades y su enfoque de las categorías temporales, instándonos a confrontar

[...] an entirely new vision of history, one that is geological, cosmic and species-related. It is within this giddingly immense, wide-open horizon created by the new emergency that a new conception of ‘nature’ and of human himself, at the antipodes of the anthropomorphism of the moderns, is taking its first steps. Human being is not an entity in opposition to nature, but an *earthling* among *earthlings*. (Benedetti 2020: 45)

Las novelas del escritor colombiano Juan Cárdenas son un buen ejemplo de cómo la literatura contemporánea responde a la urgencia de las preocupaciones ecológicas y extractivistas. En el siguiente análisis destacaré no solo las formas en las que Cárdenas aborda la crisis ecológica mundial desde una perspectiva específi-

Jobst Welge, University of Leipzig

camente latinoamericana, sino que también espero mostrar cómo el autor aborda estos temas no solo a nivel de contenido, sino también a nivel de género literario y forma, específicamente en lo que respecta a la cuestión de la representación de diferentes temporalidades y la representación de actores humanos y no humanos. De hecho, el crítico Gabriel Giorgi ya ha destacado la importancia de las escalas temporales divergentes como centrales para la poética de la novela de Cárdenas:

En Cárdenas, la novela no es el terreno en el que se conjugan esas temporalidades para encontrar una forma sintetizadora, o al menos una forma hospitalaria que las albergue y las ponga en relación o en diálogo: más bien, la novela es el terreno de la fricción entre temporalidades, donde la tensión produce espacios sin resolución, sin cierre formal, abiertos. (Giorgi 2020: s.p.)

Mientras que la primera novela a considerar aquí, *El diablo de las provincias* (2017), plantea cómo el sistema de plantación de monocultivos invierte la agencia entre actores humanos y no humanos, la novela más reciente de Cárdenas, *Peregrino transparente* (2023), utiliza el género de la metaficción histórica para desestabilizar los límites entre el presente y el pasado, y entre especies diferentes. Mientras que la primera novela está protagonizada por un biólogo contemporáneo, la segunda se basa en la conjunción de un viaje científico y la exploración de un espacio nacional, como era típico en el siglo XIX latinoamericano. Así pues, las novelas de Cárdenas ilustran de diversas maneras cómo la ficción contemporánea puede responder a las cuestiones planteadas por el Antropoceno. Pueden considerarse como intentos de responder a la pregunta de cómo el género “humanista” por excelencia de la novela puede dar cabida a la noción de naturaleza y de temporalidades no humanos.

El diablo de las provincias: monocultivo y tiempos múltiples

En *El diablo de las provincias* nos encontramos con un protagonista sin nombre, varón, divorciado, biólogo, que regresa a su ciudad natal (llamada “ciudad pueblo” o “ciudad enana”) en el valle del Cauca de Colombia, bordeando la costa occidental del Pacífico, tras un fracaso profesional en Europa. Al regresar a esta región provincial tras quince años de “exilio voluntario”, se da cuenta de que la zona ha sufrido un cambio drástico, que desde el principio experimenta en términos de lo asombroso: “[...] este paisaje es mentiroso como un diablo” (Cárdenas 2017: 13). La alianza de una naturaleza poco benigna y de sujetos no humanos con el diablo también es expresada por la madre del protagonista: “[...] la vida, eso

que llaman la naturaleza, es obra del diablo, que se alía con las fieras, con las serpientes, con el alacrán” (Cárdenas 2017: 26). Esta reacción afectiva a la experiencia del cambio se debe al sistema económico del monocultivo, y recuerda la reacción del antropólogo Michael Taussig, que ha comentado cómo este sistema ha sustituido a un sistema anterior de subsistencia de cultivos arbóreos entre la población campesina, y cómo la implantación progresiva del *agrobusiness* desde los años 70 ha provocado plagas que afectan a las plantas (Taussig 2018: 8–9). En este proceso, la propia noción de paisaje se ha transformado radicalmente, como consecuencia de “la inserción disfuncional, colonial-extractiva, de la frontera silvestre en la economía capitalista” (Andermann 2018: 216). Jens Andermann se ha referido a este fenómeno como la “tierra en trance”, marcada por la ruptura temporal.

Significativamente, el biólogo errante, a la deriva en el mundo de la academia internacional y el capitalismo global, se ha convertido él mismo en “una mercancía vulgar” (Cárdenas 2017: 11). De vuelta en Colombia, ha conseguido trabajo en un colegio femenino, “como si se estuviera incorporando a una empresa colonial o a una expedición científica” (16). Si la situación del biólogo retornado se compara así explícitamente con la circulación económica global, existe otro hilo semántico-isotópico que describe este retorno a la “patria” repetidamente como un proceso de “adaptación” (13). En otras palabras, el biólogo no solo enseña la teoría darwiniana de la evolución en el colegio, sino que él mismo se describe como una persona que se adapta al entorno:

Y entonces empezó a preguntarse por su propia lengua, por su extraña mezcla de acentos, donde convivían con cierta armonía varios léxicos y tonos y temperaturas acopiadas a lo largo de los quince años de exilio voluntario, todo eso como encabalgado en el acento local. ¿Estará mi lengua *adaptada* para sobrevivir a cualquier cambio en el entorno?, pensó. ¿Qué clase de animal chueco será mi lengua? (40; mi énfasis)

La estrategia narrativa consiste, pues, en destacar una inestabilidad humana esencial, de un desarraigo que, en última instancia, no es sino “natural” —o animal. Del mismo modo, la novela socava repetidamente la distinción entre naturaleza y cultura, como cuando el biólogo observa en la “ciudad enana” las transformaciones urbanas que, en el plano del lenguaje, se asimilan a la lógica capitalista de la plantación: “[...] esos nuevos bloques de vivienda social que estaban restando por todo el país como cualquier otro monocultivo” (49).

La novela está teñida de cierta atmósfera *noir* y conspirativa, en la medida en que el protagonista se enfrenta a misteriosos signos relacionados con la muerte de su hermano menor, así como con el asentamiento en la zona de una secta religiosa, una iglesia pentecostal llamada El Caballero de la Fe, cuyos miembros promueven la negación del cambio climático. Del mismo modo, algunos de los alumnos a los que el biólogo enseña en el colegio mantienen una opinión

según la cual los cambios en el clima no están causados por seres humanos: “El monocultivo niega el tiempo, lo cancela. Para el monocultivo no hay historia, ni hombres, solo eternidad, o sea, la nada absoluta. El monocultivo es la voluntad de Dios en la tierra” (89). Frente a estos puntos de vista, el biólogo insiste en el sentido del tiempo profundo y de la errancia evolutiva, tal como la definió Charles Darwin. Así, una especie de elefantes prehistóricos vivió milenios antes, se extinguió, y su principal alimento, el aguacate, ha sobrevivido, sin que quede clara su función. El biólogo imagina esta larga supervivencia del aguacate en términos antropomórficos: “Es como si los aguacates no se hubieran dado cuenta de que los gonfoterios dejaron de existir hace tanto tiempo y creyeran que su estrategia evolutiva todavía sirve, cuando lo cierto es que todo cambió y ellos no se dan por enterados [...]” (18). El regreso del desilusionado protagonista a su tierra natal no es, pues, un regreso a la naturaleza, sino un regreso a una región que antaño le había infundido su pasión por la naturaleza, pero que ahora ha dado paso al desarrollo y la explotación agrícola a gran escala, gobernada por “el tiempo inhumano de las plantas” (89). De hecho, el biólogo acaba recibiendo una oferta de trabajo para ayudar a erradicar una plaga en una plantación monocultural de palma africana, que ha venido a sustituir al antiguo cultivo de la planta de caña de azúcar. La sensación actual de alienación y cooptación evoca la imagen de la abundante naturaleza tropical solo como una visión nostálgica del pasado, de sus propios recuerdos de infancia, cuando él y su hermano pasaban el tiempo en la granja familiar a las afueras de la ciudad regentada por su tío, que plantaba allí “papas, lulos, tomates, guayabos, guamos y varias especies de pasiflora [...] Llegaban bichos voladores, aves, insectos, murciélagos, colibríes y vencejos” (52).

La respuesta emocional a la destrucción de la Naturaleza puede conceptualizarse a través del término *solastalgia*, que se ha definido como “the pain or distress caused by the ongoing loss of solace and the sense of desolation connected to the present state of one’s home and territory”, causada por el cambio medioambiental negativo, una especie de añoranza del hogar sin dejar de estar en “casa” (Albrecht 2019: 38, 45). En el presente, el biólogo registra la extinción de especies y la desposesión de las comunidades locales resultantes del monocultivo y la deforestación. El fenómeno designado por el término “plantación” alegoriza un régimen económico que estandariza las plantas y somete a estas y a los trabajadores a las exigencias de una economía de exportación. El término plantación, por lo tanto, se refiere a un enredo mutuo de naturaleza e industria, en el que, como sugiere Cárdenas, la agencia ya no es unidireccional, y donde las fuerzas de la naturaleza y la cultura se han vuelto indistinguibles.

La novela aborda así el fenómeno de la expropiación de tierras agrícolas y el desplazamiento de grupos rurales e indigenistas, impulsados por la política neoliberal, las fuerzas paramilitares y los proyectos extractivistas. La conexión de la

remota región del valle del Cauca con los flujos del capital global ha sido anticipada por una novela fundacional de la literatura colombiana, *María* (1867) de Jorge Isaacs, a la que de hecho se alude brevemente en la novela de Cárdenas (Cárdenas 2017: 62; Rudas 2019: 137). De hecho, se menciona en el contexto de la producción de una telenovela local sobre “los tiempos de la esclavitud” (Cárdenas 2017: 60), dirigida por una antigua amiga del protagonista, y que se basa en el “género de hacienda”, del que *María* es solo uno de varios ejemplos.

Sobre el telón de fondo de tales modelos histórico-culturales de la hacienda, la realidad económico-ecológica descrita en la novela marca de hecho “the return of plantation capitalism and the emergence of the Plantationocene in contemporary Colombia” (Figuerola 2020a: 140). La novela de Cárdenas puede entenderse como una revisión crítica de la tradición decimonónica del *bildungsroman* (Di Bernardo 2021), así como de las “ficciones capitales” colombianas (Beckman 2012), en las que, como han elaborado Mark Anderson y Marcela Reales, la naturaleza aparece como “an excess of meaning that has been stripped from the material environment as part of the process of extraction, an excess that must be expended as nature writing” (Anderson 2016: 374).

La conexión sugerida en la novela entre la explotación económica de la región en conjunción con, y como consecuencia de, maquinaciones políticas y religiosas, es algo que también ha sido explorado por Taussig (2018), quien de manera similar atribuye a la palma aceitera y su monocultivo un papel paradigmático para los problemas políticos y ecológicos en Colombia desde la década de 1990, cuando su cultivo se intensificó y se integró plenamente a la economía regional durante el gobierno de Álvaro Uribe (2002–2010), y que convirtió a Colombia en un importante proveedor de biocombustible (Rudas 2022: 317). Como es bien sabido, el aceite de palma se ha convertido desde entonces en un alimento básico casi universal para los consumidores de todo el mundo, desde alimentos hasta cosméticos. En la novela de Cárdenas, el protagonista experimenta una visión que atribuye a la palma aceitera una agencia que trasciende el control humano y que se sitúa más allá de la temporalidad humana:

[...] el biólogo se escabulle en las cañas sin tiempo, náufrago de otro naufragio más grande, uno que tiene que ver con el tiempo inhumano de las plantas que desean prescindir de todas las demás plantas, las gramíneas hipertrofiadas que quieren dominar el mundo, algunas especies de plantas, entiende el biólogo, son la verdadera bestia del apocalipsis. (Cárdenas 2017: 89–90)

Esta asociación de la planta monocultural con Dios es una forma de decir que su “voluntad” se opone en realidad a la naturaleza, que es de hecho una imagen del dominio tecnológico. Es precisamente esta agencia de lo no humano y de lo extratemporal el rasgo central de esta lógica extractivista. A su vez, la agencia humana

se descentra paradójicamente, en la medida en que el ser humano se convierte en un mero instrumento de la propia plantación (Figueroa 2020b: 77). Esta paradójica “trama” de una conspiración de plantas y de la propia plantación, como observa Sebastián Figueroa, “[...] es una forma de hacer visible la manera en que el capitalismo reorganiza la naturaleza a través de un régimen de violencia y alteración de los ciclos naturales” (Figueroa 2020b: 2).

El biólogo se incorpora a un proyecto de investigación dirigido por su antigua novia, cuyo objetivo es erradicar la plaga de un escarabajo que infesta el monocultivo:

Su antigua novia estaba dirigiendo un proyecto de investigación sobre el escarabajo picudo, la plaga de palma africana o palma de aceite, un auténtico dolor de cabeza para la economía del sector agrícola. El biólogo ni siquiera había oído hablar de un bicho con ese nombre, pero le bastó con la explicación de la mujer para hacerse una idea de lo que estaba sucediendo. El monocultivo de la palma, que en la última década y media se había vuelto extensivo en toda el área del Pacífico, una plaga en sí mismo, era el ecosistema idóneo para favorecer la propagación de otra plaga: el picudo, un coleóptero proveniente de Asia que pone sus huevos en el interior de las palmas. (Cárdenas 2017: 84)

Más adelante en la novela, el biólogo reflexiona sobre la actividad extractivista inherente a todos los humanos: “Estamos destruyendo el planeta, [...]. No solo acabamos con lo que hay en la superficie, somos peores que el gorgojo, nos metemos al interior de la tierra y sacamos oro, carbón, petróleo. Somos una plaga” (96). La posición crítica del biólogo no se muestra como opuesta a la racionalidad de la ciencia moderna como tal, sino que recuerda la temprana influencia que ejerció sobre él Alexander von Humboldt, que representa un legado de la ciencia natural que considera la dimensión temporal de la naturaleza, que es al mismo tiempo romántico-orgánico e informado por intereses explotadores:

Al fin y al cabo había sido su tío quien le había hablado por primera vez de Humboldt, que en su viaje hacia Quito para escalar el Chimborazo había pasado unos días en la ciudad enana, junto a Bonpland y Caldas, el científico local y revolucionario, fusilado por las tropas realistas, al que estaba dedicada la plaza principal de la ciudad enana, en fin, cosas que a la larga serían decisivas para el nacimiento de su vocación naturalista. No se puede ser auténticamente americano si no se es naturalista, le decía su tío. (53–54)

Seguramente es significativo que la novela invoque así con la figura del científico natural colombiano Francisco José de Caldas (1768–1816), precursor del movimiento independentista, precisamente la idea de la ciencia natural regional y políticamente inflexionada, una variedad autoconscientemente americana (Glick 1991). Sin embargo, la formación humboldtiana del protagonista da paso al fracaso, ya que es subsumido por el régimen del *agrobusiness* (Álvarez Orozco 2021: 143; Ruadas 2022: 323).

Hacia el final de la novela, también hay reflexiones meta-narrativas que sugieren cómo la novela trata de eludir las técnicas convencionales de narración, cómo una comprensión más amplia de la interpenetración de los seres humanos y el entorno natural desautoriza la cohesión y el cierre narrativos: “El clima era delicioso, catastrófico y perfecto y bajo la presión del nuevo régimen narrativo que exigía contar solo el comienzo de todas las historias, las arañas habían olvidado cómo tejer sus redes” (Cárdenas 2017: 176–177). Así pues, la propia novela sugiere que estos “comienzos” ya no confluyen en un tiempo homogéneo y vacío de nación, sino que existen diferentes temporalidades, incluidos tiempos no humanos con los que lidiar (40).¹

Peregrino transparente: disolver fronteras, representar el pasado

Si en la novela *El diablo de las provincias* Cárdenas ha revisado críticamente la concepción tradicional de la naturaleza (colombiana), su novela más reciente, se sitúa (aparentemente) de lleno en el siglo XIX, y continúa la exploración literaria de la naturaleza sometida a la extracción y al comercio, así como la desestabilización de las fronteras temporales. De hecho, *Peregrino transparente* (2023), que en su mayor parte está ambientada de nuevo en el valle del Cauca, afirma desde el principio que se inspira directamente en un texto de la literatura de viajes colombiana, publicado en 1853: “*Peregrinación de Alpha*, de Manuel Ancizar, un libro prácticamente olvidado y que a duras penas leen los especialistas en literatura colombiana del siglo XIX” (Cárdenas 2023: 15). La novela está concebida como una elaboración ficcional y como un diálogo con este texto “fundacional” de la historia cultural colombiana desde la perspectiva del presente.

La novela está dividida en tres partes diferentes. La primera y más larga se sitúa a mediados del siglo XIX en la entonces llamada Nueva Granada, y sigue los pasos de Henry Price (1819–1863), un paisajista inglés contratado por la Comisión Corográfica, en su tercera fase (1850–1859), dirigida por el cartógrafo italiano Agustín Codazzi (1793–1859) y patrocinada por el presidente Tomás Cipriano de Mosquera. El narrador omnisciente imagina que Price está fascinado por las obras de un pintor local de iglesias, la misteriosa figura indígena de José Rufino

1 Podemos invocar aquí la noción de Karen Barad de indistinción post-antropocéntrica: “Landscapes are not stages, containers, or mere environments for human and non-human actors. [...] Time-beings do not merely inhabit, but rather are of the landtimescape—the spacetime mattering of the world in its sedimenting enfoldings of iterative intra-activity” (Barad 2017: 83–84).

Pandiagudo, de quien se dice que huye de la persecución jurídica. La narración de esta primera parte duplica la hibridez genérica del texto de Ancízar, al mezclar narración, cita textual y reflexión ensayística.

La empresa corográfica, una de las más ambiciosas y extendidas de todo el siglo XIX en América Latina, fue concebida para crear una relación afectiva de la población, la “comunidad imaginada” (Anderson 2006), con el suelo territorial y el tiempo homogéneo de la nación, compuesta por provincias diferentes y muy heterogéneas. En este sentido, es decir, al complementar los datos estadísticos, científicos y económicos con material visual, una apreciación estética del paisaje y las costumbres locales, el texto de Ancízar se distinguía de las misiones corográficas anteriores y llevaba la clara impronta del enfoque más abarcador y “romántico” de Alexander von Humboldt (Villegas Vélez 2011: 96). Como comenta Michael Taussig, en relación con la práctica de Codazzi de la cartografía abstracta al servicio de la nueva nación independiente de Nueva Granada: “The interior of the country was no longer an irregular mosaic of local knowledge and practices possessed only by those who cultivated the land and paddled its rivers in rhythm to the passing of the seasons” (Taussig 2018: 83).

Al adoptar el género de la ficción metahistórica, Cárdenas está interesado en sondear la proximidad, así como la diferencia entre el pasado y el presente, sugiriendo así que muchos de los problemas socioeconómicos y ecológicos por los que Colombia se ve asediada hoy en día han sido causados y prefigurados durante el siglo XIX (Cárdenas 2023: 16). Al mismo tiempo, la condición histórica del estado nación del siglo XIX también encierra un cierto potencial para posibles desarrollos que no se han producido, o en los que las cosas han ido mal, ya que solo dos décadas desde el espíritu progresista de reforma que encarnan los trabajos de la Comisión, “se vino abajo todo aquel experimento liberal y el país empezó a caer lentamente bajo el dominio del conservadurismo hispánico y ultracatólico” (Cárdenas 2023: 28–29). Al desarrollar esta idea de lo posible por encima y al margen de lo real, la novela de Cárdenas participa de una tendencia mucho más amplia dentro de la ficción contemporánea. Me refiero aquí al trabajo de Hanna Meretoja, quien en su obra *The Ethics of Storytelling* ha enfatizado esta dimensión de lo hipotético, la extensión imaginativa de lo real, en las narraciones ficcionales del pasado como un espacio de posibilidades (Meretoja 2017: 17).

El narrador reimagina deliberadamente esta narración histórica desde el punto de vista de nuestro propio tiempo, y la novela es tanto una reescritura del informe de viaje real como una reflexión metanarrativa sobre este mismo proceso de reescritura. Así, al comentar el escenario regional de la narración, el norte de Colombia, el narrador observa una fuerte continuidad entre el pasado y el presente:

[...] ahora, empezando la segunda década de este siglo, gobiernan allí las mafias que se benefician del narcotráfico, la explotación ilegal de minerales, los monocultivos, la ganadería extensiva, la compraventa de votos en tiempos electorales, la extracción de maderas. (Cárdenas 2023: 16)

La construcción del relato a partir del material histórico enmarca la narración como nada más que “un pequeño capítulo de la truculenta historia del capitalismo” (Cárdenas 2023: 17). En este contexto, la novela insiste en el modo en que las expediciones corográficas y las representaciones visuales del paisaje encargadas fueron siempre cómplices de la presentación de la región como madura para la expropiación económica.

Otro participante de la expedición, el botánico José Jerónimo Triana, introduce a Price en la obra de Humboldt, quien había advertido de las consecuencias ecológicas de la deforestación (Cárdenas 2023: 69). El propio nombre de Humboldt representa, por supuesto, la ambivalencia de un tipo de práctica de viaje científico que es cómplice de un enfoque colonizador de la naturaleza, pero cuyas aspiraciones estéticas y epistemológicas no pueden reducirse a la mera instrumentalidad. De hecho, Humboldt puede considerarse el “most influential interlocutor in the process of reimagining and redefinition that coincided with Spanish America’s independence from Spain” (Pratt 1992: 111). Desde una perspectiva moderna, su enfoque fisiognómico de la naturaleza es notable tanto por su nueva comprensión temporalizada de la historia natural y la formación del paisaje (Fonseca 2017: 29) como por su alta valoración del arte como complemento de la investigación científica de la naturaleza. En este sentido, puede decirse que *Peregrino transparente* revisita la novela de César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), donde el protagonista-pintor, Johan Moritz Rugendas (1802–1858), desarrolla su arte paisajístico bajo la influencia y en diálogo con su mentor Humboldt (Aira 2015: 7). La figura de Henry Price y el arte de la pintura de paisaje sirven a Cárdenas para poner en primer plano una ambivalencia similar. Mientras Price, como uno de los tres artistas contratados para la Comisión, tiene claramente la tarea de representar las riquezas de la nación, en la novela se describe su esfuerzo artístico como algo que va más allá de lo meramente visual; se convierte en un portavoz anacrónico de una forma de práctica artística que es sinestésica, multisensual y materialista:

Price quiere pintar eso mismo: el canto del pájaro que no sale representado in ninguna parte, el olor de la espuma de una cascada, la escurridiza luminosidad de las superficies tal como se presentan al tacto. La pintura verdadera, piensa Price, evocando su trabajo con los daguerrotipos, toca las cosas de tal manera que se unta de ellas. Es ese *unto* lo que quiere lograr. (Cárdenas 2023: 46)

Del mismo modo, Price entiende la representación del paisaje en términos de su “movimiento” (80), y se siente incómodo con la tarea oficial, corográfica, de representar los diversos tipos raciales, frenológicos, de los hombres; sospechando una “sinonimia entre racismo y realismo”, más bien percibe una indistinción fluida entre el ser humano y el medio ambiente: “Ya no ve razas. Sólo ve cuerpos y organismos biológicos intercambiando energía con el medio que los circunda, todo pintado en una yuxtaposición de transparencias ondulantes” (53). El ideal anti-realista de Price se presenta como el rasgo de un romántico, y su visión del mundo se compara con la de su compatriota William Wordsworth:

El alma de Price es, para todos los efectos, la de un artista romántico, una mente racionalista a su pesar, desgajada de cualquier forma de comunidad tradicional, agnóstico, pero a la vez convencido de que las energías secretas del cosmos deben de seguir por ahí, revoloteando como hadas o ninfas que ya nadie es capaz de ver. Alguien atrapado en el cuerpo o, lo que vendría a ser lo mismo, en el tiempo equivocado. (46)

La sensibilidad romántica del pintor, su rechazo a ser “un mero copista de la realidad” (50), es retratada como no simultánea con su propio tiempo, prefigurando así la propia perturbación de las temporalidades estables de la novela. Y, por supuesto, teniendo en cuenta las diferencias entre el arte visual y la literatura, Price se convierte en un modelo poético para el narrador homodiegético, quien, solo dos páginas después, se niega explícitamente a ceder a “una nueva demanda de realismo” (62).

De hecho, la voz narradora de la novela se sitúa claramente en el presente. En una digresión metanarrativa, incluso se queja de aquellos textos literarios, “donde uno descubre que el autor pone en boca de los personajes sus propias ideas” (61) —un defecto del que, de hecho, la novela puede ser culpable. Aunque el narrador/autor insiste así en que no está avanzando ninguna “tesis” con su novela, no deja de ser evidente que la literatura de Cárdenas refleja claramente muchas de las “ideas” que se asocian al discurso académico sobre el Antropoceno, como en el caso del narrador, concebirse a sí mismo como sujeto descentrado que es habitado por otras fuerzas (62). Del mismo modo, a Price le fascinan las reflexiones del botánico Triana sobre la “mímesis” natural, que no se refiere a la representación realista sino al fenómeno biológico conocido como *mimetismo*:

Triana viene observando el extraño parecido de algunas formas que se repiten entre especies sin ninguna relación de parentesco, ya no sólo vegetales, sino algo todavía más misterioso: animales cuyos miembros y apariencia recuerdan el aspecto de plantas y viceversa. Plantas que parecieran imitar a los animales. Animales que parecieran imitar a otros animales. (70)

También en este caso, podemos ver cómo la noción de indistinción entre especies, la continuidad entre diferentes formas de vida, o la “técnica de dibujar los cuerpos como prolongaciones o variantes de los paisajes” (87), sirven como alegorías de una

comprensión antropocénica de la naturaleza, que a su vez afecta a la poética de la representación literaria.² En cualquier caso, el narrador hace explícito que la relación temporal entre pasado y presente es de reflejo más que de desarrollo: “Mentiría si dijera que mi obsesión con el siglo XIX no tiene que ver con otra obsesión, quizá más urgente, de adivinar el presente o con la oscura intuición de que todo lo que estamos atravesando hoy se cocinó en ese otro tiempo. A destiempo” (61).

Con respecto a la “obsesión” del autor con este periodo histórico podríamos aducir un ensayo de Juliane Prade-Weiss, en el que insiste en la función emocional de la literatura para transmitir las preocupaciones del Antropoceno: “Within the geochronological horizon of the Anthropocene, the 19th century appears not as a remote past but, rather, as the dawning of the currently inhabited present” (Prade-Weiss 2021: 197). Al visitar así el hipotexto del siglo XIX, la novela muestra las ambivalencias inherentes al encargo corográfico. Cabe citar el comentario desilusionado del botánico Triana: “O quizá, como muchos temen, estas tierras no están hechas para el progreso, quizá no hay remedio posible y lo único que se puede hacer es sacar un rendimiento veloz pero efímero” (Cárdenas 2023: 69). Este punto de vista debe considerarse en el contexto de la función de la Comisión, a saber, de realizar un estudio exhaustivo de todos los productos naturales y agrícolas, de todos los productos manufacturados que podrían explotarse en los mercados nacionales e internacionales (Villegas Vélez 2011: 102). De hecho, el texto de Ancízar también busca reunir el pasado histórico en una visión unificadora de la nación que, sin embargo, no puede controlar completamente la heterogeneidad y las ambivalencias de los diferentes estratos históricos (Appelbaum 2016: 53), un palimpsesto que abarca las reliquias de la resistencia indígena, la violencia de la conquista y los diversos esfuerzos por llevar la civilización a una región tropical:

[...] atravesando la más diversa y sinuosa topografía, la Comisión se enfrentó también al despliegue de múltiples estratos temporales en las provincias recorridas en sus dos primeras expediciones; estas provincias estaban sobre la cordillera oriental, la cual se caracterizaba por ser más densamente poblada desde tiempos prehispánicos. Las huellas de las diferentes experiencias del paisaje hacían de éste un palimpsesto por descifrar en el cual la espesura temporal emergía por doquier. (Villegas Vélez 2011: 98)

La negociación de diferentes temporalidades en el espacio es, por supuesto, un elemento central del género de las narrativas de viajes (Henrikson/Kullberg 2020).

2 En un ensayo anterior, he argumentado que otras novelas latinoamericanas contemporáneas (de Carlos Fonseca y Pola Oloixarac) tematizan nociones de mimetismo o camuflaje biológico, que se reflejan en la poética del texto, y apuntan a una “conceptual dissolution of the boundaries between humanity and nature, art and nature, past and present” (Welge 2022: 111).

Una vez más, la novela representa no solo el pasado, sino diferentes posibilidades dentro del pasado. Así, en el contexto histórico de la joven República y de dos facciones rivales de los liberales, el pintor fugitivo Pandiagudo encarna la posición política de los artesanos plebeyos proteccionistas frente al grupo social de los terratenientes, activos como librecambistas internacionalmente informados, que es también el bando en el que se encuentra la Comisión (Cárdenas 2023: 99–100). Es decir, estos últimos invierten en el monocultivo extractivista, una práctica, sugiere Cárdenas, que ha terminado por imponerse en Colombia. Los artesanos, por su parte, proporcionen a Price, descrito como “agente involuntario del supremacismo internacional” (160), una experiencia especial, a saber, cuando se une brevemente a una comuna igualitaria de artesanos en Popayán, conformada por mujeres llamadas *ñapangas*. Esta comuna parece representar una cierta utopía (118–119). Al mismo tiempo, el narrador confirma con pesimismo que “el tiempo de los artesanos” (presentado como una especie de alternativa utópica a la lógica del capitalismo global) nunca ocurrirá: “Vendrá la revolución fallida y adentro tendrá una guerra civil y adentro de la guerra civil habrá otra revolución” (160). La novela muestra así los problemas persistentes, pero también las posibilidades desaprovechadas de la historia “nacional”, regional y global.

Mientras que en la vida real Henry Price murió de una dosis de pigmentos de pintura de acuarela, en la novela, al final de la primera sección, se le describe —en una escena culminante, dramática y grotesca— como atacado sexualmente por una araña: “[...] se establece definitivamente el tiempo del incesto, el tiempo de la *extracción* en el que el huevo se fecunda a sí mismo. La araña succiona, saca lo que tiene de sacar” (160; mi énfasis). Esta escena de sexualidad abyecta y fusión entre especies subraya explícitamente la idea de una ruptura utópica/distópica con la temporalidad normativa. Además, al retratar el cuerpo humano de Price como objeto de “extracción”, Cárdenas invierte una vez más (como en la conspiración de las plantas en la novela anterior) la relación entre el sujeto humano y la naturaleza como objeto, atribuyendo así una agencia reivindicativa a la naturaleza no humana.

La segunda parte de la novela es un interludio lírico relativamente breve y fragmentado (con referencias culturales que van desde Gilgamesh, Vico y Goethe hasta Laurie Anderson), con numerosos comentarios, a menudo enigmáticos, sobre la temporalidad y el mito. Lo que destaca, quizá, es la idea viconiana de un orden de la naturaleza y de la historia que comprende su ascenso y caída durante fases de civilización y barbarie: “Así la ley del bosque y la ley humana se acompañan en una compleja coreografía” (Cárdenas 2023: 184), una alusión al esquema histórico de *corsi* y *ricorsi*, que aquí entra implícitamente en contacto con la oposición latinoamericana de civilización y barbarie.

Finalmente, la tercera parte de la novela es una especie de viaje hipnótico, como una suerte de western tropical, que recuerda la atmósfera de la novela *Zama* (1956), del escritor argentino Antonio di Benedetto. Esta parte narra otro viaje en busca del fugitivo Pandiagudo, esta vez perseguido en tierras de Panamá (entonces parte del virreinato de Nueva Granada) por un joven abogado, que ha conseguido recibir papeles oficiales que le permiten liberar a Pandiagudo de la cárcel y devolverlo a la comisión corográfica. Mientras el misterioso artista huye, la opinión pública le identifica como responsable de una serie de horripilantes asesinatos que se producen en la zona, cuyas víctimas son políticos liberales que habían traicionado a los artesanos liberales. En un viraje surrealista, el pintor se transforma, al menos en el informe del abogado, en un tigre negro. Quizá la figura del tigre sea incluso un eco lejano de la escena de la caza del tigre en la novela *María* de Isaacs, donde el protagonista Efraín lo mata (después de que el tigre había matado a un par de perros), en un contexto de victoria de la civilización sobre la naturaleza salvaje (Isaacs 2014: 117). Tenemos aquí otro ejemplo de cómo los tropos de la literatura decimonónica se reinterpretan y se leen a contrapelo en esta novela.

De hecho, se dice que el propio abogado está leyendo la *Peregrinación de Alpha*, cinco años después de su publicación inicial, un texto que claramente pretendía cartografiar “la ubicación de recursos con potencial económico en el territorio nacional” (Cárdenas 2023: 204). Sin embargo, Cárdenas tiene cuidado de exponer la fuente histórica no solo como un medio de complicidad neocolonial y racista (el “progreso a través del blanqueamiento”) y la explotación de los seres humanos a través de la esclavitud y la prostitución; también insinúa que el texto histórico alberga perspectivas que van más allá de los intereses materiales de los sujetos humanos. Por ejemplo, el narrador del texto de viaje habla sobre el lago Tota, situado en un altiplano de las montañas: “Ancízar expone ahí la fascinante hipótesis de Codazzi sobre la pretérita existencia de un gran mar interior que se habría formado en tiempos inmemoriales [...] quizá unos pocos miles de años antes” (Cárdenas 2023: 207). Tales insinuaciones de un tiempo profundo, así como los informes de creencias indígenas míticas y visiones oníricas, apuntan a la co-presencia de temporalidades diferentes y alternativas —Cárdenas se basa aquí en la idea de un palimpsesto histórico que ya está presente en la narrativa del viaje histórico. María del Pilar Blanco ha teorizado esta sensación de *haunting* en paisajes americanos como expresión de una crisis de percepción que habla de un sentido de simultaneidad temporal característico de la experiencia de la modernidad: “an imagination of others in other locations” (Pilar Blanco 2012: 26).

Los momentos “extraños” de la novela, la involución de los humanos y los no humanos, del pasado y el presente, los agentes del dominio colonial siendo extraídos por animales y plantas, podrían parecer un intento de resistencia a la noción

de tiempo progresivo y al realismo convencional. Victoria Saramago, en su libro *Fictional Environments* (2021), ha insistido en la función de la relación mimética de la literatura latinoamericana con los paisajes regionales, en la importancia de dicha referencialidad incluso en obras que no son realistas en un sentido convencional, sino que contienen “fantastic elements and surrealist-inspired descriptions” (Saramago 2021: 11). Podría decirse que la literatura de Cárdenas va más allá de la mera inclusión de “elementos fantásticos”, en la medida en que sus novelas cuestionan la idea misma de un paisaje aislable como objeto de contemplación humana y se comprometen con respuestas corporales y alucinatorias a la “colonial-extractive matrix [which] nears its exhaustion” (Andermann 2023: 194). Al tiempo que muestra la complicidad de la ciencia con la implicación neocolonial de Colombia en los procesos del capitalismo global, *Peregrino transparente* también pretende dar voz, entonces, a una ontología alternativa que desafía la oposición habitual entre naturalismo y animismo, o la relación entre humanos y no humanos —recordando la antropología antijurista y “perspectivista” de Eduardo Viveiros de Castro (2014: 81). Así, la voz narradora no identificada y descentrada de la novela se concibe como capaz de atravesar estos diferentes espacios y fronteras categoriales, en su calidad de “peregrino transparente” (Cárdenas 2023: 199).

Como hemos visto, ambas novelas de Cárdenas giran en torno a la interrelación de la extracción natural, la ciencia natural y el arte, una constelación que ha informado la identidad desarrollista de los estados nacionales latinoamericanos desde los tiempos de Alexander von Humboldt. Sin embargo, al tiempo que invoca estos discursos del desarrollo (vinculados a diferentes coyunturas históricas de la historia colombiana de los siglos XIX y XX), la literatura de Cárdenas se sitúa claramente después de la modernidad, en la época del Antropoceno. Este *después* marca en sí mismo una diferencia temporal y el “agotamiento” del régimen de la propia modernidad, así como de ciertas convenciones estéticas y hábitos mentales. Mientras el autor colombiano apunta a una idea de historia natural que ya no puede contenerse enteramente en el marco de la historia social y cultural del hombre (Benedetti 2020: 39), sus novelas no se limitan a celebrar la idea de lo post-antropocéntrico como una nueva estética y una forma de “deconstruir” el sujeto (Braidotti 2013: 65), sino que también muestran cómo estas formas de vida sin fronteras ni límites son producidas por el régimen de extracción capitalista global.

Bibliografía

- Aira, César (2015): *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Barcelona: Random House.
- Albrecht, Glenn (2019): *Earth Emotions: New Words for a New World*. Ithaca: Cornell University Press.
- Álvarez Orozco, Andrea Estefanía/Acevedo Carvajal, Juan Manuel/Ruiz Cárdenas, Hugo Mario (2021): “Paisaje y trance en tres obras de la narrativa latinoamericana contemporánea”. En: *Lingüística y Literatura* 42, 80, pp. 134–149.
- Andermann, Jens (2023): *Entranced Earth. Art, Extractivism, and the End of Landscape*. Ill.: Northwestern University Press.
- (2018): *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados.
- Anderson, Benedict (2006): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Anderson, Mark D./Reales, Marcela (2016): “Extracting Nature: Toward an Ecology of Colombian Narrative”. En: Williams, Raymond (ed.): *The Cambridge History of Colombian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 363–406.
- Appelbaum, Nancy P. (2016): *Mapping the Country of Regions. The Chorographic Commission of Nineteenth-Century Colombia*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Barad, Karen (2017): “Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-turning, Re-membering, and Facing the Incalculable”. En: *New Formations: A Journal of Culture/Theory/Politics* 92, pp. 6–86.
- Beckman, Ericka (2012): *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Benedetti, Carla (2021): *La letteratura ci salverà dall'estinzione*. Turín: Einaudi.
- (2020): “From Postmodernism to the Anthropocene. Baptism of an age without a name”. En: Achella, Stefania/Levente Palatinus, David (eds.): *Itinerari LIX. Perspectives in the Anthropocene: Beyond Nature and Culture*. Milán: Mimesis, pp. 25–46.
- Bernardo, Francesco di (2021): “Naturaleza y extracción: *El diablo de las provincias* de Juan Cárdenas como *ecobilungsroman*”. En: *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 3, 2, pp. 165–182.
- Braidotti, Rosi (2013): *The Posthuman*. Cambridge: Polity.
- Cárdenas, Juan (2023): *Peregrino transparente*. Cáceres: Periférica.
- (2017): *El diablo de las provincias. Fábula en miniaturas*. Cáceres: Periférica.
- Chakrabarty, Dipesh (2009): “The Climate of History: Four Theses”. En: *Critical Inquiry* 35, 2, pp. 197–222.
- Figuroa, Sebastián (2020a): *Landscapes of Extraction: Capital and Nature in 21st Century Latin America*. University of Pennsylvania, diss., https://www.academia.edu/44473387/Landscapes_of_Extraction_Capital_and_Nature_in_21st_century_Latin_America_University_of_Pennsylvania_2020_Pre_preview_ (última visita: 10/10/2023).
- (2020b): “Conspiraciones vegetales en la narrativa de Juan Cárdenas”. En: *Cuadernos materialistas* 5, pp. 71–78.
- Fonseca, Carlos (2020): *The Literature of Catastrophe: Nature, Disaster and Revolution in Latin America*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Giorgi, Gabriel (2020): “‘Temblor del tiempo humano’: política de la novela en Juan Cárdenas”. En: *Cuadernos de Literatura* 24, https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl24.thpn_ (última visita: 10/10/2023).
- Glick, Thomas F. (1991): “Science and Independence in Latin America (with Special Reference to New Granada)”. En: *Hispanic American Historical Review* 71, 2, pp. 307–334.

- Hartog, François (2015): *Regimes of Historicity. Presentism and the Experiences of Time*. Transl. S. Brown. Nueva York: Columbia University Press.
- Henrikson, Paula/Kullberg, Christina (eds.). (2020): *Time and Temporalities in European Travel Writing*. Nueva York: Routledge.
- Hoyos, Hector (2019): *Things with a History: Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction in Contemporary Latin America*. Nueva York: Columbia University Press.
- Isaacs, Jorge (2014) [1867]: María. Ed. Donald McGrady. Madrid: Cátedra.
- Meretoja, Hanna (2017): *The Ethics of Storytelling. Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*. Oxford: Oxford University Press.
- Pilar Blanco, María del (2012): *Ghost-Watching American Modernity: Haunting, Landscape, and the Hemispheric Imagination*. Nueva York: Fordham University Press.
- Prade-Weiss, Juliane (2021): “For Want of a Respondent: Climate Guilt, Solastalgia, and Responsiveness”. En: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 96, 2, pp. 195–213.
- Pratt, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.
- Puchner, Martin (2022): *Literature for a Changing Planet*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Rudas, Gabriel (2022): “La razón del monocultivo: ciencia, estética y apocalipsis capitalista en Juan Cárdenas.”. En: *Landa* 10, 02, pp. 314–336.
- (2019): *Narrativas inhumanas: Capitalismo extractivo, delirios animistas y representación textual en José Eustacio Rivera, José María Arguedas y Juan Cárdenas*. State University of New York, Stonybrook, tesis doctoral, <https://www.stonybrook.edu/commcms/hispanic/people/Rudas%20dissertation%20preview.pdf> (última visita: 10/10/2023).
- Saramago, Victoria (2021): *Fictional Environments. Mimesis, Deforestation, and Development in Latin America*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Taussig, Michael (2018): *Palma Africana*. Chicago: Chicago University Press.
- Villegas Vélez, Álvaro (2011): “Paisajes, experiencias e historias en las dos primeras expediciones de la Comisión Corográfica. Nueva Granada, 1850–1851”. En: *Historia y Sociedad* 20 (Medellín, Colombia), pp. 91–112.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2014): *Cannibal Metaphysics. For a post-structural Anthropology*. Transl. Peter Skafish. Minneapolis: Univocal Publishing.
- Welge, Jobst (2022): “Post-Natural Histories. Mimicry and Deep Time in Pola Oloixarac’s *Las Constelaciones Oscuras* and Carlos Fonseca’s *Museo Animal*”. En: Müller, Gesine/Loy, Benjamin (eds.): *Post-Global Aesthetics. 21st Century Latin American Literatures and Cultures*. Berlín: De Gruyter, pp. 95–114.
- Welge, Jobst/Tauchnitz, Juliane (eds.) [2022]: *Literary Landscapes of Time: Multiple Temporalities and Spaces in Latin American and Caribbean Literatures*. Berlín/Boston: De Gruyter.

Yasmin Temelli

La hora del crimen: el Antropoceno

Pesquisas y desafíos en el *eco-thriller* argentino

*Se sienten como gusanos,
gusanos minúsculos en todo el cuerpo.*
Samanta Schweblin, *Distancia de rescate* (2014)

Las víctimas de la pandemia del COVID-19 no son solo las personas, la protección del medio ambiente parece haber dejado de estar en el punto de mira de los gobiernos y de la opinión pública mundial, al tiempo que se fomenta cada vez más el neoextractivismo a costa de la biodiversidad, especialmente en el caso de América Latina. A su vez, esta sobreexplotación perjudica brutalmente a las comunidades indígenas en particular¹, y quien se compromete como ecologista activo en esta región corre el riesgo de convertirse en víctima de un crimen violento.² Los impactos de la violencia en el medio ambiente son pluridimensionales, y existe un subgénero —hasta ahora relativamente poco estudiado— que se muestra especialmente sensible a modelarlos: el *eco-thriller* latinoamericano.³ En lo que

1 Véase en cuanto a los conflictos socio-ecológicos causados por la presencia de industrias extractivas en tierras indígenas y para una propuesta de un giro eco-territorial el estudio de Svampa (2020: sobre todo 61–69).

2 En 2020, la ONG Global Witness registró 227 víctimas entre activistas y defensores de la naturaleza a nivel mundial, la tasa de asesinatos más alta desde que se iniciaron las estadísticas en 2012. En su informe *Última línea de defensa* se subraya el hecho de que más de la mitad de los ataques sucedieron en solo tres países: Colombia, México y Filipinas. “Prácticamente 3 de cada 4 ataques registrados tuvieron lugar en las Américas. De los 10 países con mayor cantidad de ataques registrados en el mundo, 7 están en América Latina. Casi tres cuartas partes de los ataques registrados en Brasil y Perú sucedieron en la región amazónica” (Global Witness 2021: 12).

3 Si bien el género aún está por descubrirse por parte de los estudios latinoamericanos, existen trabajos sobre *eco-thriller* en lengua inglesa y alemana (cf. Biros 2010; Dürbeck 2015 y Schneider-Özbeck 2018), que discuten características típicas del género y que pueden resultar fructíferos para un enfoque contrastivo como proyecto de investigación más amplio. Además, se han publicado artículos que analizan *eco-thriller* específicos, principalmente estadounidenses, en relación con diversos aspectos, como la modelización literaria del discurso del Antropoceno (cf. Zemanek 2011), la agencia de las fuerzas naturales (cf. Gebauer 2013), la representación de determinados ecosistemas (cf. Leane 2019), la representación de personajes femeninos (cf. Schneider-Özbek 2016) y de figuras heroicas (cf. Hansen 2020), la importancia de la cosmovisión en el análisis de los textos (cf. Otto 2012) o las funciones del *eco-thriller* (cf. Maciejewski 2020). Quisiera dar las gracias a la Dra. Ina Kühne por estas referencias.

Yasmin Temelli, University of Siegen

sigue, se rastreará a manera de *case study* las huellas fatídicas del Antropoceno⁴ a partir de dos novelas argentinas: *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin⁵, y *Noxa* (2016) de María Inés Krimer. La atención se centrará en explorar en qué formas se muestra el “agotamiento del mundo”, y qué estrategias narrativas y modos de representación pueden identificarse en términos de ecocrítica, así como de creación literaria; es decir, para retomar el concepto de Gesine Müller, un *leitmotiv* del presente tomo, ¿cómo se manifiesta la “*Welt(er)schöpfung*”? (se trata de una figura ambivalente que en alemán sintetiza en un juego de palabras el fenómeno del agotamiento y la nueva creación del mundo).⁶ En particular, se examinará el valor de la ficción en este contexto, es decir, se elaborarán algunas potencialidades específicas del *eco-thriller* respecto a la transmisión del conocimiento ecológico.

Tomando en cuenta la amplia gama de producciones literarias y fílmicas, puede surgir la pregunta de por qué se optó por un análisis contrastivo de justamente estos dos textos. Los motivos son varios. Primero, ambas novelas coinciden en basarse en un sujeto de suma virulencia: la expansión de la soja transgénica en Argentina —el país es uno de los mayores exportadores en el mundo⁷— y sus consecuencias. Es decir, este *agrobusiness* trae consigo muchas y pluridimensionales problemáticas. Grandes extensiones de bosques y monte del Gran Chaco han sido talados para dar paso a plantaciones de soja. La deforestación ha provocado la pérdida de biodiversidad y de hábitats de la vida silvestre. Asimismo, hay que tener en cuenta que el cultivo de soja manipulado genéticamente requiere grandes cantidades de agua, y en algunas regiones, esto ha llevado a su agotamiento y a la reducción del acceso al agua limpia para las comunidades locales.

4 Con razón, Fornoff, Eunji Kim y Wiggin argumentan que el término “Antropoceno” “and its widespread adoption over the last two decades demonstrate first and foremost the need and the desire for conceptual tools to represent what modernity would call the ‘simultaneities of the non-simultaneous’, from precipitous rates of ice melt at the poles to storms ‘on steroids’ in the tropics” (Fornoff/Eunji Kim/Wiggin 2020: xi).

5 La novela, que se hizo aún más conocida por la adaptación cinematográfica realizada por Netflix (2021; dir. Claudia Llosa), ha recibido una atención académica considerable, pero no en clave de *eco-thriller* como género. Véase, entre otros, Leão (2022), Klengel (2021), Heffes (2020), Pérez (2019) y De Leone (2017).

6 Müller distingue tres dimensiones de este concepto: el agotamiento de las prácticas de la globalización y su discusión en textos literarios latinoamericanos recientes, el agotamiento de teorías sobre procesos mundiales y el agotamiento de los recursos de la tierra generando a su vez reflexiones sobre imaginarios alternativos frente a la aceleración económica y ecológica (cf. Müller 2023a: 12s. y 2023b: 25–27).

7 Argentina es el tercer productor mundial de soja (después de los Estados Unidos y Brasil); el 95% de la producción está destinada a mercados internacionales (cf. Gómez Lende 2017: 6).

Igualmente, el crecimiento de las explotaciones de soja a gran escala ha llevado a una concentración de la propiedad de la tierra en manos de unos pocos individuos o grandes empresas transnacionales. Esto ha desplazado a los pequeños agricultores y ha contribuido a la desigualdad.⁸ El cultivo de soja —y con ello se entra ya al núcleo de la temática de las dos novelas— requiere un uso intensivo de pesticidas, herbicidas y fertilizantes, lo cual no solo puede provocar la degradación del suelo y afectar al ecosistema circundante, sino que también tiene altos riesgos para la salud.⁹

Esta cadena de impactos forma parte de lo que Ulrich Beck había denominado, en su todavía muy actual estudio —o, mejor dicho, es más actual que nunca— acerca de potenciales civilizatorios de peligro, *Risikogesellschaft* (1986; “sociedad del riesgo”). Con ello se refiere a los riesgos que van de la mano con “el nivel más avanzado del desarrollo de las fuerzas productivas” (Beck 1998 [1986]: 28) con lo cual piensa ante todo en la radioactividad, pero a la vez tiene presente las sustancias tóxicas que se encuentran en el agua, el aire y en los alimentos provocando sus efectos dañinos en el reino animal y vegetal, así como en los cuerpos de los seres humanos.¹⁰ En *Weltrisikogesellschaft* (2007), Beck subraya el hecho de que estos nuevos riesgos resultan de un nexo entre el saber técnico y el pensamiento económico-utilitario basándose en un cálculo que valora el peligro como parte inevitable del progreso (cf. 2007: 58). La “sociedad del riesgo” se caracteriza por ser una “*sociedad catastrófica*. En ella, el estado de excepción amenaza con convertirse en el estado de normalidad” (Beck 1998 [1986]: 30).

En cuanto a la Argentina, que —aplicando la terminología de Beck— se podría denominar como *Risikonehmer-Land* (“un país que asume riesgos”; cf. 2007: 66; traducción mía) se trata de la nación en el mundo con mayor consumo de glifosato por habitante y ya es un hecho consabido que tanto los trabajadores agrí-

8 “El modelo sojero opera bajo múltiples modalidades como un mecanismo de acumulación por desposesión. Se encuentra ampliamente documentada, por ejemplo, la existencia de diversas formas de mercantilización y despojo de la tierra, desde la concentración de la propiedad agropecuaria vía remates bancarios y nuevas formas de arrendamiento [...] hasta la expulsión por la fuerza de campesinos y aborígenes” (Gómez Lende 2017: 7).

9 Sobre todo, debido a las disputas legales en los Estados Unidos, el caso de Monsanto-Bayer y su producto “Roundup”, un herbicida que contiene glifosato, ha producido una atención global y ya no cesa de saltar a los titulares.

10 “Estos riesgos causan daños sistemáticos y a menudo *irreversibles*, suelen permanecer *invisibles*, se basan en *interpretaciones causales*, por lo que sólo se establecen en el *saber* (científico o anticientífico) de ellos, y en el saber pueden ser transformados, ampliados o reducidos, dramatizados o minimizados, por lo que están abiertos en una medida especial *a los procesos sociales de definición*. Con ello, los medios y las posiciones de la definición del riesgo se convierten en posiciones sociopolíticas clave” (Beck 1998 [1986]: 28).

colas como las comunidades cercanas se ven afectados por el uso de productos químicos fumigados desde aviones de agricultura. Se han documentado enfermedades de diversa índole, desde irritaciones de la piel o asma hasta malformaciones en recién nacidos o un incremento de los casos de cáncer. Debido a ello, Raúl Montenegro, Premio Nobel Alternativo (2004), ha incluso constatado una “epidemia silenciosa” (Montenegro 2009).

Distancia de rescate y Noxa: en busca de los lugares del hecho

Al abordar el sujeto de las consecuencias del cultivo de soja, las dos novelas en cuestión coinciden en varios aspectos: resaltan los efectos nocivos provocados en niños, cuentan con mujeres como protagonistas (los hombres están ausentes o juegan un papel secundario) y estas no experimentan un final feliz, lo cual coincide con el desenlace de la *histoire* respectiva en su conjunto. Pero lo más significativo en cuanto al nivel estructural de los textos como *eco-thriller* es el hecho de que en ambos casos es imposible dar con un culpable preciso, es decir, no se producen detenciones, ni siquiera incluso se llega a identificar a todos los responsables. Tomando en cuenta los múltiples intereses que están en juego en el *agrobusiness* no sorprende que estos textos respondan ante esta opacidad de forma similar. Además, el Antropoceno como hora del crimen parece conllevar otra particularidad característica del género: el lugar del crimen —tan esencial para la novela de enigma y también querido por el thriller— ya no es tan fácil (o incluso imposible) de reconocer. Si partimos en la Argentina actual y del Protocolo de actuación para la investigación científica del lugar del hecho, confeccionado a petición del Ministerio de Seguridad de la Nación, la definición es bien clara: El lugar del hecho es “el espacio físico en el que se produjo un acontecimiento susceptible de investigación penal, integrado por las estructuras y los objetos situados en el mismo” (Ministerio de Seguridad Argentina 2021: 3). Pero si ahora nos centramos en *Distancia de rescate*, nos damos cuenta del hecho de que esta obra no llega a cubrir el escenario narrado: primero nos enteramos como primer punto álgido de tensión de la intoxicación de un caballo y de un niño pequeño, David, que han estado en contacto con un riachuelo evidentemente contaminado por productos químicos utilizados en el marco del cultivo de soja en la llanura pampeana.

Tratándose de agua corriente, la carga simbólica del Panta Rei de Heráclito, conforme a la comprensión de Platón, se impone en el momento de la lectura. El proceso de devenir y desaparecer aquí evidentemente adquiere otro significado. El fluir del riachuelo conlleva consigo literalmente la muerte. Es un movimiento

nefasto que no puede ser comprendido en términos de un lugar del hecho determinado, no como una especie de contenedor cerrado.

Muy parecida es la situación a la hora de la intoxicación de Amanda y de su pequeña hija Nina que han llegado desde Buenos Aires para veranear en un pueblo en el campo. Las dos están sentadas en el pasto y miran a algunos hombres descargando bidones desde un camión. No se trata precisamente de un locus amoenus, pero “el sol está fuerte y hay una brisa fresca muy agradable” (Schweblin [2022] 2014: 63), lo cual tampoco señala que el destino de Amanda y Nina ya estaba marcado por haber estado en contacto con la tierra contaminada.¹¹ Estamos frente a un lugar del hecho producido por caminos ramificados que llevan a su difusión. Por lo tanto, no llegamos a saber tampoco a ciencia cierta si este contacto ha sido el único fatal. El primer encuentro entre Amanda y la madre de David, Carla, ya está marcado por una preocupación y una inseguridad constitutivas de todas las conversaciones entre ambas:

[M]e preguntó si yo también había sentido el olor en el agua. Dudé, porque habíamos tomado un poco apenas llegamos, sí, pero todo era nuevo y si olía distinto era imposible para nosotros saber si esto era o no un problema. Carla asintió preocupada y siguió el camino que bordeaba el lote de nuestra casa. (Schweblin [2022] 2014: 100)

Es posible que Amanda y su hija fueran envenenadas además por el agua de la grúa, de todos modos, resulta coherente trazar una línea de conexión con el riachuelo tóxico. Ya no es posible confiar plenamente en el agua como líquido vital, ahora representa al mismo tiempo una amenaza mortal. Por consecuencia y debido a las huellas del Antropoceno, la naturaleza en sí se convierte en un posible lugar del hecho irreconocible.

Es justamente a esta falta de “un espacio físico en el que se produjo un acontecimiento susceptible de investigación penal” a la que Marcia Meyer, la protagonista de *Noxa*, quiere responder con su labor periodística.¹² Ella intenta con todos sus esfuerzos, y desafiando a la muerte¹³, vincular malformaciones en niños y en-

11 Mirando esta escena de forma aislada, aún se podría pensar en una convivencia armónica entre el campo productivo y un lugar para veranear. Pero “en vez de resultar un espacio disponible para el ocio, el disfrute al aire libre o un punto de mira de un paisaje de horizonte sin fin, prometedor de ilusiones, se convierte en un escenario posutópico, más claustrofóbico que ensanchado, más circular que horizontal, más irrespirable que refrescante, menos proclive a la producción y previsión de vida que al peligro, la contaminación y la muerte” (De Leone 2017: 66).

12 *Noxa* es la primera novela de una trilogía de Krimer donde Marcia Meyer asume el papel protagónico. Le siguen *Cupo* (2019) y *Fin de temporada* (2022).

13 En esto es muy parecida a la *Morena en rojo*, protagonista de la novela negra homónima de Myriam Laurini, una autora “argenmex” que expone la impávida periodista mexicana a un constante peligro (cf. Temelli 2015).

fermedades con la fumigación de un herbicida cuyo nombre comercial es el título “parlante” de la novela. El sustantivo latino “noxa” significa a la vez “daño”, “infracción” y “condena”, lo cual no solo alude a los ejes centrales de la novela, sino del género negro en general, siendo lo último en el *eco-thriller* un objetivo muchas veces inalcanzable. Si bien logra vincular varios asesinatos con el propietario de una cerealera en el campo, Fernando Valverde, estos quedan impunes y la pesquisa —que adquiere en la trama un aún mayor peso— no lleva a determinar un espacio físico determinado con el cual se podrían relacionar los sucesos que llevan a las enfermedades.¹⁴

Marcia experimenta los efectos ubicuos del *agrobusiness* de primera mano: es testigo presencial cuando un avión de fumigación no respeta los límites en cuanto al pueblo lindante y la empapa con su carga. Poco después y a causa de una nube sobre el pueblo, no puede salir “hasta nuevo aviso” y percibe un “olor ácido, penetrante” (Krimer 2016: 107). Además, descubre un depósito de bidones de Noxa al lado de un criadero de chanchos y —típico del género del *eco-thriller*— este hallazgo individual se entrelaza con información adicional esclarecedora, es decir aquí está flanqueada por una lectura a través de la cual la periodista se entera de que “los fabricantes están obligados a lavar los bidones pero la gente lo hace en los patios, en el fondo de sus casas, en medio de los campos, pone a sus propios hijos a lavarlos y después los usa para guardar leche o para diluir jugos” (Krimer 2016: 71).

La dispersión de un lugar del crimen latentemente omnipresente pero invisible coincide con lo que Rob Nixon ha denominado en su estudio *Slow violence* (2011). Según él, se trata de una forma de violencia cuyo impacto no se manifiesta de forma directa sino paulatinamente, es decir, puede transcurrir mucho tiempo entre el delito real y sus consecuencias:

Violence is customarily conceived as an event or action that is immediate in time, explosive and spectacular in space, and as erupting into instant sensational visibility. We need, I believe, to engage a different kind of violence, a violence that is neither spectacular nor instantaneous, but rather incremental and accretive, its calamitous repercussions playing out across a range of temporal scales. In so doing, we also need to engage the representational, narrative, and strategic challenges posed by the relative invisibility of slow violence. (Nixon 2011: 2)¹⁵

¹⁴ El hecho de que Valverde caiga enfermo de un linfoma al final de la acción señala que la amenaza que representan los herbicidas va más allá de algunas responsabilidades individuales y que los autores también pueden convertirse en víctimas con el paso del tiempo.

¹⁵ A diferencia de Nixon, el etnógrafo Thom Davies argumenta: “that it depends on who is looking. For communities who live within toxic geographies, who are exposed to the daily traumas and uncertainties of environmental hazards, the ‘spectacle’ of pollution – if not its actual materiality – is

Esta forma de violencia apenas se percibe o no se percibe en absoluto. Así, Amanda piensa que ella y Nina están empapadas por el rocío y solo a la hora de morir comprende, debido a los interrogantes insistentes de David, qué es lo que les había pasado a ella y a su hija. David aspira a detectar la hora exacta del crimen cometido en los tiempos del Antropoceno, “*el punto exacto en el que nacen los gusanos*” (Schweblin [2022] 2014: 11), o sea cuando el veneno había empezado a invadir el cuerpo (“*el punto exacto en el que tocan tu cuerpo* [scil. el cuerpo de Amanda] *por primera vez*”; Schweblin [2022] 2014: 42). De tal forma intenta reconstruir el vínculo entre el crimen y las víctimas.

A diferencia de Marcia Meyer, que asume como periodista comprometida el papel de una investigadora más bien clásica de la novela negra, David, por su parte, es un investigador para nada común, si se parte del hecho de que después de su intoxicación en el riachuelo, su madre había optado por contactar a “la mujer de la casa verde”, que, a su vez, realizó una migración del espíritu del niño a otro cuerpo para que parte de la intoxicación se fuera también (se trata del mismo destino que le toca a Nina al final de cuentas, resultando en una transmisión de almas entre los dos). Desde entonces Carla denomina a su hijo como monstruo: manchas en la piel figuran como huellas de lo ocurrido y su comportamiento le extraña a tal grado que le tiene miedo. La hibridez del *thriller* en general, y del *eco-thriller* en particular, se manifiesta aquí sobre todo por la presencia de elementos de la novela fantástica y de horror.¹⁶ La estrategia narrativa se basa en el *modus operandi* de este personaje, ya que crea una situación de interrogatorio que estructura la novela entera.

Operando con preguntas precisas y cortas sentencias declarativas (impresas en cursiva) guía y domina la conversación con Amanda (cuyas partes de la con-

often plain to see. [...] Crucially, a politics of *indifference* about the suffering of marginalized groups helps to sustain environmental injustice, allowing local claims of toxic harm to be silenced” (Davies 2022: 421–422).

16 La así modelada otredad —también representada por una niña de una “cabeza gigante” y chicos “con deformaciones” que no “tienen pestañas, ni cejas” (Schweblin [2022] 2014: 108)— adquiere, por lo tanto, un peso amenazante. Susanne Klengel se pregunta en este contexto, tomando en cuenta el doble significado de la palabra griega *farmakon* (φάρμακον) “¿cómo se vería la narración si las y los protagonistas hubieran tocado un ingrediente mágico, un agua milagrosa o algo similar, en vez del tóxico? ¿Qué pasaría si las transformaciones posteriores no se vieran como deformaciones y patologías mortales, sino como milagros? ¿Qué tal si un otro mundo surgiera ante nuestros ojos con criaturas de cuento de hadas y seres fantásticos, pero sin niñas y niños con deformaciones monstruosas? Para nuestra sorpresa, la narración también funcionaría, pero determinando certeramente que se trata de una narración fantástica” (Klengel 2021). Pero, con razón, constata que esta vertiente “parece estar subordinada al régimen realista del crimen ambiental” (Klengel 2021).

versación están marcadas sin cursiva) que se encuentra en grandes partes de la *histoire* tan desorientada como el público lector que intenta ordenar los *flash-backs* para crear una línea argumental coherente:

Me detengo un segundo y un perro sale del pastizal. *Esto es importante. ¿Por qué? Necesito entender qué cosas son importantes y qué cosas no. ¿Qué pasa con el perro? Respira agitado y mueve la cola, le falta una pata trasera. Sí, eso es muy importante, eso tiene mucho que ver con lo que buscamos.* (Schweblin [2022] 2014: 46)

Pero Amanda no tiene ni la más remota idea de lo que están buscando, ya que en aquel instante David todavía no le había aclarado la metáfora de los gusanos. Solo de manera retrospectiva es evidente que el perro sirvió de prolepsis concerniente a la intoxicación de la madre y de su hija, siendo el animal también una víctima del crimen ecológico.¹⁷

David reconstruye mentalmente y de manera minuciosa con Amanda varios lugares del hecho que posiblemente se podría revelar como lugar del crimen – sirve una segunda lectura de la novela para entender del todo su estrategia de interrogación. David enfrenta la problemática de que cualquier lugar podría ser el lugar del crimen buscado.

Narrar hasta y contra el agotamiento

La incertidumbre alarmante se refleja en la atmósfera amenazante que domina toda la narración y que crea un grado de suspense permanentemente elevado, dando así prueba del marcado potencial estético-emocional del *eco-thriller*. Y esto ya empezando con el peritexto más visible: el título de la novela. Mientras que las traducciones sensacionalistas en alemán *Das Gift* o en francés *Toxique* pierden cualquier connotación subcutánea, *Distancia de rescate* crea una sensación intangible de angustia y de esta forma es mucha más apropiada para la estrategia narrativa en su conjunto.¹⁸ *Distancia de rescate*, “así llamo [scil. Amanda] a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque

¹⁷ También se encuentran signos similares en *Noxa* que igualmente quedan sin contextualización o explicación ninguna y que el público lector tiene que identificar como consecuencias de la contaminación del medio ambiente: “A un costado hay un perro sarnoso. El cuero le cubre parte de la cabeza y de las patas, pero el resto está en carne viva. [...] Una masa uniforme de abejas agonizan, apretadas unas con otras. Algunas están muertas” (Krimer 2016: 61; 73).

¹⁸ La traducción en inglés, *Fever Dream*, significa una reducción de los posibles sentidos de la novela, ya que la situación de interrogatorio queda únicamente entendida como un fenómeno de alucinación de la protagonista moribunda.

siempre arriesgo más de lo que debería” (Schweblin [2022] 2014: 22). Lo que podría ser interpretado como comportamiento de una madre helicóptero sobreprotectora se revela como otra prolepsis siniestra.¹⁹ Debido a la situación narrativa del interrogatorio permanente, la historia terrorífica de la migración de David y el destino fatídico de Amanda, incluso las escenas aparentemente plácidas —la visita conjunta de una feria de alimentos o Nina que mete los pies en la piscina de la casa de vacaciones— están cargadas del peso de un mal augurio. Resulta al mismo tiempo notablemente absurdo que justamente la piscina que Amanda teme tanto como posible sitio de un accidente resulta ser el único lugar donde el agua contiene con bastante probabilidad lo que debería —cloro— y es, por lo tanto, un paradero seguro. Evidentemente no hay manera de proteger a Nina, el constante cálculo de la distancia de rescate no sirve para evitar lo inevitable.

El hecho de que se trata de dos mujeres desesperadas que temen por la vida de sus hijos despierta sin duda una elevada preocupación y compasión en el público lector. El “agotamiento del mundo” se expresa aquí como una lucha perdida de madres por el futuro de los hijos, y así también una lucha perdida por el mundo. El agotamiento de Carla se manifiesta en su decisión de irse de casa; concerniente al agotamiento de Amanda, debería dejarle hablar a la moribunda por sí misma: “Estoy tan cansada. ¿Qué es lo importante, David? Necesito que lo digas, porque el calvario se acaba, ¿no? Necesito que lo digas y después quiero que siga el silencio” (Schweblin [2022] 2014: 115). Pero cabe destacar el hecho de que después de su muerte física, Amanda pervive hasta el final de la trama —y quizás más allá de ello— como alma/instancia narrativa en un lugar impreciso y desde ahí sigue observando y contando como su marido llega un mes después a la casa de David para enterarse de qué le pasó a Nina. Es decir, la narración resiste el agotamiento del cuerpo, traspasa los límites terrestres y perdura como recuerdo en el tiempo. Aquí se hace patente la gran productividad de la figura ambivalente de *Welterschöpfung*, acuñada por Gesine Müller.

Marcia Meyer, por su parte, también había luchado. Ella quería sacar a la luz la verdad acerca de enfermedades y malformaciones en niños, pero lo que queda al final de sus pesquisas como dato fiable se reduce a un plan privado. Y este es el hecho de que su amiga y periodista Ema había dado luz a un niño con malformaciones, fruto de una aventura amorosa que tuvo con su entonces marido – y el descubrimiento de su propio embarazo que, debido a su exposición a Noxa, también podría conllevar un destino parecido.

El potencial específico de este *eco-thriller* yace, en primer lugar, en su afán de transmitir conocimientos acerca de los vínculos entre el desarrollo de cultivos ge-

19 Véase para un análisis de las representaciones de la maternidad en la novela Vargas Silva (2022).

néticamente modificados, la utilización de plaguicidas y la salud pública. Como la nota de la autora explicita, algunos testimonios de la novela se basan en los textos comprometidos-combatientes *Malcomidos. Como la industria alimentaria argentina nos está matando* (2013) de Soledad Barrutti, *La amenaza transgénica* de Jorge Kaczewer y *Pueblos fumigados* de Jorge Eduardo Rulli (2009), lo cual acentúa el objetivo de aclarar y descubrir que “reside” —no solamente— en este *eco-thriller*.

En un ámbito donde reina una “infra-criminalización” (Vegh-Weis 2019: 55), es decir la banalización de delitos medioambientales cometidos por grupos de población o empresas privilegiados²⁰, esta ambición adquiere una especial importancia y Marcia la encarna de una forma tan fervorosa y altruista que resulta fácil identificarse con ella. La acompañamos en sus recorridos, por ejemplo, en un hospital donde entrevista a un médico después de haber visto una niña pequeña en el pasillo.

—¿La nena? —Tiene leucemia. [...] —Leí que en los últimos años aumentaron las enfermedades. —Anencefalia, diabetes, hipertiroidismo, Lou Gehrig, Parkinson, abortos espontáneos... Tenemos una estadística. Si querés te la paso por mail. Hace una pausa. —¿Sigo? —Suficiente. ¿La fumigación con Noxa tiene que ver con ese aumento? —Creo que sí. El problema es probarlo. Los efectos no se ven de un día para el otro, se acumulan en el cuerpo. (Krimer 2016: 25)

Si bien en el nivel diegético de la novela la periodista no logra publicar los resultados de su investigación, nosotras y nosotros como lectoras y lectores estamos gracias a ello sensibilizados en cuanto a la *slow violence* de las posibles consecuencias de las fumigaciones.

Ahora bien, se podría plantear la siguiente pregunta: ¿cuál es aquí el aporte de una novela si existe literatura especializada que se pueda consultar? Primero, el tiraje de estudios científicos no es equiparable en absoluto a la de un género tan apreciado por el público lector como lo es el *eco-thriller*, el cual sabe por antonomasia combinar el principio de Horacio *prodesse et delectare*.

Además, aquí entra en juego lo que Lawrence Buell, hace ya unos treinta años, había llamado *environmental doublethink* en su estudio *The environmental imagination* (1995): “Awareness of the potential gravity of environmental degradation far surpasses the degree to which people effectively care about it. For decades it has been reckoned a major issue, but it has modified citizenly behavior

²⁰ Vegh-Weis apoya una criminología crítica verde del sur y “propone utilizar la noción de ‘selectividad penal’ para exponer el funcionamiento discrecional del sistema de justicia penal en relación al tratamiento de daños ambientales en el sur global” (Vegh-Weis 2019: 55). Esta selectividad consiste según Vegh-Weis, por una parte, en la citada “infra-criminalización” y, por otra parte, en una “sobre-criminalización” de pueblos originarios cuyas protestas “no producen un daño social significativo e incluso están enmarcadas dentro de derechos constitucionales” (Vegh-Weis 2019: 55).

only at the edges” (Buell 1995: 4). Es decir, en nuestro caso específico de la Argentina, el hecho de ser consciente de nexos nocivos entre economía (el cultivo masivo de soja) y ecología (la contaminación del medio ambiente e intoxicación de seres vivos) no lleva necesariamente a preocupaciones o aún menos a actuaciones a favor del medio ambiente.

El *eco-thriller*, por su parte, tiene debido a su potencial estético-emocional otras posibilidades de acceso. En *Noxa*, la narradora homodiegética nos involucra en sus pesquisas, da testimonio de cada uno de sus pasos (arriesgados), nos enteramos de sus sentimientos y así estamos cerca de ella, y en un latente estado de alerta que varias veces se convierte en estado de alarma, por ejemplo, cuando se pierde en un depósito de fertilizantes: “Vago en un laberinto de bolsas apiladas hasta encontrar la puerta. Al intentar abrir está trabada. Siento los bronquios cada vez más cerrados, me cuesta respirar. La tos me dobla” (Krimer 2016: 78). Marcia se pone constantemente en peligro, lo cual crea no solo el obligatorio efecto de suspenso, sino también una preocupación constante por ella. Esta se une a una desorientación significativa causada al nivel de la *histoire* por medio de una protagonista que se mueve en un terreno desconocido —en el sentido geográfico tanto como en lo que se refiere al objeto de investigación— y también al nivel del *discours*. Si bien la narradora nos cuenta detalladamente sus andanzas, buena parte de los capítulos terminan de forma abrupta, así que quedan preguntas no contestadas, hilos sueltos que corresponden a un panorama opaco en su conjunto.²¹ Por ejemplo, existe la amenaza permanente de un desconocido que sigue a Marcia a todas partes y que sabe —¿por parte de quién? — que tiene una hija. De inmediato “[C]ara de payaso se para a mi lado, hace girar un grano entre los dedos. Pregunta: -¿Noticias de la nena?” (Krimer 2016: 98). Un viaje en taxi termina, con respecto a la trama, aún más bruscamente. “El volantazo suena como un látigo. Caigo. Es lo último que hago” (Krimer 2016: 111). Fin de los capítulos (18/22) – el público lector espera en vano más información. El estilo paratáctico contribuya a modelar la inquietud constante y da a entender que no hay tiempo que perder, mientras que en la realidad (ficticia) más de una buena parte ya está perdida.

21 Esta técnica narrativa la encontramos también en el caso de otro personaje del universo literario de Krimer, protagonista de su primera trilogía (*Sangre kosher* 2010; *Siliconas express* 2013, *Sangre fashion* 2015): la bibliotecaria Ruth Epelbaum de origen judío-polaco que se mueve, jubilada prematuramente, de forma despistada y más bien infructuosa como detective en Buenos Aires (cf. Temelli 2015).

Conclusión

Por medio de la ficción, y aquí con mayor precisión del *eco-thriller*, nos sumergimos en un mundo del cual no podemos desviar la mirada. Es nuestro mundo y no lo es. Con las novelas en la mano, en un sofá bien acomodados estamos a salvo, no obstante, al mismo tiempo seguimos las huellas fatídicas del Antropoceno y empatizamos con las figuras afectadas. Tanto en *Distancia de rescate* como en *Noxa* se hace palpable un agotamiento del mundo. En ambos casos este se expresa sobre todo por el agotamiento de una mujer-madre. En cuanto al caso de Marcia, al final queda una periodista sin nota y probablemente sin trabajo (los avisos de Noxa sostienen el suplemento rural del diario para el cual Marcia trabaja), con una hija adolescente con la cual no se lleva bien, un exmarido que le fue infiel durante el matrimonio, una amiga que se suicidó, un amante que se fue y un embarazo que posiblemente convierte el asunto investigado de malformaciones en niños en un asunto aún mucho más cercano. La última frase de la narradora y de la novela capta el gran cansancio provocado por este escenario. “Va a llover en la ruta, pienso” (Krimer 2016: 154). Lo único que le queda a ella como posible raciocinio y pronóstico ya no tiene nada que ver con la labor periodística. Las pesquisas obstinadas están sustituidas por una observación banal, por una previsión meteorológica.

Marcia se rinde, Carla se va y Amanda muere (físicamente). Los que quedan como testigos somos —aparte del alma y la voz narrativa de Amanda— nosotras y nosotros como lectoras y lectores. Bien sabiendo que *non omnia possumus omnes*, estamos llamados a preguntarnos qué estábamos haciendo a la hora del crimen.

Bibliografía

- Barrutti, Soledad (2013): *Malcomidos. Cómo la industria alimentaria argentina nos está matando*. Buenos Aires: Planeta Argentina.
- Beck, Ulrich (2007): *Weltrisikogesellschaft. Auf der Suche nach der verlorenen Sicherheit*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- (1998 [1986]): *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós.
- Biros, Camille (2010): “Premiers éléments de définition d’un type émergent de FASP: l’ecothriller”. En: *ASp. La revue du GERAS* 57, pp. 1–18.
- Buell, Lawrence (1995): *The environmental imagination. Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Davies, Thom (2022): “Slow violence and toxic geographies: ‘Out of sight’ to whom?”. En: *Environment and Planning C. Politics and Space* 40, 2, pp. 409–427.
- Dürbeck, Gabriele (2015): “Die Resonanz des Anthropozän-Diskurses im zeitgenössischen Ökothriller am Beispiel von Dirk C. Flecks *Das Tahiti-Projekt*”. En: Grimm, Sieglinde/Wanning, Berbeli (eds.):

- Kulturökologie und Literaturdidaktik. Beiträge zur ökologischen Herausforderung in Literatur und Unterricht.* Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 83–100.
- Fornoff, Carolyn/Eunji Kim, Patricia/Wiggin, Bethany (2020): “Introduction. Environmental Humanities across Times, Disciplines, and Research Practices”. En: Wiggin, Bethany/Fornoff, Carolyn/Eunji Kim, Patricia (eds.): *Timescales. Thinking across ecological temporalities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. vii–xxviii.
- Gebauer, Mirjam (2013): “When the Ocean Strikes Back. Frank Schätzing’s Eco-thriller *The Swarm* and the Pop-cultural Imagination of Global Environmental Disaster”. En: *Academic Quarter/Akademisk Kvarter* 7, pp. 317–335.
- Global Witness (2021): “Última línea de defensa”, <https://www.globalwitness.org/es/last-line-defence-es/> (última visita: 05/10/2023).
- Gómez Lende, Sebastián (2017): “Usos del territorio, acumulación por desposesión y derecho a la salud en la Argentina contemporánea: el caso de la soja transgénica”. En: *GEOgraphia* 19, 39, pp. 3–15.
- Hansen, Christiane (2020): “Ecothriller heroics: Affect and spectatorship in fictions of climate change”. En: *Journal of European Popular Culture* 11, 2, pp. 145–156.
- Heffes, Gisela (2020): “Toxic nature in Contemporary Argentine Narratives. Contaminated bodies and Ecomutations”. En: Kressner, Ilka/Mutis, Ana María et al. (eds.): *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World*. Milton: Routledge, pp. 55–73.
- Kaczewer, Jorge (2009): *La amenaza transgénica*. Buenos Aires: Editorial del Nuevo Extremo.
- Klengel, Susanne (2021): “¿‘Distancia de rescate’ en tiempos de distanciamiento social? Sobre la novela de Samantha Schweblin (2014)”. En: <https://mecila.net/en/7> (última visita: 07/09/2023).
- Krimer, María Inés (2016): *Noxa*. Buenos Aires: Editorial Revólver.
- Leane, Elizabeth (2019): “Ice and the Ecothriller: Popular Representations of Antarctica in the Anthropocene”. En: Leane, Elizabeth/McGee, Jeffrey (eds.): *Anthropocene Antarctica: Perspectives from the Humanities, Law and Social Sciences*. Londres: Routledge, pp. 87–100.
- Leone, Lucía de (2017): “Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”. En: *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 16, pp. 62–76.
- Maciejewski, Christina (2020): *Die globale Umweltkrise im deutschsprachigen Ökothriller: Wissenspopularisierung, Unterhaltung, kritische Funktion*. Tesis doctoral, Universidad de Vechta.
- Ministerio de Seguridad Argentina (2021): *Protocolo de actuación para la investigación científica del lugar del hecho*, https://www.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/anexo_6486329_1.pdf (última visita: 05/10/2023).
- Montenegro, Raúl (2009): “Informe sobre los efectos de los plaguicidas en la salud humana. Necesidad de prohibir el uso de plaguicidas agropecuarios en áreas urbanas y periurbanas.” En: <https://observatoriodelglifosato.wordpress.com/2009/08/03/informe-sobre-los-efectos-de-los-plaguicidas-en-la-salud-humana-y-el-ambiente/> (última visita: 05/10/2023).
- Müller, Gesine (2023a): “The Post-Global Challenge in the Debate over World Literature: Latin American Perspectives”. En: Müller, Gesine/Loy, Benjamin (eds.): *Post-Global Aesthetics. 21st Century Latin American Literatures and Cultures*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 11–28.
- (2023b): “*Welt(er)schöpfung*. Tendencias postglobales en las literaturas latinoamericanas”. En: Temelli, Yasmin (ed.): *¿Quo vadis? Perspectivas de los estudios latinoamericanos*. Heidelberg: Winter, pp. 23–39.
- Nixon, Rob (2011): *Slow violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.

- Otto, Eric C. (2012): “From a certain angle’: Ecothriller reading and Science Fiction reading *The Swarm* and *The Rapture*”. En: *Ecozon@* 3, 2, pp. 106–121.
- Pérez, Óscar A. (2019): “Toxic Chemicals in Samanta Schweblin’s *Distancia de rescate* (Fever Dream)”. En: *Ecozon@* 10, 2, pp. 148–161.
- Rulli, Jorge Eduardo (2009): *Pueblos fumigados. Los efectos de los plaguicidas en las regiones sojeras*. Buenos Aires: Editorial del Nuevo Extremo.
- Schneider-Özbek, Katrin (2018): “Der Ökothriller. Zur Genese eines neuen Genres an der Schnittstelle von Thriller und ökologischem Narrativ”. En: Zemanek, Evi (ed.): *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 229–246.
- (2016): “Frau rettet Welt? Ontologisierung des Weiblichen im Ökothriller”. En: Adam, Marie-Hélène/Schneider-Özbek, Katrin/Rothenhäusler, Andie (eds.): *Technik und Gender: Technikzukünfte als geschlechtlich codierte Ordnungen in Literatur und Film*. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, pp. 151–172.
- Schweblin, Samanta (2022) [2014]: *Distancia de rescate*. Barcelona: Penguin Random House.
- Svampa, Maristella (2020): *Die Grenzen der Rohstoffausbeutung. Umweltkonflikte und ökoterritoriale Wende in Lateinamerika*. Bielefeld: Bielefeld University Press/transcript.
- Temelli, Yasmin (2015): “La nueva novela policiaca mexicana: violencia polifacética y factor femenino – el caso de Morena en rojo de Myriam Laurini”. En: Mackenbach, Werner/Maihold, Günther (eds.): *La transformación de la violencia en América Latina*. Guatemala: F&G Editores, pp. 239–260.
- (2013): “¿Con armas de mujer? Figuras del personaje investigador femenino en la narrativa latinoamericana negrocriminal”. En: Ströbele-Gregor, Juliana /Wollrad, Dörte (eds.): *Espacios de género, Adlaf Congreso Anual 2012*, Buenos Aires: FES/ADLAF/Nueva Sociedad, pp. 155–169.
- Vargas Silva, Oscar Esteban (2022): “La maternidad y lo contrafáctico en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin”. En: *Social Innova Sciences* 3, 1, pp. 43–52.
- Vegh Weis, Valeria (2019): “Por una criminología crítica verde del sur. Un análisis sobre selectividad penal, pueblos indígenas y daños ambientales en Argentina”. En: *Revista Crítica Penal y Poder* 16, pp. 53–74.
- Zemanek, Evi (2011): “Naturkatastrophen in neuen Formaten: Fakten und Fiktionen des Tsunami in Frank Schätzing’s Ökothriller *Der Schwarm* und Josef Haslingers Augenzeugenbericht *Phi Phi Island*”. En: Schöll, Julia/Bohley, Johanna (eds.): *Das erste Jahrzehnt: Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 83–97.

Catarina von Wedemeyer

“Ideas para postergar el fin del mundo”

El agotamiento de la explotación y el anarquismo decolonial de Ailton Krenak, Davi Kopenawa y María Galindo

Para defender sus tierras decidieron “hablar con los blancos”¹. Davi Kopenawa, Ailton Krenak y María Galindo son autores, activistas y chamanes que critican la explotación capitalista y el pensamiento neocolonial.² Sus concepciones del agotamiento del mundo (véase Siskind 2019: 205–235) se ven sobre todo en las imágenes de Kopenawa cuando el autor describe *A queda do céu* (2015), la “caída del cielo”. Krenak retoma la argumentación de Kopenawa y sugiere algunas *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), “ideas para postergar el fin del mundo”, que comentaremos a continuación. Los paralelos entre estas teorías decoloniales y el anarquismo izquierdista se verán con ejemplos literarios y poéticos seleccionados, tanto como en las obras de María Galindo. Junto al colectivo boliviano *Mujeres Creando*, Galindo discute si al final quizás sí puede haber un futuro posible en “el país imposible” que las autoras imaginan en su “Constitución Política Feminista del Estado” (2013: 180–204; véase Gavroche 2020).³ Partiendo de los escritos de estos tres autores, arguyo que la imaginación utópica (el sueño) debe traducirse en palabras (en poesía) para poder manifestarse en la realidad (en leyes).

Para luchar contra las destrucciones y contaminaciones causadas por mineros y buscadores de oro, Davi Kopenawa ha colaborado con la “Fundación Nacional del Indio” (FUNAI), con la Comissão Pró-Yanomami (CCPY) y con Survival International. Por su trabajo, el autor ha obtenido dos títulos de doctor honoris causa, uno en el año 2022 y uno en el 2023, concedido por la Universidade Federal de São Paulo. Ailton Krenak no solamente es autor de las *Ideias* mencionadas,

1 “Falar aos brancos” es el título de un capítulo de Kopenawa (2015: 299).

2 Según Kay Sara, la gente indígena nace activista, ya que están forzados de defenderse contra la explotación (véase Wurmdobler 2023). Para Kopenawa, el acto de aprender el “idioma de los blancos” ya es parte de este activismo, ya que usa el portugués para defender el Amazonas (2015: 282–285). Su libro fue editado por Bruce Albert, en francés, aquí cito de la re-traducción al portugués hecha por Beatriz Perrone-Moisés. Estas ediciones son ambiguas: por un lado, ayudan a difundir la filosofía indígena, por el otro, un editor blanco siempre implica un *white gaze*. Véase también el caso de Rigoberta Menchú (2007). Para críticas de la teoría decolonial véanse María Lugones (2015) y Silvia Rivera Cusicanqui (2010).

3 Para cuestiones del feminismo desde la perspectiva decolonial véase Lugones (2007 y 2020).

Catarina von Wedemeyer, University of Geneva

sino también de los libros *O Amanhã Não está à Venda* (2020), *A Vida Não é Útil* (2020), *Lugares de Origem* (2021), y *Futuro Ancestral* (2022). Además, es cofundador de la Unión de Naciones Indígenas, miembro de la Gaia Foundation, tiene un blog y un TED talk, y también le otorgaron un doctor honoris causa. María Galindo, por su parte, es activista boliviana, escritora y directora de cine. Dice de sí misma que es “hermana, amante, amiga, madre, puta, mujer, lesbiana, india, loca, discapacitada, pobre” (2013: 83). También se identifica como “agitadora callejera, grafitera y buena cocinera”, y justamente *no* escribe para “ser interpretada por el poder académico” (2013: portada).⁴ Galindo es cofundadora del colectivo *Mujeres Creando*, y autora de los libros *No hay libertad política sin libertad sexual* (2017) y *Feminismo bastardo* (2021). En el 2014, su libro *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar* (2013), que contiene la “Constitución” mencionada, se reeditó con el título *Feminismo urgente: ¡A despatriarcar!*

La caída del cielo y los paracaídas coloridos

Davi Kopenawa consintió publicar su libro *A queda do céu* para “advertir a los blancos antes de que acaben arrancando del suelo hasta las raíces del cielo” (2015: 392).⁵ A continuación comentaremos su visión apocalíptica junto con el texto de Ailton Krenak quien, además de advertir a los blancos, critica el concepto de humanidad y sugiere algunas ideas para llevar una vida más poética, más humana. La diferencia básica entre los teóricos decoloniales eco-críticos y los pensadores de la ilustración europea es que los primeros entienden la humanidad no como opuesta a la naturaleza sino como parte integral de ella:

Durante mucho tiempo, nos han hecho creer que somos la humanidad. [...] nos hemos ido alienando de este organismo del que formamos parte, la Tierra, y hemos empezado a pensar que ella es una cosa y nosotros somos otra: la Tierra y la humanidad. No entiendo dónde hay algo que no sea naturaleza. Todo es naturaleza. El cosmos es naturaleza. Todo lo que se me ocurre es naturaleza. (Krenak 2019: 14)⁶

4 No obstante, nos permitimos incluir su pensamiento en este contexto (académico), ya que contiene ideas muy interesantes para imaginar futuros posibles.

5 “alertar os brancos antes que acabem arrancando do solo até as raízes do céu”. (Todas las traducciones al español fueron realizadas por la autora de este artículo).

6 “Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. [...] fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza”.

En vez de una economía de explotación, Krenak y Kopenawa describen una economía basada en generosidad y mutualidad. Como todo es naturaleza, incluyendo los seres humanos, todo viene de ella y todo regresa a ella, o sea que las pertenencias materiales tienen mucho menos valor. En un pasaje de su libro, Kopenawa se asombra del materialismo occidental y del enamoramiento de los blancos con sus cosas, el hecho de que sueñen con ellas y lloren cuando se rompen:

Son los blancos los que son tacaños y hacen sufrir a la gente en el trabajo para ampliar sus ciudades y reunir bienes, ¡no nosotros! ¡Para ellos, estas cosas son como novias! Sus pensamientos están tan apegados a ellas que si las rompen cuando aún son nuevas, ¡se enfadan hasta las lágrimas! Están enamorados de ellas. Duermen pensando en ellas, como quien duerme con el recuerdo nostálgico de una mujer hermosa. Ocupan sus pensamientos durante mucho tiempo, hasta que llega el sueño. Y entonces sueñan con su coche, su casa, su dinero y todas sus demás posesiones: las que ya tienen y las que aún quieren tener [...]. (Kopenawa 2015: 413)⁷

En contraste a eso, en la sociedad Yanomami existe una economía de participación: “Intercambiamos generosamente bienes entre nosotros para ampliar nuestra amistad. De lo contrario, seríamos como los blancos, que se maltratan sin cesar por sus bienes” (Kopenawa 2015: 414).⁸ Conectando el concepto de economía con la violencia, Kopenawa describe las sociedades indígenas como pacifistas: “¡Nosotros nunca pensamos en enviar a nuestra gente a la tierra de los blancos sin decir nada, solo para quitarles todo lo que tienen de ella!” (2015: 415).⁹ En su texto, explica diferentes géneros de la tradición oral que se usan, según el conflicto que tiene que solucionarse. Para evitar guerras y para solucionar conflictos hay una cultura de diálogo con géneros diferentes de comunicación oral y cantada (Kopenawa 2015: 392). La ley y la justicia se constituyen de las palabras internalizadas de la entidad divina Omama (2015: 390), que actúa según un principio de balance entre todos los organismos vivos, humanos o no. Tanto Kopenawa como Krenak arguyen que el método para escuchar estas palabras, y

7 “São os brancos que são sovinas e fazem as pessoas sofrerem no trabalho para estender suas cidades e juntar mercadorias, não nós! Para eles, essas coisas são mesmo como namoradas! Seu pensamento está tão preso a elas que se as estragam quando ainda são novas ficam com raiva a ponto de chorar! São de fato apaixonados por elas! Dormem pensando nelas, como quem dorme com a lembrança saudosa de uma bela mulher. Elas ocupam seu pensamento por muito tempo, até vir o sono. E depois ainda sonham com seu carro, sua casa, seu dinheiro e todos os seus outros bens — os que já possuem e os que desejam ainda possuir [...]”.

8 “Trocamos bens entre nós generosamente para estender a nossa amizade. Se não fosse assim, seríamos como os brancos, que maltratam uns aos outros sem parar por causa de suas mercadorias”.

9 “Nós nunca pensamos em mandar os nossos para a terra dos brancos sem dizer nada, só para tirar dela tudo o que tem!”

para comunicarse con los espíritus, son los sueños, que se estudian como cualquier campo científico. Krenak explica la práctica de los sueños como sigue:

Cuando sugerí que hablaría sobre los sueños y la tierra, quería comunicarles un lugar, una práctica [...] de reconocer esta institución de soñar no como una experiencia diaria de dormir y soñar, sino como un ejercicio disciplinado de buscar en los sueños una guía para nuestras elecciones diarias. [...] ven los sueños como un camino hacia el aprendizaje, el autoconocimiento sobre la vida y la aplicación de este conocimiento en su interacción con el mundo y con otras personas. (Krenak 2019: 34)¹⁰

Tanto el saber soñar profesionalmente como la identificación con la naturaleza recuerdan el libro *The Word for World is Forest* (1972) de la autora anarquista Ursula Le Guin.¹¹ En la novela, el protagonista Lyubov explica el peligro en que se encuentra la selva debido a la explotación: “A forest ecology is a delicate one. If the forest perishes, its fauna may go with it. The Athshean word for world is also the word for forest. I submit [...] that though the colony might not be in imminent danger, the planet is” (Le Guin 2022: 48). Aunque los habitantes ficticios no se pueden comparar con los Yanomami y los Krenak, la selva de Le Guin puede ser leída como metáfora del Amazonas y de toda la naturaleza amenazada.

Para hacer entender la dimensión de la destrucción, Krenak usa la imagen de una separación entre madre e hijos. La explotación de la naturaleza no solamente afecta a los pueblos originarios sino a todos: “El resultado de nuestro divorcio de la integración e interacción con nuestra madre, la Tierra, es que nos está dejando huérfanos, no solo a los que se llaman indios, indígenas o pueblos originarios en diferentes grados, sino a todos” (Krenak 2019: 33).¹² Kopenawa lo formula con aún más urgencia: “¡Deben dejar de maltratar a los árboles del bosque! Pronto no quedarán flores fragantes para alimentarnos y hacer miel. Si seguimos así, ¡nos tocará morir a nosotros!” (Kopenawa 2015: 402).¹³ Los tres autores Krenak, Kopenawa y Le Guin arguyen que el método adecuado para ver los futuros posibles y

10 “Quando eu sugerí que falaria do sonho e da terra, eu queria comunicar a vocês um lugar, uma prática [...] de reconhecer essa instituição do sonho não como experiência cotidiana de dormir e sonhar, mas como exercício disciplinado de buscar no sonho as orientações para as nossas escolhas do dia a dia. [...] têm no sonho um caminho de aprendizado, de autoconhecimento sobre a vida, e a aplicação desse conhecimento na sua interação com o mundo e com as outras pessoas”.

11 Sobre el anarquismo de Le Guin véase Call (2007: s.p.).

12 “Do nosso divórcio das integrações e interações com a nossa mãe, a Terra, resulta que ela está nos deixando órfãos, não só aos que em diferente graduação são chamados de índios, indígenas ou povos indígenas, mas a todos”.

13 “Devem parar de maltratar as árvores da floresta! Logo já não haverá nenhuma flor perfumada para nos alimentar e fazer mel. Se continuar assim, será a nossa vez de morrermos todos!”

para solucionar las condiciones presentes son los sueños conscientes —utopías que prescindan del extractivismo capitalista.

Es en uno de sus sueños que Davi Kopenawa tuvo la visión que se convertiría en el título de su libro. Durante un viaje a Nueva York, el chamán sintió la urgencia del agotamiento de la Tierra en la imagen del cielo cayéndose:

Y así, una noche, vi también el cielo incendiado por el calor del humo de las fábricas. Los truenos, los relámpagos y los fantasmas de los antiguos muertos estaban rodeados de inmensas llamas. Entonces el cielo empezó a desmoronarse contra la tierra como un gran estruendo. [...] Exaltados, vertiendo torrentes de agua sobre las llamas, [los xapiri] gritaron a los blancos: ‘Si destruis el cielo, moriréis todos con él!’ Pero los blancos no prestaron atención a sus gritos de advertencia. (Kopenawa 2015: 432)¹⁴

Kopenawa no solamente habla de la caída del cielo, y de cómo los espíritus, los xapiri, intentan controlar la catástrofe, sino también habla de una experiencia en la que se encuentra en París y tiene un sueño en el que se cae él mismo:

Acababa de conciliar el sueño cuando, de repente, tuve la impresión de ser tragado por un inmenso vacío. Entonces se derrumbaron grandes trozos de tierra bajo mis pies y la casa en la que me encontraba se desmanteló con gran estrépito. Entonces empecé a caer una y otra vez. Era aterrador. Pero finalmente, los xapiri que me acompañaban consiguieron retener mi imagen. Hicieron estallar un paracaídas de luz sobre mí, que me frenó, y el fantasma de Omama me agarró justo antes de que desapareciera en el inframundo. (Kopenawa 2015: 423–424)¹⁵

Mientras en Kopenawa los espíritus controlan tanto el cielo como a los seres humanos, en Krenak, somos nosotros quienes tenemos que levantar el cielo y abrir nuestros paracaídas para suspendernos en el aire. Al transformar las imágenes del sueño de Kopenawa en metáfora, Krenak nos recuerda nuestra responsabilidad. Según Krenak (2019: 43), el fin del mundo ya ha llegado, ya caímos, siempre estamos cayéndonos. Paradójicamente, este pensamiento transmite más agencia y menos resignación que el texto de Kopenawa, que ya ha perdido la esperanza de

14 “Assim, certa noite, vi também o céu ser incendiado pelo calor da fumaça das fábricas. Os trovões, os seres raios e os fantasmas dos antigos mortos estávamos cercados de chamas imensas. Depois, o céu começou a desmoronar sobre a terra como grande estruendo. [...] Exaltados, despejando torrentes de água sobre as chamas, [os xapiri] gritavam para os brancos: ‘se vocês destruírem o céu, vão todos morrer com ele!’ Mas estes não davam nenhuma atenção a seus gritos de alerta”.

15 “Eu tinha conseguido adormecer havia pouco quando, de repente, tive a impressão de ser tragado por um imenso vazio. Em seguida, grandes pedaços de terra abaixo de mim desmoronaram e a casa onde eu estava se desmontou inteira com grande estardalhaço. Aí, comecei a cair sem parar. Era apavorante! Mas, por fim, os xapiri que me acompanhavam conseguiram segurar minha imagem. Fizem explodir acima de mim um paraquedas de luz, que me desacelerou, e o fantasma de Omama me agarrou logo antes de eu desaparecer no mundo subterrâneo”.

comunicarse con los blancos. Ambos autores priorizan el Buen Vivir, que se distingue del hedonismo por su responsabilidad inherente. Sobre todo el texto de Krenak lleva a cuestionar el discurso del fin del mundo. Quizás no es el mundo que está llegando a su fin, sino la manera en la que se narra el mundo. Ante el cambio climático, la narración del capitalismo ya no puede legitimarse más. Partiendo desde su teoría del Buen Vivir, Krenak propone que “[e]l fin del mundo es quizá una breve interrupción de un estado de placer extático que no queremos perder” (2019: 42).¹⁶ Esta concepción permitiría perder el miedo de la caída y, en efecto, Krenak sugiere superar el sentimiento de pánico, para poder seguir reflexionando conscientemente:

¿Por qué nos incomoda la sensación de caer? Últimamente no hemos hecho más que caer. Caer, caer, caer. Entonces, ¿por qué ahora nos preocupa caer? Utilicemos toda nuestra capacidad crítica y creativa para construir paracaídas de colores. (Krenak 2019: 20)¹⁷

La poética de la existencia y la experiencia poética

Ahora ¿cómo usar esta “capacidad crítica y creativa” y cómo construir los paracaídas? ¿Cuáles son estas ideas prometidas para postergar el fin del mundo? Krenak tiene tres respuestas: La primera va en contra de la igualdad como discurso homogeneizador. En vez de eso, Krenak propone la apreciación de la diferencia de todos los seres: “Tenemos que ser críticos con esta idea moldeada de humanidad homogénea en la que el consumismo hace tiempo que ha ocupado el lugar de lo que solía ser la ciudadanía” (2019: 17).¹⁸ Y más tarde: “Definitivamente no somos iguales y es maravilloso saber que cada uno de nosotros es diferente del otro, como las constelaciones” (2019: 21).¹⁹ Una sociedad plural implica una pluralidad de historias:

16 “O fim do mundo talvez seja uma breve interrupção de um estado de prazer extasiante que a gente não quer perder”.

17 “Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despençar. Cair, cair, cair. Então por que estamos grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos”.

18 “Precisamos ser críticos a essa ideia plasmada de humanidade homogênea na qual há muito tempo o consume tomou o lugar daquilo que antes era cidadania”.

19 “Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações”.

Nuestra época es especialista en crear ausencias: del sentido de vivir en sociedad, del sentido mismo de la experiencia de la vida. Esto genera una gran intolerancia hacia aquellos que todavía son capaces de experimentar el placer de estar vivos, de bailar, de cantar. [...] El tipo de humanidad zombi al que estamos llamados a unirnos no puede tolerar tal placer, tal disfrute de la vida. Así que predicar el fin del mundo como una posibilidad de hacernos renunciar a nuestros propios sueños. Y mi provocación sobre postergar el fin del mundo es exactamente poder contar siempre una historia más. Si podemos hacer eso, estamos postergando el fin. (Krenak 2019: 18–19)²⁰

La segunda respuesta se refiere al desarrollo de lo que Hendrik Schröder (2018) llama “Utopiekompetenz”, capacidad utópica: Es el permiso de pensar más allá de la apocalipsis, para poder imaginar un mundo diferente y desarrollar una visión practicable de cómo queremos vivir: “¿De dónde salen los paracaídas? Desde el lugar donde las visiones y los sueños son posibles. Otro lugar que podemos habitar más allá de esta dura tierra: el lugar de los sueños” (Krenak 2019: 44–45).²¹ Por un lado, se pueden traducir estas imágenes poéticas de los sueños a la vida real, por el otro, y esta es su tercera propuesta, Krenak sugiere entender el mismo ser humano como sujeto poético que también se resiste a toda la lógica del mercado:

Cantar, bailar y vivir la experiencia mágica de suspender el cielo es habitual en muchas tradiciones. Suspender el cielo es ampliar nuestro horizonte; no un horizonte prospectivo, sino existencial. Significa enriquecer nuestras subjetividades, que es la materia que este tiempo en que vivimos quiere consumir. Si hay un deseo de consumir la naturaleza, también hay un deseo de consumir [...] nuestras subjetividades. Así que vivámoslas con la libertad que somos capaces de inventar, no la pongamos en el mercado. Ya que la naturaleza está siendo agredida de un modo tan indefendible, seamos al menos capaces de mantener nuestras subjetividades, nuestras visiones, nuestras poéticas de la existencia. (Krenak 2019: 21)²²

20 “Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. [...] O tipo de humanidade zombi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim”.

21 “De que lugar se projetam os paraquedas? Do lugar onde são possíveis as visões e o sonho. Um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho”. Véase también Krenak (2019: 46–47).

22 “Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir [...] as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão

Para decirlo con Erich Fromm (1990), en vez de enriquecernos en nuestro tener, cantando y bailando deberíamos de enriquecer nuestro ser, nuestra subjetividad. Para esto, Krenak sugiere gozar sin explicaciones, sin miedo, culpa u objetivo, igual que lo hacen los niños: “Disfrutar sin ninguna meta. Chupar sin miedo, sin culpa, sin ninguna meta” (Krenak 2019: 44)²³. Las tres sugerencias de Krenak se entrelazan con la práctica literaria: tanto la pluralidad de historias, como los sueños, como la “poética sobre la existencia” —todos tienen que ver con la competencia de imaginación. Ante el fin del mundo, las narraciones con las que los seres humanos nos explicamos nuestra realidad se hacen más y más conscientes. Es como si el papel de la poesía adquiriera mayor importancia.

En *La búsqueda del presente*, el discurso de recepción del premio Nobel de Octavio Paz, hay una convergencia tanto con Krenak como con el marxismo de la teoría crítica, cuando dice: “Así como hemos tenido filosofías del pasado y del futuro, de la eternidad y de la nada, mañana tendremos una filosofía del presente. La experiencia poética puede ser una de sus bases” (Paz 1994: 40; véase Wedemeyer 2019: 283–290). La idea de una “filosofía del presente” reconduce a la obra de Krenak, quien en su libro *Futuro Ancestral* sugiere una simultaneidad de tiempos: “Los ríos, esos seres que siempre han habitado los mundos de diferentes formas, son los que me sugieren que si hay un futuro que considerar, es un futuro ancestral, porque ya estaba aquí” (2022: s.p.).²⁴ Krenak a su vez evoca la “Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen” de Ernst Bloch (1973: 104), tanto como la teoría ficticia “Principles of Simultaneity” del anarquista Shevek, protagonista de *Los desposeídos* (Le Guin 2019: 183–187). El argumento de Octavio Paz, que la experiencia poética puede ser una base de la filosofía del presente, también se encuentra en sus poemas. En una estrofa de su poema “Piedra de sol” (1957) el yo lírico describe el fin del mundo que se sintió durante el momento histórico concreto de la Guerra Civil Española, y lo contrasta con una trascendencia hacia la eternidad:

Madrid, 1937,
 en la Plaza del Ángel las mujeres
 cosían y cantaban con sus hijos,
 después sonó la alarma y hubo gritos,
 casas arrodilladas en el polvo,

indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência”. La crítica de la división entre lo humano y lo no-humano otra vez recuerda la obra de Le Guin, véase también Call (2007: s.p.).

²³ “Gozar sem nenhum objetivo. Mamar sem medo, sem culpa, sem nenhum objetivo”.

²⁴ “Os rios, esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui”. Véase Wedemeyer (2024: s.p.).

torres hendidas, frentes esculpidas
y el huracán de los motores, fijo:
los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso,
tocar nuestra raíz y recobrarlos,
recobrar nuestra herencia arrebatada
por ladrones de vida hace mil siglos,
los dos se desnudaron y besaron
porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invulnerables,
nada las toca, vuelven al principio,
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
oh ser total...

(2023: s.p.)

En el año 2020, la poeta Lucía María publicó su poema “Delta de sol”, una re-escritura feminista y decolonial de “Piedra de sol”. Contrastando a Paz, Lucía María describe la violencia de los femicidios y la conecta con la lucha territorial. Su decolonialismo se encuentra, entre otras cosas, en la descentralización: en vez de describir una ciudad europea nos encontramos en la Ciudad de México, en vez de la Guerra Civil Española, Lucía María evoca *La guerra contra las mujeres* (Rita Segato 2016):

Ciudad de México, 2018,
En Bellas Artes una sinfonía:
Mujeres vivas marchando las calles
Exigen su derecho a ser humanas
Por la sangre que apagó sus hogares
Manos y miradas, marea en fulgor
Formando un huracán con nuestra voz:
Todas nos desnudamos, piel del mundo
Por defender nuestra porción de tierra
Un grito a la eternidad de ese marzo
orugas creándonos mariposas
buscando nuestra libertad perdida
todas nos desunamos recobrándola,
porque las desnudeces nos enraizan
a la historia contada por el agua
en una respiración al unísono
siendo poesía sin cuerpo ni tiempo
verso en susurros, brisa suspendida
sembrando liberación en la tez
y al final el cosmos

(2020: 30–31)

Describiendo las voces femeninas como huracán, Lucía María conecta el feminismo con la eco-crítica en tanto que el huracán también puede ser entendido como voz protestante de la tierra. El poema demanda derechos humanos para mujeres: En vez de figurar a las mujeres como pasivas, que cosen, cantan y cuidan a sus hijos como en el poema de Paz, la poeta las describe como activas, iniciando las protestas, gritando y haciéndose visibles. En vez de los dos cuerpos (heterosexuales) descritos por Paz, ahora todas las mujeres se desnudan y la desnudez se vuelve política. Con la “piel del mundo”, el cuerpo femenino se vuelve centro del mundo, y con la “porción de tierra” el cuerpo es conceptualizado como territorio que tiene que reconquistarse, igual que la tierra indígena. Para la poeta Mojave Natalie Díaz, ya de por sí, cuerpo y tierra son lo mismo y no se pueden pensar como entidades desconectadas:

In Mojave thinking, body and land are the same. [...] You might not know which has been injured, which is remembering, which is alive, which was dreamed, which needs care. You might not know we mean both. / If I say, *My river is disappearing*, do I also mean, *My people are disappearing*? (Díaz 2020: 48; véase Wedemeyer, aún s.a.)

El caso de Krenak es parecido, ya que se refiere al río Watu como su abuelo (2019: 29). En vez de descartar estas cosmologías como animismo, propongo leerlas como profundamente anticapitalistas. Krenak advierte que “Cuando despersonalizamos el río, la montaña, cuando los despojamos de sus sentidos, considerando que este es un atributo exclusivo de los humanos, liberamos estos lugares para que se conviertan en los desechos de la actividad industrial y extractiva” (2019: 33).²⁵ Es por eso que la poeta mapuche Daniela Catrileo recomienda escuchar a los ríos, para pensar con ellos: “El río es voz / que no / calla. /¿Qué se abre / en el lenguaje de / las aguas?”²⁶ El apellido Catrileo significa “Río herido”, haciendo referencia tanto a la historia de su pueblo, como a la del río, con el que se relaciona, igual que Krenak.

25 “Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista”.

26 Kopenawa es escéptico y no cree que los blancos puedan reaprender a escuchar: “Solo los habitantes del bosque mantienen los oídos abiertos [...] Los oídos de los blancos están siempre cerrados. Por mucho que intente asustarlos para advertirlos, ¡siguen sordos [...]!” (“Só os habitantes da floresta mantêm os ouvidos abertos, [...] Os dos brancos ficam sempre fechados. Por mais que eu tente assustá-los para alertá-los, eles permanecem surdos [...]!”; Kopenawa 2015: 431).

Saberes sensuales, utopías radicales

La idea de pensar con los ríos y con la tierra implica un post-humanismo que va en dirección opuesta a los discursos alrededor de la inteligencia artificial, que siguen pensando con los principios de la técnica. Igual que el *Popol Vuh*, pero también como la ciencia occidental, Krenak arguye con el hecho de que nuestros cuerpos se forman de biomasa (2019: 46): Somos 70% agua, somos tierra, lodo, maíz. Para los autores indígenas, la limitación del pensamiento solamente a una parte del cuerpo, al cerebro, tiene poco sentido. Lo mismo con la naturaleza en general: el androcen-trismo del Antropoceno nos hace creer que el saber se limita solamente a los seres humanos. Como dice Krenak: “Todo lo que yo pienso es naturaleza” (2019: 14)²⁷.

Partiendo de este sentimiento de insuficiencia y de las teorías del *embodied knowledge*, la autora afro-feminista Minna Salami desarrolló su concepto del *sensuous knowledge*, un saber sensual que contradice el saber europatriarcal: “Euro-patriarchal knowledge has conditioned people to think that intelligence is synonymous with quantifying and measuring logical sums of information, data systems, algorithmic discoveries, technoscience, rationality” (Salami 08/05/2023; véase también Sakai 2011: 1–11). Salami cuestiona la inteligencia artificial desde una perspectiva decolonial, anti-utilitarista. Según ella, se trata de “Yet another means to blind us from reality, from our animal nature, from the truths of our searching selves, and from the expansive experiences that emerge from non-hierarchically variegating sources of knowing” (08/05/2023). Esta expansión de la consciencia también la describe Krenak cuando habla de su relación con el río Watu: “Nos sentimos tan profundamente inmersos en estos seres que nos permitimos salir de nuestros cuerpos, de la mismidad del antropomorfismo, y experimentar otras formas de existir. Por ejemplo, ser agua y experimentar su increíble poder para tomar caminos diferentes” (Krenak 2022: s.p.).²⁸

En el mundo occidental, uno de los pocos ámbitos en los que se pueden experimentar otras formas de vivir es la literatura. Curiosamente los anarquistas ficticios de Le Guin viven algo muy similar a lo que describe Krenak, e igual que este, la autora usa la misma metáfora de los humanos como hijos de la madre tierra:

Her concern with landscapes and living creatures was passionate. This concern, feebly called “love of nature”, seemed to Shevek to be something much broader than love. There are souls, he thought, whose umbilicus has never been cut. They never got weaned from the

²⁷ Véase Barad (2010: 162).

²⁸ “Nos sentimos tão profundamente imersos nesses seres que nos permitimos sair de nossos corpos, dessa mesmice da antropomorfia, e experimentar outras formas de existir. Por exemplo, ser água e viver essa incrível potência que ela tem de tomar diferentes caminhos”.

universe. They do not understand death as an enemy; they look forward to rotting and turning into humus. It was strange to see Takver take a leaf into her hand, or even a rock. She became an extension of it: it of her. (Le Guin 2019: 154)

Queda por ver qué otros modos existen para expandir la inteligencia, creando alianzas entre lo humano y lo no-humano, entre la naturaleza y la técnica. Si no se puede glorificar el saber cognitivo, europatriarcal, tampoco se puede romantizar la realidad indígena. Kopenawa y Krenak viven en sociedades organizadas de manera descentral, sin el concepto del trabajo asalariado, en convivencia con la naturaleza y según el principio del Buen Vivir, pero siguen manteniendo formas de jerarquía patriarcales y religiosas. Por ejemplo, solo los hombres pueden volverse chamanes, los xapiris prefieren a los hombres que no miren a las mujeres, el dios Omama es masculino etc. (Kopenawa 2015: 82–95). Al mismo tiempo, estas filosofías no pueden ser malentendidas como el deseo de volver a un tiempo precolonial idealizado. En *Futuro Ancestral*, por ejemplo, Krenak (2022: s.p.) se refiere a Antonio Bispo dos Santos cuyo concepto de “contra-colonización” se entiende como práctica de resistencia a la lógica neocolonial.

Entendiendo la sociedad como comunidades de ayuda mutua, la autora boliviana María Galindo comparte los principios centrales de Krenak y Kopenawa, y sus ideas de política y de economía también se solapan con los de los pueblos originarios Yanomami y Krenak. Como ellos, Galindo está convencida de que la soberanía debe residir en el pueblo (2013: 184). En su constitución del “país imposible que construimos las mujeres”, los animales merecen su propio párrafo, el respeto a la tierra como ser vivo se hace ley (Galindo 2013: 190), y los bienes públicos pertenecen a todos y todas, y no a “los funcionarios en turno” (2013: 196). Mientras que la sociedad occidental se estructura según el principio del androcentrismo, los filósofos decoloniales arguyen a favor de una cosmología centrada en la tierra. No obstante, Krenak y Kopenawa siguen manteniendo algunas estructuras patriarcales, legitimándolas justamente con referencia a la naturaleza. Galindo, en cambio, sugiere entender la tierra y el cosmos como pluriverso de posibilidades en el que cada forma de vida tiene el derecho a existir en condiciones justas. Retraduciendo este principio a la interacción política diaria, busca un equilibrio entre las necesidades de la tierra, del individuo y de la comunidad, y plantea un decolonialismo radicalmente inclusivo. Para Galindo, la práctica del escribir vale lo mismo y es igual de comunitario como la práctica de cocinar, o sea que su feminismo va de la mano con un anticlasismo consecuente. La autora critica las jerarquías y el uso de las tradiciones para legitimar las injusticias existentes:

La condición indígena, sus estructuras comunitarias y organizativas se estructuran en base a principios de jerarquía en la relación hombre-mujer, [...] viejo-joven, [...] fuerte-débil. Por

eso los usos y costumbres son parte de los instrumentos de opresión y control de la rebeldía de la comunidad. [...] Los usos y costumbres no pueden ser ley. (Galindo 2013: 189)

La diferencia más ostensible entre Krenak y Kopenawa, por un lado, y Galindo, por el otro, es el feminismo radical de la última. Este feminismo le permite cuestionar las bases fundamentales tanto de la sociedad neocolonial como de la indígena: “Rechazamos el concepto del ‘chacha warmi’ como modelo de relación varón-mujer y declaramos un derecho de las mujeres indígenas a la desobediencia cultural y al desacato de mandatos de costumbre” (2013: 191). También exige que “el trabajo doméstico no será de responsabilidad y servidumbre de las mujeres” (Galindo 2013: 196).

Pero, en lugar de estancarse en la crítica de las sociedades existentes, sea la indígena, sea la neocolonial, procede a desarrollar una visión de una sociedad diferente, inclusiva. En su constitución, Galindo propone la abolición del ejército, de las prisiones, de la violencia, de la policía (187) y de “cualquier privilegio entre personas” (Galindo 2013: 185):

Quedan disueltas las Fuerzas Armadas Bolivianas [...] con este acto la sociedad boliviana se declara como sociedad antimilitarista, pacifista, no armada, no bélica y de vocación festiva. Asumiendo que esto implica la solución de todo conflicto por la vía del diálogo y la negociación sin que medie muerte, ni amenaza ninguna. (Galindo 2013: 186)

Parecido a lo que describe Le Guin en *Los desposeídos*, en el estado imaginario de María Galindo no hay partidos, sino que existe un sistema rotatorio (2013: 193), tanto en la política como en las tareas de ayuda mutua (198). El matrimonio queda abolido, cito “por ser una institución de opresión de las mujeres donde además media la iglesia y el Estado. En sustitución de este queda como forma de unión de parejas la unión libre o sirvinacuy” (un matrimonio a prueba; Galindo 2013: 200). También queda abolida la “heterosexualidad obligatoria” (2013: 201) para dar espacio a la libertad sexual y la libertad de género (2013: 202), tanto como la maternidad involuntaria: “La maternidad como abnegación y como cárcel queda abolida para dar paso a la maternidad libre” (2013: 200).

Para que todo el mundo pueda aprender sus ideas de memoria, Galindo siempre re-escribe las expresiones idiomáticas. Por ejemplo, la canción “Arroz con leche, me quiero casar / con una señorita de San Nicolás / que sepa coser, que sepa bordar / que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, Galindo la cambia a: “Arroz con leche me quiero casar / y si me equivoco me puedo divorciar” (2013: 200). Ahora circulan ya más versiones de la canción:

Arroz con leche, yo quiero encontrar
a una compañera que quiera soñar
que crea en sí misma y salga a luchar

por conquistar sus sueños de más libertad
 Valiente sí, sumisa no
 Feliz, alegre y fuerte ¡Te quiero yo!
 (El mostrador 23/07/2018)

Una meta central del proyecto *Mujeres Creando* es lo que llaman la “alianza insólita imposible y prohibida entre diferentes” (Galindo 2013: 78). Con esto parecen expandir la crítica en el concepto de una supuesta unión política de Gamaliel Churata alias Arturo Peralta, quien con su “indigenismo vanguardista” ganaría el interés del anarquista José Carlos Mariátegui (véase Monasterios 2016: 181–197). Es decir, en lugar de fragmentar el movimiento feminista, pero evitando al mismo tiempo una homogeneidad nacional eufemística, Galindo insiste en unir a todas las personas marginalizadas, putas, indígenas, lesbianas, trans y otras más.²⁹ La identidad individual en cambio, sí es vista como fragmentada o polifacética, y es justamente en este anti-esencialismo que se encuentra el potencial subversivo de las *Mujeres Creando*.

Una de las pocas cosas que el movimiento no se plantea abolir es la idea del estado. Al contrario, hay una política muy generosa de asilo, que invita a exiliarse del neoliberalismo, y proclama “la acogida de aquel o aquella que viene de lejos” como “uno de los valores sociales más importantes” de este país.³⁰ Además del derecho de pertenecer, también existe “el derecho de no pertenecer” (Galindo 2013: 192). Esta idea se complementa con el derecho o la “libertad de quedarse”, que la filósofa alemana Eva von Redecker (2023) desarrolló durante la pandemia, y en la que contraponen el derecho de viajar al derecho de migrar. La posibilidad de quedarse en los lugares en donde la gente pueda *vivir bien*, implica una política justa, consciente del clima, una economía no explotadora, anticapitalista, y un derecho a vivir en un lugar donde no hay guerra. Así lo plantean no solamente los autores mencionados, sino también autoras como Marge Piercy, por ejemplo, quien en *Women on the Edge of Time* (1976) imagina tiempos simultáneos y posibles futuros diferentes: Uno de los futuros que experimenta su protagonista Connie es el capitalismo extremo, con una contaminación atmosférica tan tóxica que la gente ya no puede salir al aire libre, con los hombres vueltos máquinas de guerra mientras que las mujeres se reducen a meros productos de la cirugía plástica, y toda interacción entre los dos géneros es dominada por las leyes del mercado y

²⁹ “La puta es la arista de la cosificación del cuerpo de las mujeres. [...] La india es la arista de la servidumbre, la domesticación y la colonización de las mujeres. [...] La lesbiana es la arista de lo negado, de lo innombrable, de lo ignoto de las mujeres” (Galindo 2013: 78–79).

³⁰ “Puede pertenecer a este país toda persona que lo desee, siendo bienvenidas todas aquellas personas que en el mundo son perseguidas por luchar por justicia. De esta manera la acogida de aquel o aquella que viene de lejos es uno de los valores sociales más importantes de la sociedad boliviana” (Galindo 2013: 187–188).

de la violencia. La otra realidad posible imaginada consiste en un paraíso queer con procesos democráticos y rotatorios para difundir el poder. Con la imaginación de seres humanos no-binarios que viven en comunidades descentralizadas y estudian la expansión de la consciencia, Piercy aún se adelanta a Le Guin. No obstante, en las dos autoras, la naturaleza se respecta y se cuida, así que en este sentido se narran valores eco-críticos y decoloniales. Al mismo tiempo, en Piercy hay muchos aspectos (como la constelación temporal de las responsabilidades familiares y la generación artificial de bebés) que recuerdan el “cybernetic communism” de la feminista radical Shulamith Firestone, cuyo libro *The Dialectics of Sex* se publicó seis años antes de la novela de Piercy (Firestone 2015: 213). A su vez, la utopía que diseña Firestone, criticando a Marx y Freud desde una perspectiva feminista radical, en muchos aspectos se parece a las ideas de María Galindo, por ejemplo en su capítulo “The Ultimate Revolution” en el que Firestone demanda “The freeing of women from the tyranny of reproduction by every means posible, and the diffusion of the child-rearing role to the society as a whole” (2015: 185). No obstante, su idea de la relación entre seres humanos y la naturaleza sigue siendo una de dominación, lo que la distingue de los pensadores decoloniales.

Este corto análisis demuestra que no es el mundo el que ha llegado a su fin, sino que es la explotación capitalista y la lógica patriarcal las que se deben sustituir por conceptos de convivencia diferentes: “a la gente le resulta más fácil acabar con el mundo que con el capitalismo”, como dice Krenak en palabras de la autora Conceição Evaristo (2022: s.p.)³¹. Para superar el estatus quo se necesitan nuevas narraciones que se encuentran justamente en la experiencia poética, supuestamente apolítica. En este contexto, la literatura es todo el contrario del escapismo, sino que se vuelve uno de los métodos de soñar mundos diferentes, ya que se trata de uno de los pocos espacios donde está permitido expandir la imaginación. Mientras Lewis Call observó un “anarquismo posmoderno” en sus análisis de las novelas de Ursula Le Guin (2007: s.p.), los tres autores aquí presentados hacen imaginable un anarquismo inclusivo decolonial. Los sueños de Kopenawa llevaron al concepto de “experiencia poética” de Krenak que María Galindo a su vez reescribe en forma de manifiesto. Así, la imagen se hizo palabra y la poesía se hace ley. Como dice Pheng Cheah, la literatura siempre es un proceso de “worlding” (2014: 303). Los tres autores aquí presentados recomiendan soñar conscientemente e imaginar realidades diferentes, ya que, ante el fin del mundo, la imaginación poética/política se transformará en paracaídas para sobrevivir la caída y aterrizar en un mundo diferente.

31 “as pessoas acham mais fácil acabar com o mundo do que acabar com o capitalismo”.

Bibliografía

- Bloch, Ernst (1973) [1935]: *Erbschaft dieser Zeit*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Call, Lewis (2007): “Postmodern Anarchism in the Novels of Ursula K. Le Guin”. En: *SubStance* #113, Vol. 36, no. 2, San Luis Obispo: California Polytechnic State University. En: *Ursula Le Guin*, <https://www.ursulaklequin.com/postmodern-anarchism> (última visita: 22/08/2023).
- Catrileo, Daniela (2016): *Río herido*. Santiago de Chile: Edicola.
- Cheah, Pheng (2014): “World against Globe: Toward a Normative Conception of World Literature”. En: *New Literary History*, vol. 45, no. 3, pp. 303–29. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/24542730> (última visita: 15/09/2023).
- Díaz, Natalie (2020): *Postcolonial Love Poem*. Minneapolis: Graywolf Press.
- Firestone, Shulamith (2015) [1970]: *The Dialectics of Sex*. Londres/Nueva York: Verso.
- Fromm, Erich (1990): *¿Tener o ser?* Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Galindo, María (2021): *Feminismo bastardo*. La Paz, Bolivia: Mujeres Creando.
- (2013): *No se puede Decolonizar sin Despatriarcalizar*. La Paz, Bolivia: Mujeres Creando.
- Galindo, María/Mujeres Creando (2014): “Constitución Política Feminista del Estado: El país imposible que construimos las mujeres”. En: *Gesto Decolonial*, Volumen 11, Número 1. Instituto Hemisférico de Performance y Política. Nueva York: NYU. En: *Hemispheric Institute*, <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-11-gesto-decolonial/galindo> (última visita: 22/08/2023).
- Gavroche, Julius (2020): “María Galindo: Giving form to a local anarcho-feminism”. En: *Autonomies*, 5 de marzo. En: *Autonomies*, <https://autonomies.org/2020/03/maria-galindo-giving-form-to-a-local-anarcho-feminism/> (última visita: 22/08/2023).
- Justice, Daniel Heath (2018): *Why Indigenous Literatures Matter*. Wilfrid Laurier UP.
- Kopenawa, Davi/Bruce Albert (2015): *A queda do céu*. Traducción del francés de Beatriz Perrone-Moisés; prefacio de Eduardo Viveiros de Castro. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2010): *La chute du ciel: Paroles d'un chaman yanomami*. París: Plon.
- Krenak, Ailton (2023): *Ailton Krenak*, Archivo digital en forma de blog, <https://ailtonkrenak.blogspot.com/> (última visita: 22/08/2023).
- (2022): *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras. En: *Ebin*, <https://ebin.pub/futuro-ancestral-9786557827468-6557827464.html> (última visita: 22/08/2023).
- (2021): *Lugares de Origem*. Com Yussef Campos. São Paulo: Editora Jandaíra.
- (2020a): Ted talk: “O tempo do mito”. TEDxUnisinos, Agosto. En: *TED, Ideas worth spreading*, https://www.ted.com/talks/ailton_krenak_o_tempo_do_mito (última visita: 22/08/2023).
- (2020b): *O Amanhã Não está à Venda*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2020c): *A Vida Não é Útil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2019): *Ideias para adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2000): *O lugar onde a Terra descansa*. Rio de Janeiro: Eco Rio.
- (1987): “Discurso na Assembleia Constituinte”. En: *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=TYICwL6HAKQ> (última visita: 22/08/2023).
- Le Guin, Ursula (2022) [1972]: *The Word for World is Forest*. Londres: Gollancz. En: *The anarchist library*, <https://theanarchistlibrary.org/library/ursula-k-le-guin-the-word-for-world-is-forest-1> (última visita: 22/08/2023).
- (2019) [1974]: *The Dispossessed*. Londres: Gollancz.
- Lucía, María (2020): *Delta de sol*. México: Dharma books.

- Lugones, María (2020): “Gender and Universality in Colonial Methodology”. En: *Critical Philosophy of Race*. The Pennsylvania State University Press. 8 (1–2), pp. 25–47.
- (2015): “Hacia metodologías de la decolonialidad”. En: *Prácticas otras de conocimiento(s): Entre crisis, entre guerras*, tomo 3, 75–92. México: Cooperativa Editorial RETOS; Taller Editorial La Casa del Mago; CLACSO.
- (2007): “Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System”. En: *Hypatia*. Cambridge University Press. 22 (1), pp. 186–219.
- Menchú, Rigoberta (2007) [1985]: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México/España/Argentina: Siglo xxi editores.
- Moreira Salles, Joao: “Arrabalde: parte I, A Floresta Difícil”. Dossiê piauí. En: *Revista Piauí*, <https://piaui.folha.uol.com.br/a-floresta-dificil/> (última visita: 22/08/2023).
- Paz, Octavio (2023) [1957]: “Piedra de sol”. México: Tezontle. En: *Ciudad Seva*, <https://ciudadseva.com/texto/piedra-de-sol/> (última visita: 22/08/2023).
- (1994): “La búsqueda del presente”. En: *Fundación y disidencia. Dominio hispánico. Obras completas*, tomo 3. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 31–41.
- Piercy, Marge (2019) [1976]: *Women on the Edge of Time*. Londres: Del Rey.
- Monasterios, Elizabeth P. (2016): “When Nationality Becomes a Negative Condition for Politics: Gamaliel Churata’s Contribution to Bolivian Political Theory”. En: Ramos, Juan/Daly, Tara (eds): *Decolonial Approaches to Latin American Literatures and Cultures. Literatures of the Americas*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 181–197.
- Redecker, Eva von (2023): *Bleibefreiheit*. Fráncfort del Meno: S. Fischer Verlag.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010): *Chi’kinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Ed. Tinta Limón.
- Sakai, Naoki (2011): “Theory and the West: On the Question of Humanitas and Anthropos”. En: *Transeuropeennes: International Journal of Critical Thought*, pp. 1–11, http://www.transeuropeennes.org/en/articles/voir_pdf/Theory_and_the_West.pdf (última visita: 22/08/2023).
- Salami, Minna (2023): “Thoughts on Aliveness and Artificial Intelligence”. 8 de Mayo. En: *Ms Afropolitan Blog, Feminism and Social Criticism by Minna Salami*, <https://msafropolitan.com/2023/05/thoughts-on-aliveness-and-artificial-intelligence.html> (última visita: 22/08/2023).
- (2020): *Sensuous knowledge. A Black Feminist Approach for Everyone*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Schröder, Hendrik (2018): “Utopiekompetenz”. En: Juchler, Ingo (ed.): *Politische Ideen und politische Bildung*. Wiesbaden: Springer VS, pp. 17–34.
- Segato, Rita Laura (2016): *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Sin autor (2022): *Popol Vuh. El libro sagrado de los Mayas*. Traducción del Quiché de Agustín Estrada Monroy. Madrid: errata naturae.
- Sin autor (2018): “Versión feminista de ‘Arroz con leche’ se viraliza en redes sociales”. 23 de julio. En: *El mostrador*, <https://www.elmostrador.cl/noticias/multimedia/2018/07/23/version-feminista-de-arroz-con-leche-se-viraliza-en-redes-sociales/> (última visita: 22/08/2023).
- Siskind, Mariano (2019): “Towards a Cosmopolitanism of Loss. An Essay about the End of the World.” En: Müller, Gesine/Siskind, Mariano (eds.): *World Literature, Cosmopolitanism, Globality*. Berlin: de Gruyter, pp. 205–235.

- Wedemeyer, Catarina von (próximamente): “Entre dos cuerpos de agua – La poesía decolonial de Gloria Anzaldúa y Natalie Díaz”. En: von Ohlen, Elena/Jöhnk, Marília (eds.): *Gloria Anzaldúa*, Berlín/Madrid: Vervuert.
- (2024): “Futuro ancestral”. En: Kozel, Gabriel Andrés/Farinetti, Marina/Grinberg, Silvia (eds.): *Léxico del futuro*. Buenos Aires: UNSAM edita, 2024. https://unsamedita.unsam.edu.ar/lexicocritico/#calibre_link-264 (última visita: 19/12/2024).
- (2019): *Offene Dialektik. Poetische Form und Geschichtsdenken im Werk von Octavio Paz*. Berlín: De Gruyter (Mimesis).
- Wurmdobler, Christopher (2023): “Wir werden als Aktivisten geboren”. Entrevista con Kay Sara. En: *FAQ Magazine 70*, <https://faq-magazine.com/wir-werden-als-aktivisten-geboren/> (última visita: 22/08/2023).

Estéticas del agotamiento y la imaginación de los mundos por venir

Gesine Müller

Post-Global *Welt(er)schöpfung* in the Work of Karina Sainz Borgo, Fernanda Trías, and Guadalupe Nettel

“Hemos reinventado el mundo, creado una nueva normalidad”, the narrator declares in Guadalupe Nettel’s 2023 short story “El Sopor” (The Lethargy), while simultaneously lamenting the adjustment to this new world marked by exhaustion, created during a pandemic (Nettel 2023: 152). The ambivalence of the *Welt(er)schöpfung* (world creation/exhaustion) conveyed in this story has deeply influenced Latin American cultures as a conceptual motif and is closely tied to the exhaustion of the global project amid escalating global crises. Critical examinations of the asymmetries, fissures, and dark sides of globalization have gained momentum in recent years, leading to a new, post-global framework for reflection that also informs the literatures of our time, without rendering phenomena of global connectivity obsolete (Müller/Loy 2023). In these reflections from post-global perspectives, literatures occupy a central role, precisely because of their inherent creativity, which enables them to design new worlds under the conditions of post-globality. Against this backdrop, this essay will set out to show how Latin American literary productions from the most recent post-global phase have reflected the exhaustion of the global project. What notions of globality, and especially of exhaustion and new creation, are being developed here?

Three literary examples will be considered: the 2021 novel *El Tercer País* by Venezuelan author Karina Sainz Borgo (forthcoming in English as *No Place to Bury the Dead*), the 2020 novel *Mugre Rosa* (forthcoming in English as *Pink Slime*) by Uruguayan author Fernanda Trías, and the aforementioned story “El Sopor” from Mexican author Guadalupe Nettel’s collection *Los divagantes* (2023). All these works negotiate the theme of *Welt(er)schöpfung* by taking experiences of pandemics or epidemics as their narrative premise, interwoven with explorations of various crisis phenomena related to *Welt(er)schöpfung*. In Karina Sainz Borgo’s novel, this dynamic of creation and exhaustion is tied to themes of migration: the book takes its name from an illegal cemetery known as “El Tercer País”, a site in an unspecified border region, where the narrator buries her twins who have perished while fleeing a plague. Fernanda Trías’s novel *Mugre Rosa* highlights the fragility of the social fabric in the face of an ecological disaster. Here, too, the obvious choice is to run, but the narrator ultimately forgoes an escape plan and stays

Gesine Müller, University of Cologne

put in the contaminated environment. Finally, Guadalupe Nettel's story "El Sopor" tells of adapting to the never-ending crisis of a 15-year-long pandemic. Reality and fiction are blended in the characters' new lifeworlds, which are shaped by the mounting impacts of climate change and by processes of sweeping digitalization alike. All these texts negotiate the ambivalence of phenomena of losing the world, or *Welt(er)schöpfung*. They are all pervaded by questions of contamination and (social) isolation, escape and stasis, and the importance of imagination. They are characterized by a fundamental exhaustion, deeply reflected in the post-global literatures of Latin America, but also by creative aspects of potential (future) worlds.

On the *Welt(er)schöpfung* Concept in the Post-Global Context

The ambivalent motif of *Welt(er)schöpfung* should be understood here as an aesthetic manifestation of grappling with current post-global developments. Since the turn of the millennium, the asymmetries of the Western-led project of globalization, in general, and the fourth accelerated phase of globalization, in particular, have grown more and more glaring. Cosmopolitan visions of global citizenship are losing their persuasive power amid an intensifying experience of crisis, as currently demonstrated by the exacerbation of climate change, migration flows on an unprecedented scale, and globally active terrorist networks, to name just a few phenomena. The worldwide spread of the Covid-19 pandemic has also catalyzed a post-global discourse in recent times, especially in regard to the theme discussed here.

In this context, *Welt(er)schöpfung* can be read as an attempt to reflect on and reformulate the often-homogenizing conceptions of a globalization-shaped world that has been continuously subordinated to Eurocentric and hegemonic interests since 1492. Ignacio Sánchez Prado recently asked how the understanding of "the world" within the academic discussion around world literature, as shaped by the material circulation of books, can be accompanied by a more suitable understanding of diverse cultural imaginations of the geopolitical world (Sánchez Prado 2023: 163), a crucial question for the contexts discussed here. Literatures from the Global South serve as a fruitful starting point for negotiating the flip side of global connectivity under the banner of neoliberal culturalism. Through their critical lenses, post-global literatures shift the focus to the asymmetries of globalization processes from a new, non-Eurocentric vantage point, while also harnessing the constructive potential to design new forms of global coexistence, a

potential that is particularly inherent in post-colonial literatures according to Pheng Cheah's theory. Theoretical discussions beyond Cheah's must draw distinctions between diverse conceptions of aesthetic worldliness. Sánchez Prado highlights aesthetics of fragmentation that no longer convey a self-contained experience of the Other, or of other worlds, but instead invoke and assemble fragments, shards, and traces within self-reflective writing so as to create fleeting visions of the future. This is a vision of world literature as one of the "archives of the exceptions to come" (Sánchez Prado 2023: 171).

If we now examine post-global literature against this background, the following four main thematic pillars can be identified: (1) Ecological issues around Anthropocene narratives, (2) the digital revolution, (3) epidemic fictions, and (4) migration. For the context of this article, each of the narrative texts discussed here – as paradigmatic examples and models of the so-called Global South's realm of experience – relates to theme 3 (epidemic fictions). Aspects of the other themes are also represented in the selection: theme 4 (migration) in Sainz Borgo and Trías, theme 1 (ecological contexts) in the texts of Trías and Nettel, and theme 2 (digital revolution or artificial intelligence) in the work of Guadalupe Nettel. This sampling attests to the frequent interwovenness of various themes of *Welt(er)schöpfung* in literary writings.

The concept of *Welt(er)schöpfung* holds multiple dimensions of meaning. On the first level, it refers to the *exhaustion of material practices of globalization*. Although the current phenomena of exhaustion and disillusionment trace further back, the 2008 financial and economic crisis can be seen as the turning point of an "exhausted globalization" (Hüther et al 2019). The "drying up" of growth and/or integration processes, despite an almost unchanged outward pace, not only provides an entry point into questions whose answers could shape prospects for a genuinely inclusive globalization of the future. It also increasingly leaves a vacuum in which new cultural (world) creations are emerging during a period notably devoid of overarching narratives. Ultimately, the impression that the trends are changing course partly results from a sense that the various narratives about the increasingly overt global problems and asymmetries can no longer be strung together into a consistent story or systemic narrative, as Tally (2019) and others have pointed out.

In a second, meta-linguistic sense, the concept of world creation/exhaustion also encompasses the *exhaustion of theory about global processes*, as reflected in the ongoing debate over world literature. The interplay between global development and theoretical production has developed to a point at which the notion of "world" is increasingly exhausted, although processes of "worlding", the world-building power of literature, are still being assigned meaning.

The third dimension of the exhaustion concept pertains to the *exhaustion of the earth's resources*, which conversely exposes the problems with the notion of “world”, as regions are unevenly responsible for and affected by this. The Latin American region is a prototypical of this starkly apparent asymmetry. That is especially true of the concept of exhaustion, which could scarcely be deployed in any non-negative sense given modernity's logics of acceleration and growth. And this is precisely an area where current trends in Latin American literary production come into play, as they envision alternative imaginaries of the global beyond an acceleration dogma that is no longer economically, ecologically, or socially sustainable. Meanwhile, recent reactionary anti-globalist currents have raised the question of how such alternative perceptions of the world and visions for the future can be characterized using a dialectic of exhaustion and new creation that might also be politically progressive.

With all this in mind, the concept of *Welt(er)schöpfung* is deliberately framed as ambivalent. Invariably, the dynamic of exhaustion is also countered by a trend of *creatively harnessing world creation processes*. Likewise, Anna Katharina Schaffner points to the inherent link between creation and exhaustion in her genealogical study *Exhaustion: A History* (2016), which focuses on individual and collective states of human exhaustion. She stresses the important function of fictionalized scenarios of exhaustion for helping us grasp the phenomenon, while also highlighting literature's power to create anew: “Fictions [dealing with exhaustion] also form culture – they do not just mirror certain historical dynamics, values, and medical paradigms but also help to create, to complicate, and to question them” (Schaffner 2016: 14). If we treat literary writings, then, as an archive of aesthetic worldliness – an archive that, for all its limitations, has the task of rendering the present moment tangible and even envisioning (slivers of) yet unknown futures – we must especially attend to the forms of ambivalence that the concept of *Welt(er)schöpfung* exposes for literary studies.

Karina Sainz Borgo: *El Tercer País*

In the novel *El Tercer País* (2021), the first of this essay's three examples of writings that portray *Welt(er)schöpfung*, Karina Sainz Borgo explores various global emergencies, including the outbreak of a life-threatening epidemic and the inhumane conditions of a family's escape. The thematic backdrop of the novel is the mass exodus from Venezuela, one of the largest movements of refugees in contemporary times. The border area where the characters struggle to survive offers only subtle allusions to the Venezuelan-Colombian border. Instead, this

borderland becomes a paradigmatic microcosm of global capitalist structures of violence, in which the dangers and precarious conditions confronting particularly vulnerable groups, unaffiliated to a nation-state, come to light in distilled form. In the process, this literature navigates phenomena of “being lost in the world”, which Mariano Siskind describes as “the transition away from a post-dictatorial understanding of global displacements, from the figure of the exiled to that of the wandering orphan without a world” (Siskind 2019: 221).

The protagonist Angustias first experiences this sense of being “lost in the world”, or perhaps losing the world, after the outbreak of a plague whose symptoms can include memory loss and fatal fevers. Angustias and her family flee. Her infant twins, who both have a heart condition, do not survive the ordeal of the escape. She carries their bodies in a cardboard box until she can give them a dignified burial. When she finally reaches the borderlands, her world literally comes to an end:

Sand had muted the light, and wind needled in our ears, a moan that seemed to rise through fissures in the ground. That breeze was a warning, a thick, strange dust storm, like madness or pain. The end of the world was a mountain of dust, formed from the bones we had left behind on our journey here. (Sainz Borgo 2021: 11; forthcoming translation by Elizabeth Bryer)

In this profoundly exhausted world, the border crosser Angustias develops survival strategies closely associated with the aforementioned illegal cemetery. This place not only signifies the end of life, but also the only space of creation, where humanity counteracts pervasive violence and exploitation: it is the only place where refugees who have not survived their escape can find a grave. As a modern Antigone, Visitación Salazar, who runs the cemetery, defies prevailing power structures with these illegal burials, driven by the conviction that refugees also deserve a dignified resting place. Like Polyneices, whom Sophocles considered an enemy of the state of Thebes, these individuals have been excluded from basic human rights, which, although theoretically global, remain tied to nationality in practice. The illegal cemetery thus becomes a third space of pan-human solidarity, through which Visitación Salazar engages in open conflict with local drug cartels and armed gangs in the border region. In collaboration with state representatives, like Mayor Aurelio Ortiz, they constantly seek to maximize profit from the flows of migration. Regarding Alcides Abundio, one of the most powerful and wealthiest men in the border region, it is said that he prefers exploiting refugees as cheap labor over human trafficking:

Selling people was more lucrative. He built his empire on the bones of these people, supplying them to the irregulars at a price, or in exchange for arms. That was how, thanks to Abundio, new recruits swelled the ranks of the bloodiest patrols in the region. The guerrilla

commanders thanked him for his efforts by eliminating his enemies and granting him safe passage to their poppy plantations, where they produced heroin to finance their war against the State. (Sainz Borgo 2021: 47–48; forthcoming translation by Elizabeth Bryer)

Visitación acts as a counterpoint to Abundio and the corrupt border regime, offering her services to the dead out of charity, solidarity, and love of humanity, without demanding compensation. She buries people who died on the run, placing a gravestone with their names on each grave. Portrayals of intertwined creation and exhaustion extend into the details of the novel's portrayal, such as the exclusive use of plastic flowers on the graves after the real ones have withered due to under- or over-watering: "Such was the paradox of that land: water, giver of life, could just as easily take it away" (Sainz Borgo 2021: 54; tr. Elizabeth Bryer).

The vast black market at Cucaña, whose name evokes and simultaneously perverts the notion of a mythical land of plenty, is also representative of the border region. As a microcosm, the area magnifies and casts into sharp focus the devastations of globalized neoliberalism, making physically palpable in literature the degree to which market-oriented globalization has been exhausted. Similarly, the failure of universalist cosmopolitan ideals and human rights becomes evident in the borderlands outside the systems of territorial states, where sheer strength prevails. In this space, there is no destination or hope of refuge for the walkers (*caminantes*), as the people fleeing in the novel are called. A more exhausted world is hard to imagine. Yet the entire novel is interspersed with motifs of ambiguity that fuse opposites, in which good and bad, beautiful and ugly, creation and exhaustion converge. The ambivalence of *Welt(er)schöpfung* is particularly evident in the fate of Consuelo, a girl who is impregnated by her rapist and then dies in childbirth. Her daughter's birth costs Consuelo her life, as though this were one of the common barter deals at Cucaña. Birth and creation cannot be separated from world exhaustion; in the figure of the newborn Milagros, Siskind's image of a "wandering orphan without a world" resounds once more, posing a question about the power of new life, in a sense one more sliver of a possible future. While Siskind describes mourning for the loss of the world as never-ending, emphasizing the aspects of melancholy, Sainz Borgo also shows how world exhaustion is intertwined with world creation, mourning with hope, and death with life.

Fernanda Trías: *Mugre rosa*

Like Karina Sainz Borgo's narrative, Fernanda Trías's novel features a plague – this time set against the backdrop of an ecological collapse – that so profoundly alters the protagonist's surroundings that escape appears to be the only viable

option.¹ Yet, in *Mugre Rosa* (2020), the first-person narrator only fantasizes about fleeing the increasingly inhospitable environment, but never actually attempts it. The novel describes how an ecological disaster leads to the collapse of the local ecosystem of a coastal city (which bears similarities to Montevideo but is again unnamed). A bloom of dominant dark-red algae spreads in the water, polluting it and causing a die-off of the local fish population and the contamination and closure of the beaches. The changes in the marine and aquatic environment trigger the collapse of the entire region's climatic processes. In the absence of rain, the dominant weather is a persistent thick, wet fog, usually accompanied by a forceful, all-penetrating red wind. The climatic and ecological changes, along with a wind-borne, usually fatal disease, lead in turn to social collapse and force people to adapt their daily rhythms to the new circumstances. Henceforth, lulls and gusts of the pathogenic wind dictate people's day-to-day lives and by extension their movements through public space. In this situation, the narrator suffers from the unhealthy dependency defining her social relationships, yet she experiences increasing isolation. This is particularly evident in her strained relationships: with her mother, with whom she maintains contact during the crisis, and with her ex-husband who is in the hospital. She does not feel a real interpersonal connection with him yet cannot detach either. In her daily life, the narrator earns money sporadically by caring for a boy suffering from Prader-Willi syndrome and thus from an insatiable appetite. She tries to "provide" for all these people to some extent, without being able to establish supportive relationships.

The lack of food security during the crisis, as well as a general fear of contracting the unidentified disease, cause many residents in the protagonist's vicinity to panic and flee the coastal region. Gradually, the city empties out. This exodus leads to the collapse of public infrastructure; nothing functions anymore – except the hospital, which has been upgraded as part of the protective measures directed by the Ministry of Health. There are hardly any stores left; in their place, the black market flourishes and peddlers become common. The city disintegrates as the residents hastily flee and what remains is looted, but also because of the climatic conditions. The moisture is pervasive, and only specially insulated windows can keep the wind from slipping through even the smallest cracks. While the streets in the city gradually become calm, those living inland, although safe for the time being, worry about preserving calm in their own cities and about the chaos spreading there.

1 For more on Fernanda Triás's *Mugre rosa* in the context of migration and *Welt(er)schöpfung*, see also Müller (2024).

The novel explicitly links the crisis-ridden present moment to a creative element. This becomes particularly clear when the narrator stops writing articles for the new government ministry that attempts to propagate a beautified reality to the people through a publication called *Bien-Estar*. Upon her resignation, her boss notes: “Vos no creés que el mundo merezca ser contado”, to which she replies, “Tal vez, dije, o tal vez no haya a quién contárselo” (Trías 2021: 115). This underscores the unique role of literature and the act of literary world creation, which gains its value precisely from the unembellished recounting of catastrophe, in contrast with the portrayals in *Bien-Estar*. But also unlike that publication, such literature has not been funded or demanded by anyone. The narrator saves up money for a flight to Brazil and repeatedly tells her mother that she will take her there, a plan she never carries through even though she has long had the money. The novel’s title refers to a world where it is impossible to detach from unsanitary living conditions. The “pink slime” in question is initially the meat paste produced in a new factory (see Trías 2021: 87, 113), intended to feed the population during the crisis: “Todos odiábamos la nueva fábrica, pero dependíamos de ella, y por eso le debíamos agradecimiento. Una buena madre, proveedora. Y ahí estábamos nosotros, atragantados de rabia, como un puñado de adolescentes que odia a los padres pero les debe la vida” (Trías 2021: 113). Building on this description, the dependence of humans on a potentially destructive environment is illustrated with the image of the “ball of pink slime”: “Así nacemos: un coágulo de carne, boqueando por un poco de oxígeno; una bola de mugre rosa que, una vez expulsada, ya no tiene más remedio que aglutinarse a este otro cuerpo, el de la madre, morder con fuerza la teta de la vida” (Trías 2021: 113).

Coexistence, beginning with images of birth and the creation of new life, is depicted as a dead-end dependency in which people are nothing more than “balls of pink slime”, existing in perpetual dependency. The hopelessness of the ecological collapse parallels societal developments in the novel, highlighting the interplay of dependency and the lack of relationships or even the destructive power of coexistence. Thus, the novel stages a pattern Jan-Henrik Witthaus has demonstrated in a series of Latin American novels themed around plagues (including novels by Mario Bellatín, Yuri Herrera, and Edmundo Paz Soldán): “Más que de novelas sobre epidemias, se trata de estudios sociales ficticios, incluso distópicos que, a través de la profeta de las pandemias, elevan la visibilidad de procesos sociales, de estructuras, relaciones de poder y distribución de los recursos” (Witthaus 2021: 92). Fernanda Trías also seeks to lend visibility to societal conditions and processes, focusing on social dynamics that are accelerated and intensified by the outbreak of the plague in the novel. She portrays a social system under high pressure, leading to interpersonal dynamics that culminate in images of catastrophe and isolation.

Guadalupe Nettel: “El Sopor”

The short story “El Sopor” was published in 2023 as part of the collection *Los divagantes* by Mexican author Guadalupe Nettel. All characters in the eight stories gathered here are, in a way, *divagantes* (wanderers): for various reasons, their familiar environments have become fragile or inaccessible, forcing them to move through unfamiliar, foreign territories. As in many of Guadalupe Nettel’s works, including the titular story “Los divagantes”, migration emerges as a recurring theme, alongside the pandemic experience, which is portrayed as a journey through alienation and *Welt(er)schöpfung*. “El Sopor” narrates the life of a family of four in Paris fifteen years after the outbreak of a life-threatening and still ongoing pandemic. The descriptions by the first-person narrator, a mother in her thirties, make clear how the exhaustion accompanying the pandemic is inextricably linked to the creation of new realities and a new routine, as in the narrator’s lines quoted above: “Hemos reinventado el mundo, creado una nueva normalidad, como se decía al principio, y nos hemos adaptado a ella. Eso es el peor de todo” (Nettel 2023: 152). In this “new world”, creation and exhaustion have become intertwined, a tangle from which the protagonist attempts to distinguish herself through the art of storytelling.

From her account, it emerges that the crisis – now the norm – has passed through various phases. At first, the government took measures to contain infections, leading to significant human isolation. This was followed, after a few years, by a phase that historians now call “el recreo” (Nettel 2023: 150), during which government pandemic measures were temporarily relaxed, and physical interpersonal contact possible again. Demonstrations against government policy were also held. The *recreo* gave way to a new stage, in which more people died from the rampant, deadly virus than ever before, leading to the “segundo periodo de confinamiento” (Nettel 2023: 150) – a stage that continues into the present moment of the story. During this stage, not only has the freedom of the press been suspended in the country, but on many levels, people can no longer tell what is real from what is fictional or imaginary. These blurred lines between reality and fiction, within lives that have significantly changed since the advent of the pandemic, are a central theme of the story, interwoven with manifest ambivalence, marked by creation and exhaustion.

Initially, this is most evident in the coping strategy the narrator’s husband and children adopt as they adjust to the situation. Since they are no longer permitted to leave the house and all contacts outside the nuclear family, including school and professional activities, take place on screen, they escape into longer and longer stretches of sleep and dreaming. Meanwhile, the narrator, who writes that she is a literature professor teaching virtually, is the only person awake on

the night the story takes place, when she sits at the kitchen table writing down her memories and thoughts about the past fifteen years and her current life, at which point no one expects the state of emergency to end. The narrator reports on day-to-day life in her home, with the outside world only apparent via ambulance sirens and the sounds of food delivery vans. She is disturbed by how accustomed her family has become to these circumstances. At one point the mother ponders: if she ever tried to realize her own dream and flee deep into the forest, where she probably would not survive long but would finally experience nature and animals again, her family would probably also adapt to her absence without complaining. Ultimately, her children might not even be certain whether their mother's existence had been merely a dream, she muses.

The subject of birth also plays a central role in this story, as the birth of the narrator's first child marks the ejection or departure from an alternative life. The narrator and her husband had temporarily fled to a commune (near the city of Fontainebleau, south of Paris) to avoid life confined in an urban apartment. The narrator had adapted to life at the illegal commune in a remote and inaccessible part of the forest, despite the extremely arduous manual labor and the utter lack of privacy. When she became pregnant, however, her husband believed that unless she had an abortion, they had to leave the commune and return to the city before the birth. Thus, in the story, birth is not only the beginning of new life but also a verdict of being trapped in a hostile environment with no permissible interpersonal contact outside the home. It goes without saying that the new life would be shaped by the numerous crises described in the story. The government continues to do nothing about environmental destruction and climate change – apart from banning the media from reporting on it. During the protests in the *recreo* period, where the narrator met her husband, the two had demonstrated for a climate policy that was never implemented. Now, it is unbearably hot even in November, and the heat and devastating floods in northern Europe are only discussed in hushed tones. The story comments on official news reports:

No mencionan el calor ni las inundaciones en Escandinavia que, se dice, han ocasionado muchísimas muertes. Hace tiempo que los noticieros dejaron de abordar el cambio climático como un tema político y lo convirtieron en una leyenda urbana, una superstición de gente desinformada. (Nettel 2023: 151)

Exhaustion in the face of multiple crises, but also in the face of this silencing of debate, is omnipresent in the story.

The narrator reports that the family has been living in a very restricted mode (“esa existencia intramuros que llevamos desde que apareció el virus”; Nettel 2023: 146), after the world completely changed with the outbreak of the virus. At the same time, this life is also characterized by a certain comfort. As a literature

professor at a university, the narrator is one of the few who has not lost her job (it is easy to read while confined to one's apartment). Teaching has been virtual for years, but many countries have introduced a universal basic income ("la renta universal", Nettel 2023: 146) due to the never-ending state of emergency, causing many young people to lose any motivation to study whatsoever. Compared to fields such as medicine or computer science, literary studies, divided into "las letras pre y postpandémicas" (Nettel 2023: 147), is not held in very high esteem. The students who choose to focus on the "pre-pandemic" writings are often the standouts, the narrator reports, but also risk their mental health through awareness of all that was lost to the pandemic. Like sleep with its phases of dreaming, literature offers both creative and exhausting potential. That is, the activities of reading and writing carry the dangers of exhaustion but also offer moments of escape from the limitations of pandemic life. Imagination thus becomes a central theme of *Welt(er)schöpfung* in this story. Sleep, in particular, is presented as ambivalent, both a state of exhaustion and a space of imagination, even escape: "Dormir, creo que ésa acabó siendo su forma más personal de disidencia", the narrator comments of her husband (Nettel 2023: 160).

Her husband finds other, equally dangerous creative impulses in the face of exhaustion during the pandemic. He records hours of video calls between his children and his wife's parents so as to have enough material to generate new, ad-hoc sequences if the grandparents die – after all, his children only know the grandparents from the screen and would not notice the difference, or so he reckons (Nettel 2023: 158–159). Regarding the boundary between reality and fiction, addressed here once again, artificial intelligence also plays a central role, as many people believe certain images (such as pictures from inside hospitals or long lines outside of medical facilities) are AI-generated and not "real".

What remains, then, of "reality" beyond the confines of the four walls from which the story's characters cannot escape? The narrator suggests that the memories of pre-pandemic life are not truly present anymore, at least not entirely, since there is a prevailing sense that these memories might not be entirely real, but rather be byproducts of the dreams to which people increasingly succumb. Rather, it is often the vivid sensory impressions that strike the narrator as "real" experiences – imagining her children paragliding or skiing with the brisk wind against their faces, activities familiar to her but unknown to her children. The "real" sanctuary the narrator finds at moments when the encroaching situation feels nearly intolerable is a balcony off the kitchen, offering a glimpse of the sky: "estos cinco metros cuadrados es lo único que distingue a esta casa de una sepultura" (Nettel 2023: 160). The sliver of survival space in a life hemmed in by the comforts yet threats of pandemic reality is, beyond these

few square meters, a realm of imagination, underscoring the indivisibility of creation and exhaustion in this pandemic world.

Conclusion: World Exhaustion and the Potential for Creating New Worlds

In different ways, all three texts grapple with experiences of *Welt(er)schöpfung* within the context of post-globality, each triggered by the outbreak of an epidemic or pandemic that complicates human coexistence amidst inherently crisis-laden conditions from the outset. In her novel *El Tercer País*, Karina Sainz Borgo interweaves two of the most prominent themes of post-global literature: epidemic and migration. The border, which must be crossed to flee the epidemic, is not portrayed by the author as a strict dividing line but as an extremely ambivalent space. Sainz Borgo thus imagines a multifaceted place where, like fragments of an unknown future, the horrors of our exhausted world condense, and spaces for new creation emerge. Creative rebellion is always inseparably linked with exhaustion, always with death. The example of the border region shows us how cosmopolitan ideals fail precisely in the interstices of territorial state orders and how the promises of globalization get lost in an inhumane neoliberalism. In Fernanda Triás's work, the theme of the rampant, highly contagious disease (and the associated ecological catastrophe) is intertwined with suffering from the existential hopelessness of symbiotic interpersonal relationships. The narrator becomes increasingly isolated and self-reliant but cannot detach from relationships, particularly with her ex-husband and mother. Creation, especially regarding the negative mother relationship, is always already negatively charged from the outset, from birth, as expressed by the novel's titular image of "pink slime".

Regarding the ambivalence of creation and exhaustion, the theme of birth is central to all three texts. In Guadalupe Nettel's work, birth embodies the ambivalence of the beginning of new life and being trapped in a hostile environment under the conditions of a never-ending pandemic. Sleep, as a space of both exhaustion and creation in the sense of a dream's imaginative power, is also profoundly ambivalent. So are, ultimately, literature and storytelling. Here too, the protagonist – one of Nettel's *divagantes*, a "wandering orphan without a world" (Siskind) – faces a loss of the world while presenting fragments of new worlds with her storytelling. All three texts demonstrate that outlining the latest phase of post-global Latin American literatures in relation to *Welt(er)schöpfung* experiences requires a perspective that goes beyond a mere rejection of "world", beyond positing an "end of the world". Aspects of new world creation – especially in a

fragmentary sense of possibility, which envisions traces and slivers of unknown futures – must be considered in order to grasp post-global *Welt(er)schöpfung* in literature, especially in regard to the highly topical themes of pandemic lifeworlds.

Works Cited

- Cheah, Pheng (2016): *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Durham: Duke University Press.
- Hüther, Michael/Diermeier, Matthias/Goecke, Henry (2019): *Die erschöpfte Globalisierung. Zwischen transatlantischer Orientierung und chinesischem Weg*. Berlin/Heidelberg: Springer.
- Müller, Gesine (2024): "Welt(er)schöpfung und Migration in post-globalen Literaturen Lateinamerikas: Yuri Herrera und Fernanda Trías". In: Schuchardt, Beatrice/Tauchnitz, Juliane/Struve, Karen (eds.): *Achsen und Spektren der Migration in romanischen Literaturen und Bildmedien des 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Fink, pp. 145–161.
- Müller, Gesine/Loy, Benjamin (eds.) (2023): *Post-Global Aesthetics. 21st Century Latin American Literatures and Cultures*. Berlin: DeGruyter.
- Moraña, Mabel/Gallego Cuiñas, Ana (eds.) (2023): *Latin American Literatures in Global Markets. The World Inside*. Leiden: Brill.
- Nettel, Guadalupe (2023): "El Sopor". In: *Los divagantes*. Barcelona: Anagrama, pp. 145–161.
- Sainz Borgo, Karina (2021): *El tercer país*. Barcelona: Lumen.
- Sánchez Prado, Ignacio M. (2023): "The Archives of an Exception to Come: Literature, Cinema and the World in Irmgard Emmelhainz's *El cielo está incompleto* (2017)". In: Moraña, Mabel/Gallego Cuiñas, Ana (eds.): *Latin American Literatures in Global Markets. The World Inside*. Leiden: Brill, pp. 153–173.
- (2018): *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market and the Question of World Literature*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Schaffner, Anna K. (2016): *Exhaustion: A History*. New York: Columbia UP.
- Siskind, Mariano (2019): "Towards a Cosmopolitanism of Loss. An Essay about the End of the World". In: Müller, Gesine/Siskind, Mariano (eds.): *World Literature, Cosmopolitanism, Globality*. Berlin: De Gruyter, pp. 205–235.
- Tally, Robert T. (2019): "The End-of-the-World as World System". In: Ferdinand, Simon/Villaescusa-Illán, Irene/Peeren, Esther (eds.): *Other Globes: Past and Peripheral Imaginations of Globalization*. Cham: Palgrave Macmillan, pp. 267–283.
- Trías, Fernanda (2021) [2020]: *Mugre rosa*. Barcelona: Penguin Random House.
- Witthaus, Jan-Henrik (2021): "Geplagte Gesellschaften. Seuchen im lateinamerikanischen Roman der Gegenwart". In: Oster, Angela/Witthaus, Jan-Henrik (eds.): *Pandemie und Literatur*. Vienna/Berlin: mandelbaum, pp. 86–109.

Leonie Meyer-Krentler

Narradores agotados

Sobre la crisis de lo creativo en *Lost Children Archive*, de Valeria Luiselli, y *Campeón gabacho*, de Aura Xilonen

Something changed in the world. Not too long ago, it changed, and we know it. We don't know how to explain it yet, but I think we all can feel it, somewhere deep in our gut or in our brain circuits. We feel time differently. No one has quite been able to capture what is happening or say why. Perhaps it's just that we sense an absence of future, because the present has become too overwhelming, so the future has become unimaginable. And without future, time feels like only an accumulation. An accumulation of months, days, natural disasters, television series, terrorist attacks, divorces, mass migrations, birthdays, photographs, sunrises. (Luiselli 2019: 103)

Este diagnóstico de época es formulado por la narradora en la primera parte de la novela de Valeria Luiselli *Lost Children Archive*, publicada en 2019. Es el verano de 2014. La narradora está de viaje con su hijastro, su hija y su marido por el sur de Estados Unidos y va siguiendo por la radio del coche las noticias en torno a lo que los medios de comunicación llaman la *refugee crisis* y a los niños y adolescentes no acompañados que huyen en número creciente de Centroamérica en dirección a Estados Unidos. Es en ese contexto que la narradora, periodista de profesión¹, expresa las frases citadas antes acerca de un cambio que marcará al mundo y que limita la capacidad para imaginarse un futuro a la vista de las crisis desbordantes del presente. Sus palabras están impregnadas al mismo tiempo del propósito de poder describir y “explicar” esos cambios ocurridos en el mundo y, en cierto modo, cerrar mediante la narración la brecha que se abre entre la sensación general de inseguridad y la manera de expresarla a través del lenguaje. El propósito planteado por la narradora en la novela de Luiselli puede relacionarse directamente con la figura de pensamiento que Gesine Müller ha descrito como *Welt(er)schöpfung* (creación y agotamiento del mundo) en las literaturas postglobales de América Latina. Las palabras citadas pueden relacionarse especialmente con una profunda ambivalencia surgida del agotamiento provocado por múltiples crisis en el contexto de una globalización agotada que muestra cada vez más fracturas y asimetrías, y el potencial creativo que da forma a un “mundo”: “Invariably, the dynamic of exhaustion is also countered by a trend of creatively har-

1 La narradora comenta que trabajó durante años con métodos de historia oral, lo que es importante para la construcción de la novela como “archivo” sobre los niños perdidos, véase Zhou (2019).

Leonie Meyer-Krentler, University of Cologne

nessing world creation processes; their potential to imagine new worlds that move between global and local spheres plays out particularly in literary and cultural production” (Müller 2023: 13). Dicha ambivalencia se pone de manifiesto en Luiselli en la búsqueda de nuevas formas de lo creativo y la narración de cara a la crisis, y marca un desafío existencial extremadamente complejo para todos los personajes de la novela, empeñados en comprender y asimilar la realidad que los rodea con métodos artísticos, creativos, periodísticos y/o científicos.²

Con el ambivalente concepto de *Welt(er)schöpfung* como telón de fondo, en las páginas siguientes intentaremos centrar nuestra atención en figuras literarias que fungan como narradores agotados, en la medida en que se ven dañados en su fuerza creativa debido a realidades profundamente agotadoras en el contexto de la huida y el traspaso de fronteras, al tiempo que buscan nuevas vías de narrar en medio de una crisis de lo creativo.³ El presente trabajo se ocupa de esos narradores agotados y pone para ello su atención en dos autoras que durante la segunda década del siglo XXI se han ocupado del tema de los menores de edad sin acompañamiento que huyen de América Latina a Estados Unidos: Valeria Luiselli en su libro citado al principio, *Lost Children Archive* (2019), y Aura Xilonen, en *Campeón gabacho* (2015).

Sobre el agotamiento de refugiados menores de edad: *Tell me how it ends*

La situación de los refugiados menores de edad en Estados Unidos en los años 2014 y 2015 ya fue descrita por Valeria Luiselli en su ensayo *Tell me how it ends* (publicado por primera vez en 2016), el cual ofrece valiosas informaciones de fondo sobre el tema abordado aquí. La autora dice allí que en el verano de 2015 se conoció que entre abril de 2014 y agosto de 2015 más de 102 000 menores de edad no acompañados habían sido detenidos en la frontera (Luiselli 2017: 37–38). Esos acontecimientos sirven de trasfondo a su confrontación con ese tema. A raíz de que en el verano de 2014 se declarara oficialmente en Estados Unidos la *refu-*

2 Para profundizar en la relación entre la percepción del tiempo y la narración desde una perspectiva narratológica, pero también con la inclusión de perspectivas filosóficas y de la ciencia cognitiva, véase Meister/Schernus (2011).

3 En cuanto a la interacción entre narrativa y agotamiento, el volumen *Exhaustion. A history* (2016) de Anna Katharina Schaffner también ofrece cierta orientación: se centra tanto en las narrativas sobre el agotamiento como en la importancia de las creaciones culturales en el contexto del agotamiento.

gee crisis, entró en vigor el llamado *priority juvenile docket*, según el cual debían tratarse con prioridad los casos de niños y adolescentes. Sin embargo, el periodo de tiempo establecido para que esos refugiados menores de edad se vieran obligados a encontrar un abogado que los representase fue reducido de doce meses a veintidós días, lo que, según Luiselli, trajo consigo cuotas de deportación de un 94 por ciento, ya que a menudo las organizaciones humanitarias ocupadas de tales casos se veían imposibilitadas de conseguir la asistencia jurídica para esos menores en un tiempo tan reducido (Luiselli 2017: 39–40). La autora mexicana cuenta todo ello a partir de su experiencia, durante ese tiempo, como traductora para inmigrantes menores en la Immigration Court de Nueva York, en la que trabajaba con un cuestionario⁴ cuyas 40 preguntas constituyen la base de su confrontación con ese tema en el mencionado ensayo. En él, Luiselli también nos habla de un viaje en coche con su familia por el sur de Estados Unidos.

El vínculo entre las realidades sobre las que se reflexiona en *Tell me how it ends* y las dos novelas de Luiselli y Xilonen que comentaremos puede establecerse de manera directa: la trama de *Lost Children Archive* tiene lugar en la misma época de la que habla el ensayo y tiene su punto de partida en una constelación de base similar, puesta ahora en escena con los recursos de la literatura: una pareja de escritores de Nueva York, que en la novela son periodistas de la radio, sale de viaje con sus dos hijos en dirección a la frontera de Estados Unidos con México, mientras los niños refugiados no acompañados les salen en cierto modo al paso, al tiempo que la familia sigue en la radio del coche las noticias sobre la crisis migratoria, la *refugee crisis*. En *Campeón gabacho* de Aura Xilonen Liborio, el joven protagonista, ha huido sin acompañamiento de México a Estados Unidos. Los motivos de la huida, de los que se habla en *Tell me how it ends*, son válidos también para el protagonista de la novela de Xilonen. Luiselli escribe: “Children chase after life, even if that chase might end up killing them. Children run and flee. They have an instinct for survival, perhaps, that allows them to endure almost anything just to make it to the other side of horror, whatever may be waiting there for them” (Luiselli 2017: 19–20). Este pasaje describe de manera precisa la historia de Liborio: con una obstinada voluntad de supervivencia, Liborio para durante su huida por las situaciones más brutales, aunque ha estado a punto de no sobrevivir a ella, de lo cual nos enteramos luego por medio de retrospectivas en la novela, que se desarrolla en Estados Unidos.

El ensayo de Luiselli no es solo una fuente de información sobre los detalles de las realidades que sirven de fondo a la novela, también nos abre nuevos hori-

4 Según Luiselli (2017), este cuestionario fue creado por una asociación de organizaciones de ayuda para poder responder a los requisitos del *priority juvenile docket*.

zontes para el análisis de estos personajes narradores agotados, ya que reflexiona en torno a condicionamientos básicos esenciales de un relato agotado. En el pasaje citado al principio, tomado de la novela de Luiselli, se hace ya patente la duda en torno a la posibilidad o no de imaginar un futuro. El ensayo añade a ese diagnóstico una nueva dimensión que también afecta a la relación del tiempo y de la narración: no existe un final, ya no contamos con una estructura ordenada para narrar acontecimientos con carácter de crisis. La narradora de *Tell me how it ends* comprueba rápidamente, durante su trabajo con esos niños y adolescentes, que: “The children’s stories are always shuffled, stuttered, always shattered beyond the repair of a narrative order. The problem with trying to tell their story is that it has no beginning, no middle, and no end” (Luiselli 2017: 7). De modo que la exigencia que le hace a la narradora su propia hija, “Tell me how it ends”, la cual da título al libro, no puede responderse en relación con las historias de esos refugiados menores de edad, ya que la situación de partida no termina con la llegada a Estados Unidos y el futuro permanece siempre en un ámbito incierto. No obstante, es preciso contarlo: “Numbers and maps tell horror stories, but the stories of deepest horror are perhaps those for which there are no numbers, no maps, no possible accountability, no words ever written or spoken” (Luiselli 2017: 29–30). ¿Qué personajes narradores encontramos en esas novelas y cómo marca el agotamiento su manera de narrar?

***Lost Children Archive*, de Valeria Luiselli: Narrar en tiempos de crisis**

Lost Children Archive es la primera novela que la autora mexicana Valeria Luiselli, nacida en 1983, ha publicado en inglés. La novela apareció en su original en lengua inglesa en 2019 en Nueva York.⁵ En ella, la experiencia descrita al principio en torno a un agotamiento del mundo y de la pérdida del futuro desemboca primeramente en varias reflexiones de la narradora sobre una crisis de lo creativo. Esto se pone de manifiesto con claridad en la interacción con el hijastro de la narradora, que tiene diez años y desde cuya perspectiva se nos informa en un momento posterior de la novela. Al principio, el chico se dedica a tomar fotografías del viaje: “And maybe the boy’s frustration at not knowing what to take a picture of, or how to frame and focus the things he sees as we all sit inside the

5 Véase Sánchez Prado (2021b) para profundizar en el cambio del lenguaje de publicación y en relación con la visibilidad/canonización de la novela.

car, driving across this strange, beautiful, dark country, is simply a sign of how our ways of documenting the world have fallen short” (Luiselli 2019: 103), comenta la narradora. Lo que viene a continuación es en cierto modo el propósito principal de la novela, la cuestión en torno a la cual gira toda la estructura de la obra: “Perhaps if we found a new way to document it, we might begin to understand this new way we experience space and time” (Luiselli 2019: 103). Son numerosos los textos literarios que se ocupan de los cambios con los que se experimenta el tiempo en el contexto de una migración. Es lo que hace, por ejemplo, la novela *Solito* (2022) de Javier Zamora, que también narra la huida de un niño a Estados Unidos.⁶ En la novela de Luiselli que aquí comentamos, la crisis de lo creativo se refiere primeramente a distintas formas del arte y la documentación. En relación con esa nueva sensación de tiempo y espacio comentada por la narradora, ella misma opina: “Novels and movies don’t quite capture it; journalism doesn’t; photography, dance, painting, and theatre don’t; molecular biology and quantum physics certainly don’t either. We haven’t understood how space and time exist now, how we really experience them” (Luiselli 2019: 103).

Si fuera preciso poner de relieve lo creativo en esta novela, ese aspecto creativo que pueda ofrecer el acceso a una nueva vivencia del espacio y el tiempo, y si tuviéramos que destacar las instancias de una narración agotada que se empeñan en abrir esos accesos, tendríamos ante todo que separar los distintos niveles textuales en la novela de Luiselli: tenemos, ante todo, el nivel del hecho narrado en la novela, un nivel en el que aparecen preferentemente como narradores la madre y el niño de diez años. En las *Elegies for Lost Children*, que la madre le lee en voz alta una y otra vez, en un buen ejemplo de texto dentro del texto, son los migrantes adultos y el niño de mayor edad entre los siete chicos que huyen los que se convierten en personajes narradores. Fuera de la trama de la novela hace su aparición también la propia autora Valeria Luiselli, quien al final, en sus “Notes on Sources”, se refiere a la intertextualidad de su modo de narrar. Mediante la interacción de las voces de esas instancias narrativas se transmite una *Welt(er)schöpfung* (creación/agotamiento del mundo) profunda, rica en facetas y multidimensional, de la cual resultan definatorios en igual medida los aspectos de la creación y el agotamiento.

Lost Children Archive explora el estado de crisis del arte narrativo de cara a las problemáticas marcadas por la era postglobal y lo hace a partir de la cuestión en torno a las nuevas formas de documentar la experiencia del mundo en el presente. En la descripción que se hace en la novela del viaje en coche que hace esta

6 Cf. también Jan Knobloch (2023) para profundizar en los conceptos lineales, utópicos y cataclísmicos del tiempo en las literaturas de la fase postglobal.

familia de cuatro miembros desempeñan un papel destacado, en primer lugar, las ambiciones y proyectos profesionales de los dos adultos involucrados en ese viaje. El destino es el territorio de la Apachería, un lugar próximo a la frontera y situado en el lado americano, dentro de los territorios antes habitados y transitados por los apaches, sobre cuyo rastro y cuyos ecos el padre planea un amplio proyecto sonoro. La madre, por su parte, dedica el viaje a investigar sobre los “niños perdidos” que parten de países latinoamericanos en dirección a Estados Unidos, casi siempre siguiendo a sus padres, pero sin llegar nunca a su destino — ya sea porque son deportados, como experimenta la familia en un aeropuerto al final de la primera parte de la novela, o bien porque su rastro se pierde en el país norteamericano. Esto último es lo que experimenta la narradora en el caso de las dos hijas de Manuela, una mujer a la que ya había conocido en Nueva York y con la que ha mantenido contacto. La ropa de las dos chicas lleva cosido el número de teléfono de Manuela, pero esta última espera en vano la llamada salvadora, mientras el rastro de las dos niñas se pierde desde el momento en que son trasladadas de un campo de acogida a otro.

La primera parte de la novela (dividida en cuatro partes) está dedicada a la perspectiva de la madre y sus pesquisas, y nos habla de la rabia inmensa que se apodera de ella ante la política migratoria de Estados Unidos y del modo que tiene la prensa de informar al respecto. Por otro lado, se nos habla también de la convivencia de la propia familia durante el viaje, una larga cadena de viajes en coche, restaurantes de carretera y noches en moteles, así como de los problemas entre la narradora y su marido, problemas que le hacen temer a la mujer que ese será su último viaje en común y que pronto estará viviendo separada del esposo y del hijo de este, ya que los planes profesionales del marido son apenas compatibles con los suyos. La construcción de la novela como trabajo de archivo encuentra su correspondencia en el criterio que tiene esta narradora agotada de la representación (literaria): es así que la narradora, en un viaje propio y cada vez más entrelazado con la experiencia migratoria, va cobrando conciencia de que no percibe “la realidad” ni “el mundo” circundante que documenta y adapta en su trabajo, sino que más bien percibe su entorno bajo la impresión de lo que otros han documentado ya. Ello se pone claramente de manifiesto en las conversaciones con su hijastro:

What should I focus on? The boy insists.

I don't know what to say. I know, as we drive through the long, lonely roads of this country – a landscape that I am seeing for the first time – that what I see is not quite what I see. What I see is what others have already documented: Ilf and Petrov, Robert Frank, Robert Adams, Walter Evans, Stephen Shore – the first road photographers and their pictures of road signs, stretches of vacant land, cars, motels, diners, industrial repetition, all the ruins of early capi-

talism now engulfed by future ruins of later capitalism. When I see the people of this country, their vitality, their decadence, their loneliness, their desperate togetherness, I see the gaze of Emmet Gowin, Larry Clark, and Nan Goldin.

I try an answer:

Documenting just means to collect the present for posterity. (Luiselli 2019: 102–103)

Eso que documentamos encierra siempre también la perspectiva de los que han documentado antes que nosotros, de modo que el elemento creativo es siempre un componente indisoluble de lo percibido. La separación entre la realidad exterior y la ficción queda en cierto modo suspendida en esa concepción del asunto, lo cual resulta significativo para entender las distintas variantes de la narración y de lo creativo de cara a la creación y agotamiento del mundo en la novela, la *Welt(er)schöpfung*.

La segunda parte de la novela se narra según la perspectiva del chico: la perspectiva de un niño de diez años que teme por la unidad de la familia y por su lugar en ella y que, influenciado por la labor documental y archivera de sus padres⁷, lleva una cámara consigo y persigue el cometido interior de retener “lo importante”, si bien para ello busca todo el tiempo orientarse a partir de la cuestión —citada anteriormente— sobre lo que es realmente “lo importante”. Desde la perspectiva del muchacho, el trabajo de los padres crea también una distancia en relación con la realidad dentro del coche, una distancia que no deja de ser peligrosa, ya que el niño empieza a imaginarse cada vez más frecuentemente que él mismo ha desaparecido, con lo cual recibe toda la atención de los padres que estos dedican más bien a las noticias sobre los niños desaparecidos. Todo ello nos lleva al momento en que el niño, para horror de sus padres, parte solo con su hermana con el propósito de seguir la ruta de los niños perdidos, de la cual nos hablará en lo adelante. Lo importante en el caso de este narrador profundamente agotado por la fragilidad de las relaciones familiares es, entre otras cosas, desaparecer del campo visual de los padres, escapar a su realidad con el fin de ocupar por fin un espacio en su creativo mundo imaginado.

Para entender la estructura narrativa de la novela en relación con los narradores agotados y la *Welt(er)schöpfung* resulta esencial, aparte de abordar el tema

7 En la novela se aborda varias veces el tema de las diferencias entre el trabajo del padre, que se define a sí mismo como “documentarian” y la labor realizada por la madrastra, que se define a sí misma como “a documentarist”. El hijo compara al “documentarian” con un químico y a la “documentarist” con una bibliotecaria, y abriga el deseo de reunir en sí mismo esas dos actividades que tienen algo en común en relación con el trabajo de audio: diferenciar los ruidos (y en sentido más amplio también las imágenes y las palabras), que permiten documentar y entender el mundo que lo rodea.

de los dos personajes narradores —la madre y el hijastro—, referirse también al “tejido narrativo”, el cual, en cierto modo, subyace a los personajes narradores por separado y contiene un potencial creativo. Luiselli se refiere en cierto modo ella misma a este tema tan estrechamente relacionado con las ya mencionadas cuestiones de la representación, y comparece explícitamente como narradora-autora al final del texto de ficción: en sus “Notes on Sources”, incluidas a modo de apéndice a la novela, la autora Valeria Luiselli habla de la importancia fundamental que tiene para su escritura la intertextualidad y del trabajo con lo creativo provenientes de otras fuentes:

Like my previous work, *Lost Children Archive* is in part the result of a dialogue with many different texts, as well as with other nontextual sources. The archive that sustains this novel is both an inherent and a visible part of the central narrative. In other words, references to sources – textual, musical, visual, or audio-visual – are not meant as side notes, or ornaments that decorate the story, but function as intralinear markers that point to many voices in the conversation that the book sustains with the past. (Luiselli 2019: 381)

De ese modo surge un sistema de señales intertextuales que se vuelve visible no solo para los lectores de la novela, sino que está presente también en las “cajas” (I–V) de la trama novelística, las cuales se encuentran en el maletero del coche y viajan con ellos cargadas de material: las obras de referencia de la narración agotada que se va destejiendo aquí acompañan a los narradores en su viaje; la narradora adulta menciona explícitamente en diferentes momentos las fuentes de lo que cita o integra en su perspectiva, mientras que las narraciones del niño encuentran cada vez más “ecos” (véase Luiselli 2019: 381) de esas señales explícitas. Surge así una tupida red de referencias diversas. Uno de los motivos recurrentes que vinculan los tiempos y los espacios son los trenes en los que las personas viajan hacinadas y recorren largos trechos del camino hacia un futuro incierto: en otro tiempo fueron los apaches trasladados al este; ahora son los inmigrantes latinoamericanos. En el caso de esos migrantes de la novela se trata a menudo de niños desprotegidos que están expuestos a un esfuerzo físico apenas resistible, con los pies destrozados después de pasar días y semanas de intensas caminatas.

De esas fatigas extremas nos hablan especialmente las *Elegies for Lost Children*, un texto dentro del texto que es leído una y otra vez en voz alta y que también “viajan” de un modo muy particular dentro del texto: en ellas se describe, entre otras cosas, cómo esos niños que huyen intentan en vano protegerse de las narraciones de los adultos que los acompañan en el viaje. Esos relatos, expresión de su propio miedo a morir y de las desesperadas experiencias de agotamiento, son demasiado brutales y amenazantes como para poder ser procesados por unos niños que también se encuentran en una situación extrema. De esos niños ex-

puestos a los relatos de los migrantes adultos en las *Elegies* se nos dice lo siguiente (aquí en la quinta elegía):

As they rode across the jungle on top of the train car, the seven, trying to sleep but also fearing to fall asleep, they heard stories and rumors. [...] The words travelled across the train roof faster than the train itself, and reached the seven children, who tried not to listen but were unable. The words were like those mosquitoes, injected thoughts into their heads, filling them, creeping up everywhere inside them. (Luiselli 2019: 198–199)

Un aspecto de la narración en la novela es también, por lo tanto, el carácter contagioso y potencialmente peligroso del relato a la vista de los intentos (adultos) de procesar la experiencia migratoria y al que los niños no pueden sustraerse. En las *Elegies*, sin embargo, no solo los adultos se convierten en narradores, en algún momento el niño de mayor edad entre otros seis rompe la omnipresente falta de futuro por medio de la narración, mientras que los niños apostados en el techo de un tren de mercancías viajan a través de la noche y de la jungla mexicana circundante en dirección a Estados Unidos:

The children dared not shut their eyes too long at night, and when they did, they were not able to dream of what lay ahead. Nothing beyond the jungle was imaginable while they were inside its grip. Except one night, when the eldest of the boys, number seven, offered to tell them a story. (Luiselli 2019: 199)

Aquí la narración vuelve a adoptar un aspecto creativo correspondiente al empoderamiento de los niños y a su manejo infantil de la situación. Y es que, en el caso de Luiselli, la reflexión sobre la narración agotada incluye también un reflejo de las relaciones de poder asimétricas. Ello se pone de manifiesto asimismo en pasajes en los que se informa que la prensa estadounidense acuña determinados relatos basados en esas asimetrías. El tema de las relaciones de poder asimétricas en relación con la narración o el relato (agotados) marca también el segundo libro que comentaremos en este ensayo, la novela *Campeón gabacho*, de la autora mexicana Aura Xilonen, que en el año de su debut con este libro, 2015, tenía 19 años.

Aura Xilonen: *Campeón gabacho*. Narración agotada y creación del lenguaje

“Piojo descerebrado, póngase a leer aunque sea las cuartas de forros para que sepa de qué foquin le hablan y pueda vender un foquin book y no siga siendo un putarraco pendejo” (Xilonen 2015: 18), de ese modo increpa en la novela el dueño de una librería a Liborio, un adolescente mexicano que ha huido a Esta-

dos Unidos. El librero garantiza a Liborio un alojamiento en la medida en que lo emplea de forma ilegal en su librería y, en reciprocidad, pone a su disposición, para que duerma, el desván situado en los altos de la tienda. A partir de entonces Liborio no solo empieza a leer los textos de contraportada de los libros, sino que repasa con esmero los libros que se lleva consigo por las noches de la librería a la buhardilla y que, entre otros géneros, son obras del barroco español. El joven los lee con sumo cuidado, para que nadie descubra las huellas de sus lecturas, y se va maravillando cada vez más con el divorcio que existe entre esa literatura y las realidades vitales. El lenguaje artificial desarrollado por la autora Xilonen para acercar a sus lectores la perspectiva de Liborio puede caracterizarse como creación lingüística sumamente creativa y neobarroca (Sánchez Prado 2017). Por medio de ese lenguaje, el narrador Liborio, agotado a causa de su larga huida, empieza a comunicar a partir de ese momento su propia visión del mundo que lo rodea. Vemos, por ejemplo, lo que Liborio tiene que decirnos acerca de su motivación: “A pesar de mi renuencia, quise demostrarme a mí mismo que sí podía entenderles a unos vatos necios llamados Góngora y otro foquin güey llamado Quevedo” (Xilonen 2015: 164). No obstante, no consigue disfrutar con la lectura: “Jitanjáfora palurda. Jitanjáfora de pie. Jitanjáfora obnubilada, ¿por qué los cuentachiles escribidores no inventaban nada nuevo bajo el sol? ¿Sólo las palabras que vienen enlatadas en el diccionario?” (Xilonen 2015: 164), se dice allí, también en alusión a un cuestionamiento de los cánones literarios establecidos. Un diagnóstico del presente de corte postglobal que, en su propio diagnóstico, puede hacernos recordar esa “falta de futuro” mencionada en el texto de Valeria Luiselli, es el que plantea en conversación con Liborio el propio librero (en conversaciones que, en la novela, aparecen en cursivas, como todos los pasajes retrospectivos):

Vivimos en las sobras del mundo, ahuehete tejolotero. Estamos en los residuos de la historia; de lo que ha ido quedando; en los despojos de la humanidad. Imagínese, putito, después de todas las guerras que ha habido, qué nos queda? Sólo basura, donde somos miles de millones de personas pudriéndonos, hacinados, muertos de hambre, en la pobreza más jodida que podamos imaginar. [...] Somos la peor especie del universo, siempre devorando todo a nuestro paso, como plagas exultantes; vejativos insectos. (Xilonen 2015: 285)

Liborio, por su parte, sirve a la idea de una ausencia de futuro en la medida en que comenta en repetidas ocasiones que ha venido al mundo muerto (“nací muerto”, Xilonen 2015: 11), una circunstancia que le despoja del miedo —porque lo peor ya ha pasado—, pero mina también sus anhelos de querer aferrarse a otra vida (Xilonen 2015: 11). El ideal de Liborio se ve encarnado cada vez más en un lenguaje y una literatura a la altura de su realidad y de la percepción de un adolescente aún muy joven pero sumamente inteligente que nunca se acostumbra

bró del todo a las más duras luchas por la supervivencia y que ha de viajar a través de tiempos y espacios; una literatura, en definitiva, capaz de decirle algo esencial: sobre la vida, sobre las injusticias provocadas por las asimetrías globales, a cuyas consecuencias se expone de forma tan vehemente, sobre los desbordantes pero también destructivos y agotadores sentimientos del amor que siente por la joven Aireen, y, no en última instancia, también sobre lo creativo, sobre las posibilidades del arte de cara a las crisis del presente.

Campeón Gabacho narra en primer lugar una historia de amor, así como las vivencias del protagonista durante su ascenso como boxeador en Estados Unidos, justamente con el sobrenombre de “The Gringo Champion” (que es el título de la traducción al inglés, publicada en 2017), y fue celebrado en cierto modo, tras su publicación, como “libro del momento”. Sumamente versado en lo literario e innovativo en relación con el lenguaje, este libro se opuso a un relato que había alcanzado a una enorme audiencia en Estados Unidos, especialmente tras la campaña electoral a la presidencia de Donald Trump, y que declaraba a los inmigrantes mexicanos como criminales indeseados. En su reseña a la novela en *Los Angeles Book Review* (Sánchez Prado 2017), Ignacio M. Sánchez Prado se refiere a la enorme significación que había tenido en el momento de su publicación un discurso como el que alimenta esa novela y que transmite de forma innovadora la perspectiva de un joven inmigrante mexicano, sobre todo teniendo en cuenta la ausencia en el ámbito cultural de Estados Unidos de la perspectiva de México sobre este asunto. También esta novela opera —en este caso en un nivel más lingüístico— con el recurso y la renovación de lo pasado, al mismo tiempo que todo futuro parece estar ausente. En su Comentario a la novela, Sánchez Prado escribe:

Aura Xilonen possesses one of the most original and plastic literary voices from Mexican literature I have read. She writes in a mixture of vernacular words from different Mexican regions and Chicano Spanglish, peppered with words and expressions from popular genres of literatures from the 16th and 17th century. (Sánchez Prado 2017: s.p.)

En relación con el tema aquí tratado, resulta importante destacar que Aura Xilonen, en su novela, también aborda una crisis de lo creativo con la que su narrador Liborio se ve confrontado en relación con una realidad que él experimenta como profundamente crítica. “Desde que llegué a este país no estoy tranquilo. No he estado tranquilo ni un día. Siempre al acecho, acechando, mirando para todas partes, huidizo, entinglado, de marasmo porque no tengo seguridad de nada” (Xilonen 2015: 65). La búsqueda de una nueva expresión para lo vivido se remonta a la experiencia de la ausencia de palabras durante la huida. En una ocasión —en pasajes que en la novela se cuentan en forma de flashbacks—, Liborio es captu-

rado por la Border Patrol junto con un grupo de otros inmigrantes. Allí describe cómo uno de esos emigrantes intenta huir:

Un vato del otro extremo se levanta y echa a correr por la 87 para tratar de internarse en la espesura del llano. Corre con las manos atadas a la espalda; parece una lombriz danzarina. Dos watchmen echan a correr tras él y a los pocos minutos se oyen disparos. El Pepe sólo cierra los ojos y agacha aún más la cabeza. La sangre ahora le escurre por la nariz y gotea hacia el suelo haciendo volcanes diminutos sobre la tierra suelta. No tenemos palabras. (Xilonen 2015: 125)

Una especie de contraparte a esa escena donde se pone de manifiesto la ausencia de palabras es vivida por Liborio cuando le lee en voz alta al librero el pasaje de un texto literario escrito por él mismo (Xilonen 2015: 190–191). A la vista de lo leído, su jefe, supuestamente más versado en cuestiones literarias, se muestra realmente furioso: “¡Qué va a ser tuyo, ni siquiera sabes escribir bien tu foquin nombre, y ni siquiera existen esas palabras que leíste!” (Xilonen 2015: 190), se queja el librero. “El Chief se enojó conmigo por casi cuatro semanas” (Xilonen 2015: 192), cuenta luego Liborio. Para su jefe, confrontado con la fuerza innovadora y la calidad del texto, resulta impensable que Liborio haya podido escribir esas líneas, y solo se tranquiliza cuando el joven afirma haberlas copiado de una revista. Sin embargo, para Liborio la escritura se convierte en una liberación, en un empoderamiento.

Resumen: del entretejimiento entre creación y agotamiento en la narración

El análisis de los narradores agotados en estas dos novelas ha permitido mostrar la ambivalencia del agotamiento y la creación que marca profundamente a esos personajes. El análisis del relato agotado en el caso de Valeria Luiselli nos ha mostrado distintos niveles en los que ello se hace efectivo en su novela: en primer lugar, para su narradora adulta en el nivel del suceso narrado, resulta significativa la referencia a las crisis globales del siglo XXI. Un aspecto central es la cuestión relacionada con el modo en que puede ser posible aún abarcar y narrar la realidad teniendo en cuenta las dolorosas vivencias de los “niños perdidos” y la difícil experiencia de la crisis en torno a temas como la huida y la migración, todo lo cual condiciona en la novela una pérdida de futuro; una cuestión, por cierto, que también marca sus conversaciones con el narrador infantil en la novela y la búsqueda de este de nuevas formas de documentación. En las *Elegies for Lost Children*, un texto dentro del texto, se pone de manifiesto, de un modo muy

particular, además, la ambivalencia de la fuerza agotadora o destructiva y creativa, y a la vez empoderadora de la narración. En otro nivel, la gran importancia de la intertextualidad para la búsqueda de nuevas formas de narrar se manifiesta en las “Notes on Sources”, sobre todo en relación con las referencias a formas de documentación del pasado, las cuales, en cierto modo, forman un polo contrario a un futuro que ya no es accesible.

Las cuestiones relacionadas con la experiencia del tiempo revelan ser, de forma general, sumamente características del relato agotado, tal como lo encontramos en la novela a partir de las experiencias de un profundo agotamiento del mundo. En el libro de Aura Xilonen, el relato agotado se centra con fuerza en el personaje de Liborio, el narrador en primera persona, que habla tanto de fenómenos de agotamiento al mismo tiempo que actúa de forma creativa: en Xilonen, lo creativo es motivo de intensa reflexión a través de un nuevo lenguaje neobarroco. Los conceptos conocidos y establecidos para procesar narrativamente la realidad son experimentados en ambas novelas como herramientas que han dejado de ser útiles o que rozan sus propios límites. Ese llegar a los límites es válido para ciertos conceptos narrativos, como lo muestra el análisis de la novela de Luiselli, pero es válido asimismo para el propio lenguaje, que, sin esfuerzos de renovación, ya no es soporte de nada, como vemos en el texto de Aura Xilonen. Lo que sí se pone claramente de manifiesto en ambos textos es que la narración, aun en un estado de crisis, es más necesaria que nunca, ya que viene a ser la contraparte del silencio y del mutismo, de una muerte anónima en el desierto, de lo inefable a la vista del destino de jóvenes migrantes ante el horizonte de un futuro ya no palpable y apenas nombrable como tal que tampoco ofrece una estructura para la narración. La presión de encontrar nuevas creaciones, de explorar nuevas formas de expresión para el relato es precisamente muy elevada en el contexto de unos mundos agotados: y precisamente la narración, como impulso creativo, y también como empoderamiento propio de cara al desamparo en medio de unas constelaciones de poder asimétricas y de la pérdida de vínculos sociales debido a la huida y la migración, ofrece posibilidades para encontrar un modo de abordar las realidades circundantes. Los ejemplos muestran que los personajes de narradores agotados en textos literarios de la fase postglobal actúan a partir de una profunda e insoluble ambivalencia entre agotamiento y nueva creación, algo tan característico de las estéticas de la *Welt(er)schöpfung* en el siglo XXI.

Bibliografía

- Knobloch, Jan (2023): "Living and Working in the Ruins of Modernism. Architectural Heritage and Catastrophic Futures in Adrián Villar Rojas and Lina Bo Bardi". En: Müller, Gesine/Knobloch, Jan (eds.): *Escrituras de lo posglobal en América Latina. Futuros especulativos entre colapso y convivencia*. Buenos Aires: Mecila CLACSO 2024, pp. 129–150.
- Loy, Benjamin/Müller, Gesine (2023): "Towards a Post-Global Age. Introductory Notes about the End(s) of Globalization and World Literature". En: Müller, Gesine/Loy, Benjamin (eds.): *Post-global Aesthetics. 1st Century Latin American Literatures and Cultures*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 1–8.
- Luiselli, Valeria (2019): *Lost Children Archive*. Londres: 4th Estate.
- (2017): *Tell me how it ends*. Londres: 4th Estate.
- Meisner, Jan Christoph/Schernus, Wilhelm (eds.) (2011): *Time. From Concept to Narrative Construct: A Reader*. Berlín/Boston: DeGruyter.
- Moraña, Mabel (2021): *Líneas de fuga. Ciudadanía, frontera y sujeto migrante*. Madrid: Iberoamericana.
- Moreno, Marisel C. (2022): *Crossing Waters. Undocumented Migration in Hispanophone Caribbean and Latinx Literature and Art*. Austin: University of Texas Press.
- Müller, Gesine (2023): "The Post-global Challenge in the Debate over World Literature". En: Müller, Gesine/Loy, Benjamin (eds.): *Post-global Aesthetics. 21st Century Latin American Literatures and Cultures*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 9–28.
- Müller, Gesine/Siskind, Mariano (eds.) (2019): *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- Sánchez Prado, Ignacio M. (ed.) (2021a): *Mexican Literature as World Literature*. Londres: Bloomsbury.
- (2021b): "El efecto Luiselli". En Guerrero, Gustavo/Loy, Benjamin/Müller, Gesine (eds.): *World Editors. Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 95–107.
- (2018): *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston: Northwestern University Press.
- (2017): "The Neobaroque Immigrant". En: *Los Angeles Review of Books*, 15/02/2017.
- Schaffner, Anna K. (2016): *Exhaustion: A History*. Nueva York: Columbia University Press.
- Siskind, Mariano (2019): "Towards a cosmopolitanism of loss: an essay about the end of the world". En: Müller, Gesine/Siskind, Mariano (eds.): *World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Against, Post, Otherwise*. Berlín/Boston: de Gruyter, pp. 205–235.
- Xilonen, Aura (2015): *Campeón gabacho*. México, D.F.: Literatura Random House.
- Zamora, Javier (2022): *Solito*. Londres: Oneworld Publications.
- Zhou, Dennis (2019): "Valeria Luiselli's *Lost Children Archive*". En: *The White Review*, Mayo 2019, <https://www.thewhiterreview.org/reviews/valeria-luisellis-lost-children-archive/> (última visita: 17/09/2023).

Sandra Kurfürst

Making Futures in Hip Hop

Peer Production and the Meaning of Community

Introduction

In this paper, I conceptualize hip hop as a multipolar art form. Originating in New York in the late 1970s and traveling around the globe ever since, hip hop has come to be viewed as a cultural form that travels globally and is locally adopted and integrated into local practices and materials, thereby shaping the politics of belonging (Alim 2009; Androutsopoulos 2003; Pennycook 2007; Schulz 2012). Against this backdrop, Jenny Mbaye urges us to think of hip hop as multipolar and multi-referential. This perspective opens up ways to think about this form of expression beyond its country of origin. The United States, where hip hop's four cultural practices of MCing, break(danc)ing, DJing, and graffiti writing first developed, is seen as the art form's birthplace and hence its cultural center. However, Mbaye rightfully argues that such a specific geohistorical understanding of hip hop might lead scholars to regard its other manifestations as appropriations of an original culture. Instead, she suggests regarding hip hop in each time and place as a "singular translation of commonality" (Mbaye 2014: 398). This approach carves out space for a comparative perspective, taking into account hip hop's performativity and its local cultural, economic, and socio-political underpinnings. The starting point for such an analysis is what Mbaye likewise refers to as a Southern positioning.

From this perspective, hip hop constitutes a phenomenon localized on the borders, on the margins of an assumed sociality and urbanity; it tends to emerge from a 'southern positioning,' a place of marginality; it is a 'path of passage for a borderline sociality' in cities north and south. (Mbaye 2014: 398)

In the following, I would like to use this notion of Southern positioning to make sense of hip hop artists' endeavors in different localities around the world. Hip hop can be a practice of resistance and simultaneously a source of joy and pleasure (Rose 1994). In this paper, I will examine artists and forms of expression in different local environments, specifically Brazil, Ecuador, Senegal, and Vietnam. While my examinations of hip hop artists' aspirations in the first three countries are based on a review of secondary literature, the data on Vietnam draw on my own field research in Hanoi between September 2015 and November 2018.

Sandra Kurfürst, University of Cologne

Utopian Aspirations

Hip hop has been closely associated with the city ever since its beginnings in New York. In Brazilian cities, hip hop has evolved as a movement from the urban periphery that expresses the most powerfully articulated form of revolt that Brazilian society has seen in many years (Caldeira 2003). Moreover, da Silva and Shaw explain that hip hop has evolved as a new way to organize the network of relationships that constitutes the favela and reframe society's viewpoint on people from the urban periphery (da Silva/Shaw 2012).

The Southern position is at stake on the scale of the city, but also on a global scale. The US has emerged not only as hip hop's cultural center, but also as the economic hub of a global market: the most prominent labels, producers, and rap and dance crews are located in major metropolises of North America. The art form's periphery, then, consists of countries such as Vietnam, Senegal, Brazil, and Ecuador, where vibrant hip hop communities have emerged in recent years, and have begun cultivating local markets and seeking to make an impact on the global hip hop economy.

Aware of their Southern positioning, rappers and dancers in these locations share the same values of community and representation, for example, as well as "utopian aspirations" (Bode Bakker/Nuijten 2018), to which Bode Bakker and Nuijten (2018: 225) ascribe a mobilizing and energizing force. The authors particularly locate the impulse to contest social structures and strive for utopian alternatives within the transitional period between childhood and adulthood (McRobbie 1990). Breaking offers one such utopian alternative, as it has the power to provide young people with a sense of belonging and a role in life outside their kin relations (Langman 2008; Moore 2016). This dance style is particularly attractive for young people in search of a different life, a new sense of belonging, and a new role in society (Bode Bakker/Njuiten 2018). Accordingly, hip hop artists built up communities of their own, cherishing the values of community and mutual support. Moreover, they celebrate individual achievements, which in turn reflect on the collective as they win a dance battle in the name of their whole crew (Talk by Mai Tinh Vi, 20.9.23).

Breaking in Quito, Ecuador

In their study on breaking in Quito, Ecuador, Maritza Bode Bakker and Monique Nuijten (2018) examine the social dynamics of the Naturalz Crew. In the context of working-class neighborhoods in the city of Quito, and within a highly segre-

gated and violent society, the members of the Naturalz crew engage in breaking as a dynamic and physically challenging activity while refusing to take on conventional family roles or to join gangs (Bode Bakker/Nuijten 2018: 210). They aim to prove to their parents and society that it is possible to break away from both conventionality and criminality and to lead a distinct and positive lifestyle. This take on breaking in particular and hip hop in general is also shared by hip hop artists in Hanoi, Vietnam. While they are aware that many people associate hip hop with crime or consider it “useless”, believing that does not provide a “good job” or steady income, members of different crews in Hanoi promote their own attitude to hip hop (Interviews Hanoi, Ho Chi Minh City 2018).

In this regard, the professionalization of street dance becomes important, as breaking grows from a passion or hobby into a source of income. Accordingly, members of the Naturalz Crew seek to have breaking recognized as a respectable profession that requires dedication, skill, and commitment and indeed hope to prove to their parents and their neighborhoods that there are different paths to the “normal” life as defined by their parents and community. In the long run, the crew members aspire to combine dancing with academic education or vocational training in areas such as electric engineering or graphic design. Others hope to open their own dance schools or retail stores. Their hopes and desires for the good life – in other words, their utopian thinking – comprise both individual and collective goals (Bode Bakker/Nuijten 2018: 220).

Hip Hop and Community

In hip hop, artists realize personal aspirations and achievements. But these are, in turn, linked to the social sphere in the ways that practitioners attach (new) meanings to hip hop culture (*văn hóa hip hop*). Many respondents claimed that hip hop, for them, meant helping each other, talking to each other, being connected, and spending time with people they liked (interviews October 2018). CK Animation, an icon of the Northern Vietnamese popping scene, says that to become a member of his crew, newcomers must be persistent in exercising and good at training. But it is equally or even more important that all the members have fun together (*chơi với nhau*) (interview October 2018). Because the dancers spend a large portion of their time together, it is important for them to be on good terms. In a similar vein, a young dancer named Hoàng says of his high school dance club: “It’s very fun. We’re very close, just like a family, because we have to play and support and practice with each other a lot” (interview November 2018). Dancing becomes a shared experience, spawning new collectives. The sense of belonging to and identifying

with a particular crew, team, or club is highly relevant for hip hop practitioners. On social media, Vietnamese hip hop artists usually present themselves either individually or amongst their crew, but invariably include a reference to their crew name in the form of either a hashtag or the crew's logo. The affective bond of the individual with the larger collective of the crew then becomes institutionalized through such references to its name.

The value of mutual support is also well captured by hip hop's catchphrase "Each one, teach one", which also emphasizes the importance of sharing knowledge. Indeed, the value of sharing knowledge connects the individual with the collective in the way that the individuals receive recognition from peers and newcomers alike for their skills, techniques, and virtuosity. At the same time, they are sharing this knowledge with others who seek to cultivate themselves. Even though opening a dance studio or teaching dance as a freelancer might constitute an important source of income, dancers are willing to share their embodied knowledge with others. For instance, WHowl a prominent hip hop dancer and waacker from Hanoi, combines an online job working for a fashion company with teaching dance classes for children and teens at different dance studios in Hanoi. Yet she still teaches another free class twice a week for young women who have been training with her for several years. Some evenings, she teaches them inside the studio, and others, she takes her students outside to the park surrounding the Lenin Monument in central Hanoi. By teaching a free dance class in the park, she is harvesting the urban environment (Simone 2019): using the materiality and accessibility of public space to create a public domain for hip hop culture in the capital. Together with other dancers, she makes these physical practices visible and recognizable in the city. Dance techniques render the body legible in a shared idiom, offering possibilities to imagine new ways of being oneself as well as being together (Hamera 2007). WHowl is not the only dancer (of any gender) teaching free classes in public space. In fact, public dancing – making the bodily practices of hip hop dancing visible and accessible to others – is what first raised awareness of hip hop as an art form in Vietnam, drawing more and more young people to it. Today it is practiced by not only urbanites, but also young people in rural and mountainous areas, who have come across hip hop on social media or television.

Peer Production

Sharing knowledge about hip hop goes hand in hand with developing a distinct local hip hop market. Adam Arvidsson et al. (2008: 10) consider the hip hop economy an ethical economy in which the entrepreneurial motive extends well be-

yond monetary incentives of the market economy. In this context, peer production becomes crucial. While peer production is reliant on capitalism, it also holds an emancipatory promise, offering an alternative life logic that could replace the current capitalist system. According to Michel Bauwens, peer production incorporates elements of post-capitalist economies and has the potential to strengthen autonomous communities of production. He defines “peer to peer” as “a relational dynamic that emerges through distributed networks” (Bauwens 2009: 122). Peer production is characterized by the following three traits:

1. “Open and free” availability of raw materials
2. Participatory “processing”
3. Commons-oriented output

Studying hip hop communities in Dakar, Senegal, Mbaye (2014: 405) demonstrates that the hip hop economy is organized in a way that allows individual artists to create autonomously within the community while becoming aware of themselves as a new generation of entrepreneurs in their city.

As Mbaye shows, the rationale expressed by hip hop entrepreneurs in Dakar is to create a market for hip hop in a Global South location that has been largely ignored by the global music industry. Aware that their music rarely leaves the country, they therefore try to pave the ground for local music production. A prerequisite for such peer production is that the peer producers own or control their own productive assets. Hip hop entrepreneurs in Dakar own their instruments and technical infrastructure, such as recording devices, which are necessary for music production (Mbaye 2014: 407). Furthermore, they engage in and have the skills for self-production. In other words, they possess the means of production as well as the skills, techniques, and knowledge necessary to manage the production process.

Horizontal and Vertical Integration

In Vietnam, the Wonder Dance Studio in Hanoi offers an excellent example of peer production, as the founders seek to cultivate an environment for dancers to develop skills and cultivate their own styles of hip hop and popping. *Bạn Rùa*, a popular hip hop dancer, recognizes that there is generally more consumer demand for dance classes in categories such as urban choreography or “sexy dance” than in hop hop, so the studio she co-owns with popper CK Animation also offers these first, more profitable classes as a way to subsidize the “real” hip hop classes.

Because actually, my dance studio now is, how to say, it is not to earn the money from that. [. . .] because I teach in many, many studios, so there the money comes from. It is not from my studio. It is a studio because [. . .] we educate and we create people that have the passion for hip hop dance. (Bàn Rùa, October 2018)

Consequently, hip hop dancers engage in what economists call horizontal integration – but at the same time, hip hop entrepreneurs are practicing vertical integration, taking advantage of their interconnections with music production processes. Some dancers, for instance, extend their entrepreneurial activities to festivals, media, audiovisual, and graphic design companies (Mbaye 2014: 405–406), and even streetwear fashion brands.

Combining the knowledge they have gathered from their office jobs with their embodied knowledge of dance, hip hop artists engage in vertical integration – for example, by organizing events that serve as local hubs and markets for hip hop. One example is the *Nhiệt* battle, which the members of New York Style Crew organized at least three times in a row. A crew member named Thanh Phương, who has been with the crew from the beginning, explains that the first edition was a rather small event given the small size of the local hip hop dance community. However, the second time she organized it, it already drew a larger crowd because they had opened the event beyond hip hop dancers to include b-boys and b-girls. From then on *Nhiệt*, had two types of battles: hip hop one-on-one and b-boy/b-girl one-on-one. This was because breaking had become much more popular over time, while hip hop had only drawn greater appeal within the past fifteen years. The New York Style Crew launched the event in order to share their passion for hip hop dance and expand their community. In other words, the purpose was both to build social relationships and to expand their social horizons. Others have founded street fashion labels. Mai and Mia, two well-known b-girls from the B.Nashor Crew, both host their own fashion label on social media platforms. While most of the clothing is sold online, they also collaborate with small shops in their hometowns to sell their fashion products. Vertical and horizontal integration mostly occurs along the supply chain and is highly motivated by the artists' combination of different types of knowledge.

Aihwa Ong (2008) introduced the term “self-fashioning” to characterize the individualizing logic of young professionals in the Southern megacity of Shanghai. Self-fashioning involves “the astute defining and mixing of different knowledge and the capacity to convert information from one zone into a new value in another” (Ong 2008: 187).

Outside her dancing life, the aforementioned Thanh Phương works as a lawyer for a real estate company. She engages in self-fashioning when she sets aside money from her full-time job and uses her skills to raise money from sponsors

for a local hip hop event such as *Nhiệt Thanh Phương* can navigate and capitalize on her knowledge of and connections in the different value regimes, moving between the real-estate sector and hip hop culture.

For the organizational knowledge that she puts into planning such an event, she receives recognition from the Hanoi hip hop community for providing a space for hip hop in the city and giving back to the community. Her elevated position in the hip hop community is reflected in the honorific she has been assigned by her peers: eldest sister (*Chị Cả*). In Vietnam, older sister (*chị*) is a respectful form of address, acknowledging her age, status, and gender. Replacing “older” with “eldest” further elevates her status in a hierarchically and asymmetrically organized society, and a dance community dominated by men. With the money she earns at the real estate company, she aspires to own her own dance studio someday. She plans on renting the dance studio’s location from the real-estate company she works for, which would give her a discount.

Circulation of Digital Performances

The circulation of imagery from dance performances, battles, and individual dancers on social media is essential in order to be seen and heard from their Southern position. These performances not only include self-portraits and videos, but are assemblages composed of visuals, text, and metadata, such as hashtags. Hashtags may label a post with a particular dance style, such as house dance, b-boying, popping, and waacking or a crew name such as #BNashor, #BigToe, or #NewYorkStyle. Social media posts may also include hashtags referencing dancers’ aliases, such #Maitinhvi, #Banrua, #Rufu, and might sometimes refer to a particular group of dancers as in #femalepopper. The choice of a hashtag is decisive in addressing a particular audience. In this context, the usage of English hashtags, in particular, connects (visual and textual) content produced by Vietnamese dancers with content produced outside of the linguistic confines of Vietnam. The communicative repertoire of the hip hop community of practice is thus defined by multilingualism. Given the art form’s roots in Black culture and language, English has evolved as hip hop’s lingua franca (Hassa 2010). Overall, translanguaging becomes a defining feature of their social practices. According to Garcia and Wei (2017), translanguaging (not to be confused with code-switching) considers the language practices of (bilingual) individuals as “one linguistic repertoire with features that have been societally constructed as belonging to two separate languages” (Garcia/Wei 2017: 2). Although most of the Vietnamese hip hop dancers are not in fact bilingual, English terms and utterances are as much part of their linguistic repertoire as of their dance practice.

Moving through Unequal Fields of Globe-Spanning Power

In the global hip hop economy, Vietnam, Senegal, Ecuador, and Brazil are located at the margins, but hip hop practitioners turn their marginality into an asset (Harms 2011). As their utopian aspirations combine individual and collective goals, hip hop artists in these locations strive to expand the hip hop community as well as to establish local hip hop markets within their city, country, or region outside of the metropole of the US. With regard to dance, they aim to succeed as individual dancers, but also as members of a particular dance crew. In fact, representation is an important value of hip hop worldwide. Individual dancers, rappers, or graffiti writers represent their specific crew, which in turn may represent an entire neighborhood, community, urban district, city, or – at international battles – an entire country. When dancers bring home achievements after winning a battle, such as a trophy or prize money, they never do so as individuals but always as part of the collective of the crew. While New York Style Crew typically represents Hanoi, it represents Vietnam at international dance competitions, such as the Singapore Arena Dance Competition and the Juste Debout preselection in Bangkok, Thailand. At the Singapore Arena 2017, the New York Style Crew and Mai Tinh Vi were invited to represent Vietnam. For this purpose, the crew and Mai developed distinct choreography incorporating elements of Vietnamese culture. For the performance, they used Vietnamese music, wearing costumes resembling the dress of Buddhist monks. In their dance, they brought to life a poem by Vietnamese writer, Ngô Xuân Diệu. Known for his love poems, short stories, and literary criticism, Ngô Xuân Diệu is an important representative of modern Vietnamese literature. In 1943, he joined the League for the Independence of Vietnam (Việt Nam Độc lập Đồng minh Hội), commonly known as the Viet Minh. In his writings, he promoted resistance against the French colonial regime. Accordingly, their choice to incorporate Vietnamese literature and music into their choreography indicates a politics of belonging and representation on an international stage. For the Vietnamese dancers, “to represent” in Singapore meant not only representing their crew or the city of Hanoi, but showing to the world that Vietnam has a vibrant cultural scene spanning from literature to music to dance.

Furthermore, their utopian aspirations extend to the production of hip hop commodities and artefacts. As demonstrated with regard to hip hop artists in Senegal and Vietnam, they engage in peer production to organize festivals and dance battles but also to create street fashion and visual artefacts. Visual artefacts consist of their own bodily performances, which they distribute via digital networks, creating opportunities for global encounters with members of the hip hop com-

munity around the world. Moreover, their communicative repertoire is defined by both multilingualism and the sophisticated use of social media. Their everyday practice – for instance, teaching and learning hip hop, popping and breaking in the classroom or in public space – is also characterized by translanguaging. They use English terms to denote a particular move or state of being, such as “the flow”, “grooving”, etc. They also tag their social media posts in both Vietnamese and English to make their content and products accessible to hip hop practitioners globally. Thus, even young people located at the margins of the global hip hop economy can communicate their aspirations in person while using digital media to promote and market their work.

Works Cited

- Alim, H. Samy (2009): “Straight Outta Compton, Straight aus München: Global Linguistic Flows, Identities, and the Politics of Language in a Global Hip Hop Nation”. In: Alim, H. Samy/Awad Ibrahim and Alastair Pennycook (eds.): *Global linguistic flows. Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*. New York: Routledge, pp. 1–24.
- Androutsopoulos, Jannis (2003): *HipHop: globale Kultur – Lokale Praktiken*. Bielefeld: transcript.
- Arvidsson, Adam/Bauwens, Michel/Peitersen, Nicolai (2008): “The crisis of value and the ethical economy”. In: *Journal of Future Studies*, 12, 4, pp. 9–20.
- Bauwens, Michel (2009): “Class and capital in peer production”. In: *Capital and Class*, 33, 1, pp. 121–141.
- Bode Bakker, Maritza/Nuijten, Monique (2018): “‘When breaking you make your soul dance’: Utopian aspirations and subjective transformation in breakdance”. In: *Identities*, 25, 2, pp. 210–227.
- Caldeira, Teresa. P. (2003): “Democracy and Enclosed Spaces: From Social Movements to Fortified Enclaves to Hip-Hop in São Paulo”. In: *(In) visible Cities. Spaces of Hope, Spaces of Citizenship*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporània, pp. 25–27.
- Da Silva, Rita de Cácia Oening/Shaw, Kurt (2012): “Hip-hop and Sociality in a Brazilian Favela”. In: McFarlane, Colin/Waibel, Michael (eds.): *Urban Informalities*. London: Routledge, pp. 129–147.
- García, Ofelia/Li Wei (2017): “Translanguaging, Bilingualism, and Bilingual Education”. In: Wright, Wayne E./Boun, Sovicheth /García, Ofelia (eds.): *The Handbook of Bilingual and Multilingual Education*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, pp. 223–240.
- Hamera, Judith (2007): *Dancing Communities: Performance, Difference, and Connection in the Global City*. New York: Palgrave Macmillan (Studies in International Performance).
- Harms, Erik (2011): *Saigon’s Edge: On the Margins of Ho Chi Minh City*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hassa, Samira (2010): “Kiff my zikmu: Symbolic Dimensions of Arabic, English and Verlan in French Rap Texts”. In: Terkourafi, Marina (ed.): *The languages of global hip-hop*. London & New York: Continuum International Publishing, pp. 44–66.
- Langman, Lauren (2008): “Punk, Porn and Resistance: Carnivalization and the Body in Popular Culture”. In: *Current Sociology*, 56, 4, p. 657–677.

- Mbaye, Jenny (2014): "Hip Hop Politics. Recognizing Southern complexity". In: Parnell, Susan/Oldfield, Sophie (eds.): *The Routledge Handbook on Cities of the Global South*. London: Routledge, pp. 396–411.
- McRobbie, Angela (1990): "Settling Accounts with Subculture: A Feminist Critique". In: Frith, Simon/Goodwin, Andrew (eds.): *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge, pp. 66–80.
- Moore, Ryan (2016): "Musical Style, Youth Subcultures, and Cultural Resistance". In: Courpasson, David/Vallas, Steven (eds.): *The SAGE Handbook of Resistance*. London: Sage, pp. 319–335.
- Ong, Aihwa (2008): "Self-Fashioning Shanghainese. Dancing across Spheres of Value". In: Ong, Aihwa/Zhang, Li (eds.): *Privatizing China. Socialism from Afar*. Ithaca: Cornell University Press, pp. 182–196.
- Pennycook, Alastair (2007): *Global Englishes and Transcultural Flows*. London: Routledge.
- Rose, Tricia (1994): *Black noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Schulz, Dorothea (2012): "Mapping Cosmopolitan Identities: Rap Music and Male Youth Culture in Mali". In: Charry, Eric S. (ed.): *Hip hop Africa. New African music in a globalizing world*. Bloomington, IN: Indiana University Press, pp. 129–146.
- Simone, AbdouMaliq (2019): "Precarious Detachment: Youth and Modes of Operating in Hyderabad and Jakarta". In: Low, Setha (ed.): *The Routledge handbook of anthropology and the city*. London: Routledge, pp. 27–40.

Kristine Vanden Berghe

Modo gótico, agotamiento y resiliencia

En el lejero de Evelio Rosero

En el panorama de la literatura latinoamericana contemporánea, destaca la importancia del gótico, tanto por la profusión de textos que lo evocan como por su calidad. Al corpus de ficción lo acompaña un corpus igualmente importante de textos críticos que reflexionan sobre su auge, que buscan definirlo en términos de género literario, modo o tendencia, o bien intentan determinar sus rasgos distintivos.

Con este propósito, se han elaborado diversas listas de poéticas y estéticas hasta que, recientemente, parece haberse alcanzado cierto consenso en torno al hecho de que lo que define la ficción gótica es la presencia de una serie de tropos —la mujer perseguida y recluida en algún lugar inhóspito es uno de los más recurrentes— empleados con el objetivo de provocar miedo. A raíz de esto, han surgido otras interrogantes, como aquella sobre quiénes deben sentir estos temores góticos: ¿los personajes o los lectores? Para la mayoría de los críticos, en los textos góticos al menos uno —y a menudo varios— personajes deben experimentar momentos de terror, vivir experiencias que les causen escalofríos o sentirse paralizados por el pánico. Sin embargo, este miedo no se limita a los personajes y al ámbito textual en el que se mueven, sino que abundan los recursos que buscan transmitirlo a los lectores en el mundo real. Nos estremecemos con los personajes perseguidos por empatía, porque nos reconocemos en su desconcierto y sus temores, o porque nos entristecen su indefensión o su reclusión.

A pesar de que esta definición significa una primera definición del gótico, no deja de plantear nuevas preguntas. ¿Cómo se puede tomar en cuenta una emoción como criterio definitorio de un género si esta emoción depende de la personalidad de cada lector y también de los miedos colectivos de su época?¹ En efecto, aunque los miedos góticos se relacionan con las experiencias individuales de aquellos que los sienten, también suelen tener una dimensión social importante que hace que los motivos del miedo evolucionen a lo largo del tiempo y del espacio. Han sido especialmente los enfoques materialistas, feministas y postestructuralistas del gótico los que han destacado que los temores góticos no son representaciones de condiciones humanas atemporales, sino que surgen de contextos

¹ Este reparo ya se había formulado en relación con el género fantástico, por ejemplo, por Todorov (1970) en su réplica a la definición propuesta por Caillois.

Kristine Vanden Berghe, University of Liège

sociopolíticos específicos (Botting/Townshend 2004: 14–15). Estas reflexiones han llevado a su vez a que el gótico se haya definido en función de los traumas. En su libro *Gothic Literature. Texts, Contexts, Connections*, Sue Chaplin ha propuesto que lo consideremos como el modo que, frente a los conflictos y ansiedades de cada momento, tiene la capacidad de representar experiencias traumáticas (2011: 4). Como Chaplin, partiremos de la idea de que, ya sea que se defina en función de miedos o de traumas, el lector reconoce el modo gótico porque presenta una serie de tropos que lo caracterizan y porque, al mismo tiempo, activa recursos que generan miedo y que se relacionan con los traumas sociales de su época.

El hecho de que el gótico se considere apropiado para representar miedos y traumas contribuye a explicar su reciente auge en la ficción hispanoamericana, buena parte de la cual reflexiona sobre sociedades en las que los miedos ciudadanos y los traumas individuales y sociales se multiplican y exacerban. Algunos de estos miedos son más propios de la región, como el temor al secuestro, al desplazamiento debido a mafias que ambicionan quedarse con el terreno de uno, al feminicidio o al temor a ser víctima colateral de enfrentamientos entre grupos armados. Otros miedos son más compartidos con áreas fuera de América Latina. Entre ellos se destacan el sentimiento de que la globalización está socavando los lazos comunitarios locales, el temor de que los peligros asociados con enfermedades globales y pandemias acaben con la especie humana, o el miedo a que los desastres ecológicos, especialmente los relacionados con el calentamiento global, destruyan el planeta. En la medida en que varios de estos temores globales sugieren la posibilidad del fin de la humanidad o de nuestro mundo, el gótico se presenta como un modo particularmente propicio para reflexionar sobre la idea del agotamiento.

Esta idoneidad la ilustra la novela *En el lejero* (2003) del escritor colombiano Evelio Rosero, la cual se analizará a continuación. El texto se nutre en gran medida del repertorio de tropos góticos para evocar los miedos individuales y colectivos, tanto colombianos como globales. Después de explorar los tropos en cuestión, profundizaremos en algunas de las numerosas alusiones que el texto hace a otros textos. Sin embargo, estas relaciones intertextuales generan una tensión, ya que parece haber una incompatibilidad entre la representación del agotamiento del mundo, por un lado, y la evocación de la resiliencia de la ficción literaria, por el otro. Antes de abordar estas tres cuestiones, sin embargo, conviene que presentemos de manera breve al autor y su novela.

La carrera literaria de Evelio Rosero (Bogotá, 1958) conoció un viraje en 2006 cuando publicó su novela más aclamada hasta la fecha, *Los ejércitos*, la cual recibió varios premios importantes. La historia narra cómo unos grupos armados asolan un pueblo colombiano desde la perspectiva y voz de un hombre mayor, cuyos parientes y vecinos van desapareciendo uno tras otro. Tres años antes, en

2003, el autor había publicado otra novela breve sobre el mismo tema, titulada *En el lejero*, que pasó relativamente desapercibida pero que se volvió a publicar gracias al éxito de *Los ejércitos*, primero en 2007 por la editorial La Otra Orilla y luego, en 2013, por Planeta. Existen similitudes notables entre ambos textos, ya que tratan la misma cuestión, es decir, las desapariciones forzadas y la búsqueda de seres queridos, desde una perspectiva similar, la de un hombre septuagenario. En *Los ejércitos*, este hombre se llama Ismael Pasos y busca a su esposa desaparecida, mientras que en *En el lejero* el personaje principal es Jeremías Andrade, quien intenta encontrar a su nieta.²

Cuando se le preguntó al escritor sobre la relación entre ambos textos, respondió que consideraba *En el lejero* como un ejercicio preparatorio para *Los ejércitos*, una especie de antesala suya. Reflexionando sobre ambas novelas, mencionó que la primera le producía decepción porque era una suerte de sueño terrible, mientras que la más reciente le parecía reflejar principalmente la realidad histórica:

La insatisfacción literaria que experimenté con la primera, fue la génesis de *Los ejércitos*. La primera es un sueño terrible, una pesadilla de la que intentamos sacudirnos con dolor, con tristeza, hasta despertar. [...] Yo no podía contentarme con lo alcanzado en *En el lejero*. Allí la pesadilla se apoderaba de todo [...] Tenía que esforzarme por trasladar mi miedo real, mi esporádico terror de ciudadano a las páginas de un libro, como una rebelión. Yo no reflexioné jamás que la destrucción y la descomposición resultaran buenos materiales para mi oficio. (Ungar 2010: s.p.)

Este comentario establece dos conexiones con el modo gótico. La primera es evidente y se basa en la evocación del terror: al describir *En el lejero* como una pesadilla, Rosero apunta al vínculo del texto con el gótico, donde domina el miedo. Además, relaciona este sueño perturbador con el temor provocado por la “destrucción y descomposición”, palabras que evocan la idea de un mundo agotado. La segunda conexión se relaciona menos con los temas o las emociones y más con el juicio de valor que el autor emite sobre su propia obra. Al expresarse en términos negativos sobre ella, Rosero adopta la modalidad peyorativa con la que el gótico ha sido juzgado desde sus inicios en el siglo XVIII. Como han señalado Fred Botting, Dale Townshend y otros, estos juicios han perdurado hasta el siglo XX:

2 Para Juan Carlos Orego Arismendi, “De algún modo *Los ejércitos* es la reescritura, en clave realista, de la historia periférica de violencia y desencuentro plasmada en *En el lejero*, sin que se borren del todo, en la novela de 2007, los indicios del alegórico enrarecimiento en la obra matriz” (2008: 87). Por su parte, Juliana Martínez estima que la falta de notoriedad de la primera novela tiene que ver con una experimentación más radical con lo que llama el “spectral realism” (2020: 40).

Critics [...] even in those studies which self-consciously attempt a positive reconsideration of the form, unconsciously reiterate a discourse in which distinctions between high and low, good and bad, popular and literary works abound: almost without exception, Gothic appears to be the disenfranchised term in the construction of a system of canonical tastes, categories and literary-critical values. (Botting/Townshend 2004: 13)

Mientras *Los ejércitos* sería la novela que cumple con los requisitos del canon, su antecedente es condenado hasta por el mismo autor al lugar de la exclusión incómoda de las obras de la literatura “baja”. Es, como la ficción gótica tal y como la califican Botting y Townshend “suggestive of an underground, an underclass, an unconscious, a locus of uncomfortable exclusion” (2004: 12).

Curiosamente, los calificativos utilizados por estos críticos para hablar del modo gótico, como “subsuelo” y “una exclusión incómoda”, evocan la trama de *En el lejero*. La novela, que es más bien un relato de ambiente en el que no ocurre gran cosa, se centra en el abuelo Jeremías Andrade cuando llega a un lugar que se asemeja a un purgatorio. En la parte más infernal y relegada del convento del pueblo adonde lo ha llevado su búsqueda, conocida como “el lejero”, yacen masas de individuos secuestrados. La novela actualiza el tropo literario del descenso al infierno, y el escritor ha utilizado numerosos elementos recurrentes en la iconografía gótica para describirlo. Veamos cuáles son los principales de ellos y cómo se relacionan con la idea de agotamiento.

Tropos góticos del agotamiento

Desde las líneas iniciales del texto, el anciano —y los lectores con él— somos transportados a un mundo donde domina el sentimiento de lo *unheimlich*, no tanto por referirse a un secreto que haya salido a la luz (aunque en sentido alegórico la nieta secuestrada podría representarlo), sino más bien por estar completamente alejado de lo que consideramos familiar y por aparecer francamente siniestro.³ Esta atmósfera lóbrega y sombría la crean cosas y personajes monstruosos, grotescos y abyectos que sugieren que el mundo se acerca a su fin.

Cuando el abuelo llega al pueblo, se hospeda en un hotel regentado por una “dueña” a la que acompaña una “enana” de “desproporcionada cabeza” (Rosero 2007: 11). Poco después, se topa con una mujer ciega y otra que lo acusa de haber molestado a un grupo de niños que estaban pateando una cabeza humana. Esta

³ En un texto de 1919, Freud examinó la noción de lo *unheimlich* y concluyó que su etimología apunta a la idea de que, lo que parece familiar y tranquilo es amenazado por la vuelta de algo conocido pero escondido o reprimido (Botting 2014: 8).

última mujer aparece por primera vez: “en la casi total oscuridad de su ventana abierta, le pareció que brotaba la figura amarilla de una mujer, que su cara de ojos enormes los contemplaba. La boca desvanecida, amarilla, se entreabría” (35). Los ojos enormes, la boca entreabierta, el color amarillo con el que aparece, son aspectos que evocan un cuerpo grotesco. El padre de los niños malévolos, Bonifacio, una especie de cacique que administra el lejero, es presentado como “el albino”. Estos personajes, más bien tipos, carecen de profundidad psicológica, pero se caracterizan por su anormalidad física, que les confiere una apariencia monstruosa. Su deformidad se vuelve aún más grotesca porque a menudo viene acompañada de risas: “Desde algún lugar, una risotada incipiente lo escalofrió” (67), o en el caso de Bonifacio: “Y se volvió a él, los brazos abiertos, la risa en la cara, ancha, luminosa de saliva, la voz estruendosa y borracha” (104). Las figuras inquietantes, omnipresentes, provocan escalofríos en Jeremías y en el lector.

Cabe subrayar que, en la novela, los monstruos no solo lo son por su apariencia física, sino también, y ante todo, por su comportamiento hacia el abuelo que busca ayuda. Parecen conspirar para hacer que Jeremías se sienta desorientado y en el punto de mira. En lugar de empatizar con él y, mucho menos, de apoyarlo en su búsqueda, lo insultan, lo reprenden y lo acusan de acciones que no ha cometido. Además, estos monstruos no son los renegados de la sociedad o víctimas de un sistema que los excluye. Por el contrario, son la encarnación misma de ese sistema y de esa sociedad común. El verdadero monstruo es el pueblo, cuyo *otro* es el forastero, el anciano Jeremías que, como el profeta homónimo, clama en el desierto por su nieta y un poco de solidaridad.

Aparte de estos personajes monstruosos, la imagen que más que ninguna otra evoca el agotamiento del mundo es la presencia de ratones muertos amontonados en las calles, “cadáveres de ratón diseminados como a propósito, secos y ennegrecidos, aquí y allá, contra un horizonte como de plástico” (12). Antes de verlos, Jeremías los pisa, ya que sus esqueletos pestilentes forman una alfombra sobre la cual caminan las personas. Su representación da forma al concepto de abyección tal y como lo entiende Julia Kristeva (1983). Disociados de lo limpio y lo sano, perturban el orden y los límites que este orden supone. Esta transgresión es aún mayor porque, aunque muertos, parecen estar con vida: Jeremías quiere buscar un lugar donde pueda moverse “sin tener que pisar esas cabezas de ratón — pensaba— siempre sonoras, y por eso mismo escandalosas, como con vida” (28). Al ser cuerpos puros, se ubican completamente fuera del orden cultural.

La sensación de lo *unheimlich* que producen estos animales góticos por excelencia se exagera porque aparecen en masas, sus enormes cantidades suscitando los temores de invasión y reproducción incontrolables. A ellos se suman otras dos masas, la de pollos crudos y vivos, y la de los secuestrados en el lejero, todos representados como cuerpos en cantidades enormes:

Retrocedió precipitado a la abertura, esta vez sin cuidarse de pisar o no pisar la alfombra de pollos que lo cercaba; los sintió crujir igual que los ratones en las calles infestadas, crujir debajo de sus zapatos, sólo que los pollos crujían vivos, aplastados; pero eso a él ya no le importaba; retrocedía de espaldas; no le era posible apartar de su mirada el insondable horizonte de camas, el insufrible tumulto de llamados. (82)

La marcada corporeidad de los personajes monstruosos, los ratones y los pollos contrasta con el carácter inasible de los acontecimientos, con la dificultad que experimenta el forastero para asir la situación y aprehender la topografía del lugar. La desorientación de Jeremías, quien no logra entender las cosas en un mundo que parece moverse, se expresa a través de numerosas preguntas en su monólogo interior, preguntas que también se plantea el lector, afectado por el mismo sentimiento de pérdida. En relación a él, Juliana Martínez ha dicho: “The bewilderment he feels is transferred to the reader” (2020: 54). En el abuelo, la confusión se genera debido a que todo se percibe mal y que la vista es velada por la oscuridad y la niebla; en el lector, esta misma sensación es generada por la gran cantidad de cosas no dichas en la novela.⁴ Nos preguntamos, por ejemplo, cuál es el espacio en el que se desarrolla la trama y por qué la sociedad representada en el texto está al borde del agotamiento. Incumbe al lector aportar hipótesis a partir de algunos escasos datos propuestos por el texto.

En cuanto a la primera pregunta, relativa a la geografía, a pesar de la gran topofrenia (Tally Jr. 2019) que siente Jeremías, la novela carece de información cronotópica clara sobre el espacio y el tiempo en el que pasan los hechos.⁵ No hay referencias directas a Colombia ni a un período histórico específico. Sin embargo, para aquellos lectores que tienen cierto conocimiento del país, resultarán significativas las menciones al cóndor, los frailejones, el volcán, el desplazamiento forzado, el secuestro y la guerra. Además, le llamarán la atención algunos colombianismos utilizados en el texto, como *ruana*, *talegos*, *so vergajo* o *hijueputa*. Estos lectores interpretarán el relato a la luz de la historia reciente de Colombia, donde

4 El *fading*, tan importante para la creación de un ambiente gótico, se genera gracias a la lluvia, la bruma, lo medio iluminado. Al mismo tiempo, como también ha observado Juliana Martínez, lo inasible se produce porque las cosas se mueven. El lenguaje de la (des)aparición abunda en la novela, destacando en ella la cantidad de ocurrencias del verbo desaparecer (Rosero 2007: 17, 19, 22, 31, 42, 63...) que alude oblicuamente a los desaparecidos en el lejero. También nos parece significativa de la inestabilidad del mundo la abundancia de los gerundios y de calificativos que aluden al resultado de un cambio o a un estado en transición, especialmente aquellos que hablan de colores: ennegrecidos (12, 85, 114), enrojados (14, 29, 48), descoloridas (16), verdosos (39, 108), oscurecidos (43), reverdecidos (73). Ilustran el tropo gótico de que todo fluye.

5 Según María del Carmen Caña Jiménez, la relativa falta de atención de la que sufre la obra de Rosero se debe a la ausencia de elementos cronotópicos claros en ella: “el uso de la imaginación y de la fantasía parece haber marginalizado el trabajo de Rosero de una producción crítica en

los mafiosos y los guerrilleros han enriquecido sus arcas a través del negocio de los secuestros y donde miles de ciudadanos se han visto obligados a desplazarse. Al mismo tiempo, la falta de referencias explícitas permite que los lectores no familiarizados con Colombia interpreten la historia en función de otros contextos sociales y políticos. De esta manera, la novela ilustra lo que Inés Ordiz (2016: 106) menciona sobre el gótico contemporáneo, que mira en dos direcciones: hacia la realidad global y hacia un conjunto de temores más locales.

En lo relativo a la segunda pregunta, sobre las causas del agotamiento del mundo en la novela, tanto los lectores que tienen conocimientos sobre el pasado reciente de Colombia como los otros se interrogarán sobre qué ha llevado a la sociedad representada a tal estado de descomposición. El narrador no proporciona explícitamente estas causas. Sin embargo, a lo largo del texto insinúa de manera sutil un motivo que se reitera y que podría considerarse como una posible explicación para el ambiente siniestro y la falta de afecto en el comportamiento de los habitantes del pueblo.

Una primera alusión a este motivo aparece cuando un personaje menciona que la dueña de la tienda del pueblo ha importado un par de ratones para poder vender trampas (Rosero 2007: 46–47). Es un motivo mercantil el que ha provocado la plaga de ratones. Asimismo, también el secuestro de Rosaura tiene su origen en una transacción comercial. Con las escasas monedas que le quedaban al abuelo, su nieta fue a comprar un ramo de flores después de lo cual no volvió a casa. En la breve evocación de este hecho por el abuelo bajo la forma de un discurso indirecto libre, llama la atención la repetición del verbo “comprar”: “nunca más la mandaría a comprar rosas en la tienda para que nunca más desapareciera, porque desapareció mientras compraba rosas en la tienda; jamás la envié a comprar rosas en la tienda” (89–90). Es, pues, un pequeño intercambio monetario el que ha acarreado su secuestro. Este ha sido motivado, a su vez, por la codicia, y la dueña del hotel del pueblo le advierte a Jeremías:

Por cada uno de estos acostados se pide una plata. Si nadie paga, allí seguirán, hasta que San Juan agache el dedo. Y si pagan rápido se cobra el doble, a ver qué pasa. A veces traen el doble, a veces no. Y si traen el doble muy rápido se pide el triple, es simple sentido común. Yo vuelvo y le advierto: aquí todos tienen que pagar; de eso nadie se salva, y mucho menos usted. (96)

A partir de las relaciones causales levemente sugeridas en distintos episodios de la novela, el lector puede deducir que el afán de lucro es la causa fundamental del estado de agotamiento del pueblo donde Jeremías viene a parar. Se nos pre-

torno a la violencia colombiana mucho más interesada en la conciencia cronotópica de la nación dentro del espacio diegético” (2014: 348).

senta una sociedad cuya organización se basa en el deseo de enriquecerse, donde todo acto lleva consigo una expectativa de recibir algo a cambio. Relacionado con esto, se destaca la cosificación de las personas, lo cual evoca el concepto de reificación tal y como lo planteó Georg Lukács (1960: 381). El individuo, incapaz de establecer relaciones interpersonales saludables, se involucra en interacciones por interés, convirtiendo a las personas en objetos. En este sentido, la novela presenta un estado de sociedad en una etapa avanzada del capitalismo, evocando por lo mismo también el concepto de “capitalismo gore” desarrollado por Sayak Valencia (2010). En este tipo de capitalismo, el cuerpo humano se convierte en una mercancía rentable, y aquellos que no cumplen con los requisitos para ser considerados valiosos son fácilmente desechados.

Dos otros motivos se relacionan con el agotamiento del mundo en la novela. El primero de ellos es la velocidad de la reproducción que se sugiere a través de las masas de ratas, pollos y secuestrados. Apunta hacia una aceleración descontrolada y excesiva en los procesos biológicos, lo cual contribuye al desequilibrio del entorno y que, según como ha demostrado Hartmut Rosa (2010), caracteriza nuestra modernidad tardía. El segundo motivo, sugerido de forma más tenue, se refiere al poco cuidado del medio ambiente. Puede interpretarse como una crítica a la falta de consideración hacia los recursos naturales.⁶ Ambos motivos, la reproducción desenfrenada y la falta de cuidado para con el medio ambiente, se suman al afán de lucro y la cosificación de las personas como elementos que contribuyen al estado de agotamiento. Juntos, conforman un panorama distópico que cuestiona las dinámicas sociales y los valores imperantes en la sociedad contemporánea.

La resiliencia de la literatura

Desde sus inicios, la ficción gótica se refiere de manera explícita y abierta a otros textos. También lo hace *En el lejero* que, de manera evidente, se inspira en numerosos temas de los grandes escritores góticos, especialmente en los clásicos del siglo XVIII, como Ann Radcliffe. Además, hace alusiones bastante inequívocas a

⁶ En las calles del pueblo distópico se amontona la basura. El anciano “Vio ollas y tazas de peltre perforadas, botellas de aguardiente despedazadas, una muñeca de plástico sin cabeza [...] vio contra un muro un gran santo de madera rajado por la mitad, carbonizado de cabeza a pies como por un rayo, un calzón de mujer color carne entre el barro y de pronto una antigua dentadura postiza con sólo tres dientes, rota y enlodada pero como disponiéndose a morder” (Rosero 2007: 13–14). Las descripciones que señalan la suciedad de las calles abundan, el pueblo está “sucio de cáscaras y ratones, de estopa y crin de caballo, de tarros oxidados y pilotes calcinados” (16).

Pedro Páramo y *La Divina Comedia*, dos textos en los que la noción de agotamiento es palpable. Gracias al uso constante de la hipotiposis y a algunas éfrasis, el relato evoca asimismo reconocidos grabados y pinturas. A continuación, se destacarán algunas de estas alusiones, sin pretender exhaustividad, ya que el tema de la intertextualidad en la novela merece un análisis aparte. Me interesa recalcar la importancia de la intertextualidad sobre todo para realzar luego la tensión que surge de ella con la idea de agotamiento.

La contratapa de la edición de *La Otra Orilla* menciona que Evelio Rosero ha asumido el legado de Juan Rulfo: “mientras [Jeremías Andrade] avanza entre el miedo y el frío en busca de ‘lo único que le separa de la muerte’, ese deambular va tomando tintes rulfianos, fantasmales”.⁷ Este comentario establece una conexión entre las dos novelas a través del fantasma, una presencia común en la literatura gótica que apunta a la gradual desaparición del ser humano. Al igual que Juan Preciado en *Pedro Páramo*, Jeremías llega a un pueblo desconocido en busca de un pariente y, tal y como Juan Preciado es orientado por Abundio, a Jeremías lo ayuda un personaje llamado “el carretero”. Como Juan Preciado, Jeremías es un forastero que explora un mundo desconocido que le provoca inquietud y que parece estar habitado por seres que no están completamente vivos ni totalmente muertos. Ambos pueblos, especies de purgatorios donde reina el silencio, están bajo el férreo control de un cacique: Pedro Páramo y Bonifacio, respectivamente. Sin embargo, el poder de ambos hombres se desmorona al final cuando sus cuerpos caen y cuando mueren. Y, como la novela de Rulfo, la de Rosero apunta hacia la imposibilidad de lazos sociales.⁸

Aparte de estos y otros paralelismos temáticos, se puede identificar una serie de coincidencias estilísticas entre las dos novelas. Roland Forgues ha señalado la “violencia literaria” de Rulfo y cómo “se expresa a través de una desnudez impávida, de una flema y sobriedad que descartan cualquier tipo de exageración melodramática o tremendismo” (1987: 33). Lo mismo puede decirse de Rosero, cuyo narrador habla de un acontecimiento horrible sin alzar la voz y cuyos personajes

7 La herencia rulfiana ha sido reconocida en otras obras de Rosero, y Orego Arismendi también la detecta en *Los ejércitos*: “Ismael Pasos, fantasma ambulante por San José como Juan Preciado por Comala, no podría estar más cercano al registro del célebre escritor mexicano; como lo está también el pueblo en *En el lejero*, alto y fúnebre como Luvina en el cuento homónimo” (2008: 89).

8 Lo dicho por Ignacio Sánchez Prado sobre Rulfo también se aplica a Rosero: “El carácter espectral del escucha en ‘Luvina’, así como de prácticamente todas las obras narrativas de Rulfo [...] apunta hacia la idea de una narrativa que ha perdido su sentido de transmisión y, en consecuencia, la comunidad que le da sentido” (2017: 184) o, sobre Comala: “no hay origen, no hay comunidad, no hay pasado, no hay comunicación” (2017: 187). El mundo de Evelio Rosero también es, como dice Yvette Jiménez de Báez sobre el mundo creado por Rulfo, “un mundo antisolidario” (1994: 238).

son igual de difíciles de palabra que los del escritor mexicano. En *Pedro Páramo* también resalta la abundancia de verbos de comunicación, especialmente el verbo “decir” que, según Forgues (1987: 77), es uno de los fundamentos del discurso narrativo de Rulfo. Este mismo verbo abunda en *En el lejero*, a menudo en alternancia con el verbo “gritar”. Por último, en ambas novelas convergen recursos fonológicos, semánticos y sintácticos para crear una obra poética. Al igual que en *Pedro Páramo*, estos elementos tienen una presencia notoria en *En el lejero* y dan forma a un lenguaje evocador y estéticamente coherente.⁹

La búsqueda de Jeremías evoca otro intertexto, que comparte con *Pedro Páramo*, es decir, el descenso al infierno de Dante. Tal y como Dante fue en busca de su amada Beatriz, el anciano busca a su querida nieta. A la obra de Dante hay numerosas alusiones en *En el lejero*, entre ellas el nombre de la monja guardiana del convento (101), quien, siendo uno de los pocos personajes no anónimos en la novela, se llama Beatriz. La triada entre los espacios, que consiste en el guardadero, el perdedero y el lejero, recuerda la importancia del número tres en Dante y la sucesión en su texto del infierno, el purgatorio y el paraíso. Sin embargo, más que al texto de Dante, *En el lejero* convoca las representaciones pictóricas que se han hecho a partir de él.

La evocación de dichas ilustraciones se ve en gran medida favorecida por la hipotiposis, gracias a la cual, desde el primer capítulo, los matices sensoriales acercan la percepción de los personajes a la del lector.¹⁰ En el siguiente fragmento, la evocación de la vista, el oído, el olor y el tacto contribuyen a esto y se mezclan a través de la sinestesia. Lo que normalmente se vería (alguien abriendo los ojos) se describe auditivamente, mientras que el olor se asocia con una sensación táctil intuitiva (el pollo cerca de la cara):

A mí me pareció escuchar que abrió los ojos –insistió la criada–. Pude oír sus párpados abriéndose.

9 Expresiones como las siguientes remiten directamente a la repetición característica del estilo rulfiano (cf. Gutiérrez Marrone 1978): “la mujer sentada enfrente mirándose la mirada” (Rosero 2007: 43), “buscando reencontrarse con su búsqueda” (53), “ver que vieran que ya estaba viejo” (58) o “otro grito gritando más” (87). Por otra parte, se nota una serie de coincidencias estilísticas con el cuento “Luvina”. Llama la atención, por ejemplo, el uso abundante del conector “como si” en función de la antropomorfización de la naturaleza, como en las frases siguientes: “el tañido hendió la niebla, que se retiraba como si la sorbieran desde las montañas, como si la chuparan las bocas del volcán” (57) o “Era el viento que empezaba otra vez a pegar contra ellos, como si no estuviera de acuerdo” y “cuando el viento se adelgazaba más, como cuchillos” (113).

10 En su *Diccionario de términos literarios*, Estébanez Calderón define la hipotiposis como una “descripción de una persona o de un objeto, hecha con gran riqueza plástica de anotaciones y matices sensoriales de forma que pueda producir al lector o receptor la sensación de presencia o evidencia de dicho objeto” (2001: 508).

Tú oyes hasta lo que no.

La dueña avanzó. Él lograba distinguir su bulto en la noche, inclinándose. Olió la carne cruda del pollo que enarbolaban sus manos, próximo a su cara. Cerró inmediatamente los ojos. (Rosero 2007: 12)

La hipotiposis acumula los elementos descriptivos en una narración, aporta los detalles de tal manera que el lector puede imaginar la escena descrita como si fuera una representación pictórica.

Pero el relato no solo evoca representaciones pictóricas, sino que también las describe a modo de écfrasis, especialmente algunas que se han hecho del infierno en *La Divina Comedia* de Dante. Cuando Jeremías muestra la foto de su nieta a los pueblerinos, el narrador señala cómo pasa de unas manos a otras:

La niebla regresó a envolverlos, desde el volcán; cayó sobre las cabezas en raudos jirones turbios, sábanas despedazadas. Y el instante de sol había desaparecido. Pero al menos algunas manos se extendieron a él. Igual que manchas lentísimas, indiferentes, las manos recibían la foto, la devolvían; los rostros de él y su nieta iban y venían como un barco encima de manos. (Rosero 2007: 66)

La descripción evoca el cuadro de Eugène Delacroix “La barque de Dante” (1822), donde Dante y Virgilio navegan en su barca y se ven rodeados de niebla y cuerpos que intentan salir del infierno. Pero todo el ambiente creado en el relato se asemeja aún más a los grabados realizados por otro artista francés, Gustave Doré, basados en el texto de Dante y hechos entre 1861 y 1868.¹¹ Tanto en las descripciones que Rosero hace del pueblo como en los grabados del infierno hechos por Doré, se repiten imágenes de cuerpos amontonados, paisajes rocosos y montañosos, un ambiente lúgubre y oscuro, y una pareja de hombres que provienen de fuera: el dúo Dante y Virgilio se transforma en *En el lejero* en Jeremías y el carretero que lo guía en este lugar infernal particularmente similar al calabozo infrahumano donde residen los detenidos en *La Divina Comedia*.

Especialmente al final *En el lejero* parece incluir écfrasis de otras obras de arte archiconocidas. Es el caso del fragmento siguiente: “El precipicio se hundía debajo de ellos; parecían dos hojas minúsculas en el paisaje de piedra, vertical. Prensados con las manos a la pared siguieron avanzando hasta la mitad de la nariz” (111). Cada uno de sus elementos descriptivos hace presente la obra de arte de William Turner, “The Passage of St Godard” (1804). En esta pintura, el artista inglés representa un paisaje grandioso, montañoso y salvaje en medio del cual se

¹¹ Con esto se comprueba lo dicho por Hans-Otto Dill, quien, en el ensayo que dedicara a la presencia de Dante en las letras latinoamericanas, afirmaba que la inspiración dantesca en esa literatura viene más de las ilustraciones de Gustave Doré que del propio texto de Dante (2006: 21).

vislumbra un pequeño grupo de viajeros que se aferra a un paso por encima de un precipicio. Tanto dicho cuadro de Turner como las descripciones de Rosero generan un sentimiento de lo sublime, recurrente en el estilo gótico, y que combina el sentimiento de fascinación con el de horror.¹²

Conclusión

En la novela *En el lejero*, nos encontramos con un mundo al borde del agotamiento. El proceso de entropía que lo amenaza se alegoriza en los ratones muertos esparcidos por las calles, y se relaciona con el afán de lucro y con la falta de solidaridad y de comunicación entre los individuos. La ausencia del sentido de humanidad y la reificación de las personas son resaltadas por Rosero en su relato, cuya trama y estilo se construyen mediante numerosas alusiones a un acervo literario y artístico mundial. A su vez esto sugiere la idea de que los textos y las imágenes están lejos de agotarse e ilustra de este modo lo dicho por Gesine Müller sobre cuán ambivalente es el concepto de creación/agotamiento del mundo: “Invariably, the dynamic of exhaustion is also countered by a trend of creatively harnessing world creation processes; their potential to imagine new worlds that move between global and local spheres plays out particularly in literary and cultural production” (2023: 13). En un mundo borgeano donde la literatura y el arte se reinventan una y otra vez, donde el gran tejido de la biblioteca universal sigue tejiéndose, no puede haber un agotamiento completo, ni siquiera cuando en esta biblioteca se acumulan las visiones del mundo más sombrías y góticas. Al final, es esta resiliencia la que supera la postración, también en la misma trama de la novela. Dos peripecias permiten argumentar que, al final de la historia, la visión entrópica se transforma en una perspectiva apocalíptica (véase Parkinson Zamora 1989 para una discusión de ambos conceptos), que anuncia la posible transformación del antiguo mundo en otro nuevo.

La primera alteración se refiere a la actitud del pueblo. Al principio, los habitantes del lugar son indiferentes hacia la *quest* del abuelo y hostiles hacia él, pues representa una intrusión en su universo cerrado. La forma de ser y actuar de estos personajes hace pensar en lo que Maggie Kilgour mencionó en relación al mundo evocado en el modo gótico: “A nightmare vision of a modern world made up of detached individuals, which has dissolved into predatory and demonic rela-

¹² Consúltese a Sue Chaplin (2011: 58) para la influencia que ha tenido en el gótico la definición de lo sublime de Edmund Burke y para la relación entre el modo gótico y la pintura paisajística de los siglos XVII y XVIII.

tions that cannot be reconciled into a healthy social order” (1995: 2). Sin embargo, cuando se acerca el fin de la novela, estos individuos desconectados comienzan a transformarse en una comunidad que sigue a Jeremías, protegiéndolo y mostrándole su apoyo: “Iba al convento, y, detrás suyo, iba el pueblo” (Rosero 2007: 67).¹³ De esta forma, reaparecen los lazos comunitarios como una promesa de continuidad de la vida. Lo que Juan Carlos Orrego Arismendi en una reseña de la novela ha calificado en términos de “intensa alegoría expresionista sobre la crisis de la sociabilidad” (2008: 86) se transforma en una evocación esperanzadora de la resurrección moral (el abuelo) y física (la nieta) del individuo gracias, precisamente, a la sociabilidad.

Cabe subrayar que Rosero sitúa la salvación en la respuesta ética de las personas, sin importar quiénes sean, ya que no asocia la amenaza de agotamiento con características como la raza o el origen étnico, la clase social o la orientación sexual. De hecho, no se nos proporcionan datos específicos sobre estos aspectos en relación con los personajes. La novela enfatiza así que es el ser humano quien salva a los demás en función de su humanidad compartida, sin que haya ningún rasgo distintivo que determine quién merece ser redimido o quién debería ser lógicamente el victimario o la víctima. La solidaridad y el cuidado mutuo se basan en la conexión humana, más allá de cualquier diferencia, lo cual permite afirmar que su novela evoca no solo el agotamiento del mundo, sino también el de las ideologías contemporáneas de los particularismos identitarios.

La segunda peripecia que se puede vincular con la idea de un mundo nuevo y que implica una respuesta positiva a la idea de agotamiento es el encuentro del abuelo con la nieta, Rosaura, después de un año de búsqueda. En un momento en que comienza a desesperarse, cuando su pesquisa parece no dar resultado y el fin de su mundo parece acercarse, aparece la joven. La presencia de su bebé, aunque se pueda especular que sea producto de una violación, simboliza la perseverancia obstinada de la vida y personifica su continuidad.¹⁴ Además, a través de su nombre, el personaje de Rosaura es otra evocación de la resiliencia de la literatura misma. La primera parte de su nombre, “rosa”, alude a las circunstancias de su

¹³ Una vez más carecemos de explicaciones al respecto de este cambio de actitud. Una interpretación posible es que la tranquila testarudez del anciano y el hecho de que no represente ninguna amenaza hayan motivado que el pueblo dejara de desconfiar en él.

¹⁴ Es justo mencionar que el desenlace de la novela también puede interpretarse de manera menos optimista, como lo ha hecho Juliana Martínez. Subraya que, aunque el final sugiere la liberación de Rosaura, no es del todo tranquilizador debido a que el abuelo y la nieta no llegan a abrazarse y porque la novela se enfoca en el abismo en el que los cuerpos continúan desapareciendo. A favor de una lectura más optimista, sin embargo, también quisiera recordar que, en algún momento de su génesis, la novela debía titularse *En el lejero le va bien*, ya que en la literatura crítica al respecto se encuentran varias menciones de este título alternativo.

desaparición, pero también sugiere que la belleza, incluso efímera, no puede ser destruida, aun en un mundo que parece estar llegando a su fin. El segundo elemento de su nombre, “aura”, es un guiño al texto gótico homónimo de Carlos Fuentes.¹⁵ La referencia a Fuentes apunta a cómo el gótico renace una y otra vez de sus cenizas. “Gothic, long before any psychoanalytical critical interventions, is already suggestive of an underground [...] that, in terms of canons and literary values, continues to return” (Botting/Townshend 2004: 12).

De esta forma, el modo gótico no solo es adecuado para evocar el miedo al agotamiento, sino que también y paradójicamente niega este agotamiento mediante su continua resurrección y una intensa actividad intertextual. Al evocarlo, Evelio Rosero apunta a cómo la literatura es inagotable, incluso cuando puede pensarse que ya no hay tela ni telar. A pesar de crear una atmósfera profundamente sombría, *En el lejero* propone así una narrativa optimista que replica tanto a aquellos que profetizan el fin del mundo como a los que prevén la extinción de la literatura. Al final del túnel, en el mismo lejero, así sugiere el autor, sigue habiendo luz.

Bibliografía

- Botting, Fred/Townshend, Dale (2004): “General Introduction”. En: Botting, Fred/Townshend, Dale (eds.): *Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 1–18.
- Botting, Fred (2014): *Gothic*. Nueva York: Routledge.
- Caña Jiménez, María del Carmen (2014): “De perversos, voyeurs y locos: hacia una fenomenología de la violencia en la narrativa de Evelio Rosero”. En: *Revista de Estudios Hispánicos*, XLVIII, 2, pp. 329–351.

¹⁵ En la entrevista con Ungar a la que me he referido antes, Rosero menciona algunas lecturas que lo impactaron, entre ellas de Felisberto Hernández, Borges y Rulfo. Antes de referirse a ellos, mencionaba su poca afinidad con Carlos Fuentes, al decir: “no es un escritor de mi predilección, para nada”. Si no le gusta, significa que lo ha leído y *En el lejero* parece incluir varios guiños a *Aura* (1962), uno de los principales textos del canon gótico hispanoamericano. El primero se relaciona con la enunciación. El narrador del relato de Rosero habla en tercera persona –es una de las mayores diferencias con *Los ejércitos*, que tiene un narrador en primera persona– pero con interpolaciones esporádicas en segunda persona. Según Caña Jiménez, en *En el lejero* el tú “deja entrever la imperante necesidad del sujeto por entablar conversación –aunque sea consigo mismo– como forma de desarrollar un sentido de comunidad que le permita vencer la adversidad” (2014: 335). Podemos especular también que el uso de la segunda persona es un guiño a *Aura*, enteramente escrito en tú. Luego, hay una larga serie de coincidencias en la diégesis de ambos textos, una de ellas siendo que a Jeremías lo acogen en su hotel inhóspito dos mujeres raras, la dueña y la enana. Recuerdan a las dos mujeres extrañas, Aura y Consuelo, joven y anciana, que invitan a Felipe en su mansión lúgubre en *Aura*. Ambos relatos también se asemejan por el constante recurso a la hipotiposis. (Para un análisis de esta figura de estilo en *Aura*, consúltese a Muñoz-Basols 2003).

- Chaplin, Sue (2011): *Gothic Literature. Texts, Contexts, Connections*. Nueva York/Londres: Pearson Longman/York Press.
- Dill, Hans-Otto (2006): *Dante criollo. Ensayos euro-latinoamericanos*. Fráncfort del Meno: Peter Lang, Col. Sprachen, Gesellschaften und Kulturen in Lateinamerika.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Forgues, Roland (1987): *Rulfo, la palabra redentora*. Barcelona: Puvill Libros.
- Gutiérrez Marrone, Nila (1978): *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico*. Nueva York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe. Studies in the Literary Analysis of Hispanic Texts.
- Jiménez de Báez, Yvette (1994) [1990]: *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kilgour, Maggie (1995): *The Rise of the Gothic Novel*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Kristeva, Julia (1983): *Pouvoirs de l'horreur*. París: Seuil.
- Lukács, Georg (1960): *Histoire et conscience de classes*. Trad. K. Axelos y J. Bois. París: Les Éditions de Minuit.
- Martínez, Juliana (2020): *Haunting without Ghosts. Spectral Realism in Colombian Literature, Film and Art*. Texas: University of Texas Press.
- Müller, Gesine (2023): "The Post-Global Challenge in the Debate over World Literature. Latin American Perspectives". En: Müller, Gesine/Loy, Benjamin (eds.): *Post-Global Aesthetics. 21th Century Latin American Literatures and Cultures*. Berlín: De Gruyter, pp. 11–28.
- Muñoz-Basols, Javier (2003): "La recreación del género gótico a través de la percepción sensorial: la construcción de la hipotiposis en *Aura* de Carlos Fuentes". En: *Atenea. Facultad de ciencias y artes*, 23, 2, pp. 73–86.
- Ordiz, Inés (2016): "Environmental Apocalypse and Uncanny Technology. Gothic Visions of the Future in Three Mexican Literary Distopias". En: Edwards, Justin D./Guardini Vasconcelos, Sandra (eds.): *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 105–118.
- Orego Arismendi, Juan Carlos (2008): "*Los ejércitos*. Nueva versión de un pueblo muerto". En: *Revista Universidad de Antioquia*, 294, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/186> (última visita: 19/05/2023).
- Parkinson Zamora, Lois (1989): *Writing the Apocalypse. Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosa, Hartmut (2010): *Accélération. Une critique sociale du temps*. Trad. Didier Renault. París: La Découverte.
- Rosero, Evelio (2012) [2007]: *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets.
- (2007) [2003]: *En el lejero*. Barcelona: La Otra Orilla.
- Sánchez Prado, Ignacio (2017): "Juan Rulfo: el clamor de la forma". En: Palou, Pedro Ángel/Ramírez Santa Cruz, Francisco (eds.): *Pedro Páramo, El llano en llamas y otras obras (en el centenario de su autor)*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 171–202.
- Tally Jr, Robert T. (2019): *Topophrenia. Place, Narrative, and the Spatial Imagination*. Indiana: Indiana University Press.
- Todorov, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil.
- Ungar, Antonio (2010): "Evelio Rosero (in Spanish) by Antonio Ungar". En: BOMB Magazine, 1 de enero, n°110, <https://bombmagazine.org/articles/evelio-rosero-in-spanish/> (última visita: 29/08/2023).
- Valencia, Sayak (2010): *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.

Ignacio M. Sánchez Prado

Epílogo. Estéticas a contrapelo del agotamiento del mundo

Vivimos en una época de desarticulaciones, producto del cada vez más palpable fracaso de los espejismos utópicos de la era neoliberal. En las ruinas de la globalización del capital, nos dirigimos hacia una nueva guerra fría entre dos o más burbujas capitalistas en creciente fricción entre ellas. Habiendo sobrevivido el mal-diagnosticado “fin de la historia” (Fukuyama 1992), nuestra época se define cada vez más por la intensificación de integrismos identitarios y nacionalistas que alimentan los nuevos fascismos. Ante el inalcanzable horizonte de un cosmopolitismo democrático, las izquierdas renuncian a las utopías de frente amplio y se cobijan ante la incertidumbre del mundo con maximalismos de la diferencia y formas comunitarias definidas como nunca por los cuadrantes identitarios del yo.

Estamos en uno de esos momentos en los que se vuelve pertinente el doble sentido de la palabra emergencia, que defino en diálogo con el trabajo de Edgar García (2022). Como en toda época, el presente manifiesta sus desarticulaciones en emergencias concretas: la invasión rusa de Ucrania, la paradoja entre una pandemia global y políticas de salud atadas al estado-nación, la polarización política que define de manera cada vez intensa el mapa electoral de las sociedades democráticas, el conflicto entre Israel y Hamas, etc. Pero también existen en sus pliegues y espacios liminales las potencialidades cuya emergencia acarrea la promesa del futuro, de las épocas por-venir.

En las páginas que siguen, es mi intención plantear la posibilidad de identificar desde la crítica textos culturales cuyo centro estético y formal se funda en la búsqueda de mecanismos de visibilización y pensamiento de las potencialidades y promesas que se esconden en los espacios liminales del presente. Normalmente tendemos a pensar la política del arte como aquella que figura las emergencias en el sentido de la crisis. La valencia política que las obras testimoniales, los textos que buscan presentar perspectivas subalternas y los mecanismos realistas que narran sin cortapisas un evento político sigue siendo intensa. Por otro lado, el clima de la época favorece el florecimiento de obras cuya poética se basa en la desarticulación, un paradigma estético que por mucho tiempo se pensó de vanguardia pero que hoy es dominante: la autoficción y la autoteorización proveen ejemplos, algunos mejores que otros, de una estética conectada a los fenómenos que mencioné al inicio de este texto. Hay mucho que decir sobre estos fenómenos

Ignacio M. Sánchez Prado, Washington University in St. Louis

en otros contextos y ensayos, pero en el presente texto solo los menciono como punto de referencia del presente ensayo.

Tomo la idea del doble significado de emergencia del libro *Emergency. Reading the Popol Vuh in a Time of Crisis* de Edgar García. La terminología funciona mejor en inglés: la distinción entre el carácter urgente de una *emergency* y el surgimiento o *emergence* de algo nuevo (2022: 7–9). García pertenece a una tendencia que se empieza a consolidar en la academia de los Estados Unidos, en la cual las distinciones entre crítica literaria, ensayo, memoria e investigación universitaria se han difuminado. *Emergencies* es, de cierta manera, un texto autoteórico, precedido por dos volúmenes que dan sentido particular al proyecto de García: *Signs of the Americas* (2020), un erudito trabajo sobre los sistemas de escritura de las culturas indígenas americanas y *Skins of Columbus* (2019), una colección de textos basados en los sueños del poeta tras leer cada una de las entradas del diario de Cristóbal Colón. La obra de García es epistémica en el sentido más amplio de la palabra: le concierne el trabajo creativo e intelectual en los espacios fronterizos entre la gnosis colonial europea y los residuos y continuidades de la gnosis indígena, leída siempre en clave decolonial.

En *Emergencies*, García reflexiona desde la pandemia de COVID-19 a partir del *Popol Vuh*, un complejísimo texto que, en la versión que podemos acceder, consiste en los relatos de formación del mundo de la cultura maya k'iché que han llegado a la época contemporánea en la copia del siglo XVIII de una una versión alfabetizada que data de inicios de la época colonial y cuyos orígenes precolombinos son tema de constante discusión. El texto, sin embargo, ocupa un lugar incuestionable en los cánones de la literatura latinoamericana y mundial, y continúa vivo, tanto en la reiterada traducción del siglo XX, a cargo de Adrián Recinos (1947), como en la emergencia de nuevas versiones, de las cuáles recomendaría la magnífica edición versificada en inglés de Michael Bazett (2018), que a su vez se basa en la rigurosa edición académica de Allen Christenson (2007).

Existen diversas ediciones del *Popol Vuh* en inglés y castellano, ya que hay debates intensos respecto a las políticas de su traducción. García trabaja directamente con el manuscrito de The Newberry Library y la edición digital disponible gracias a la biblioteca de Ohio State University. En castellano se reconoce la importancia de la edición de Adrián Inés Chávez (2001), un intelectual maya k'iché cuya traducción dialoga con el contexto epistemológico y cultural del texto. Asimismo, existe una línea crítica muy importante que ha buscado interpretar el texto a contrapelo de sus marcas coloniales, que incluye libros de finales de los noventa, como *Los Popol Wuj y sus epistemologías* (1999) de Carlos M. López, quien también hizo una de las primeras ediciones digitales del texto, hasta el presente, como se ve en *Reading Popol Wuj, A Decolonial Guide* (2020) de Nathan Henne. Lo que me interesa subrayar de esta discusión filológica es el hecho de

que García se enfoca en un texto que, escrito en un momento de agotamiento del mundo, continúa proporcionando un inagotable repositorio de ideas y potencialidades. El complejísimo tejido textual y epistemológico del *Popol Vuh* funda una estética a contrapelo del mundo.

García propone que

The Popol Vuh is at its heart a book about emergencies. But it has a peculiar sense of what an emergency can do. It aspires to teach its readers how emergencies are sites of profound fracture and disarray, while also being sites of social, intellectual, and artistic emergence. And its understanding of the power emergent in the emergency involves the primordial crisis of the gods in the crises of colonial and contemporary life. (2022: 8)

García desdobra esta intuición en diálogo con la tradición crítica sobre el texto y con otras formas de pensamiento cosmogénico. No pienso detallar esta conversación, pero me parece esencial subrayar que el libro propone una epistemología crítica que permite dar cuenta de las estéticas que buscan existir a contrapelo del agotamiento del mundo: un acto de lectura que constantemente se enfoca en el “power emergent in the emergency” para poder identificar la constitución de *loci* de emergencia de futuros. Se trata, pues, del acto de lectura como movimiento de la emergencia como crisis a la emergencia como punto de origen y surgimiento.

Emergencies permite imaginar una agenda para una crítica en búsqueda de formas de arte que se caracterizan por la operación descrita por García. En el caso del *Popol Vuh*, el texto emerge en una serie de condiciones precisas que tienen relación con cambios paradigmáticos tanto en la plataforma como en las condiciones de su producción como en la definición misma de cultura. Como observa Martin Puchner, la escritura alfabetizada es elegida por los autores del texto en parte porque el sistema de los conquistadores victoriosos tendría mayor posibilidad de existir en el futuro (2017: 183). El *Popol Vuh* escribe una narrativa cosmogénica en el momento en que la escritura maya se volvería ilegible por la destrucción de los inquisidores, al grado de que recién en el siglo XX se logró descifrar muchos de los textos que sobrevivieron (Coe 1992). En estos términos no propongo la búsqueda de textos que tengan al *Popol Vuh* en referencia, sino de aquellos que se articulan en el presente desde preocupaciones análogas a las que confrontaron a los escribas mayas del siglo XVI.

Hoy en día no domina el tipo de cultura ritual y comunitaria que alimenta al *Popol Vuh*, y ciertas formas del arte conciben estéticas de la emergencia fundadas en reencantamientos formales de la experiencia. El cineasta que voy a discutir brevemente al final de este texto, el tailandés Apichatpong Weerasethakul, ha filmado una serie de obras definidas por su interés en los restos de la cosmogénesis tradicional en el mundo contemporáneo, y la persistencia del discurso mítico en los recovecos de la modernidad. Así como los intelectuales y activistas de Guate-

mala y Chiapas han propuesto una lectura del *Popol Vuh* para organizarse políticamente y culturalmente desde la supervivencia de los códigos semióticos y sociales de la cultura maya (Chacón 2018: 120–121), en el cine de Weerasethakul se observa un fenómeno similar: la posibilidad de imaginar formas de resistencia contra el constructo moderno del estado-nación y sus racionalidades, a partir de la cosmo-visión que reconcilia al sujeto moderno con lo que Wai Chee Dimock (2005) llama “deep time”, la temporalidad profunda de la historia. De igual forma, filmes como *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* se basan en una forma de lo que Barbara Tedlock (1982) llama, a partir del *Popol Vuh*, la ritualidad temporal multimétrica de la cultura, en la cual la coexistencia de temporalidades permite la persistencia histórica de los imaginarios míticos.

Para ponerlo en palabras de Bolívar Echeverría (1998), se trata de un ethos barroco que hace vivible lo que no es vivible, una estructuración de la vida en relación con la violenta totalización capitalista y colonial de la modernidad. El *Popol Vuh*, texto protobarroco, y el cine barroco de Apichatpong Weerasethakul son instancias en las cuales la disrupción del sistema de signos de la modernidad permite el vislumbre de formas de vida potenciales. Siguiendo a Echeverría, constituyen parte de un ethos cuya importancia “reside [...] en la fuerza con que manifiesta, en el plano profundo de la vida cultural, la incongruencia de esta modernidad, la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa” (1998: 15). Conviene recordar, sin embargo, que Echeverría considera que el barroco no es revolucionario en sí, sino que constituye una estética del límite, que otorga materialidad y estética a un “‘más allá’ imaginario de un *hic et nunc* insoportable transfigurado por su teatralización” (1998: 16). Vislumbrar no es lo mismo que revolucionar, y las potencialidades estéticas en textos como el *Popol Vuh* no alegan una transformación en su enunciación, sino que preservan un repositorio de los excedentes de los procesos de agotamiento para poner en escena los horizontes del por-venir que, de otra manera, resultarían inimaginables.

Existe un corpus de cine latinoamericano reciente que elabora estéticas a contrapelo del agotamiento del mundo en el doble sentido de la emergencia. Pienso el agotamiento del mundo de una manera más claramente multidimensional. Se agota el mundo de la globalización en la gradual decadencia de las logísticas del capital y del comercio y las segmentaciones del mercado y las comunicaciones. Se agota en lo que llamaría el near-shoring cultural, donde la promesa de una esfera comunicativa global o incluso de un frente amplio de solidaridad entre pueblos ha sido decididamente reemplazada por la autoridad incontestable de la especificidad cultural y la sospecha ante el cosmopolitismo. Se agota también el planeta en el sentido ecológico del término. Y, crucialmente, se agota el mundo en el sentido heideggeriano del término, conforme lo experiencial y lo sensorial son reemplazados por una cada vez más palpable virtualidad tecnoló-

gica que va desde los medios sociales hasta los modos actuales de la inteligencia artificial. Vale la pena recordar aquí que críticos como Pheng Cheah (2016) han planteado la idea de la literatura mundial no solo como un constructo de mercado sino también como un sistema semiótico que captura formas alternas de la experiencia moderna.

Los filmes latinoamericanos que me interesan articulan estéticas a contrapelo de dichos procesos. Me parece importante observar que no usaría el verbo “resistir” para describirlas. Como estudia Adolfo Gilly en *Historia a contrapelo* (2006), es fundamental no tener una oposición binaria entre hegemonía y subalternidad, sino comprender las dinámicas a partir de las cuáles se constituyen dialéctica y ambiguamente entre sí. Mutatis mutandis, las obras cinematográficas que se formulan a contrapelo del agotamiento del mundo existen al margen del régimen dominante de franquicias y televisión serial, pero a la vez alcanzan visibilidad global gracias al capital simbólico adquirido en una estructura a su manera dominante: los festivales de cine (Wong 2011). Plantearía a estos festivales como estructuras residuales de dos modos particulares de mundialización: las redes de solidaridad del 68 global y la emergencia de medios transnacionales en la época neoliberal. Existen sin duda formas de cine marginal y resistente que ameritarían otro artículo. Pero estos filmes son interesantes para mí porque articulan un ethos barroco: una forma de hacer vivible la subsunción total del arte occidental al capital a partir de su trabajo formal, ideológico y estético con formas en crisis.

El cine latinoamericano es uno de los espacios artísticos en los cuales se observa la doble emergencia frente a la crisis del presente. *Bardo. Falsa crónica de unas cuantas verdades* (2022) de Alejandro González Iñárritu, una película profundamente incomprendida, apela a la magnificación absurdista de la condición del artista transnacional para crear un sentido de los límites radicales de ese modo de creación y permitirnos vislumbrar otras formas de la estética cinematográfica. *Bardo* fue objeto de fuertes reseñas y comentarios negativos, en parte debido a la fuerte identificación del protagonista, Silverio Gama (Daniel Giménez Cacho), con González Iñárritu, lo cual generó acusaciones de narcisismo y pretenciosidad. Si suspendemos el deseo del presente de leerlo todo desde lo documental y lo identitario, *Bardo* se abre como un filme que busca preguntarse sobre las posibilidades de la estética del cine ante el agotamiento de las ideas básicas que constituyeron al cine mexicano de la era neoliberal.

En su cuidadosa lectura del filme y del rol de Netflix en su configuración estética, Marvin D’Lugo observa:

[...] the conceptual trajectory of Iñárritu’s protagonist whose rootedness in historical forms of individual and collective identity is matched by the allure of the commercial enticements that have both freed but also constrained him. By the film’s end, owing largely to the debun-

king of the icons of cultural nationalism, Silverio's concern for the past has imperceptibly shifted toward the future. This tension, as the film's ending suggests, eventually leads him to the desire for unbounded space signified by his allegorical flight that could well mean for him and Iñárritu's citizen-consumer renewal and rebirth. (2023: s.p.)

Es necesario, sin embargo, suplementar esta lectura observando que el tono de la película es fuertemente irónico. Por tanto, el filme no acepta a mi parecer esta celebración del ciudadano-consumidor de una manera tan literal como parecería. En cambio, Silverio se encuentra reflexionando desde el limbo entre la vida y la muerte sobre los límites de su vida y su creación artística, como nos es revelado al final del filme, lo cual permite argumentar que hay una distancia crítica del personaje respecto a su propia vida.

En esta distancia, emerge la crítica respecto al agotamiento del mundo. *Bardo* muestra un espacio geopolítico norteamericano, donde se exploran los límites de la integración económica entre México y los Estados Unidos. Entre esos límites se encuentra la posibilidad de representación de dos realidades precisas que marcan el agotamiento de esa integración: la migración y la violencia relacionada al crimen organizado. La película pone en escena estas limitaciones de dos maneras precisas. Por un lado, vemos los fútiles intentos de Silverio de crear un documental sobre la migración, asunto siempre trivializado por la imposibilidad de capturar el tema por una práctica que parece explotar el tema más que iluminarlo. Por otro, vemos a Silverio en una escena surrealista filmada en el centro de la Ciudad de México viendo gente caer muerta a su alrededor y después trepar una pirámide de cadáveres para hablar con un tlatoani. La escena puede causar escozor por su presentación gráfica y superficial de los muertos, pero ese es el punto: el recurso al absurdo es una admisión de la incapacidad del cineasta de dar cuenta de la literal montaña de cadáveres que hay en México. El hecho de que se pueda mostrar solo desde una escena absurda es para mí una representación directa de la imposibilidad de mostrarlo de otra forma.

Bardo pertenece así a una transición en el arte de y sobre Latinoamérica, que comienza a tomar distancia crítica del cine social y del cine de la memoria en el continente, y empieza a imaginar los andamios para una cinematografía del futuro. Esto no quiere decir, por supuesto, que los temas de violencia y su representación se han agotado. Más bien, creo que se deja ver en América Latina una serie de cambios de paradigma en el cine respecto a la manera en la cual estos temas pueden abordarse. *Bardo* pertenece a una línea de filmes que plantean una lectura distante y descentrada del problema de la violencia política y social de América Latina a partir de personajes también extranjeros que operan a partir de lo que podría llamarse una burbuja de convivencia inmunitaria, es decir, espacios sociales de convivencia que no resuelven las dinámicas históricas de violencia,

pero que permiten la coexistencia privilegiada respecto a ellas. Ahí es donde se dan los espacios de emergencia, como los llama García.

Bardo hace eco en sus estéticas y formas de una idea de justicia que, a mi parecer, está expuesta en uno de los paratextos de “Para la crítica de la violencia” de Walter Benjamin: “Justice is the striving to make the world into the highest good” (2021: 65). De esta manera, continúa Benjamin, “Justice does not appear to refer to the good will of the subject but instead constitutes a state [*Zustand*] of the world” (2021: 65). En estos términos, *Bardo* es parte de un creciente corpus cinematográfico que hoy opera una suerte de espacio liminal entre dos regímenes de representación de la violencia, en la evolución que va de la idea del testimonio y la visibilización como formas de la justicia restitutiva que ha predominado en las transiciones a la democracia y los procesos de paz de las últimas décadas (piénsese, por ejemplo, en los cines postdictatoriales o el cine social latinoamericano al que referiré en un momento) hacia el establecimiento de las condiciones de una convivialidad por-venir. “Hope”, observa John Holloway, “can make the pain of the world flow creatively” (2022: 5). Desde esta idea, películas como *Bardo* y *Memoria* fundan una estética de la emergencia que responde a las crisis del presente, en un mecanismo análogo al descrito por García.

Concluyo mis reflexiones con *Memoria* de Apichatpong Weerasethakul, una producción de dieciocho países donde Colombia toma un lugar protagónico. *Memoria* es la historia de una mujer llamada Jessica, quien busca la razón y origen de un ruido sordo que la empieza a acechar de repente. En dicha búsqueda, seguimos a Jessica una trayectoria que pasa por su relación con un ingeniero de sonido de Bogotá, y la lleva a un rincón rural en el camino a Medellín. Aunque la película por momento indica que el ruido y otros restos de violencia pertenecen al pasado reciente de Colombia, la película nos lleva a concluir que en realidad se trata de una violencia primigenia que siempre ha sido parte del tejido social y que ha definido la memoria y el olvido de Colombia desde tiempos inmemoriales.

Fuertemente inspirada por García Márquez, Jorge Luis Borges y otros escritores de línea fantástica y realista-mágica, *Memoria* es a nivel de producción e ideario uno de los filmes más propiamente mundiales en el mercado: un director tailandés y una actriz británica, filmando en Colombia con un reparto latinoamericano, posibilitado por un esquema de producción y financiamiento en el que intervienen casas productoras y agencias gubernamentales de al menos dieciocho países distintos, narrando una historia concebible en cualquier espacio marcado por una larga relación de historicidad y violencia.

En esta estructura, *Memoria* es ya un texto a contrapelo de la desglobalización, al ser uno de esos raros filmes que, más allá de los esquemas comunes de coproducción transnacional, opera en forma, fondo y circulación material en una forma radicalmente desnacionalizada. A su vez, *Memoria* es un filme fuertemente

comprometido con el mundo como presencia y sensorialidad, con un personaje que se sintoniza, de manera sorprendentemente literal, con los ritmos, sonidos y capaz de historicidad de Colombia. A nivel formal, esto se logra a través de un diseño de sonido radicalmente minucioso acompañado de un espectro de registros visuales que evolucionan a lo largo del filme. Esta formalización es lo que condujo al director y a su distribuidora estadounidense, Neon Films, a lanzar el filme exclusivamente en cine, con una promesa de nunca hacerlo disponible en Estados Unidos en streaming o DVD, algo que personalmente creo no va a funcionar, pero que manifiesta un deseo de existir a contrapelo de la estética degradada y sin fricciones del streaming.

Bardo y *Memoria* estructuran de distintas formas una estética que busca sobrevenir el agotamiento del mundo. El cariz realista-mágico de ambos filmes ya no se funda en la totalización alegórica del continente. Más bien, proponen de distintas maneras espacios de vislumbre tentativo y fragmentario de las emergencias posibles. En *Bardo*, González Iñárritu avanza por una vista carnavalesca que, haciendo simulacro de la experiencia personal, resiste la totalización alegórica del personaje con la nación. Si bien el filme fue leído por la crítica como una suerte de memoria en la que el protagonista y alter ego del director parecía representar lo mexicano, en mi opinión esta lectura pierde el carácter hiperbólico e irónico de las referencias a la nación, o el hecho de que la película está narrada desde un limbo entre la vida y la muerte en la cual toda la realidad representada existe en un registro surrealista.

Por su parte, *Memoria* parte de García Márquez, autor cuya novela *Cien años de soledad* ha sido por muchos años el estándar de una lectura alegórica de Latinoamérica. González Echeverría observa en su libro *Mito y archivo* que *Cien años de soledad* “revela el deseo de fundar un mito latinoamericano, así como el de cancelar la mediación antropológica, porque de ese modo el relato global pasa de metarrelato analítico a narración mítica” (2000: 48). Weerasethakul lleva esta operación hasta sus últimas consecuencias, en el cual la narración mítica deja de ser un “mito latinoamericano” para convertirse en una forma de tiempo profundo que desterritorializa lo latinoamericano en sí.

Desde dos espacios que se enuncian como universalistas —la psique en *Bardo*, el tiempo pre-histórico en *Memoria*—, ambos filmes imaginan un grado cero cosmogénico en el cual se imaginan estéticas y existencias más allá del agotamiento del mundo. Este agotamiento está figurado en ambos filmes: el fin de la nación como categoría simbólica, el poder destructor de la violencia primigenia en *Memoria*. Los protagonistas encarnan al sujeto contemporáneo que utiliza lo que llamé anteriormente, siguiendo a Tedlock, “la ritualidad temporal multimétrica de la cultura”, ofreciendo desde el cine operaciones análogas a las del *Popol Vuh* en relación con distintas formas de imaginar la catástrofe del presente.

Bibliografía

- Bazzett, Michael (trad.) (2018): *The Popol Vuh. A New Translation*. Minneapolis: Milkweed.
- Chacón, Gloria Elizabeth (2017): *Indigenous Cosmolectics. Kab'awil and the Making of Maya and Zapotec literatures*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Chávez, Adrián Inés (2001): *Popol Wuj. Poema mito-histórico K'iche'*. Quetzaltenango: Centro de Estudios Mayas Timach.
- Cheah, Pheng (2016): *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Durham: Duke University Press.
- Christenson, Allen (trad.) (2007): *Popol Vuh. The Sacred World of the Maya*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Coe, Michael D. (1992): *Breaking the Maya Code*. Nueva York: Thames and Hudson.
- D'Lugo, Marcin (2023): "Bardo, or the Mexican Digital Diaspora". En: *Transnational Screens. Latest Articles*. <https://doi.org/10.1080/25785273.2023.2271291> (última visita: 09/09/2024).
- De Luca, Tiago (2013): *Realism of the senses in World Cinema*. Nueva York: Bloomsbury.
- Dimock, Wai Chee (2005): *Through Other Continents. American Literature Across Deep Time*. Princeton: Princeton University Press.
- Echeverría, Bolívar (1998): *La modernidad de lo barroco. México: Era*.
- Fukuyama, Francis (1992): *The End of History and the Last Man*. Nueva York: Free Press.
- García, Edgar (2022): *Emergency. Reading the Popol Vuh in a Time of Crisis*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2020): *Signs of the Americas. A Poetics of Pictography, Hieroglyphs and Khipu*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2019): *Skins of Columbus. A Dream Ethnography*. Nueva York: Fence.
- Gilly, Adolfo (2006). *Historia a contrapelo. Una constelación*. México: Era.
- González Echevarría, Roberto (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González Iñárritu, Alejandro (dir.) (2022). *Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades*. M Producciones/Redrum.
- Henne, Nathan C. (2020): *Reading Popol Wuj. A Decolonial Guide*. Tucson: University of Arizona Press.
- López, Carlos M. (1999): *Los "Popol Wuj" y sus epistemologías. Las diferencias, el conocimiento y los ciclos del conocimiento*. Quito: Ediciones AbyaYala.
- Puchner, Martin (2017): *The Written World. The Power of Stories to Shape People, History and Civilizations*. Nueva York: Random House.
- Recinos, Adrián (trad.) (1947): *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tedlock Barbara (1982): *Time and the Highland Maya. Revised Edition*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Weerasethakul, Apichatpong (dir.) (2021): *Memoria*. Burning S.A.S./Kick the Machine/Illuminations/Anna Sanders Films/Piano et al.
- Wong, Cindy Hing-Yuk (2011): *Film Festivals. Culture, People and Power in the Global Screen*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Authors / Autoras y autores

Alain Daniel Alvarez Vega is Research Assistant and PhD candidate in Comparative Literature at the Universität zu Köln. His current project explores the interactions among 20th-century poets who engaged with literary criticism, with a focus on the relationship between Greece and Latin America. His research interests include the intersections between literary criticism, epistemology, decolonial theory and plurilingualism. For more information, visit: alainalvarez.com. Publications: “George Seferis and Octavio Paz: Marginal Literary Traditions as Counter-Narratives to Western Modernity”, in *Greek Studies Now*, 6.3.2024 (<https://gc.fairead.net/seferis-paz>); “‘Extremum fato quod te adloquor hoc est’: Didon, Beatrice et le silence chez Virgile et Dante”, in *RILUNE — Revue des littératures européennes* 17 (Dans le sillage de Calliope), 2023, 19–35.

Magalí Armillas-Tiseyra is an associate professor in the Department of Comparative Literature at the Pennsylvania State University (USA) and currently holds a fellowship for experienced researchers from the Humboldt Stiftung (2023–2026). Her research cuts across the post-independence literatures of Latin America and Africa, with a particular interest in large-scale comparative frameworks such as the Global South. The author of *The Dictator Novel: Writers and Politics in the Global South* (Northwestern University Press, 2019) as well as numerous articles and essays, she is currently developing a project on the legacies of the Latin American literary Boom.

Reindert Dhondt is associate professor of Hispanic literatures at the University of Antwerp. His research areas include memory studies, violence studies and decolonial theory. He is currently working on the representation of museums and artefacts in Latin American fiction. He is the author of *Carlos Fuentes y el pensamiento barroco* (Iberoamericana-Vervuert, 2015). Recent edited works include *‘Us versus Them’: Exploring Transatlantic Practices of Fascism(s) and Populism(s) from the Margins* (Routledge, 2025), *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana* (Iberoamericana-Vervuert, 2022), and a special issue on affective arrangements and violence (*Journal for Latin American Cultural Studies*, 2023).

Carolyn Fornoff is assistant professor of Latin American studies at Cornell University. Her work examines how Mexican and Central American cultural production responds to environmental crisis. Her first monograph, *Subjunctive Aesthetics: Mexican Cultural Production in the Era of Climate Change*, was published in 2024 with Vanderbilt University Press. She is also the co-editor of two volumes in the environmental humanities: *Timescales: Thinking Across Ecological Temporalities* (University of Minnesota Press, 2020) and *Pushing Past the Human in Latin American Cinema* (SUNY Press, 2021).

Liliana Gómez es catedrática de arte y sociedad en la Universidad de Kassel/Kunsthochschule Kassel y en el documenta Institut. Dirige el proyecto de investigación *Contested Amnesia and Dissonant Narratives in the Global South. Post-Conflict in Literature, Art, and Emergent Archives*. Recientemente ha editado *Performing Human Rights* (Diaphanes, 2021) y co-editado *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art* (Routledge, 2020) y *Eco-operations* (Diaphanes, 2024). Es autora del libro *Archive Matter. A Camera in the Laboratory of the Modern* (Diaphanes, 2023) y co-editora-jefe de la revista *Latin American and Latinx Visual Culture*.

Gustavo Guerrero is Full Professor of Contemporary Latin American Literature and Cultural History at CY Paris Cergy Université and editor at the Gallimard house in Paris for the Spanish, Portuguese and Latin American areas. For his work in the field of publishing and university research, he received in 2019 the order of Chevalier des Arts et des Lettres de la République Française. He has recently co-edited *Venezuela en España, capítulos de una historia literaria extraterritorial* (with Angel Esteban, 2024), *Dinámicas transnacionales de la diversidad cultural: cine y literatura entre Francia y América Latina* (with Julie Amyot and Françoise Moulin-Civil, 2023) and *La literatura latinoamericana en versión francesa* (with Gersende Camenen, 2022).

Claudia Hammerschmidt is Professor of Spanish, Latin American and French Literature at the Friedrich Schiller University Jena, Director of the International Centre for Interdisciplinary Studies Argentina/Cono Sur (ARCOSUR), and co-director of the Regional Centre Maria Sibylla Merian-CALAS Cono Sur. She has edited more than 20 books and published more than 70 articles on Latin American, Spanish, French and Mapuche literatures and cultures. Her recent publications include two books coordinated with Anapios et al., *América Latina en discusión. Una apuesta por las metodologías horizontales* (Guadalajara, 2023) and *Política, afectos e identidades en América Latina* (Buenos Aires, 2022), and *Patagonia literaria V. Representaciones de la identidad cultural mapuche* (Potsdam/Londres 2019).

Jan Knobloch es investigador posdoctoral en el Departamento de Estudios Románicos de la Universidad de Colonia. Su investigación se centra en la literatura románica y comparada, con un enfoque particular en las intersecciones con la filosofía, las humanidades ambientales y la sociología. Actualmente está trabajando en un libro sobre futuros imaginados y alteridad social en las literaturas contemporáneas de Argentina, Francia y México. Es autor de *Löschen und imaginieren. Paradigmatische Formen ästhetischer Negativität in der Moderne* (2022) y coeditor, junto con Gesine Müller, del libro *Escrituras de lo posglobal en América Latina. Futuros especulativos entre colapso y convivialidad* (2024).

Sandra Kurfürst is Professor of “Cross-cultural and Urban Communication” at the Department of Social and Cultural Anthropology, University of Cologne. Her research interests include urban studies, youth, gender, and social movements in Southeast Asia. Sandra has worked on public spaces and public spheres in the city of Hanoi. In her recent book *Dancing Youth. Hip Hop and Gender in the Late Socialist City*, published with transcript in 2021, she examines youth’s aspirations and desires embodied in hip hop dance in the larger context of post-socialist transformation, urban restructuring, and changing gender relations.

Paulo Lemos Horta is Associate Professor of Literature at NYU Abu Dhabi. His current monograph in progress explores the creative agency of editors and translators in shaping the publication of works from the southern hemisphere in major metropolitan markets. A writer, translator, and literary historian, his writing has appeared in the *Times Literary Supplement* and the *Los Angeles Review of Books* and has been translated into several languages. He is the author of *Marvellous Thieves: Secret Authors of the Arabian Nights* (Harvard, 2016), *Aladdin: A New Translation* (with Yasmine Seale, Liveright 2018; a *Buzzfeed* Best Book of the Year), *Cosmopolitanisms* (with Bruce Robbins, NYU 2017), *The Annotated Arabian Nights: Tales from 1001 Nights* (with Yasmine Seale, Liveright 2021; a Wall Street Journal Notable book of the Year), and *Approaches to Teaching the Thousand and One Nights* (MLA, 2023).

Jorge J. Locane is professor of literature and culture in the Spanish-Speaking World at the University of Oslo. He obtained his PhD with the dissertation *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana* (2016). From 2015 to 2018 he was a postdoctoral researcher in the ERC project “Reading Global: Constructions of World Literature and Latin America”. One result of this project is his second monograph, *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial: Condiciones materiales, procesos y actores* (2019). He has co-edited several volumes, including *The Routledge Companion to Twenty-First Century Latin American Poetry* (2025).

Leonie Meyer-Krentler es miembro postdoctoral del proyecto de investigación *Welt(er)schöpfung in lateinamerikanischen Literaturen des 21. Jahrhunderts / World Creation and Exhaustion in 21st Century Latin American Literatures* (DFG), Universidad de Colonia. Sus investigaciones se centran en las literaturas contemporáneas del Caribe, España y América Latina. Se ha ocupado de la obra de Clarice Lispector en un volumen de ensayos ilustrados (*Clarice Lispector*, 2019) y en el volumen *Clarice Lispector – Weltliteratur?* (2021) sobre las dinámicas de traducción y recepción en el contexto del debate actual sobre la literatura mundial.

Gesine Müller es catedrática de Filología Románica en la Universidad de Colonia y directora del departamento de Colonia del Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America (Mecila). En su actual proyecto, fundado por la DFG, investiga *World Creation and Exhaustion in 21st Century Latin American Literatures*. Es autora de *How Is World Literature Made? The Global Circulations of Latin American Literatures* (2022) y *Crossroads of Colonial Cultures. Caribbean Literatures in the Age of Revolution* (2018). Ha (co)editado casi 30 volúmenes, el más reciente: *Escrituras de lo posglobal en América Latina. Futuros especulativos entre colapso y convivialidad* (con Jan Knobloch, 2024).

José Ramón Ruisánchez is Professor of Latin American Literature at the Department of Hispanic Studies of the University of Houston. He is the autor of *Historias que regresan* (2012), *La reconciliación: Roberto Bolaño y la literatura de amistad en América Latina* (2019) and *Torres* (2021). He is currently working on a history of Mexican 19th century non-literature. He has coedited several volumes, importantly *A History of Mexican Literature* (2016) and *A History of Mexican Poetry* (2024) and the forthcoming *A History of the Mexican Novel* (2025), all with Anna M. Nogar and Ignacio M. Sánchez Prado.

Ignacio M. Sánchez Prado is the Jarvis Thurston and Mona van Duyn Professor in the Humanities at Washington University in St. Louis, Professor of Spanish, Latin American Studies, and Film and Media Studies. His research focuses on the relationship between cultural institutions, political ideologies and aesthetic representation in literature, cinema, gastronomy and other forms of cultures. He is the author of seven books, including *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, The Neoliberal Book Market and the Question of World Literature* (2018). Prof. Sánchez Prado has edited several book collections, including *Mexican Literature as World Literature* (2021). He is currently working on a study entitled *Popular Cosmopolitanism*, on genre and the idea of world culture as a social practice in mid-century Mexico.

Ramiro Segura es antropólogo y doctor en ciencias sociales. Realizó un postdoctorado en la Freie Universität (FU) de Berlín (2012/2013) y se desempeñó como Investigador Visitante en el Center for Latin American and Caribbean Studies (CLACS) de Brown University (2017) y en el Global South Studies Center (GSSC) de la Universität zu Köln (2022/2023). Investigador del CONICET y profesor titular en la Universidad Nacional de San Martín (IDAES/UNSAM) y la Universidad Nacional de La

Plata (FTS/UNLP), Argentina. Se especializa en el campo de los estudios urbanos y es autor de los libros *Las ciudades y las teorías* (2021) y *Vivir afuera. Antropología de la experiencia urbana* (2015).

Yasmin Temelli is Full Professor for Romance Literatures and Cultural Studies [Spanish and French] / General Literature at the University of Siegen. Her doctoral thesis, *Schreiben statt Schweigen – Weibliche Stimmen im Porfiriat. Eine Analyse sechs mexikanischer Frauenzeitschriften (1883–1910)* received two Prizes. Her habilitation thesis is entitled *Le sel n'est pas salé. Depression und Depressives Erleben männlicher Figuren in der französischen Literatur der Gegenwart*. She cofounded the online publication *iMex. México Interdisciplinario* and coedited several volumes among which are: *Schiffbruch. Von Untergängen und Neuanfängen; Narratives of Money & Crime* and *Liberté e(s)t choix*.

Kristine Vanden Berghe es catedrática de letras hispanoamericanas en la Universidad de Lieja. Sus principales áreas de investigación son la literatura y la cultura latinoamericanas de los siglos XX y XXI. Ha publicado numerosos artículos al respecto, ante todo sobre escritores mexicanos y colombianos. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran el libro *Narcos y sicarios en la ciudad letrada* (2019) y *Tradición y transgresión. Ensayos críticos sobre la obra de Guadalupe Nettel* (2023, ed. con Nicolas Licata y Yanna Hadatty Mora). Está llevando a cabo una investigación sobre la presencia del modo gótico en la narrativa hispanoamericana.

Catarina von Wedemeyer holds a tenured position as Maître d'enseignement et de recherche of Latin American Literatures and Cultures at University of Geneva, where she combines literary analysis with Critical Theory, Indigenous Philosophy, Anarchism, Migration Studies and Queer Feminism. She has worked at different universities in Germany (FU Berlin, JLU Gießen, FSU Jena), Latin America (Mexico, Argentina) and the US (Columbia, Harvard) and has published a monograph on Octavio Paz (de Gruyter 2019) as well as journalist and academic articles, the latest being "Futuro ancestral" (in *Léxico del futuro*, UNSAM edita, 2024). Her current book projects are dedicated to demands for Human and Non-Human rights in literature.

Jobst Welge is Professor for Romance Literary and Cultural Studies (with a special focus on the Hispanic and Lusophone areas) at the University of Leipzig. His current research is concerned with eco-critical approaches to Latin American literature as well as the role of family in contemporary Ibero-American narratives. Recent publications as co-editor: *Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna* (with Ángela Calderón, 2024); *Family Constellations in Contemporary Ibero-American and Slavic Literatures. Historical Imaginary, Transnationality, Narrative Form* (with Ángela Calderón and Anna Artwińska, 2024).