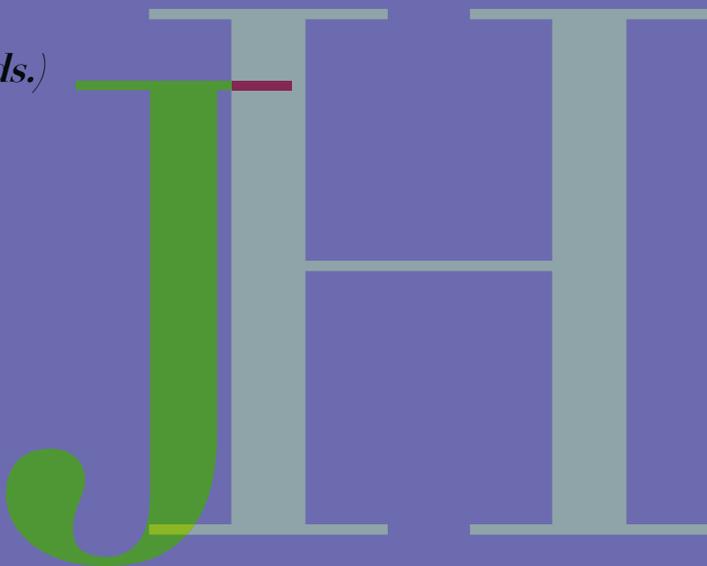


A large, stylized monogram of the initials 'JD'. The letter 'J' is yellow and the letter 'D' is red. They are set against a solid purple background.

Estéticas de la tierra en América Latina
Literatura, cine, arte

Jörg Dünne
Jenny Haase (eds.)

A large, stylized monogram of the initials 'JH'. The letter 'J' is green and the letter 'H' is light blue. They are set against a solid purple background.

Jörg Dünne / Jenny Haase (eds.)

**Estéticas de la tierra en América Latina
Literatura, cine, arte**



NUEVOS HISPANISMOS

30

Director: Julio Ortega (Brown University)

Comité Editorial:

Anke Birkenmaier
(Indiana University Bloomington)

Beatriz Colombi
(Universidad de Buenos Aires)

Cecilia García Huidobro
(Universidad Diego Portales, Santiago de Chile)

Ángel Gómez Moreno
(Universidad Complutense de Madrid)

Dieter Ingenschay
(Humboldt Universität Berlin)

Efraín Kristal
(University of California, Los Angeles)

Esperanza López Parada
(Universidad Complutense de Madrid)

Gesine Müller
(Universität zu Köln)

Rafael Olea Franco
(El Colegio de México)

Fernando Rodríguez de la Flor
(Universidad de Salamanca)

William Rowe
(University of London)

Carmen Ruiz Barrionuevo
(Universidad de Salamanca)

Víctor Vich
(Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima)

Edwin Williamson
(Oxford University)

JÖRG DÜNNE / JENNY HAASE (EDS.)

Estéticas de la tierra
en América Latina
Literatura, cine, arte

Agradecemos a la Humboldt-Universität zu Berlin y al Open Access Fonds der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg su apoyo financiero para la edición de este libro.



MARTIN-LUTHER-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No-Comercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Para más información consulte:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

© Iberoamericana, 2024
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2024
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17

info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-9192-404-3 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-528-0 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-529-7 (e-book)

DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968695297>

Depósito Legal: M-6044-2024

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiros

Impreso en España

Índice

JÖRG DÜNNE / JENNY HAASE Introducción.....	9
---	---

I. VIAJES HACIA LA TIERRA

JAVIER URIARTE Ríos, movilidad e infraestructuras en Colombia: el caso de Miguel Triana.....	31
---	----

MARIANA DE CABO Manual de observación: la pluma y la cámara de Lucio V. Mansilla en Amambay y Maracayú.....	49
--	----

MONIKA RAIČ <i>Terra obscura</i> . Epistemología y agencialidad en <i>Gracias</i> de Pablo Katchadjian	63
---	----

II. MOMENTOS TELÚRICOS EN LA NOVELA Y LA POESÍA

FRANK NAGEL El poder de la tierra. Paradigmas telúricos en <i>Los de abajo</i> de Mariano Azuela	87
---	----

NORA ZAPF ¿Tierra tomada? El suelo transformándose en infierno en José Eustasio Rivera, Yuri Herrera y Samanta Schweblin.....	101
--	-----

DAMIÁN GÁLVEZ El papel de la tierra en la poesía de Leonel Lienlaf y Liliana Ancalao.....	117
--	-----

III. LO TERRESTRE ENTRE LITERATURA Y CINE

KAREN GENSCHOW Crisis ecológica, tierra y buen vivir. <i>Gouverneurs de la rosée</i> , <i>Gobernadores del rocío</i> y <i>Cumbite</i> como relato(s) del desprendimiento: una lectura decolonial.....	133
RODRIGO GARCÍA BONILLAS Expedición “en campo crudo”: <i>Zama</i> ante <i>Zama</i>	157
LEILA GÓMEZ El problema de la tierra en Lucrecia Martel.....	175

IV. GEOLOGÍA Y ECOLOGÍAS LÍQUIDAS EN EL ARTE

ESTEFANÍA BOURNOT Vestigios del futuro: hermenéuticas terrestres desde América Latina.....	191
MARÍA TERESA JOHANSSON <i>Movimientos de Tierra</i> : nuevas imágenes geopolíticas y ambientales de Chile	205
LILIANA GÓMEZ Derrames y corrientes subterráneas: ecologías líquidas y el agua tejida en el arte latinoamericano.....	225
SOBRE LAS AUTORAS Y LOS AUTORES	247
LISTA DE IMÁGENES.....	253

Introducción

JÖRG DÜNNE / JENNY HAASE

*Humboldt-Universität zu Berlin /
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*

Regresamos a la tierra. Nunca nos hemos ido, ciertamente, pero el olvido estratégico de la materia que nos sostiene y que somos, sobre el que se fundan los quehaceres y la saña de las economías extractivas que ven al globo terráqueo como un caudal sin fin de recursos naturales dispuestos para la explotación, se ha topado con el límite del cambio climático. (Rivera Garza 2022: 9)

DEL MUNDO A LA TIERRA

Durante decenios, la figura epistemológica del “mundo”, con su figura paralela que es el “globo” (véase Appadurai 2010, Nancy 1993, Sloterdijk 1998-2004), dominó en gran medida los debates teóricos en el campo de la “teoría cultural”.¹ Aproximadamente desde el inicio del nuevo milenio, hay indicios de que el “mundo” y las teorías de la globalización ya empiezan a desdibujarse como figuras paradigmáticas de la teoría cultural, al igual que, según Michel Foucault (1966: 398), se borró otra figura, durante mucho tiempo, que había prometido la organización del saber moderno —esta figura es la del hombre.

Aunque el “Antropoceno” (Crutzen 2002) parece haber vuelto a entronizar, al menos a primera vista, la figura del hombre en el centro de una nueva época a la vez epistemológica y geológica, el *anthropos* del Antropoceno ya no es únicamente un ser social o cultural, más bien, abarca toda la especie humana en su impacto geofísico sobre la vida terrestre. Así, aparece otro “duplicado” del hombre, más allá de lo que Foucault (1966: 329) llama el “doublet empírico-transcendental” de la modernidad y que, en vez de fortalecerla, termina cuestionando cada vez más la figura del hombre como figura unificadora del saber.

¹ Para una visión de conjunto, véase Moser (2014).

El debate sobre el Antropoceno, con sus numerosos neologismos alternativos que proponen sustituir al “hombre” por otras figuras epistemológicas,² muestra la necesidad de buscar alternativas a cierta concepción de la modernidad europea (o eurocéntrica) que vayan más allá de los diferentes órdenes de saber y de poder basados en la figura del hombre como figura cultural o social que actúe en un mundo desterritorializado. En el contexto de la crítica a la oposición entre naturaleza y cultura (Descola 2005, Viveiros de Castro 2018) que acompaña el debate sobre el Antropoceno ha surgido sobre todo un paradigma alternativo cuya exploración es el tema de las contribuciones reunidas en este volumen: este paradigma es la figura de la tierra, mediante la cual, en primer lugar, según nuestra hipótesis, se articulan dinámicas que siguen siendo globales pero que no se pueden entender de manera desterritorializada sin sus correspondientes reterritorializaciones locales. En segundo lugar, se trata de un paradigma que tiene en cuenta el actuar humano en su aspecto geofísico, aunque sin olvidar la repartición fuertemente desigual de tal fuerza de actuar entre diferentes individuos y órdenes sociales así como también la interacción de los humanos con unos actores “más que humanos” (Tsing 2014).³ Esto implica, por último, que lo terrestre está lejos de ser una figura epistemológica unificadora ya que se muestra capaz de reconocer las relaciones de desigualdad, a la vez locales y globales.

En este contexto, nos parece que la figura de la tierra —y ya no la del mundo,⁴ al menos no en su versión “singular” o uni-versal⁵— podría ser una figura apropiada para pensar estéticas contemporáneas en América Latina desde una perspectiva teórica que cuestione la distinción entre lo natural y lo cultural, que había estado en la base del concepto del hombre en la modernidad occidental.⁶

La figura de la tierra que proponemos como punto de partida para los estudios aquí reunidos, no es en sí misma un concepto homogéneo: se trata tanto de la Tierra con mayúscula, o sea el planeta en el cual vivimos, como de la tierra con minúscula en tanto suelo bajo nuestros pies, así como la

² Cabe mencionar sobre todo el “capitalocene” (Moore 2016), pero también nociones como el “chthulucene” (Haraway 2015). Una lista de los neologismos con -cene se encuentra en Latour/Weibel (2020: 44-49); para una perspectiva latinoamericana véase Jiménez Martínez/García Barrios (2020).

³ Para una geografía de lo “inhumano” en el Antropoceno, véase Yusoff (2018).

⁴ Acerca de la oposición entre “mundo” y “tierra”, véase Stockhammer (2018).

⁵ En favor de un mundo como “pluriverso” en vez de un “mundo universo”, véase Escobar (2017).

⁶ Acerca de lo “planetario” como otra figura que intenta proponer una alternativa al “mundo”, véase Spivak (2003), y con referencia a América Latina, Andermann/Giorgi/Saramago (2023). Si mantenemos aquí el enfoque sobre lo terrestre/la tierra, es porque nos parece más apropiada esta figura para conectarla con estéticas y también saberes situados en América Latina.

territorialidad en su sentido jurídico-político e incluso biológico. Para designar el conjunto de los fenómenos relacionados a la tierra como figura epistemológica y estética, se puede hablar de “lo terrestre”, no como un concepto homogéneo sino más bien como un “vector”⁷ que orienta nuestra investigación en este volumen. Este vector implica también una reorientación de la imaginación literaria y estética, tema de los estudios reunidos aquí. En lo que sigue, quisiéramos empezar por esbozar dos rasgos elementales de lo terrestre en términos espaciales o, mejor, espacio-temporales.

ALGUNOS RASGOS DE LO TERRESTRE

VERTICALIDAD. En un artículo titulado “Los miedos y los fines... del mundo”, Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro comparan la modernidad epistemológica occidental, tal como la describe Michel Foucault, con una casa cuyos arquitectos construyeron una planta baja aparentemente sólida sin pensar en los fundamentos:

Esa súbita colisión de los humanos con la Tierra, la terrorífica comunicación de lo geopolítico con lo geofísico, contribuye de manera decisiva al desmoronamiento de la distinción que era fundamental para la *episteme* moderna: la distinción entre los órdenes cosmológico y antropológico, separados desde “siempre” (vale decir, desde por lo menos el siglo XVII) por una doble discontinuidad, de esencia y de escala. [...]

La bella estratificación sociocosmológica de la modernidad comienza a implosionar frente a nuestros ojos. Imaginábamos que el edificio podía apoyarse solo sobre su planta baja —la economía—, pero resulta que nos habíamos olvidado de los cimientos. Y el pánico sobreviene cuando se descubre que la última instancia de determinación era apenas la penúltima... (Danowski y Viveiros de Castro 2019: 44 s.)

Podría afirmarse que en su crítica hacia la modernidad europea, Danowski y Viveiros de Castro sustituyen el “mundo” de la globalización por la “tierra”, presentada de manera metafórica como los “cimientos” de la casa de la epistemología. En esta metáfora o incluso alegoría de la fundación del saber moderno, se vislumbra de manera implícita un cambio de orientación espacial. Mientras la globalización terrestre desde la temprana modernidad y, aún más, la globalización económica acelerada de la actualidad podría entenderse como el dominio de lo horizontal⁸ regido

⁷ En el sentido de Bruno Latour (2018) que habla de la tierra como “attractor”.

⁸ Tal horizontalidad corresponde históricamente con el paradigma del espacio de “extensión”, según Michel Foucault (1994).

por el mapa y el diagrama que permiten concebir el planeta a partir de una superficie de operación perfectamente llana,⁹ la figura de lo terrestre introduce como complemento una dimensión vertical en la epistemología y plantea el tema de la geología del saber frente a su geografía. Así, la epistemología imagina la Historia ya no exclusivamente como expansión en el espacio terrestre (una de las grandes narrativas constitutivas de la época de la colonización; véase Sloterdijk 1998-2004, vol. 2), sino que más bien concibe la dimensión temporal como capas superpuestas de diferentes épocas, una concepción que ya se encuentra presente en la noción de la arqueología del saber según Foucault, pero que va más allá de la temporalidad de la Historia humana. Tal apertura se reconoce, entre otros, en el modelo geológico de la estratificación del saber y del poder que Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollaron en sus *Mille plateaux* (*Mil mesetas*, 1980). En cierto sentido, esta apertura de la epistemología hacia la geología anticipa la enorme coyuntura que el concepto de Antropoceno ha adquirido en los últimos años en la teoría cultural.

Desde tal perspectiva espacio-temporal que complementa de manera ejemplar el eje vertical con el eje horizontal, podría afirmarse que el “mundo” y la “globalización” ya no sirven como figuras epistemológicas totalizadoras porque conciben el espacio terrestre como una simple extensión y como una naturaleza inerte subordinada a la actividad del sujeto humano. En su crítica de tal perspectiva, las recientes investigaciones sobre “Naturecultures” (véase Haraway 2016) han destacado que se trata de pensar un tipo más complejo de relacionalidad que, más allá de situar las operaciones humanas en la esfera de lo cultural frente a lo natural, considera el conjunto de estas operaciones como una fuerza geofísica que provoca reacciones activas de la figura que algunos teóricos llamaron Gaia.¹⁰

Desde el punto de vista de las ciencias del “Sistema Tierra”, tal reverticalización del saber apunta no solo hacia la “tierra” como figura epistemológica a partir de la cual se configura una posible *episteme* del momento presente, sino también hacia la atmósfera como espacio biosférico —juntas forman la llamada “zona crítica”, descrita por Bruno Latour en su ensayo *Down to Earth* (2018)—. Esto nos lleva a la segunda característica de lo terrestre, que es su “zonalidad”.

ZONALIDAD. Lo que Bruno Latour llama “la zona crítica” tiene no solo un lado subterráneo en el sentido del suelo bajo nuestros pies sino también un aspecto meteorológico y climatológico. Las ciencias del “Sistema Tierra” describen la “zona crítica” como la capa no muy ancha que va desde la parte superior de la corteza terrestre donde circula libremente

⁹ Esta operación corresponde al lema “making reality flat” de los estudios de ciencia y de tecnología (véase Latour 1990: 45).

¹⁰ Véase Bruno Latour (2017) que adopta la controvertida hipótesis de James Lovelock y Lynn Margulis, desarrollada en los años setenta del siglo xx.

el agua subterránea hasta la parte inferior de la atmósfera (véase Arènes *et al.* 2018).

De ahí que se pueda equiparar la zona crítica con la “biosfera”, concepto introducido por el geólogo ruso Vladimir Vernadsky (1998) a inicios del siglo xx. En este contexto, la espacialidad de la zona crítica no se puede describir ni como un espacio métrico, dimensional, ni como un “fundamento” territorial duradero sobre el cual se erigen órdenes geopolíticos y jurídicos (véase Schmitt 1950), sino como algo que tiene su propia historia, que puede “volverse crítico” y estar en peligro de desaparición. Según Latour, “la zona crítica involucra a todos sus habitantes en una narrativa de historia, crisis, conflictos y transformaciones que difiere totalmente de lo que solía ser cuando alguien hablaba con orgullo de ‘tener los pies firmemente en el suelo’” (2014: s. p.).

Sin tomar en cuenta el aspecto “crítico” de la biosfera en su sentido contemporáneo, existe una larga tradición de pensar la relación entre la civilización humana y su medio ambiente según un modelo zonal que fue determinado desde la antigüedad por la noción de clima. Por su etimología, tanto el clima como la zona se refieren originalmente a la descripción de la Tierra.¹¹ La relación entre clima y civilización humana desde la antigüedad hasta la temprana modernidad se concibió como una influencia unilateral más o menos determinante que ejercería el clima tanto sobre el microcosmos humano con sus temperamentos, como sobre el macrocosmos con sus órdenes políticos, tal como lo describe la teoría del clima del siglo xviii (Günzel 2004-2005). Es de notar que esta teoría contribuye mucho a la hipótesis de una supuesta “inferioridad” del clima y, por ende, de la civilización indígena de las Américas desde una perspectiva europea (véase Gerbi 1973). Solo a partir del siglo xix y de la “climatología romántica” (Horn/Schnyder 2016), que debe parte de sus transformaciones a las investigaciones de Alexander von Humboldt, empieza a diferenciarse este modelo para transformar el clima desde un factor estable y determinante en una variable sometida a la influencia geofísica que la humanidad en tanto especie ejerce sobre la biosfera. Tal cambio de paradigma transforma también la larga tradición del pensamiento zonal: con la suposición del carácter invariable del clima desaparece también una concepción geométrica de la zonalidad que puede ser expresada en latitudes. En cambio, lo característico de la zona crítica de la tierra tal como la conciben las ciencias del “Sistema Tierra” son los procesos locales que configuran la particularidad de la biosfera en un lugar dado.

¹¹ Según Jeanne Etelain (2017), ζώνη σημαίνει ‘circundar’ la tierra a modo de un cinturón delimitado por ciertas latitudes; mientras la etimología de *clima* (que designa la inclinación de la superficie terrestre desde el Ecuador al polo) se refiere a ciertas latitudes que pueden servir para delimitar las zonas climáticas.

RETERRITORIALIZAR LO TERRESTRE DESDE AMÉRICA LATINA:
UNA PERSPECTIVA SIMPOIÉTICA

A partir de una epistemología “situada” (Haraway 1988) surge a nueva luz la pregunta de qué significa pensar la tierra y lo terrestre desde América Latina y cuál es la función de la literatura y de las artes en este contexto. Desde la época colonial, la “zona crítica” de lo terrestre en América Latina se ha presentado, desde una perspectiva eurocentrista, no solo bajo los rasgos de una zona con un clima inferior, sino también, y sobre todo, como “zona extractiva” (Gómez-Barris 2017), zona que contribuyó a la constitución de una visión del mundo donde los flujos del capital que se mueven por un eje horizontal tienden a hacer olvidar las “venas abiertas” de América Latina (Galeano 1986) en favor de una visión de todo un continente que se concibe al mismo tiempo bajo el signo de la oposición entre civilización (europea) y naturaleza (o barbarie) americana.¹² Frente a tal eurocentrismo, desde una perspectiva epistemológica (Santos 2014), la figura de lo terrestre se presenta, entonces, también como una zona de contacto entre las “epistemologías del Norte” y la presencia mucho más marcada de la tierra en las “epistemologías del Sur”, tanto en lo que se refiere a las cosmologías precolombinas y su relación con la tierra como en la época colonial, que nos remite a los orígenes del extractivismo moderno.¹³

A partir de ahí se hace presente desde América Latina o, en relación con temas y conflictos latinoamericanos, una crítica de una concepción únicamente horizontal y desterritorializada del mundo “global”, en favor de un pensamiento de lo terrestre en su dimensión vertical y a la vez en su dimensión de zona crítica. Los conflictos territoriales de las comunidades indígenas con el capitalismo extractivista —que se manifiestan desde las zonas del *fracking* en Patagonia (Svampa 2018) hasta el extractivismo del litio en el espacio andino (Cadena 2010)— contribuyen a la urgencia de pensar lo terrestre desde América Latina. Desde la antropología, estos conflictos llevan a considerar bajo una nueva luz las cosmologías indígenas y sus “prácticas de la tierra”¹⁴ como una posibilidad de concebir la tierra y lo terrestre de una manera alternativa.

Así, la perspectiva latinoamericana muestra que también lo “terrestre” en cuanto paradigma teórico necesita ser reterritorializado y vinculado

¹² Véase la versión clásica de tal dicotomía en Sarmiento (1993).

¹³ En este contexto no es de extrañar que exista una hipótesis acerca del inicio de la era geológica del Antropoceno con la correspondiente puesta en valor de lo terrestre que toma la conquista de América Latina como un posible marcador cronoestratigráfico para el inicio de esta era: Se trata del llamado “Orbis Spike”, tesis defendida por Simon Lewis y Mark Maslin (2015) y que apunta a la posibilidad de relacionar el paradigma actual de lo terrestre con la historia colonial de América Latina.

¹⁴ La noción es de Penelope Harvey, citada en Cadena (2010: 337).

a prácticas concretas de trato material y estético con la tierra, entendida como un fenómeno que puede, a pesar de abarcar una totalidad sistémica (la Tierra con mayúscula), experimentarse solo localmente (como tierra con minúscula). Frente al uso “neutro” del lenguaje científico de la geología desde una perspectiva eurocéntrica, visto desde América Latina, en tal experiencia local están inscritas las huellas de la historia colonial que necesitan ser “desedimentadas” a través de la escritura literaria y otras prácticas estéticas, como lo expresa, sirviéndose de una fórmula de la geóloga británica Kathryn Yusoff, Cristina Rivera Garza en su libro *Escrituras geológicas* (2022: 12) cuyo *incipit* nos sirve de lema para esta introducción.

Siguiendo esta perspectiva estética y reterritorializadora sobre la epistemología de lo terrestre, los estudios aquí reunidos proponen explorar diferentes perspectivas latinoamericanas que, más allá de reflexionar *sobre* la tierra y lo terrestre en la literatura, el arte, las culturas audiovisuales y la filosofía, intenten adoptar una perspectiva que consiste en “sentipensar con la tierra” (Escobar 2016). En este sentido, las poéticas literarias, fílmicas y culturales exploradas en este libro tratan de lo terrestre no solo como objeto de ciertas formas estéticas preestablecidas en los procesos autopoieticos del sistema literario (o fílmico etc.); más bien, sirven como formas experimentales en la búsqueda de una actitud “simpoiética” (Haraway 2016) para traducir geo-historias desde la zona crítica de lo terrestre hacia nuevas formas de expresión estética.

En muchos textos y otras prácticas culturales de América Latina, desde la época precolombina hasta el presente, la relación entre el sujeto humano y su entorno vital desempeña un papel central. Por esta razón, podríamos leer y analizar muchos de estos textos y artefactos desde las teorías críticas actuales en clave “ecocrítica”, “nuevo materialista” o “post-antropocéntrica” (para un panorama diacrónico véase French/Heffes 2021). De acuerdo con lo que se piensa saber hoy en día acerca de las creencias de las poblaciones originarias americanas antes de la llegada de los europeos, las mitologías y epistemologías precolombinas daban cuenta de la estrecha relación de los pueblos nativos con los animales, plantas y elementos de su tierra y de su alto saber ecológico. En contraste, los conquistadores y primeros colonos se vieron confrontados de manera existencial e inquietante por las fuerzas naturales desconocidas al buscar establecer asentamientos nuevos y urbanizar el territorio colonial. Los testimonios de los buscadores de oro y los comerciantes del caucho primero y del petróleo o litio más tarde representan ejemplos de una relación funcional y comercial con la tierra traída desde Europa que anticipa de cierto modo las causas y problemas de la crisis actual de la economía capitalista globalizada. Sin embargo, en las poesías y letras latinoamericanas desde la colonia hasta la actualidad, podemos reconocer, al mismo tiempo, una aguda sensibilidad por lo telúrico (véase Alonso 1990), por

las condiciones materiales y físicas de la geografía americana y los lugares geográficos específicos.

Sin embargo, no se trataría, en nuestra opinión, de comprobar el carácter ecocrítico “*avant la lettre*” de las letras y culturas latinoamericanas ni mucho menos de reafirmar la equiparación entre el continente americano y “la naturaleza”. Esto nos llevaría otra vez a un pensamiento binario y dicotómico que los mismos textos y obras de arte precisamente ponen en cuestión. Además, otra vez se estarían tomando teorías desarrolladas mayormente en los países del Norte global y los centros académicos metropolitanos para aplicarlas a fenómenos sociales y culturales latinoamericanos como “materia prima” (acerca de tal “extractivismo epistemológico”, véase Grosfoguel 2016). En cambio, sí nos interesa indagar en la enorme riqueza estética y epistemológica latinoamericana en cuanto a las reflexiones sobre y las prácticas de “la tierra/Tierra” (en su doble sentido) así como su potencial para imaginar alternativas al sistema neoliberal-antropocéntrico ya predominante en la mayoría de las economías mundiales.

ENFOQUES TEMÁTICOS

Hay tres grandes campos temáticos que nos resultan de especial interés tanto para una lectura crítica como para una estética simpoiética de la tierra en América Latina y que vemos también reflejados en los ensayos aquí reunidos. Estas tres áreas están fuertemente relacionadas con la condición histórica y postcolonial específica de los diferentes países latinoamericanos. Son, primero: la alta presencia de las culturas indígenas americanas, muchas veces relacionadas con filosofías y cosmovisiones que difieren significativamente de las visiones europeas del mundo cristiano (post) secular y que ponen en cuestión el antropocentrismo occidental; segundo, el enfoque en los recursos naturales y el trabajo de la tierra, aspectos que podemos relacionar con la idea del extractivismo y las teorías del (nuevo) materialismo; y, por último y como consecuencia de las anteriores, la especial sensibilidad por las asimetrías económicas y de poder y, vinculado con ellas, temas de justicia ambiental y del “problema de la tierra”.

1. La experiencia de la colonización europea sigue teniendo efectos no solo en la situación económica, política y cultural actual del continente latinoamericano sino también en su ecología. Además de implantarse un régimen político y económico nuevo, también se alteró el sistema epistemológico y el imaginario de la tierra/Tierra de manera decisiva durante la colonia (Heffes 2014: 28). En la mayoría de los casos, las cosmologías con fuerte vínculo con la naturaleza, muchas veces animistas y holísticas, fueron desplazadas por el pensamiento antropocéntrico católico predominante tanto como por la visión técnica europea del mundo (con referencia a este último aspecto, ver las contribuciones de Javier Uriarte y Mariana

de Cabo en este volumen). Sin embargo, en el contexto de los movimientos post- y decoloniales actuales y la crisis ecológica global, se puede observar una revalorización de las culturas y filosofías autóctonas, no solo en el ámbito de la cultura y las artes sino también en el contexto político y económico.¹⁵ En este contexto, también se podría mencionar una nueva atención por la llamada “novela telúrica” (véase la contribución de Frank Nagel a este respecto). Destacan aquí sobre todo las zonas del Amazonas, de los Andes, Centroamérica y México, así como el Sur de Chile.¹⁶

El concepto del “buen vivir” o “Sumak Kawsay” es quizás el ejemplo más prolífico de este renacimiento actual de las cosmovisiones y filosofías indígenas tras siglos de represión colonial y criolla. Esta noción originaria de las zonas de los Andes y del Amazonas suele encontrarse de manera parecida en muchas culturas indígenas del continente americano. El “buen vivir” representa diferentes propuestas alternativas al estilo de vida occidental, este último generalmente asociado al individualismo y consumismo y la explotación del medio ambiente. En pocas palabras, el “buen vivir” se refiere a la convivencia humana respetuosa dentro de una comunidad, en relación con otros seres vivos y con el entorno natural. Desarrollado por intelectuales indígenas en diálogo con los movimientos decoloniales y pensadorxs criollxs, implica también un pensamiento diferente sobre la tierra/Tierra, que se condensa en el tradicional concepto andino de la Pachamama, o Madre Tierra (Acosta 2013).

Es en especial a través de las artes y la literatura que se han preservado maneras *otras* de percibir la relación del ser humano con la tierra. Un ejemplo colonial sería el *Popol Vuh*, como transcripción de las mitologías y de la cosmología mayas; después el indigenismo en la literatura y el arte, sobre todo en las regiones de los Andes y en Centroamérica, México y el Caribe en la primera mitad del siglo xx (en cuanto al Caribe francófono, véase la contribución de Karen Genschow), pero también las apropiaciones sincréticas de mitologías autóctonas en autorxs criollxs del *boom* y post-*boom*; o en el presente, la filosofía del perspectivismo amerindio de Eduardo Viveiros de Castro y el auge de la poesía mapuche (véase el artículo de Damián Gálvez González) en el panorama literario chileno de la actualidad.

2. La condición postcolonial también ha influenciado de manera decisiva la perspectiva económica sobre la tierra en América Latina. De esta forma, pensadorxs como Alberto Acosta (2016), Eduardo Gudynas

¹⁵ El caso más prominente sería sin duda la integración de párrafos sobre los derechos de la naturaleza y/o el “buen vivir” en las constituciones de Ecuador (2008) y Bolivia (2009) y en la fallida propuesta de constitución en Chile (2022).

¹⁶ Además del auge de las filosofías y cosmovisiones andinas cabe destacar, entre otros, el “giro amazónico” en las Humanidades ambientales (Marcone 2019) y la presencia de la filosofía y cultura mapuches en Chile (Ñanculef Huaiquinao 2016).

(2015) o Maristella Svampa (2019) sostienen que el modelo económico predominante del extractivismo o neo-extractivismo, es decir, un modelo económico basado en la explotación masiva de recursos naturales con el fin de acumular la mayor cantidad de riquezas, tiene su origen en la Conquista, empezando con el negocio del oro y la plata en los siglos xvi y xvii, pasando por el cobre, el salitre o el caucho en los siglos xix y principios del siglo xx, hasta la explotación de combustibles fósiles y el monocultivo excesivo de productos como la soja en el presente. El modelo de la naturaleza que se estableció con la colonización ha conllevado asimetrías políticas y económicas persistentes entre los centros industriales y poseedores de capital, por un lado, y, por otro, los países o regiones en posesión de recursos naturales tanto a nivel global como a nivel nacional y regional. Se hace muy visible entonces la estrecha conexión entre el trato explotador del mundo no-humano y las estructuras de injusticia humana a nivel político, económico, social y cultural (Heffes 2014: 27).

De este modo, la llegada de los colonizadores no solo ocasionó el establecimiento de un sistema económico abusivo en varios niveles, sino que alteró además los conceptos mismos del ser humano y del mundo no-humano en los países colonizados (véase la contribución de Rodrigo García Bonilla). La nueva idea de “la naturaleza”, formada precisamente en Occidente en esta temprana fase de la globalización y a base de un pensamiento binario que disocia el ser humano de todo su entorno vital, está definida por un pensamiento económico y funcional de la tierra y una relación jerárquica entre el ser humano y el mundo no-humano orientada hacia la utilidad y el aprovechamiento que se opone a las cosmovisiones y modos de vivir de la mayoría de los pueblos originarios.

En la literatura y el arte latinoamericanos hubo desde muy temprano una reflexión sobre la vinculación entre la explotación de los recursos naturales, del trabajo agrario, los conflictos sociales e injusticias económicas. Cabe mencionar aquí en especial el ejemplo de la “novela de la selva” de principios del siglo pasado, como modelo literario más conocido y citado en este contexto, con obras como *La vorágine* de José Eustasio Rivera, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos o los *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga. En el siglo xx destacan los ensayos críticos como los del ya mencionado Eduardo Galeano, y en la actualidad podríamos mencionar, entre otros, la sutil amenaza de los campos de soja tal como la leemos en *Distancia de rescate* de Samantha Schweblin (véase la contribución de Nora Zapf) o en el arte, obras como la instalación de video “Sin cielo”, de Clemencia Echeverri, para nombrar algunos ejemplos (para una visión ecocrítica en el arte véanse las contribuciones de Estefanía Bournot, Lilianna Gómez y María Teresa Johansson).

3. Finalmente, el tercer y último aspecto se anuda con los dos ámbitos anteriormente discutidos al estar también estrechamente relacionado a los efectos políticos y sociales postcoloniales en el continente americano. Más

en concreto, nos referimos a las asimetrías de poder relacionadas al trabajo de la tierra, al territorio político y al medio ambiente en términos más generales (véase, entre otros, el artículo de Leila Gómez). Así, el tema de la justicia ambiental está a su vez relacionado con los otros dos campos, los debates sobre el abuso de los recursos naturales y la marginalización política, económica y cultural de los pueblos indígenas.

Según un informe de Oxfam del año 2016, América Latina representa en el mundo la región con la mayor desigualdad respecto a la repartición de la tierra ya que solo el 1% de la población dispone del 50% del territorio agrario (Oxfam 2016, también citado por Svampa 2019: 22). Las asimetrías económicas se pueden observar tanto a nivel nacional como a nivel regional y local, pero, por supuesto, también a nivel global. En cuanto a la dimensión internacional pensamos tan solo en la masiva venta de territorios y recursos estatales a empresas transnacionales en el contexto de las políticas neoliberales de las últimas décadas en América del Sur, proceso que algunos de los nuevos gobiernos de izquierda buscan revocar mientras que en la mayoría de los casos no cuestionan el modo de explotación de los recursos en sí (Svampa 2019: 27). Las asimetrías ecosociales también se observan en los espacios urbanos. Basta mencionar los contrastes entre barrios dentro de una ciudad donde los grupos marginados y más vulnerables suelen estar expuestos de manera mucho más fuerte a entornos contaminantes como el *smog* u otras sustancias tóxicas que las personas de los barrios cerrados privilegiados con sus jardines limpios situados en las zonas más verdes de las urbes. Aquí entrarían, por ejemplo, textos como los ecopoemas de Nicanor Parra que relacionan la explotación de la tierra con el sistema neoliberal y la represión por el régimen militar de Pinochet. Aparte de la clase social y aspectos económicos entran también aspectos étnicos y de género en este tipo de desigualdades relacionadas con el territorio y el espacio vital. Cabe mencionar también, entonces, la vertiente del feminismo ecocrítico que se ha desarrollado de manera especialmente fuerte en algunos países latinoamericanos al denunciar la desigualdad de género en estrecha relación con la crítica a la dominación humana de la naturaleza y la reivindicación de una ética del cuidado de tradición femenina.¹⁷ Mencionamos como uno de los ejemplos más populares y conocidos la narrativa de Gioconda Belli, pero también, entre otros, la poesía de Rosabetty Muñoz o la obra de Verónica Gerber Bicecci (véase, a este respecto, también el capítulo de Estefanía Bournot). En suma, los ejemplos literarios y culturales que se pueden analizar bajo el tema de la justicia ambiental son especialmente abundantes y resulta notable que proliferen también en las contribuciones aquí presentes.

¹⁷ Para la relación entre territorio y cuerpo (femenino) y un modelo económico feminista alternativo al extractivismo véase Gago (2019).

Con todo lo anteriormente expuesto nos parece que pensar (con) la “tierra/Tierra” y lo “terrestre” desde América Latina nos ha llevado hacia debates fascinantes y complejos y esperamos que la variedad de perspectivas y enfoques presentes en los ensayos que siguen lo compruebe. El tema está conectado de manera estrecha con la pregunta sobre la representación política (véase el texto de Monika Raič) y sobre la convivencia, entre las personas de una comunidad local, entre culturas y países o entre seres humanos y mundo no-humano, abarcando así cuestiones éticas universales y especialmente urgentes de nuestra época. Concentrándose en las culturas y filosofías de los países latinoamericanos, los ensayos aquí reunidos focalizan la atención en un espacio geopoético específico que propone alternativas constructivas importantes frente al sistema de la modernidad occidental que parece encontrarse ya en vías de llegar a su agotamiento ineludible, abriendo así el discurso hacia cuestiones teóricas, filosóficas y estéticas que nos afectan a todos a nivel terrestre.

ESTÉTICAS (IN)ESPECÍFICAS DE LO TERRESTRE: PRESENTACIÓN DE LAS SECCIONES DEL LIBRO

Según Florencia Garramuño (2015; véase también Andermann 2018: 391-424), muchas de las estéticas contemporáneas en América Latina tienden a romper las convenciones genéricas, las condiciones mediales establecidas y también los circuitos institucionales del arte, del cine y de la literatura para volverse “inespecíficas”, borrando así las fronteras entre las formas de expresión política, científica, crítica, literaria, artística y cinematográfica. Se trata de una tendencia que no tiene nada de extraño en un continente donde la autonomía estética que durante mucho tiempo fue el orgullo de la modernidad europea tardó mucho en establecerse si es que alguna vez se estableciera por completo. Con Garramuño y Andermann, se podría afirmar además que lo inespecífico estético es también una manera de cuestionar el antropocentrismo epistemológico en un momento de la geo-historia cuando, como queda establecido al inicio de esta introducción, la figura del ser humano se desdibuja como figura epistemológica dominante de la modernidad.

Sin embargo, no sería correcto afirmar que lo inespecífico equivale a una disolución general de formas estéticas, ya que tales formas son la condición de posibilidad para que incluso lo inespecífico pueda manifestarse. Por eso, las secciones de este libro combinan un enfoque temático-histórico con un enfoque más formal para describir ciertas formas estéticas “sedimentadas” en las literaturas, el arte y el cine entre el siglo XIX, que es el punto de partida histórico de las contribuciones reunidas aquí, hasta el presente. Con tal enfoque, no se trata de establecer límites rígidos entre los géneros y los medios; más bien, las secciones de este libro intentan

poner en relación diferentes formas estéticas en torno a lo terrestre, como, por ejemplo, relatos de viaje entre lo factual y lo ficcional, telurismos en la novela y en la poesía, traducciones de la experiencia de lo terrestre de la literatura hacia el cine y también instalaciones artísticas entre el museo y la localización *in situ*. Así, las secciones intentan establecer algunos elementos de una estética, no solo temática, sino también formal de lo terrestre en América Latina.

La primera sección del libro, “**Viajes hacia la tierra**”, explora narrativas de viajes históricos y ficticios en relación al imaginario acuático en Colombia, la explotación del oro en el Paraguay y discursos de distopía y apocalipsis en una isla ficticia imaginada desde la Argentina. La contribución de **Javier Uriarte** con el título “Ríos, movilidad e infraestructura en Colombia: el caso de Miguel Triana” analiza la importancia de las vías acuáticas para la construcción del Estado nacional moderno en la zona fronteriza colombiana a comienzos del siglo xx, inscribiéndose así en la nascente disciplina de los estudios de infraestructura. Basándose en particular en los escritos del ingeniero Miguel Triana, quien hiciera diversos viajes a regiones colombianas límites como la Amazonia y los Llanos, Uriarte destaca el papel central de los ríos en el discurso histórico de la modernidad en Colombia mientras que al mismo tiempo y de manera crítica señala las continuidades y semejanzas con proyectos infraestructurales e industriales grandes de la zona en la actualidad. En su ensayo titulado “Manual de observación: la pluma y la cámara de Lucio V. Mansilla en Amambay y Maracayú”, **Mariana de Cabo** reflexiona sobre la centralidad del lenguaje fotográfico en los reportajes de viaje y textos periodísticos del político argentino. El discurso positivista del diputado nacional y explorador minero coincide con la divulgación de la técnica fotográfica a finales del siglo xix. En los escritos de Mansilla se puede observar cómo el autor construye un discurso de realidad según sus propósitos liberales y económicos y cómo justifica con ello la búsqueda de oro al servicio de la especulación financiera de agentes extranjeros. Por su parte, **Monika Raič** sigue los periplos ficticios del protagonista sin nombre de la novela *Gracias* del narrador argentino Pablo Katchadjian en una isla distópica no especificada geográficamente, donde ocurre un desastre ecológico del que los personajes tienen que huir. Su ensayo propone una lectura alegórica del relato que conlleva una crítica a las teorías nuevo materialistas. Al destacar la importancia de la agencia humana y reflexionar sobre las estructuras de poder en la novela, cuestiona la utilidad de conceptos constitutivos del materialismo vital propuesto, entre otros, por Jane Bennett, y en su lugar aboga por una lectura psicoanalítica que se base prioritariamente en las políticas humanas.

La segunda sección, “**Momentos telúricos en la novela y la poesía**”, reúne artículos que discuten el papel destacado de la tierra en obras literarias latinoamericanas modernas desde la novela de la selva hasta la poesía

mapuche actual. En el contexto de la novela de la revolución mexicana, **Frank Nagel** se dedica a estudiar la relación afectiva entre los protagonistas indígenas rebeldes y la tierra, por un lado, y el tema de la territorialidad en el sentido de una lucha político-jurídica por el suelo, por el otro. En su contribución “El poder de la tierra. Paradigmas telúricos en *Los de abajo* de Mariano Azuela”, y con referencia a Deleuze/Guattari, resalta las inscripciones en la tierra realizadas por los movimientos físicos del grupo de protagonistas que oscilan entre el movimiento desterritorializador del viaje y una tendencia reterritorializadora visible en su relación enfática con la sierra. Finalmente, con referencia a las estrategias estéticas y al final de la novela, el artículo resalta la vitalidad y función de agente de la tierra misma en este clásico de la novela mexicana. Por otra parte, con las lecturas de Latour, Danowski/Viveiros de Castro y Rivera Garza como trasfondo, **Nora Zapf** explora la sensación de perder el suelo bajo los pies, en un movimiento que abarca la narrativa latinoamericana desde la novela telúrica de los años veinte del siglo pasado hasta la perspectiva terrestre en la narrativa latinoamericana contemporánea. En una lectura comparada de *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) de Yuri Herrera y *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin bajo el signo de lo “nuevo extraño”, el texto analiza las diferentes reacciones de la tierra frente a las actividades extractivistas humanas en las tres novelas, indicando un cambio de perspectiva desde la mirada tradicional desde arriba hacia abajo hasta una nueva raigambre en el suelo, el *humus* mismo. **Damián Gálvez González** se aproxima al significado que desempeña la tierra en la cultura mapuche por medio de una lectura de las poesías de Leonel Lienlaf y Liliana Ancalao. Desde una perspectiva antropológica, destaca tres dimensiones de su lectura que comprenden la tierra como fuente e inspiración poética, como espacio de memoria y como territorio de colonización y de resistencia. Tratándose de una poesía altamente híbrida y transcultural que se relaciona tanto con la tradición oral mapuche como con la poesía latinoamericana moderna, los textos poéticos trabajados construyen la tierra por un lado como espacio económico-territorial-vital y, por otro lado, como espacio de significación simbólica que alude a una cantidad de asociaciones culturales e históricas polivalentes.

Lo que tienen en común las contribuciones de la tercera sección, “**Lo terrestre entre literatura y cine**”, es la puesta en escena cinematográfica de la tierra y de lo territorial a partir de textos literarios. Desde un enfoque decolonial, la contribución de **Karen Genschow** propone una lectura comparada de las nociones de la tierra y la naturaleza en la novela *Gouverneurs de la rosée* del escritor haitiano Jacques Roumain, así como también en la traducción al español de la novela y en su adaptación al cine. Siguiendo los modos de circulación del texto como objeto cultural a través del Caribe, Genschow muestra cómo la novela (y sus diferentes

versiones intermediales) modela una visión alternativa del problema ecológico desde lo regional que se inserta a su vez en un contexto global. **Rodrigo García Bonilla**, en su artículo “Expedición ‘en campo crudo’: *Zama* ante *Zama*”, analiza la puesta en escena fílmica de la conocida novela de Antonio di Benedetto por la no menos famosa directora argentina Lucrecia Martel y la contrasta con el texto literario original. En su atenta lectura a los detalles cinematográficos, explora las estrategias estéticas de extrañamiento, como, entre otras, la construcción de paisajes sonoros por medio de sonidos electrónicos, la selección de un reparto con variedad étnica y lingüística o la banda sonora moderna que contrasta con el supuesto ambiente histórico del tardío siglo XVIII. Asimismo, se enfoca en el proceso de deconstrucción de la notoria dicotomía entre civilización y barbarie en el filme y destaca el papel de agente que desempeñan los animales, las plantas y, en especial, el territorio del Gran Chaco en esta dinámica desestabilizante. El hecho de que el cine de Lucrecia Martel se preste en particular para una lectura decolonial y también “terrestre”, lo prueba también la contribución de **Leila Gómez**, quien en su artículo “El problema de la tierra en Lucrecia Martel” se dedica a un análisis de dos filmes cortos de la directora argentina, *Nueva Argirópolis* y *Leguas*, en los que los conflictos sobre la tierra son centrales, tanto a nivel narrativo como a nivel de la puesta en escena fílmica. Al interpretar los filmes desde la tradición del cine de ciencia ficción y del cine de horror, respectivamente, Gómez destaca la estética innovadora de Martel y reflexiona sobre los conflictos de propiedad, las disputas legales y la soberanía indígena en el norte argentino, siendo todos estos aspectos estrechamente relacionados con la violencia colonial y neocolonial en la zona.

El libro concluye con tres ensayos que forman la última sección, “**Geología y ecologías líquidas en el arte**”, y que literalmente retoman el material de la tierra para seguir las huellas de su transformación artística en fotografías, instalaciones y *performances* en una selección de diversas obras de arte latinoamericanas contemporáneas. En su artículo “Vestigios del futuro: hermenéuticas terrestres desde América Latina”, **Estefanía Bournot** parte de las obras de dos artistas, la brasileña Silvia Noronha y la chilena Cecilia Vicuña, para reflexionar sobre nuevos lenguajes artísticos que articulan una sensibilidad geológica emergente y problematizan la relación del ser humano con su entorno físico, dentro del marco del pensamiento crítico sobre las economías extractivistas y el Antropoceno. Con las lecturas de Kathryn Yusoff, Timothy Morton, María Galindo, Verónica Gerber y Cristina Rivera Garza, entre otros, su ensayo indaga en las posibles maneras de la tierra de hablarnos y explora poéticas sedimentales que comparten tanto la preocupación por la crisis ecológica como la demanda de justicia frente a las experiencias de violencia masiva y la desaparición de miles de cuerpos humanos en América Latina evidenciada en los últimos decenios. En cambio, la contribución de **María**

Teresa Johansson con el título “*Movimientos de Tierra: nuevas imágenes geopolíticas y ambientales de Chile*” repasa la antología *Movimientos de Tierra: Arte/naturaleza. Earthworks: Art/Nature*, editada por Pedro Donoso y Matías Cardone. Este libro reúne fotografías de más de treinta proyectos artísticos realizados a lo largo de Chile en los últimos años y que indagan en nuevas formas de vincularse con el medioambiente, incluyendo a artistas como Cecilia Vicuña, Catalina Correa, Patrick Steeger, Cristián Velasco, José Délano y al británico Hamish Fulton. El artículo explora cómo las diferentes prácticas artísticas, que abarcan desde el *land art* hasta la *performance*, pasando por la deriva situacionista, la poética del viaje, el arte del caminar, la instalación de objetos y esculturas en espacios abiertos, la fotografía y el video, cuestionan, reconfiguran y diversifican el imaginario nacional y regional chileno desde el desierto de Atacama hasta la Patagonia. La contribución de **Liliana Gómez**, “Derrames y corrientes subterráneas: ecologías líquidas y el agua tejida en el arte latinoamericano”, que reflexiona sobre el “giro líquido” en las artes latinoamericanas y caribeñas, cierra este volumen y, al mismo tiempo, lo abre a nuevas perspectivas complementarias. Trabajando con nuevos enfoques críticos emergidos en el contexto de las *blue humanities*, el artículo se concentra en las obras de las artistas colombianas Clemencia Echeverri y Carolina Caycedo. Sus intervenciones, entre activismo y arte, articulan una nueva comprensión de lo líquido como material crítico y estético ligado a las historias materiales de América Latina que nos propone una perspectiva alternativa para pensar el Antropoceno. Así, sostiene Gómez, al hacer hincapié en la estrecha relación del agua con la comunidad y los espacios comunitarios, ambas artistas nos invitan a pensar, no *sobre* el agua, sino *con* ella.

Pensar no (solo) *sobre* la tierra, sino también *con* la tierra y lo terrestre en un sentido amplio, que abarca toda la biosfera del planeta; esta es, entonces, también la propuesta e invitación de este libro. El volumen se basa en el coloquio titulado “Pensar y escribir la tierra. Reflexiones sobre lo terrestre en las literaturas y artes latinoamericanas”, que tuvo lugar entre los días 30 de septiembre y 2 de octubre de 2021 en la Humboldt-Universität zu Berlin de manera híbrida. Originalmente, el encuentro fue proyectado como una sección para el XXIII Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas en la Universidad de Graz del mismo año, pero finalmente se llevó a cabo como coloquio aparte, ya que el congreso debió ser postergado dos años a causa de la pandemia del Covid 19. No obstante, quisiéramos aprovechar la ocasión para agradecerles a lxs organizadorxs del Hispanistentag su ayuda y buena disposición en la primera fase de organización. Asimismo, agradecemos a todxs lxs contribuyentes su compromiso y la animada conversación en el coloquio tanto como su entusiasmo de participar en este libro. *Last but not least* queremos dar las gracias a Guadalupe Barrios Rivero, Laura Kattwinkel y Francisco Tursi por su

valiosa ayuda en la realización del encuentro híbrido y en la preparación de los textos de este volumen.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Alberto (2013): *El Buen Vivir. Sumak Kawsay, una oportunidad para imaginar otros mundos*. Barcelona: Icaria.
- (2016): “Post-extractivismo: entre el discurso y la praxis. Algunas reflexiones gruesas para la acción”, en *Ciencia política*, 11/21, 287-323.
- ALONSO, Carlos J. (1990): *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ANDERMANN, Jens (2018): *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- ANDERMANN, Jens, Gabriel GIORGI y Victoria SARAMAGO (2023): “Introduction”, en *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- APPADURAI, Arjun (2010): *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* [1996]. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ARÈNES, Alexandra, Bruno LATOUR y Jérôme GAILLARDET (2018): “Giving Depth to the Surface: An Exercise in the Gaia-Graphy of Critical Zones”, en *The Anthropocene Review*, 5/2, 120-135.
- CADENA, Marisol de la (2010): “Indigenous Cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections beyond ‘Politics’”, en *Cultural Anthropology*, 25/2, 334-370.
- CHAKRABARTY, Dipesh (2009): “The Climate of History. Four Theses”, en *Critical Inquiry*, 35, 197-222.
- (2012): “Postcolonial Studies and the Challenge of Climate Change”, en *New Literary History*, 43, 1-18.
- CRUTZEN, Paul J. (2002): “Geology of Mankind”, en *Nature*, 415, 23.
- DANOWSKI, Deborah y Eduardo VIVEIROS DE CASTRO (2019): “Los miedos y los fines... del mundo”, en *Nueva Sociedad*, 283, 37-46.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1980): *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Minuit.
- DESCOLA, Philippe (2005): *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- ESCOBAR, Arturo (2016): “Sentipensar con la Tierra: las luchas territoriales y la dimensión ontológica de las epistemologías del Sur”, en *Revista de Antropología Iberoamericana*, 11/1, 11-32.
- (2017): *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. Durham/London: Duke University Press.
- ETELAIN, Jeanne (2017): “Qu’appelle-t-on zone? A la recherche d’un concept manqué”, en *Les Temps modernes*, 692, 113-135.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.

- (1994): “Des espaces autres” [1967], en *Dits et écrits*, ed. Daniel Defert y François Ewald. Paris: Seuil, vol. 4, 752-762.
- GAGO, Verónica (2019): *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- GALEANO, Eduardo (1986): *Las venas abiertas de América Latina* [1971]. Ciudad de México: Siglo Veintiuno.
- GARRAMUÑO, Florencia (2015): *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GERBI, Antonello (1973): *The Dispute of the New World. The History of a Polemic, 1750-1900* [1955]. Trad. Jeremy Moyle. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- GÓMEZ-BARRIS, Macarena (2017): *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham/London: Duke University Press.
- GROSGUÉL, Ramón (2016): “Del ‘extractivismo económico’ al ‘extractivismo epistémico’ y ‘extractivismo ontológico’: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo”, en *Tabula Rasa*, 24, 123-143.
- GUDYNAS, Eduardo (2015): *Extractivismos. Ecología, economía y política de un modo de entender el desarrollo y la Naturaleza*. Cochabamba: Centro de Documentación e Información Bolivia.
- GÜNZEL, Stephan (2004-2005): “Geographie der Aufklärung. Klimapolitik von Montesquieu zu Kant”, en *Aufklärung und Kritik*, 22 y 23, 66-91 y 122-144.
- HARAWAY, Donna (1988): “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, en *Feminist Studies*, 14/3, 575-599.
- (2015): “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”, en *Environmental Humanities*, 6, 159-165.
- (2016): *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham/London: Duke University Press.
- HEFFES, Gisela (2014): “Introducción. Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40/79, 11-34.
- HEFFES, Gisela y Jennifer FRENCH (eds.) (2021): *The Latin American Ecocultural Reader*. Evanston: North Western University Press.
- HORN, Eva y Peter SCHNYDER (eds.) (2016): *Romantische Klimatologie. (= Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 1)*.
- HOYOS, Héctor (2019): *Things with a History. Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction in Contemporary Latin America*. New York: Columbia University Press.
- JIMÉNEZ MARTÍNEZ, Nancy Merary y Raúl GARCÍA BARRIOS (2020): “Antropoceno y capitaloceno”, en Ana de Luca Zuria, Ericka Fosado Centeno y Margarita Velásquez Gutiérrez (eds.), *Feminismo socioambiental. Revitalizando el debate desde América Latina*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 161-188.

- LATOUR, Bruno (1990): “Drawing Things Together”, en Michael Lynch y Steve Woolgar (eds.), *Representation in Scientific Practice*. Cambridge/London: MIT Press, 19-68.
- (2014): “Algunas ventajas de la noción de ‘Zona Crítica’ para la Geopolítica”, <<https://www.hbaecurriculum.com/el-nuevo-concepto-zona-critica/>> (30-07-2021).
- (2017): *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Cambridge: Polity Press.
- (2018): *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. Cambridge: Polity Press.
- LATOUR, Bruno y Peter WEIBEL (eds.) (2020): *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*. Karlsruhe: ZKM.
- LEWIS, Simon L. y Mark A. MASLIN (2015): “Defining the Anthropocene”, en *Nature*, 519, 171-180.
- LOTMAN, Yuri M. (2001): *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* [1990]. Trad. Ann Shukman. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- MARCONE, Jorge (2019): “Towards an Amazonian Environmental Humanities”, en José Manuel Marrero Henríquez (ed.), *Hispanic Ecocriticism*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 49-67.
- MOORE, Jason W. (ed.) (2016): *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press.
- MOSER, Christian (2014): “Figuren des Globalen. Von der Weltkugel zum Welt-horizont”, en Christian Moser y Linda Simonis (eds.), *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Göttingen: V&R unipress, 25-46.
- ÑANCULEF HUAQUINAO, Juan (2016): *TAYIÑ MAPUCHE KIMÜN. Epistemología mapuche. Sabiduría y conocimientos*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- NANCY, Jean-Luc (1993): *Le sens du monde*. Paris: Galilée.
- OXFAM (2016): *Desterrados. Tierra, poder y desigualdad en América Latina*, <<https://www.oxfam.org/es/informes/desterrados-tierra-poder-y-desigualdad-en-america-latina>> (21-07-2021).
- RIVERA GARZA, Cristina (2022): *Escrituras geológicas*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- SANTOS, Boaventura De Sousa (2014): *Epistemologies of the South: Justice against Epistemicide*. Boulder: Paradigm.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1993): *Facundo* [1845]. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SCHMITT, Carl (1950): *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. Berlin: Duncker & Humblot.
- SLOTERDIJK, Peter (1998-2004): *Sphären*. 3 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2003): “Planetaryity”, en *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 71-102.

- STOCKHAMMER, Robert (2018): “World Literature or Earth Literature? Remarks on a Distinction”, en Gesine Müller, Jorge J. Locane y Benjamin Loy (eds.), *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlin/Boston: De Gruyter, 211-224.
- SVAMPA, Maristella (2018): *Chacra 51: Regreso a la Patagonia en los tiempos del fracking*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2019): *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Bielefeld: CALAS/Bielefeld University Press.
- TSING, Anna (2014): “More-Than-Human Sociality: A Call for Critical Description”, en Kirsten Hastrup (ed.), *Anthropology and Nature*. London/New York: Routledge, 27-42.
- VERNADSKY, Vladimir I. (1998): *The Biosphere* [1926]. Trad. David B. Langmuir. New York: Copernicus.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2018): *La inconstancia del alma salvaje* [2002]. Trad. Guillermo David. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- YUSOFF, Kathryn (2018): *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

I

Viajes hacia la tierra

Ríos, movilidad e infraestructura en Colombia: el caso de Miguel Triana

JAVIER URIARTE

Stony Brook University

INTRODUCCIÓN: IMAGINARIOS FLUVIALES EN COLOMBIA

El presente trabajo¹ estudia la representación, los roles y las connotaciones de los ríos en la frontera colombiana a comienzos del siglo xx, durante años clave de modernización e inserción del país en los mercados globales. En particular, procuro concentrarme en aquellos momentos en que los ríos —sus ritmos, su lógica— adoptan una importancia central en los escritos de Miguel Triana, ingeniero que viaja a varias regiones de frontera (la Amazonia y los Llanos) en este período.

Aunque pueda resultar conocido, es importante remarcar el hecho de que los ríos han sido centrales en las dinámicas culturales de Colombia —y lo siguen siendo hoy en día—. En el catálogo de la muestra de arte *Waterweavers: The River in Colombian Visual and Material Culture*, que tuvo lugar en la Bard Graduate Center Gallery en 2014, Alejandro Martín (uno de los coorganizadores, junto con José Roca), explica esta centralidad:

[R]ivers and river travel defined Colombia as a country. Rivers articulated territory for the peoples who lived in the region before the Spanish conquistadors arrived in the sixteenth century. The water cycle is at the center of

¹ He podido completar este ensayo gracias a la beca Marcel Bataillon del Instituto de Estudios Avanzados de Madrid (2021-2022). Quiero también agradecer a quienes me han invitado a presentar versiones iniciales de este trabajo: José Antonio Sánchez Román y Paula Bruno en el marco del seminario “Otros Mundos”, de la Universidad Complutense de Madrid, y Patrícia Vieira, en el seminario “Rios da Amazônia: Afluentes poéticos e modernidades contestadas”, en el Centro de Estudos Sociais de la Universidade de Coimbra.

indigenous narratives. Mountaintop lakes, headwaters for many rivers, were considered sacred; here, one encountered spirits of the otherworld. (Roca/Martin 2014: 33)

Aunque la cita se refiere a los tiempos anteriores a que se popularizara el viaje en avión, los tránsitos por los ríos continúan siendo relevantes en la contemporaneidad. Esta importancia de lo fluvial explica que las formas y los tiempos de los desplazamientos en regiones como la Amazonia suelen diferir considerablemente de los más comunes en lugares que solemos considerar modernos: es decir, el tránsito por las inmensas vías fluviales conlleva importantes nociones vinculadas a la temporalidad y la espacialidad.

Cabe agregar además que, si el imaginario acuático es una parte esencial de las poblaciones locales, también se han interesado por él intelectuales, viajeros y hombres de Estado que han escrito sobre varias regiones del país, intentando entenderlas y/o transformarlas, en muchos casos a través de proyectos infraestructurales como represas, puentes o rutas. Algunas de las preguntas que han originado mi interés por estos temas, y que estas páginas quieren contribuir a responder parcialmente, son: ¿cómo contar las historias de los ríos? ¿Y cómo escuchar las historias que los ríos nos cuentan? ¿Cómo la lógica del Estado moderno ha intentado conquistar y modificar estas lógicas del desplazamiento? Si se piensa el título de este libro —en el que mi capítulo se integra— desde una perspectiva fluvial, acaso sería más preciso decir que se trata más bien de estudiar las “estéticas de *las aguas*”. Es que en las formas de imaginar el paisaje y el territorio en los textos que me encuentro estudiando ahora —y particularmente en el espacio amazónico— no es posible dejar de lado los ritmos y las lógicas de los ríos. Inclusive porque muchas veces, como sostiene el ingeniero y escritor brasileño Euclides da Cunha en su libro póstumo *À margem da história* (1909) refiriéndose a la Amazonia, las ciudades que la modernidad transformadora de espacios procura fundar se vuelven también móviles, constituyendo en este sentido fracasos y contradicciones en su mismo origen, aberraciones efímeras: “as próprias cidades são errantes, como os homens, perpetuamente a mudarem de sítio, deslocando-se à medida que o chão lhes foge roído das correntezas” (Cunha 1999: 10). El suelo no es tierra, sino agua; no es estable, sino móvil. Impide, por lo tanto, todo establecimiento fijo, imponiendo el desplazamiento como una alternativa resistente a la fundación de la ciudad y al triunfo de su lógica sedentaria. Así, en la Amazonia —y esto podría decirse en general sobre los imaginarios fluviales— una estética de la tierra es más bien una estética de las aguas.²

² Sobre este punto, véase también el cuento “Terra caída”, incluido en el libro *Inferno verde* (1908), de Alberto Rangel.

Este trabajo busca estudiar de forma crítica el discurso ingenieril que, con mayor fuerza desde el siglo XIX y hasta nuestro presente, ha buscado —en representación del Estado moderno y del capital global— modificar profundamente la región y sus ríos al llevar adelante importantes proyectos de infraestructura como represas o caminos. Al adoptar una perspectiva interdisciplinaria, busco explorar los aspectos estéticos y literarios de la retórica transformacional de la ingeniería. Como veremos, Miguel Triana era un ingeniero que trabajaba para el Estado e imaginó la transformación de las fronteras colombianas como resultado de proyectos de construcción de carreteras, puentes o ferrovías. Triana, en realidad, es parte de una multitud de figuras de ingenieros que visitan y/o escriben sobre la Amazonia en esos años (por ejemplo, el mencionado Euclides da Cunha y el también brasileño Alberto Rangel).³ Esta perspectiva es importante para seguir pensando la Amazonia en el presente, ya que gigantescos proyectos de este tipo, como la recientemente terminada represa de Belo Monte, siguen hoy transformando dramáticamente la región, su medio ambiente y sus dinámicas culturales, económicas y sociales. Estos proyectos —con frecuencia de una grandiosidad casi fantástica— han caracterizado los imaginarios estatales y letrados relacionados con formas de apropiar la región y han implicado una reconsideración de los usos y ritmos de sus ríos.

Este trabajo, entonces, debe leerse en el contexto de los estudios de infraestructura, incipiente campo de estudio dentro de las humanidades ambientales. En términos generales, los proyectos infraestructurales tienen importantes consecuencias medioambientales al tiempo que nos ofrecen perspectivas originales para repensar las relaciones entre los humanos y el mundo no-humano. Mirar la naturaleza y a las personas desde la perspectiva de la infraestructura, leer su “lenguaje”, las huellas que los humanos dejan en ella nos pueden ayudar a entender de maneras nuevas cuestiones de modernización y exclusión, de políticas y crisis medioambientales, de trabajo, y desarrollo desigual, así como problemas que tienen que ver con formas de conceptualizar y transformar el paisaje. En la introducción a un dossier sobre “infraestructuralismo”, los editores explican que la infraestructura que les interesa estudiar es aquella consistente en construcciones gigantescas y fundamentales para nuestra idea de civilización (Rubenstein, Robbins y Beal 2015: 576). Es que, como todavía se percibe hoy claramente, la construcción y el uso de infraestructuras hacen parte

³ Pero no solo se trata de escritores-ingenieros, sino también, muchas veces, de personajes-ingenieros vinculados con la Amazonia. En el cuento de Rangel “Infierno verde” (1908), así como en la novela de Ciro Alegria *La serpiente de oro* (1935), esto ocurre, y ambos ingenieros comparten un destino trágico, pero los casos son numerosos. La idea del ingeniero como la figura que intenta dominar el espacio salvaje —intento que se encuentra en estos casos destinado al fracaso— es acaso lo que explica estas recurrencias.

central de la idea de modernización, de lo que se debe considerar un Estado moderno. Sucede que también la infraestructura es una forma de pensar el mismo Estado, fundamentalmente la idea de lo público y del acceso a ello: a pesar de que veamos las consecuencias devastadoras que puede tener la construcción de infraestructuras — como en el caso de la mencionada construcción de Belo Monte en Brasil— hablar sobre infraestructura puede ser complejo, y estos elementos materiales que transforman el paisaje pueden leerse de forma ambivalente: se trata de lo que Rubenstein, Robbins y Beal (2015: 580) llaman “the paradoxes of infrastructure”.

En términos generales, entonces, me interesa estudiar cómo planes concretos de transformación del espacio natural han tenido impacto en las vidas de las poblaciones locales y en las formas de entender la circulación de cuerpos y mercancías, por un lado, y varias lógicas del trabajo y del desplazamiento por otro. Este artículo se sitúa en el contexto de un proyecto más amplio que procura alcanzar una comprensión profunda de las formas en que se representan e imaginan los ritmos y las lógicas de los ríos, así como de las consecuencias de estas poéticas fluviales en el arte, la sociedad y la producción cultural en general. Asimismo, este trabajo busca sugerir límites, contradicciones e inestabilidades en el discurso infraestructural oficial, así como en la propia figura del agente estatal que debe llevar adelante ciertos planes.

TRIANA: UN INGENIERO EN LA FRONTERA

Miguel Triana (1859-1931), escritor, ingeniero civil y político colombiano conocido por sus obras de antropología y arqueología, especialmente aquellas dedicadas al estudio del arte rupestre, fue enviado en 1906 por el entonces presidente Rafael Reyes (1904-1909) a estudiar el territorio colombiano desde el puerto de Tumaco en la costa del Pacífico hasta la región amazónica.⁴ Más específicamente, el destino de Triana era un pueblo llamado La Sofía (que el propio Reyes había fundado en la década de 1870) en la región del Putumayo, cercana a la frontera con Perú, y su

⁴ Reyes es una figura central en relación con la exploración y explotación de las fronteras colombianas. Para Simón Uribe, “Reyes personified the criollo hegemonic vision of the frontier as the antithesis of civilization [...] Through the different facets he embodied throughout his life —entrepreneur, explorer, army officer, diplomat, statesman— it is also possible to shed light on the material (spatial, infrastructural, political) practices of state-building” (Uribe 2017: 44). Reyes tenía plena conciencia de la urgencia de construir un camino en la región, como sugiere el hecho de que comisionara a Triana para que realizara el recorrido ya en su primer año de gobierno. De hecho, el libro de Triana *Por el sur de Colombia* está dedicado a Reyes y puede leerse como una forma de prolongar su proyecto de exploración y modificación de las fronteras nacionales.

misión era la de encontrar la mejor ruta donde construir un camino que conectaría la región andina —tradicionalmente asociada en Colombia con la “civilización”— con la Amazonia —en general caracterizada como una zona de frontera, como una región abandonada, bárbara e inexplorada—. Si bien una ruta acabó siendo construida en la región en 1912, las recomendaciones realizadas por Triana luego de su viaje fueron rápidamente descartadas.⁵ El resultado más visible y material de este viaje fue de hecho su libro *Por el sur de Colombia: excursión pintoresca y científica al Putumayo* (1907), principal foco de atención de este trabajo.⁶

Se trata de un texto complejo, *sui generis* y bastante poco estudiado. En estas páginas analizaré la mirada de Triana sobre la naturaleza, explorando las connotaciones medioambientales del discurso ingenieril y sus proyecciones en el espacio. Me interesan las formas de concebir los tránsitos y desplazamientos en la frontera no solo en relación con la ruta que Triana proyecta construir, sino también con respecto a otros elementos materiales que se construyen para modificar el medio ambiente, como los puentes. Como ha afirmado Brian Larkin en un importante artículo sobre los estudios de infraestructura, “Infrastructure has its conceptual roots in the Enlightenment idea of a world in movement and open to change where the free circulation of goods, ideas, and people created the possibility of progress” (Larkin 2013: 332). Deberíamos recordar esto al intentar entender la perspectiva sobre el futuro que aparece en Triana, un liberal que defendió las nociones de modernización y progreso y para quien la libre circulación de personas y mercancías era parte central de su imaginación de la nación moderna. Para él, construir caminos y transformar la frontera eran herramientas para alcanzar esos objetivos. Carl Langebaek y Natalia Robledo, en el único libro completamente dedicado a este autor, señalan que su preocupación por las comunicaciones era fundamental en su mirada evolucionista sobre el indigenismo y que, desde su perspectiva, la filosofía liberal del perfeccionismo era equivalente a la construcción de caminos y vías férreas (Langebaek y Robledo 2014: 193). En una palabra, construir infraestructura era civilizar. Es importante pensar en estas formas del hacer como constitutivas del carácter material del Estado, que coexiste en el caso de Triana con lo que Harambour y Bello (2020: 273) denominan “fantasías interesadas del Estado”. Hay una

⁵ El camino fue construido en su mayoría por los misioneros capuchinos de la región con el apoyo del Estado (Uribe 2017, 73-80). Carlos Zárate Botía (2008: 236-247) estudia en detalle la relación entre los capuchinos y el Estado en esos años, mostrando la forma en que esta congregación empleó los intereses del Estado para llevar adelante sus propios objetivos evangelizadores: “sin abandonar sus fines evangelizadores la Misión capuchina pudo convertir una función de exclusiva competencia del Estado, la construcción de vías de comunicación, en instrumento para la realización de sus fines doctrinales” (240).

⁶ También me referiré en varias ocasiones a otro libro de Triana, *Al Meta* (1913).

dimensión cotidiana, que tiene que ver con prácticas, con formas de la interacción y de la imaginación, elementos a veces indistinguibles uno del otro. Eso también es el Estado. Como dicen Harambour y Bello, “para repensar las fronteras y la soberanía estatal en los márgenes de las nacientes repúblicas americanas del siglo XIX se precisa desnaturalizar el Estado, como puramente normativo e institucional” (*ibid.*: 272) para “entender los espacios tardo-nacionalizados desde la perspectiva de los agentes del Estado” (*ibid.*: 273). Lo que estos agentes hacen, dicen, construyen, de-sean complica entonces la propia idea de lo que es el Estado.

Volviendo entonces a la mención de Larkin sobre la relación entre transformación —en este sentido, progreso, temporalidad— e infraestructura, me interesa explorar cómo en *Por el sur de Colombia* la proyección de un camino o un puente en el espacio conlleva fuertes operaciones de futuridad. El viajero se imagina dinámicas corporales y medioambientales diferentes que implican formas deseadas de trabajo, circulación y transformación de la naturaleza. Hay un importante reparo que hacer a esto, sin embargo: no hay en realidad casi ninguna infraestructura material o concreta en *Por el sur de Colombia* que pueda ser descrita o con la cual el narrador establezca una relación particular, ya que el texto no narra la construcción de un camino (ni lo que sucede después de dicha construcción), sino una inspección del mejor recorrido donde el mismo *podría ser* construido. Como Larkin (2013: 333) ha señalado, “roads and railways are not just technical objects [...] but also operate on the level of fantasy and desire”; así, este capítulo se enfoca en el deseo y su proyección, pero también en formas concretas de alteración del paisaje (como los puentes) que, aunque no se trate del propio camino, ayudan al viajero a anticipar las posibles transformaciones materiales que el mismo podría traer.

RÍOS Y MODERNIZACIÓN

A lo largo de su viaje, Triana no solo atraviesa y navega por ríos, sino que estos son centrales en su mirada sobre el progreso nacional. La fuerte visibilidad de los ríos en la geografía colombiana se hace evidente también en el texto de Triana, para quien los ríos hacen la geografía que se recorre, conforman su columna vertebral, le dan forma: “Los senderos del Guineo y el Limón, sendos puertos fluviales, los más avanzados de las dos grandes aortas de la llanura oriental [el río Putumayo y el río Caquetá], hacen su cruzamiento en las primeras faldas de la cordillera, a cuatro leguas próximamente de uno y otro embarcadero” (Triana 1950: 341). El lenguaje biologicista —típico de la retórica positivista del cambio de siglo— se aúna aquí con la mención a elementos infraestructurales como los puertos y los caminos: véase el juego de palabras entre “senderos” y “sendos”, que contribuye a igualarlos. La idea que atraviesa la mirada

ingenieril de Triana es, claramente, la de circulación y movilidad: en esta cita, lo deseable sería conectar esos puertos, acercar los ríos.

Lo que es quizá más importante, los ríos funcionan de manera paralela a los caminos, en el sentido de que son las vías por las cuales es posible —según esta mirada— alcanzar los lugares más recónditos del territorio para transformarlos a partir del trabajo, noción también central en este libro. La navegación de los ríos y la construcción de puentes sobre ellos permitirían así, a partir de la fundación de ciudades y la sistematización de la producción agrícola, sedentarizar las poblaciones e incorporar los territorios a la lógica modernizadora del Estado. Sobre el final del libro esta mirada sobre el lugar del río en el proyecto nacional de desarrollo se hace evidente. Aparece entonces la idea fundamental de la relación estrecha entre río y modernización: “[...] el Grande Amazonas por sus dos robustos brazos, el Caquetá y el Putumayo, con los cuales este ‘Padre de las naciones americanas’ impone su poderosa providencia sobre la patria colombiana. Aquella región convida a que se la colonice [...]” (*ibid.*: 341). No se trata por supuesto de una perspectiva original a Triana, ni al contexto colombiano, ya que la idea de pensar la modernización desde el río como una vía más de transporte y circulación, está presente con fuerza en ejemplos europeos, asiáticos y americanos.⁷ Lo que sí puede decirse es que la particular geografía colombiana —sobre todo antes de que los tránsitos aéreos fueran significativos— volvía a los ríos vectores centrales de circulación. En una región selvática, además, donde el viaje por tierra se veía seriamente obstaculizado por la densa vegetación y la ausencia de mapas, los ríos representaban —más allá de unos pocos caminos— la única vía de

⁷ La bibliografía sobre el tema es amplia, por lo que las referencias que siguen deben considerarse solo ejemplos. Para el caso europeo, véase el trabajo de David Blackbourn *The Conquest of Nature: Water, Landscape, and the Making of Modern Germany* (2006), y para el caso estadounidense —y la importancia neurálgica que los ríos y el trabajo infraestructural con el agua jugaron en la expansión hacia el oeste— es útil el ya clásico libro de Donald Worster *Rivers of Empire: Water, Aridity, and the Growth of the American West* (1985). Más contemporáneamente, la mirada ecológica ha significado un cambio importante en la perspectiva crítica. Al respecto, véase Kelly *et al.* (eds.), *Rivers of the Anthropocene* (2018). Para el caso asiático habría que mencionar el libro de Sunil Amrith *Unruly Waters* (2018). En América Latina, hay que remarcar la claridad con la que Domingo Faustino Sarmiento vuelve una y otra vez sobre la importancia de la navegación de los ríos para la modernización en Argentina: lo hace ya en *Facundo* (1845), pero vuelve sobre el tema en su original texto *Arigirópolis* (1850), y luego en varios artículos sobre el delta del Paraná que se han recogido y publicado bajo el título de *El Carapachay*. Un ejemplo adicional, ya mencionado aunque fundamental, lo constituye el ingeniero brasileño Euclides da Cunha, quien en *A margem da história* muestra, en referencia a la región amazónica, una clara conciencia del valor estratégico de transformar ríos supuestamente salvajes en aliados del progreso. Véanse sobre todo sus ensayos “Impressões gerais” y “Rios em abandono”, incluidos en ese libro.

comunicación y transporte, y todavía lo son para muchas comunidades locales.

Además de las citas reproducidas arriba, es claro que para el proyecto de Triana la vinculación entre río y modernización era obvia. No solo la idea está presente a lo largo de *Por el sur de Colombia* de maneras más o menos explícitas, sino que el mismo autor publica unos pocos años más tarde otro libro, también enfocado en las formas en que el desarrollo puede ser llevado a lugares supuestamente recónditos de la geografía nacional, titulado *Al Meta* (1913). El río Meta, destino del viaje narrado en este libro, es uno de los principales afluentes del Orinoco. Se trata de un largo río que recorre la región de los llanos colombianos y llega hasta la frontera con Venezuela. Si bien este texto de Triana no será el foco de mi estudio aquí, la lógica que lo guía es la misma, por lo que vale la pena tenerlo en cuenta. Véase por ejemplo lo que el autor proclama ya en las primeras páginas:

El río Guavio con sus afluentes, de la misma manera que el Rionegro con los suyos, abraza una rica y poblada cuenca de 44.000 habitantes que *se mueven* por Medina hacia el Meta. El río Garagoa *moverá* un tráfico sobre la llanura de 43.000 habitantes sanos, robustos y laboriosos del Valle de Tensa, cuando se abra el camino de Macanal al río Upía. El mal camino de Labranzagrande *mueve* hoy el comercio de la gran Provincia de Sugamuxi hacia el río Cravo, procedente de una masa cordillerana de 70.000 habitantes. (Triana 1913: 14, énfasis mío, J. U.)

No hay duda que la idea del movimiento es central aquí, y que en ella son las vías fluviales las que permiten leer el territorio nacional desde esta perspectiva.⁸ Si bien en ambos libros la mirada se centra en la construcción de caminos, el río es entendido como el sucedáneo de estos, como una vía complementaria que establece el lugar por el que los caminos deben proyectarse.⁹ Los ríos son vistos como redes que se van extendiendo por el

⁸ Hay que pensar en la relación —que podríamos llamar de sucesión— entre la necesidad de la movilidad y la de sedentarización. Se trata de dos procesos urgentes para el Estado, pero uno precede al otro: es necesaria la circulación de la población para que luego ella deje de moverse. Como he explorado en *The Desertmakers* (2020), el Estado moderno basa su lectura del territorio en una lógica fijadora, y el movimiento que no puede entenderse y controlarse desde ella se vuelve amenaza, desestabilización. Véase también, sobre las formas de “leer” el territorio y ordenar a la población, James C. Scott, *Seeing Like a State* (1998).

⁹ Un contraste interesante entre *Por el sur de Colombia* y *Al Meta* tiene que ver con el lugar del propio Triana en el contexto político en que los viajes se dan. En el primer caso, Triana es enviado por el gobierno colombiano expresamente a realizar la misión de buscar el mejor recorrido por el cual podría construirse un camino. En el segundo libro, las continuas críticas al gobierno generan la impresión de que Triana realiza este

territorio, armando vías de comunicación y circulación. Es de resaltar un aspecto que se relaciona con este punto: Triana es un entusiasta de la inmigración, que constituye una parte esencial de su lógica colonizadora.¹⁰ Los diferentes deltas de los principales ríos colombianos deberían entrar en contacto, según su perspectiva, para llevar población hacia los lugares supuestamente deshabitados (Triana usa de manera insistente la palabra “desierto” para referirse a la selva, como lo hará también en *Al Meta*, aunque en este caso para hablar del llano). En *Por el sur de Colombia*, una escena recoge elocuentes ideas en este contexto. Al mirar una escudilla, que es resultado del trabajo manual y artesanal de una indígena, el narrador dice “leerla” como si fuera un libro. Se trata de una riquísima escena de “lectura”, donde la observación de un objeto genera conclusiones sobre la capacidad indígena para el trabajo, el comercio y la circulación, y también donde libro y escudilla se relacionan como objetos concretos cuya materialidad es resultado de un trabajo manual, que incorpora fuertemente el cuerpo. Entre otras cosas, esto es lo que Triana dice “leer” en la escudilla: “¿Qué relaciones existieron entre el gran valle del Magdalena, padre de la nacionalidad colombiana, y este criadero de naciones, donde extiende sus brazos inconmensurables el soberbio Amazonas, padre de los ríos? ¿Qué migración había establecida entre uno y otro? ¿Cuál era el sendero...?” (Triana 1950: 271). Ríos, caminos y migración aparecen asociados así al producto del trabajo indígena. La perspectiva de estimular la inmigración y la comunicación —y así alcanzar el deseado progreso— se vislumbra en la posibilidad de que la cuenca del río Magdalena —el principal río colombiano— se encuentre con la del Amazonas.

EL YO INGENIERO

Por el sur de Colombia es un texto fuertemente centrado en el yo. No es un informe oficial dirigido al gobierno, pero tampoco es un texto que se destaque por el uso de una terminología especializada referida a la construcción de caminos o de puentes. Más allá de algunos momentos puntuales, no hay lenguaje técnico, ni científico ni matemático. El texto hace frecuentes referencias —algunas veces irónicas— al lector, lo que pone en evidencia la intención de resultar atractivo. Inclusive puede decirse que el lograr funcionar como un entretenimiento es por momentos un objetivo

viaje desde la oposición, como una forma de certificar las formas en que el gobierno de esos años no ha cumplido con la promesa de modernización que se anunciaba en el libro anterior.

¹⁰ En este sentido, véase por ejemplo el capítulo de *Por el sur de Colombia* titulado “Los chinos” (Triana 1950: 151-155) y en el que el autor defiende el estímulo de la inmigración asiática.

mayor que el de brindar información o datos. De hecho, el subtítulo del libro, “excursión pintoresca y científica al Putumayo”, parecería confirmar este mayor interés en la impresión y en el aspecto subjetivo, que en la recogida de datos o la elaboración de un informe especializado.¹¹ Se trata de un ingeniero aventurero, quien debe soportar todo tipo de inconvenientes a medida que avanza hacia el Putumayo. El uso del humor es en este sentido importante; se trata de un humor muchas veces dirigido al propio yo, que se pone a sí mismo en ridículo o se declara incapaz de resolver los problemas en que se encuentra.

Pero, a pesar de este uso más “llano” del lenguaje, el yo es siempre un ingeniero. Esta condición es resaltada en numerosas ocasiones. Quizá se trate del prestigio que había alcanzado la profesión a fines del siglo XIX en Europa, donde había sido clave para la transformación de paisajes urbanos y rurales. En importante medida, como sostiene la arquitecta Marta Macedo (2012, 27), los ingenieros se volvieron los ojos y las manos del Estado en el territorio, esenciales para la construcción material del Estado. En este sentido, mi análisis mantiene la mirada en la relación entre burocracia y obras públicas como parte esencial en la consolidación de los Estados nacionales. Como he sugerido antes, los caminos, los puentes, las vías férreas son materializaciones del Estado, son una forma concreta en que el Estado habla y vehicula formas de imaginar y narrar el espacio. Ese prestigio, así como la relación de la figura del ingeniero con la construcción de “paisajes tecnológicos” (*ibid.*: 28), están sin duda detrás de la insistencia de Triana en su profesión (que explica el viaje, claro).¹² En ocasiones esto se hace explícito. En su visita a la ciudad de Pasto, desde la cual la expedición comienza a descender hacia la región del Putumayo, luego de comentar la proyectada realización de una carretera y un camino,

¹¹ Acaso la parte menos cierta del título sea la mención al Putumayo, ya que Triana no llega hasta el bajo Putumayo, internándose realmente poco en el espacio amazónico: “las lejanías del bajo Putumayo, donde no podemos llevarlo [al lector], como tampoco podemos ir nosotros, por la urgencia del regreso” (Triana 1950: 319).

¹² Continúa Macedo (2012: 145): “As estradas, os caminhos-de-ferro e os portos, bens imóveis de uso comum, possuíam, na opinião dos engenheiros do Oitocentos, uma dimensão material e moral. Os engenheiros acreditavam que a incontestável natureza pública do seu trabalho, na construção, na gestão ou mesmo na fiscalização de obras, derramaria uma influência benéfica sobre toda a comunidade, não distinguindo grupos sociais ou rendimentos”. Cabe decir que Triana no es ajeno a esta descripción, como proponen Langebaek y Robledo (2014). Aunque él no participa de proyectos tan profundamente transformadores como los descritos por Macedo, la idea de que todos pueden ser beneficiados por los cambios infraestructurales en el paisaje está muy presente en él. En particular, esta idea es original en lo que se refiere a los indígenas, a quienes entiende aptos para el trabajo y el progreso. El impedimento es únicamente el aislamiento al que supuestamente están condenados por falta de vías de comunicación y circulación.

concluye: “Los ingenieros estábamos de moda en Pasto y un ensueño de progreso animaba al pueblo suriano” (Triana 1950: 104).

Habría que resaltar acá el rol de la lógica de la ingeniería en la forma en que el Estado capitalista, imbuido en la religión del progreso, consigue dominar a la naturaleza. En el marco de la racionalidad instrumental en que se incluye este proyecto se trata de ordenar y volver legible (y fuente de riqueza) el paisaje. Surge entonces un saber experto, junto con la figura del tecnócrata, elementos instrumentales esenciales para que el proyecto se lleve realmente a cabo. Donald Worster, en *Rivers of Empire*, propone que “The contemporary engineer [...] reinforces directly and indirectly the rule of instrumentalism and unending economic growth” (Worster 1985: 57). Y acaba pintando una perspectiva definitivamente oscura sobre el rol de este tipo de saber y de hacer: “Democracy cannot survive where technical expertise, accumulated capital, or their combination is allowed to take command” (*ibid.*: 57). Podemos decir que Triana escribe en un momento en que Colombia empieza a moverse en la dirección aludida aquí (Worster, en su libro de 1985, estudia los proyectos de control del agua en los siglos XIX y XX en el oeste desértico de Estados Unidos), pero también cabe marcar que esta importancia del rol del ingeniero a veces es puesta en duda por el propio narrador, lo que vuelve eso que he llamado “retórica ingenieril” (así como la propia idea de un Estado homogéneo y con propósitos y miradas únicas) en algo acaso poco monolítico y bastante inestable.

De hecho, y esto se vincula al yo viajero y aventurero que opaca en ocasiones al ingeniero, el texto desdibuja y quita importancia al trabajo ingenieril. En primer lugar, acaso porque la misión de Triana *no consiste en construir nada*. Su tarea es pura potencialidad, puro proyecto. Es, como sabemos, encontrar una ruta por la que —quizá— podrá construirse un camino (lo cual de hecho no ocurre en los términos propuestos por el autor). Volviendo a la idea de Macedo podemos decir que Triana es mucho más los ojos del Estado, y casi para nada sus *manos*. Es un fino observador, que expresa opiniones a veces originales, pero no modifica sustancialmente el paisaje: solo lo imagina transformado, al proyectar los efectos que en él tendrían los caminos, los puentes o los puertos. De hecho, las construcciones que realiza (o que, para ser precisos, realizan sus ayudantes), se limitan a la erección de precarias estructuras que funcionan como puentes, y para cuya construcción es prácticamente necesario dejar de lado los métodos y las teorías que el narrador ha aprendido en su formación de ingeniero.

Triana habla con frecuencia sobre trabajos que otros ingenieros han realizado, lo cual ya indica que existe una noción de identidad colectiva,

de una conciencia de grupo profesional con poder y prestigio.¹³ Por ejemplo, alaba un puente colgante que él propone rebautizar como “Puente de Triana” (este ingeniero no es un pariente suyo, aclara). Este puente de alambre es una “especie de miniatura irónica, con el que la ciencia venció al abismo” (Triana 1950: 90). La tarea del ingeniero (como el avanzar dificultoso de los viajeros por un terreno hostil) es vista como una lucha contra el espacio, una forma de vencer los obstáculos que este propone. Es importante pensar la tarea ingenieril, desde la perspectiva del Estado, en términos precisamente de lucha y de dominación. Worster explica que “Science and technology are given a place of honor in the capitalist state [...] Where nature seemingly puts on human wealth, engineering presumes to bring unlimited plenty” (Worster 1985: 52). Como veremos, en la mirada de Triana el río es uno de los factores centrales de esta resistencia al discurso civilizador.

Conviene resaltar, además, que la construcción tiene para él sentidos amplios, que no excluyen a la escritura y a la idea del libro como objeto que circula y transforma los modos de relacionarse con el paisaje. Al criticar la tarea de algunos ingenieros que han malgastado el presupuesto estatal construyendo estructuras inútiles, establece que hay obstáculos morales (la corrupción, el desgobierno, asumo) que el ingeniero por sí solo no puede superar: los mismos “requieren un adversario más poderoso que el taladro y la pica: ¡el libro!” (Triana 1950: 91). Acá, nuevamente, se asocia el trabajo manual y material, la transformación concreta de estructuras sólidas por medio de instrumentos específicos con el libro, que es también así apreciado como materialidad que permite superar obstáculos, realizando un trabajo análogo —y superior— al de una herramienta que rompe el suelo o la pared.

VOCES Y SILENCIOS DISCORDANTES

Los ríos son en al menos dos ocasiones presentados como la ostensible razón del viaje. Al dirigirse a Basilio, un indígena —su pueblo específico no es nunca mencionado— con quien la expedición se encuentra en su llegada a la Amazonia, Triana cuenta lo que sería el objetivo de su viaje: “Le dijimos que éramos comisionados por el Presidente de Bogotá para ver los ríos y hacer camino a Pasto” (Triana 1950: 242). La respuesta del indígena es un contundente “¡Umjú!”, que Triana interpreta —acaso irónicamente— como un sonido que sugiere una vaga conciencia “de que estaban amenazadas por nuestra ciencia, su vida, su casa y su

¹³ Macedo (2012: 145-164) se refiere al rol que esta conciencia de grupo tuvo en lo que ella llama “la toma del poder por los ingenieros”.

felicidad, encerrados estos conceptos en la bendita libertad de la selva” (*ibid.*). La descripción que hace Triana de su misión coloca así a los ríos y los caminos como centrales al proyecto que representa. Pero lo más importante aquí es sin duda el sonido que Basilio emite, interpretado por Triana como resistente, o al menos como una forma de la sospecha o la desconfianza. Por un lado, porque esta primera escena de incomunicación aparece cuando la misión se revela como estatal —y como fluvial—. El río es central, sin duda, para ese mundo que se siente amenazado. En *Al Meta*, por ejemplo, Triana reconoce la lógica destructiva de la civilización (a la que sin embargo nunca renuncia) y cómo ella supone que el río pasa del control y uso indígena al control y uso estatales: “Razón tienen los guahibos cuando les gritan en mal castellano a los pasajeros del vapor que hace viajes en el Orinoco: ‘Blanco ladrón! Lancha mía, río mío!’” (Triana 1913: 135).¹⁴ Por otro lado, porque constituye uno de los valiosos momentos en que voces otras se filtran y de algún modo complican un discurso estatal que de otro modo podríamos entender como monolítico. Después de recibir varias de estas interjecciones como toda respuesta por parte de Basilio, en algunos momentos Triana repite e incorpora en su propio discurso el mismo “Umjú!”, operación que para Felipe Martínez-Pinzón sugiere el escepticismo con que el propio Triana (y Basilio, claro está) se acerca a la idea de la nación como discurso civilizador “and the happy acquiescence of the indigenous people in allowing themselves to be incorporated, as hispanized mestizo laborers, into the project of nationhood” (Martínez-Pinzón 2019: 42).

Sin embargo, en lo que resulta ser un momento de confusión interesante, el objetivo del viaje de Triana debe ser aclarado nuevamente más adelante. Una cosa parece ser más seria y más peligrosa que una misión del gobierno de Bogotá: los caucheros. Estos sí son identificados directamente con la violencia, una violencia privada y fuera de la ley. Como hoy se sabe, miles de indígenas fueron víctimas de castigos físicos, tortura y ejecuciones, hechos acerca de los cuales Triana parece estar —al menos parcialmente— al tanto.¹⁵ En un encuentro posterior, Basilio acusa

¹⁴ Esta mirada crítica sobre el llamado proceso civilizatorio, no ocurre solo en *Al Meta*, sino que en *Por el sur de Colombia* hay varios ejemplos al respecto. Allí se denuncian, entre otras cosas, los “engaños, estafas y las mil expoliaciones ejercidas por los blancos sobre los indios, a título de superiores en el escalafón humano. Introducir blancos a los centros indígenas es constituir sobre éstos la servidumbre y decretar su extinción o su dispersión social” (Triana 1950: 356). Triana, en su mirada evolucionista y spenceriana, no deja de postular una superioridad blanca, pero al mismo tiempo denuncia con vehemencia excesos, explotación y violencia.

¹⁵ En su informe oficial, incluido como un apéndice a *Por el sur de Colombia*, Triana denuncia la casi total aniquilación de las poblaciones originarias de la región del Putumayo: “La trata de indios subsiste aún, es la principal causa de la despoblación: se puede mencionar en apoyo de este al parecer atrevido aserto, la venta que hizo recientemente

al narrador de ser “cauchero ladrón” y él vuelve a especificar su misión: “Vengo de Bogotá a visitar ríos y ver indios” (Triana 1950: 277). En esta segunda formulación desaparece la mención al camino, que es reemplazada por la idea de que los indios mismos son el objetivo de la expedición.

Ver o visitar ríos, según las diferentes formulaciones, pero obviamente también cruzarlos, navegarlos, mapearlos. Los ríos son, por un lado, un objetivo a alcanzar (el camino que se va a construir tiene como destino el río Putumayo), y por otro lado son un obstáculo para la construcción del camino. De acuerdo con una mirada común a gran parte del discurso de la ciencia y el progreso, la naturaleza es resistente al avance colonizador del hombre. En esa representación, el río constituye uno de los principales obstáculos. Triana varias veces lo personifica como una presencia formidable que desafía al progreso. Así, el río Guamués aparece como un contrincante que le habla al narrador, quien intenta superarlo:

Yo soy la linfa, bulliciosa y alegre, sobre la cual tiraste un puente rústico en El Elcano [...]; yo soy la ola misteriosa que aplacaste [...]; yo soy la ciénaga traidora de Santa Lucía, a quien maldijiste irreverente; yo represento el poder ultrajado de todos los ríos que artificioosamente atravesaste [...] me opondré a tu sacrilego intento de violar el sagrado de mis dominios [...] ¡eres el precursor de los perversos! (Triana 1950: 164)

En la cita, el río se caracteriza a sí mismo como maleable, y se hace presente en varias formas de lo acuático: por un lado, la ola, por otro lado, el pantano; es decir, por un lado, la fuerza, el ímpetu, el movimiento; por otro lado, la desaceleración, la quietud. Aplacar la “ola misteriosa” es también quitar el mismo misterio a la tierra a la cual se quiere acceder, es una consideración importante sobre la propia frontera, la cual, a medida que el Estado avanza pierde ese carácter desconocido o amenazador. La enumeración reúne varios momentos concretos en los que distintas formas de lo fluvial fueron burladas por la apurada técnica ingenieril, pero dice que, junto con la montaña, el río procura “defender la libertad de la llanura contra la codicia y corrupción de los blancos” (*ibid.*: 164). Esta operación de otorgar la voz al río —el hecho de que sea un gesto artificial e imaginativo no le quita completamente elocuencia y potencia, y acaso tampoco verdad— es también un buen ejemplo de los momentos en los

un señor Larrañaga a la Casa peruana de Arana y CA, de una numerosa tribu que aquél esclavizó en el sitio de La Chorrera” (Triana 1950: 392-393). Si bien la escala sistemática que alcanzó la “cultura del terror” (Taussig 1991: 121) en los dominios de Arana probablemente permaneció desconocida para Triana, esta mención constituye una acusación bastante temprana si se considera que las primeras denuncias públicas sobre este sistema que alcanzaron un impacto considerable fueron los informes del periodista peruano Benjamín Saldaña Rocca, que se publicaron en Iquitos en 1907-1908.

que —como sucede en el ejemplo de Basilio reproducido arriba— en el texto de Triana, fuertemente imbuido por la noción de progreso y la necesidad de transformar las tierras que recorre, las voces otras, resistentes, se filtran, mostrando la contracara del proyecto que lo impulsa, dando lugar a cuestionamientos, a preguntas incómodas. Y, como hemos visto, también el propio Triana se muestra por momentos un crítico mordaz y lúcido de la empresa encabezada por las elites blancas en la frontera nacional.

DE CÓMO NO CONSTRUIR UN PUENTE

La forma de burlar esa resistencia fluvial es, desde luego, la construcción de puentes. Sin embargo, esta empresa aparece de algún modo carnavalizada en el texto de Triana. En primer lugar, se trata en este texto siempre de estructuras precarias, como advertíamos antes; de estructuras que no responden a lo que el lector bogotano del libro definiría como puentes. Triana le advierte a su lector que “siempre que usemos de la palabra puente en esta marcha, debe entenderse un tronco largo, más o menos torcido y lamoso, arrojado entre las dos riberas de un torrente embravecido, ensordecedor y medroso, que por la fuerza de sus aguas no es posible vadearlo” (Triana 1950: 157). Pero, en segundo lugar, la construcción de estas estructuras precarias —acaso lógicamente— no sigue ninguna de las pautas que el propio ingeniero conoce y ha estudiado. Así, en estas escenas de construcción prima un saber práctico y adaptado a las circunstancias, y que deja de lado el saber científico. Dice el narrador que aprende que hay que esconder la sabiduría cuando es menester resolver situaciones concretas y urgentes.

Teníamos necesidad de violar toda la teoría de las palancas e irrespetar la memoria de nuestro inolvidable profesor de Resistencia de Materiales. Aquella palanca de veinte metros [...] eran todo un capítulo de oprobio contra el arte de construir. Por fortuna, habíamos dejado en Pasto nuestros importunos libros de consulta. (*ibid.*: 167)

En el puente anterior a este (un puente sobre el Rioverde) el narrador, mientras lo está cruzando con gran nerviosismo e inseguro sobre si logrará hacerlo o caerá ante la vista de todos, se da a imaginar el territorio colombiano una vez que los caminos que ambiciona hayan sido construidos. El capítulo se titula “El sueño del camino”. En él, la circulación y las comunicaciones aparecen completamente funcionales y avanzar por el territorio se imagina como una actividad carente de esfuerzos. No hay que perder de vista el hecho de que la imaginación se realiza desde la completa inmovilidad, desde un avanzar trastabillante e incierto. Luego

este contraste entre el terreno resistente y la imaginación se hace explícito, pero se mantiene esta idea constante de que el avanzar dificultoso produce relato (y no puentes): “Justamente veníamos andando a trancadas y empapados hasta el hueso, por la larga cuchilla del Aletón [...] cuando forjábamos el viaje ideal del capítulo anterior” (*ibid.*: 162). Son momentos en que formas del avanzar como obstáculo, como esfuerzo, como trabajo generan tránsitos fáciles, casi deslizamientos por el territorio patrio. Se trata, entonces, de una de las formas en que la construcción y el trabajo se revelan en sus muchos sentidos a lo largo de las páginas de este libro: lo más concreto, en el sentido de estructuras materiales, es la escritura, o en otros casos, la imaginación, pero ambas construcciones son generadas por el terreno resistente, por los ríos que siguen proclamando, “¡No pasarás!” (*ibid.*: 165).

BIBLIOGRAFÍA

- AMRITH, Sunil S. (2018): *Unruly Waters: How Rains, Rivers, Coasts, and Seas Have Shaped Asia's History*. New York: Basic Books.
- BLACKBOURN, David (2006): *The Conquest of Nature: Water, Landscape, and the Making of Modern Germany*. London: Jonathan Cape.
- CUNHA, Euclides da (1999): *À margem da história* [1909]. São Paulo: Martins Fontes.
- HARAMBOUR, Alberto y Álvaro BELLO (2020): “La Era del Imperio y el colonialismo poscolonial: conceptos para una historia de las fronteras de la civilización en América Latina”, en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 47/2, 253-282.
- KELLY, Jason M. et al. (eds.) (2018): *Rivers of the Anthropocene*. Oakland: University of California Press.
- LANGENBAEK, Carl Henrik y Natalia ROBLEDO (2014): *Utopías ajenas. Evolucionismo, indios e indigenistas: Miguel Triana y el legado de Darwin y Spencer en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- LARKIN, Brian (2013): “The Politics and Poetics of Infrastructure”, en *Annual Review of Anthropology* 42, 327-343.
- MACEDO, Marta (2012): *Projectar e construir uma nação: Engenheiros, ciência e território em Portugal no século XIX*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- MARTÍNEZ-PINZÓN, Felipe (2019): “The Jungle Like a Sunday at Home: Rafael Uribe, Miguel Triana, and the Nationalization of the Amazon”, en Felipe Martínez-Pinzón y Javier Uriarte (eds.), *Intimate Frontiers: A Literary Geography of the Amazon*. Liverpool: Liverpool University Press, 23-44.
- RANGEL, Alberto (1914): *Inferno verde (Scenas e Scenarios do Amazonas)* [1908]. s. l.: Typographia Minerva.
- ROCA, José y Alejandro MARTÍN (eds.) (2014): *Waterweavers: A Chronicle of Rivers*. New York: Bard Graduate Center.

- RUBENSTEIN, Michael, Bruce ROBBINS y Sophia BEAL (2015): “Infrastructuralism: An Introduction”, en *Modern Fiction Studies*, 61/4, 575-586.
- SCOTT, James C (1998): *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven: Yale University Press.
- TAUSSIG, Michael (1991): *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago Press.
- TRIANA, Miguel (1913): *Al Meta*. Bogotá: Casa editorial de “El Liberal”.
- (1950): *Por el sur de Colombia: Excursión pintoresca y científica al Putumayo* [1907]. Bogotá: Prensas del Ministerio de Educación Nacional.
- URIARTE, Javier (2020): *The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America*. New York: Routledge.
- URIBE, Simón (2017): *Frontier Road: Power, History, and the Everyday State in the Colombian Amazon*. Hoboken: Wiley Blackwell.
- WORSTER, Donald (1985): *Rivers of Empire: Water, Aridity, and the Growth of the American West*. New York: Pantheon Books.
- ZÁRATE BOTÍA, Carlos G (2008): *Silvícolas, siringueros y agentes estatales: el surgimiento de una sociedad transfronteriza en la Amazonia de Brasil, Perú y Colombia, 1880-1932*. Leticia: Universidad Nacional de Colombia/Instituto Amazónico de Investigaciones.

Manual de observación: la pluma y la cámara de Lucio V. Mansilla en Amambay y Maracayú

MARIANA DE CABO

Universidad Católica Argentina

Desde el hemisferio sur, Lucio Victorio Mansilla reflexiona sobre las formas de aproximarse a la tierra paraguaya. A la hora de representar la cordillera del Amambay y la sierra de Maracayú, usa el lenguaje fotográfico porque lo considera científico y, en consecuencia, le da credibilidad frente a sus lectores. El artículo se propone identificar la visión fotográfica del escritor en el Paraguay. Primero, se realizará una pequeña introducción a sus viajes en búsqueda de oro; luego se estudiará cómo Mansilla legitima a través del discurso la explotación aurífera; después se analizará en qué medida su escritura toma distancia de la literatura romántica y se acerca al realismo y naturalismo; por último, se profundizará en cómo Mansilla transforma su pluma en cámara en tierra paraguaya: toma instantáneas y hace zoom en el invisible oro.

A LA CAZA DEL ORO PARAGUAYO

En 1877, Lucio Victorio Mansilla, diputado nacional por el Partido Autonomista Nacional, conforma una sociedad comercial para explotar el oro de las serranías de Amambay y Maracayú en Paraguay junto al coronel Mauricio Mayer y al coronel e ingeniero Francisco Wisner. Este último representa una figura reputada en Paraguay: participa del diseño de los planos originales del Palacio de López, es decir, el Palacio de Gobierno del Paraguay de 1850, y de la Iglesia de San Carlos Borromeo de Humaitá de 1861, la segunda más grande de América del Sur en su época. Durante la Guerra del Paraguay, organiza las estrategias militares de importantes batallas de Francisco Solano López. Por eso Wisner conoce en profundidad la política y la geografía del país. Por su parte, Mayer lucha en la

Guerra del Paraguay junto a las tropas argentinas y, en 1869, en la frontera sur de Córdoba, en la línea 12, está bajo el mando de Mansilla. Luego ocupa un rol central en la Argentina de principios del siglo xx: entre otras actividades, reorganiza el Ferrocarril Oeste, que está en quiebra, y construye el puerto de Dock Sud.

Los militares austro-húngaros efectúan un primer viaje al Paraguay durante el cual Wisner identifica un área apropiada para la explotación aurífera (Contreras 2012: 39). Meses después Mayer vuelve a explorar la zona y redacta un informe crítico sobre el real potencial del negocio. Las reservas de oro no serían suficientes para que la empresa se concrete y, en consecuencia, las acciones caen en el mercado bursátil (Popolizio 1954: 165). Sin embargo, Mansilla se interesa por problematizar las conclusiones de Mayer y en enero de 1878 emprende una expedición con Wisner para demostrar la presencia del mineral en las serranías. El 20 de marzo retorna a Buenos Aires, se reúne con acreedores para exponer los hallazgos, logra ganar su confianza y las acciones remontan en la bolsa (Contreras 2012: 40). Luego, el 5 de mayo emprende un nuevo viaje a las minas. El 28 de octubre el presidente Nicolás Avellaneda nombra a Mansilla gobernador del Chaco: este cargo estratégico favorece a la sociedad comercial. El 21 de enero de 1879 se comenta en los diarios que se reúne con los accionistas para exponer los nuevos descubrimientos. Luego el diario *El Libre Pensador* lo acusa de desligarse pronto de sus acciones y, por consiguiente, de fraude. En 1879, tras el fracaso del negocio, delega por completo las responsabilidades del gobierno del Chaco en el secretario Luis Fontana y entre mayo y septiembre parte en misión oficial a Europa.

La prensa sigue de cerca el desarrollo de las exploraciones. Mansilla constituye una figura pública polémica de gran atractivo para la época y cada uno de sus movimientos se comenta detalladamente en los medios gráficos. Experimenta la fama desde sus primeros años en una familia rosista central en el mapa social y luego se dedica a avivar la curiosidad del público a través de diferentes escándalos. Poco antes de sus proyectos extractivistas en Paraguay, en 1870, en *La Tribuna*, publica el folletín *Una excursión a los indios ranqueles* que alcanza un rotundo éxito entre los lectores y genera un gran resquemor en el presidente Sarmiento. En el texto, se menciona un tratado con los indígenas que todavía no ha sido aprobado y se exponen públicamente los planes políticos del gobierno. En represalia, las autoridades precipitan el fin de la carrera militar de Mansilla (Louis 2012).

LEGITIMAR EL EXTRACTIVISMO: DISCURSOS CIENTÍFICOS, COMERCIALES
Y LITERARIOS SOBRE LA TIERRA

Ante la crítica de la prensa hostil que lo acusa de fraude y la desconfianza de los inversores, Mansilla, explorador minero y accionista de la sociedad, necesita ganar credibilidad. Por eso publica con fines prácticos las “Cartas del Coronel Mansilla. Minas de Amambay y Maracayú” a la vuelta de su primer viaje a las serranías, entre el 26 de marzo y el 14 de mayo de 1878, en la sección “Suelos” del diario *El Nacional*. Al poco tiempo, durante su segunda exploración de las minas, entre octubre de 1878 y enero de 1879, escribe desde Asunción para *El Nacional* “¡Esa cabeza toba!”, “El sigú”, “El año de 730 días”, “Tembecuá”, “Ciencia”, “Ñandurocay. Tempestad y sol” e “Historia de un pajarito”. Diez años después, entre el 16 de agosto de 1888 y el 28 de agosto de 1890, durante su trabajo como periodista para el diario *Sud-América*, Mansilla redacta algunos textos más sobre el Paraguay: “La lección del paraguayo Ibáñez”, “En chata...” y “La cascada de Amambay”. Las diferentes *causeries* a excepción de las “Cartas” se incluyen en los volúmenes de *Entre-Nos* editados por Juan Alsina entre 1889 y 1890. A causa del fracaso de la sociedad minera y su estilo en general estrictamente comercial, las misivas pasan al olvido y solo las menciona el escritor en una nota al pie de “La cascada de Amambay”.

Las cartas y las *causeries* sobre la exploración minera en el Paraguay persiguen diferentes fines. La correspondencia está dirigida en teoría a Samuel Albertú, director de *El Nacional*, pero en realidad dialoga con los accionistas que invierten en las minas y dudan de la viabilidad del negocio: “No siendo mi objeto historiar los antecedentes de este negocio sino constatar *hechos*, me concreto a lo esencial que interesa a los accionistas [...]” (Mansilla 2012: 132). Mansilla no escribe por el placer de la palabra, sino que, en este caso, según Contreras (2012: 26) “[...] la palabra adquiere aquí la forma de la cotización”. Por eso, para convencer a sus lectores, en lugar de seducirlos a través de recursos literarios, citas estadísticas, cálculos de inversión y rendimiento, informes geológicos, manuales de mineralogía y testimonios de exploraciones de oro en América y Australia.

Por el contrario, las *causeries* responden a un motivo ficcional. Más allá del éxito o del fracaso de la exploración del oro, el autor logra a través de estas experiencias nutrir su escritura. No solo aparece el rédito del oro del Paraguay, sino también la ganancia en historias. En palabras de Contreras (2012: 25-29), en las *causeries*, el escritor prueba a su manera el clásico estilo del viaje pintoresco, es decir, la unión de lo útil y lo bello. La búsqueda del oro se ubica en un segundo plano y cobran protagonismo “[...] cuadros de la naturaleza, crónicas de descubrimientos geográficos, e incursiones etnográficas” (Contreras, 2022: 435).

En el contexto del siglo XIX, el viaje pintoresco alimenta el imaginario de las naciones latinoamericanas y consolida sus fronteras. A partir de

un lenguaje atractivo que capta la atención de los lectores, en los textos de Mansilla, se observa el Paraguay después de la Gran Guerra desde la mirada de la Triple Alianza, es decir, el país liberado de la barbarie de Solano López y abierto a la inversión de capitales extranjeros. En las cartas, Mansilla (2012: 223-227) presenta el oro como un secreto de la tiranía que engaña a su pueblo: “Bajo la tiranía, el silencio es tan elocuente como la palabra. Ninguno de los López había pronunciado una sílaba al respecto”. Mansilla (*ibid.*: 219) y sus asociados al probar la presencia del preciado mineral en el Paraguay recuperan al país todavía sumido en los vestigios de la barbarie de su gobierno anterior: “Pobres pueblos, ignoran lo más elemental, que todos los tiranos son hipócritas y cobardes; que la hipocresía les hace ocultar toda riqueza, capaz de derribar las barreras del oscurantismo, y la cobardía renunciar a la peligrosa tentación de apoderarse de ellas”.

Sin embargo, no sostiene que el oro del Paraguay escondido por los tiranos pertenezca al pueblo paraguayo, sino que cree que el mineral debe estar disponible para la especulación financiera de los extranjeros que desean explotar esta tierra. De esta manera, se asienta y legitima la idea de una América Latina al servicio del consumo del mundo capitalista: un proveedor de recursos naturales que pasivamente es explotado.

Ahora bien, si bien el contexto y el fin de la publicación de los textos son diferentes, se reconoce una continuidad entre la escritura de Mansilla explorador minero y la escritura de Mansilla periodista. Tanto en las cartas como en las *causeries* sobre las minas del Paraguay conviven diferentes géneros menores (el tratado comercial y de mineralogía, el viaje pintoresco, la carta íntima). Se produce una constante puja entre lo ficcional y lo documental: ¿se trata de un epistolario propagandístico o de literatura de viaje? En palabras de Louis (2022), la escritura letrada y la escritura ordinaria siempre presentes, se nutren y constituyen el estilo singular de Mansilla. Por un lado, aunque escriba por razones comerciales, la escritura letrada de Mansilla también opera en las “Cartas”. Por otro lado, en todos los textos sobre el Paraguay, la escritura ordinaria está constituida por el lenguaje mercantil y el científico. En la tercera carta del 28 de marzo de 1878, Mansilla (2012: 140) comienza dando precisiones sobre el comienzo de la sociedad y sus acciones. Pero luego en la misiva se detiene sin razón práctica alguna a describir a través de claroscuros el movimiento de las enredaderas por los árboles e incluso menciona los sueños fantasiosos de los espíritus obsesionados con el oro (Mansilla 2012: 141).

En “La cascada de Amambay”, Mansilla (1963: 262-263) relata un viaje pintoresco por el Paraguay. Sin embargo, igual que en las misivas, la *causerie* que es escrita a pedido del doctor don Pablo Tarnassi, miembro de la Sociedad Geográfica Italiana, se detiene en detalles científicos y abunda en citas a naturistas como Félix de Azara (*ibid.*: 263).

Entre ciencia y literatura, el escritor construye su discurso sobre el Paraguay. El lenguaje fotográfico que utiliza en los textos, según se analizará, acerca la literatura de Mansilla a la ciencia. Durante esta época, la especulación científica no es un campo exclusivo de los científicos. Por eso el folletín *Una excursión a los indios ranqueles* es premiada por el Congreso de la Sociedad Internacional de Geografía Internacional (París, 1875).

En el movimiento positivista en el que se inscribe Mansilla, diferentes disciplinas dialogan, desde la ciencia hasta corrientes como el misticismo y la metafísica. Siguiendo la premisa positivista de que la ciencia esclarece el presente, Mansilla se propone a través de la literatura estudiar el Paraguay científicamente. Tal como dice Soledad Quereilhac (2016: 15), la ciencia penetra en el seno de la sociedad mediante la magnitud de sus descubrimientos. Se trata de un elemento cotidiano que no solamente abarca el ámbito intelectual, sino también el imaginario cultural en la prensa y la literatura.

Al asumir el papel del escritor naturista como sus pares Francisco María Moreno, Fontana y Ramón Lista, Mansilla reafirma la visión reduccionista europea y burguesa de la historia natural que se inaugura con *Systema Naturae* (1735) de Carl Linneo. En palabras de Mary-Louise Pratt (2010: 84):

[...] la historia natural afirmó una autoridad urbana, culta y masculina por sobre el resto del planeta; elaboró una comprensión racionalizante, extractiva, disociadora, que oculta las relaciones funcionales y experienciales entre personas, plantas y animales. En estos aspectos, representa cierta clase de hegemonía global, sobre todo una hegemonía basada en la posesión de tierra y recursos, más que en el control sobre las rutas.

Tierras distantes y diversas se homogenizan porque comparten la capacidad de ser potencialmente explotadas. La tierra paraguaya y el mundo entero se leen, bajo el imperativo capitalista, como espacios que esperan ser descubiertos y capitalizados por la mirada occidental: “Y agrega la ciencia (fíjense los que no creen en Amambay y Maracayú): grandes áreas en Europa, en Asia, en África y en América están aún por explorarse y el día menos pensado pueden descubrirse campos auríferos tan ricos como los de Australia” (Mansilla 2012: 192).

La naturaleza se clasifica matemáticamente por el hombre según los productos que ofrece para ser usados. Por ejemplo, al reconocer que las serranías de Amambay y Maracayú, las Minas Gerais en Brasil y los montes Urales en Rusia se parecen, Wisner concluye que todas estas montañas poseen yacimientos de oro (*ibid.*: 206).

Sin embargo, a diferencia de otros científicos y exploradores, de acuerdo con lo que se estudiará, la posición incómoda de Mansilla en la Argentina problematiza su visión reduccionista de la civilización europea

frente a la barbarie americana. Su viaje por el Paraguay, como otras de sus aventuras, no constituye una actividad legitimada por el ojo público, sino que es cuestionada y ridiculizada. El pertenecer a una familia rosista y su accionar irreverente ante las autoridades militares y políticas lo condenan antes de que pruebe la existencia o no del oro en el Paraguay. El 12 de mayo de 1878, en el periódico satírico *El Mosquito*, se ríen de la búsqueda de Mansilla e interpretan literalmente la expresión “el perro enterrado” que el autor suele emplear en sus cartas para referirse al oro (Stein 1878: s. p., fig. 1). Se ve a Mansilla extrayendo de la tierra en vez del mineral tan codiciado un perrito de juguete.



Fig. 1. Mansilla y el perro enterrado (*El Mosquito*, 12 de mayo de 1878).

Diez años después en “La cascada de Amambay”, Mansilla (1963: 263) lamenta la condena social de sus exploraciones: “Cuando escribí lo que se acaba de leer, no faltaron las ironías de la crítica escéptica. Un autor no puede estar refutando todos los días, ni persuadiendo a los que dudan”.

El oro se convierte en una obsesión y en un deber porque, además de probar el interés del negocio, quiere limpiar su nombre de las acusaciones de fraude. Más que luchar por el éxito de la sociedad comercial, el escritor confiesa en las misivas que se trata como en otras oportunidades del intento de un hombre por alcanzar una posición en el país, a pesar de las malas lenguas y de los ventajistas que lo usan (Mansilla 2012: 276).

RUPTURA CON EL ROMANTICISMO

Mansilla al escribir sobre la tierra paraguaya y la argentina parte de un punto diferente a sus antecesores y contemporáneos. Por un lado, la posición inestable que ocupa en el marco social le permite cuestionar los engranajes políticos y económicos. Entre el pasado rosista que lo persigue y su obsesión por ocupar puestos estratégicos en los gobiernos liberales de Sarmiento y Roca, la mirada del escritor se complejiza. No halla un lugar cómodo en el entramado social para construir su figura pública: le cuesta acatar órdenes de sus superiores y ventila constantemente en la prensa asuntos confidenciales del Estado. De esta manera, al contar su experiencia con los ranqueles, en lugar de defender la superioridad de las costumbres occidentales, Mansilla reconoce la barbarie en la civilización, así como la civilización en la barbarie (Cristóbal 2007: 66). Por otro lado, al escribir en la segunda mitad del siglo XIX, se halla más cerca de una sensibilidad realista y naturalista que del romanticismo de Sarmiento y Echeverría que idealiza la tierra.

La perspectiva de Mansilla sobre la estética se ubica en el contexto de la Argentina del siglo XIX. La representación de la nación emergente se construye principalmente a través de la palabra y se relaciona con diferentes movimientos estéticos y corrientes ideológicas. En palabras de Fernando Aliata y Graciela Silvestri (1994: 125), el mapa de la edad moderna muestra el ideal de las fuerzas políticas que quieren dominar el territorio, pero no exhiben la realidad. El autor hereda de los románticos argentinos una manera de pensar la naturaleza y la cuestiona. Tanto al escribir sobre su tierra como durante sus viajes al Paraguay, el escritor dialoga con la tradición del paisaje de Sarmiento y Echeverría.

El modo de escritura de Mansilla es el realismo de Balzac y en las antípodas ubica la escritura de Sarmiento cuyos cuadros, aunque ricos, deforman por completo el referente.

Entre Balzac y Sarmiento no hay punto de comparación. Balzac era un psicólogo y un moralista, el tipo más acabado del filósofo escribiendo novelas, y Sarmiento no era más que un pintor pasmoso, cuyos cuadros son admirables, por la riqueza del colorido; pero al pie de los cuales hay a veces que poner, como le puso un portugués a un retrato de mi hermana:

“A la señorita Da. Eduarda Mansilla, homenaje del autor”.
(Mansilla 1966: 70-71)

Mientras la escritura de Mansilla es verdadera, la escritura de Sarmiento es fantasiosa. Si la herencia romántica crea lo real y lo modifica según la imaginación, Mansilla desea alcanzar una literatura precisa que no desvirtúe lo que observa. Busca infatigablemente la transparencia del

lenguaje, la posibilidad de transmitir al lector exactamente lo que él presencia.

En la *causerie* “Historia de un pajarito”, Mansilla muestra la transición entre el lenguaje romántico y el lenguaje realista y naturalista. La *causerie* comienza con una reflexión sobre los versos y la música del poema “Nenia” de Carlos Guido y Spano que usa la imaginación para modificar la tierra paraguaya y embellecerla (Mansilla 1963: 475). Por el contrario, Mansilla desea mostrar a los lectores la verdadera figura del urutaú y del yatay. Por eso explica que, en realidad, el yatay es una planta tropical y no un árbol, que el urutaú no es un ave bella y que no llora, y, por último, que el Paraguay todavía existe.

A partir de una postura crítica de la imaginación, Mansilla se aproxima al territorio paraguayo y argentino desde una perspectiva diferente al romanticismo. Por eso Adolfo Prieto no menciona a Mansilla en *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina* al analizar la influencia del discurso científico y romántico de Humboldt sobre los viajeros ingleses en el Río de la Plata y la incidencia de estos relatos anglosajones sobre la literatura romántica argentina. Según Julio Caillet-Bois (1944: 236), el autor que conoce de memoria a los escritos de Juan B. Alberdi, Esteban Echeverría, José Mármol y Sarmiento, se quiere deshacer del paisaje ideal de *La Cautiva*, es decir, de la literatura que construye y niega la realidad. Ahora bien, se trata, sin duda, de una postura porque todos estos escritores viven la realidad y la ven a través de los libros. La diferencia radica en que Mansilla, al recibir esta tradición romántica, la problematiza.

A fines del siglo XIX, a través de una mirada positivista, Mansilla manifiesta la voluntad de registrar, medir y controlar el oro del Paraguay. Según Kracauer (1960: 6), a diferencia del romanticismo, el positivismo propone una visión impersonal de la realidad y una reproducción exacta de lo observado. En este sentido, al presentar el Paraguay a sus lectores, Mansilla escritor-minerólogo quiere que su escritura alcance la precisión del lenguaje fotográfico, desea aproximarse a lo real sin intervenir y establecer una mirada imparcial al escribir para que el objeto aparezca por sí solo.

Mansilla cree que el arte debe copiar fielmente lo real, es decir que el arte debe alejarse de la subjetividad y reproducir lo real como la fotografía. El autor suele reflexionar sobre el problema de la mimesis y se pregunta cómo puede asir la realidad sin desvirtuarla. Su obsesión radica en pensar de qué manera reproducir con exactitud al público lo que él ha presenciado en la realidad y cuidar de no idealizar la experiencia. En “La cascada de Amambay” se preocupa por no tergiversar con su pluma la forma de la cascada: “Confío en Dios que no me sucederá lo que al inglés, que por pintar una trucha pintó un paraguas” (Mansilla 1963: 260). En “Historia de una pajarito”, su obsesión por reproducir un doble de la naturaleza lo conduce a atrapar un urutaú para poder estudiarlo en detalle.

Si a la palabra le cuesta copiar lo real con precisión, el escritor propone como solución extraer una porción de lo real y apropiársela: “Me puse, pues, a buscar pájaros, y aunque es más fácil *tenerlos* que hallarlos, poco tardé en poseer una colección. Entre los inocentes prisioneros hallábase un *urutaú*. He podido, como se ve, estudiarlo de cerca, observar sus costumbres, penetrar, por decirlo así, en los misterios de su frágil ser” (*ibid.*: 476).

Desde una perspectiva del siglo XIX, el escritor concibe la fotografía como un doble de lo real. No se diferencia lo fotografiado del objeto fotografiado: una imagen fotográfica del Paraguay es equivalente al Paraguay. En este sentido, Philippe Dubois (1986: 20) menciona que “La fotografía al comienzo es percibida por el ojo natural como un ‘análogo’ objetivo de lo real”. En la *causerie* “Un auto da fe”, Mansilla emplea la noción de transparencia fotográfica:

¿O no es ardua empresa elevarse hasta las serenas perspectivas de la alta imparcialidad, descubrir las curvas eficientes, recónditas de las cosas, el “porqué” y el “cómo” de los acontecimientos humanos, y deducir todavía de ellas sus consecuencias reales, para que la verdad se transparente como el episodio de un combate fotográfico a la distancia instantáneamente? (Mansilla 1966: 65)

En este fragmento, se postula como ejemplo a la fotografía de guerra que se beneficia de los adelantos de la técnica. Mansilla tiene como referencia a la cobertura de la guerra del Paraguay por la casa uruguaya Bate & Cia, que su amigo José Ignacio Garmendia usa para realizar sus acuarelas.

Para los modernos, la fotografía responde a lo real y la escritura a lo imaginario. De acuerdo con Marta Caraion (2003: 12) en *Fixer la trace*, el texto desde antes de la modernidad aparece como incapaz de mostrar la realidad. En la primera mitad del siglo XIX, la fotografía llega para proveer una ilusión de verdad y, de esta manera, subsanar la aparente falencia de la escritura. Para Mansilla la fotografía significa una forma de representación que se pone al servicio del arte y, asimismo, acerca el arte a la ciencia.

A la noción decimonónica de la fotografía como copia que Mansilla hereda de Europa, se añade la escasa tradición visual del Río de la Plata. En este sentido, el escritor confía ciegamente en la fotografía porque en Argentina no se le ha proveído de herramientas para problematizar las imágenes. Silvestri (2001) puntualiza que, si bien la representación escrita de la nación se desarrolla prolíficamente desde el comienzo, por el contrario, la imagen visual del país que se elabora es pobre. Por eso cuando, a fines del siglo XIX, la generación del 80 fija una idea pictórica y fotográfica de la nación, el público no posee la educación para recibir y cuestionar esta construcción.

INSTANTÁNEAS DEL PARAGUAY

A fines del siglo XIX, durante su búsqueda de oro en Amambay y Maracayú, Mansilla necesita probar a los accionistas y al público de la seriedad de su empresa, por eso recurre a un lenguaje exacto como el fotográfico. En palabras de David Viñas (1986: 9-10), Mansilla escribe con una cámara Kodak. Aunque esta tecnología se haya desarrollado a partir de 1888, con este anacronismo, el crítico insinúa que no se trata de la observación de un profesional, sino de un amateur que con su cámara ligera y práctica registra imágenes instantáneas, se mueve rápido por el espacio y alcanza una velocidad propia del cine. El público recibe las impresiones frescas del escritor durante el viaje. En las cartas, se sigue minuto a minuto lo que Mansilla enfoca a través de sus ojos: “El tiempo se compone momentáneamente. Cruzo el río, hago ensayar la arena donde a mí me parece y hallo oro, siendo de advertir que el coronel Wisner nunca dijo que aquí lo hubiera”. De la misma manera, en “Esa cabeza toba”, parece que el autor frente al lector escriba en notas rápidas lo que está observando en directo:

Un mal lápiz, unas cuantas hojas sucias de arrugado papel, pobre y endeble techo, escasa y opaca luz —he aquí mi ajuar hoy día 24 de noviembre de 1878, a la hora de ponerse el sol, al pie del cerro de Maracayú.

Llueve a cántaros...

Recién me apeo del caballo. Estoy embarrado hasta los ojos, mojado hasta los huesos, picado por bichos; chorroreando sangre y sudor; tengo la fiebre del trabajo [...].

Acabo de atravesar el bosque... oscuro ya, siendo aún de día [...]. (Mansilla 1963: 215)

En “Ñandurocay. Tempestad y sol”, usa la misma técnica para mostrar los cambios en el cielo paraguayo durante el camino a Ñandurocay Potrero. A lo largo de la *causerie*, su escritura va fijando todas las impresiones que capta del paisaje. Se acumulan tomas del cielo, instantáneas con detalles de cómo arrecia la tormenta y las fluctuaciones del cielo (*ibid.*: 432-434).

El detalle fotográfico es otro de los recursos que utiliza para transmitir con precisión científica lo que observa. En “La cascada de Amambay”, Mansilla (*ibid.*: 263) señala: “Mide la cascada, próximamente, doscientos pies de ancho y cae por catorce gradas, desde una altura de cien poco más o menos, siendo considerable el volumen de sus aguas que se desploman en un solo manto, sin solución de continuidad”. El autor quiere construir una escritura de lo pequeño, no se trata de una literatura con aspiraciones monumentales, ni de escribir los anales de la historia, sino de recoger el

testimonio de un viajero que al pasar por diferentes circunstancias transmite sus impresiones.

El punto de vista para observar la tierra del Paraguay constituye un punto de reflexión para Mansilla como para el fotógrafo que capta su imagen. El escritor especifica al lector dónde debe ubicarse para mirar la cascada y el río: “Corta el río en un codo formando un ángulo agudo que apenas tendrá 25°, y el observador no puede contemplar todo su perfil, sino colocándose o en el vértice, o en la proyección de una de sus líneas” (*ibid.*: 263). En las cartas, indica que se puede vislumbrar hacia el lado izquierdo: “Descendiendo se divisan en la lontananza, hacia la izquierda, los campos quebrados y montuosos de la serie de médanos encadenados que desde el río forma las serranías propiamente hablando” (Mansilla 2012: 166). Además, “la lontananza”, es decir, lo lejano que se ve fuera de foco aparece en numerosas oportunidades: “Estamos cruzando la parte más alta de las serranías. La picada está casi borrada y es apenas una senda de indios” (*ibid.*: 163). A través del punto de vista, el paisaje adquiere tridimensionalidad: el lector reconoce dónde se halla el narrador y dimensiona qué espacio ocupa su cuerpo y las formaciones rocosas o los ríos. En este sentido, se ve la transición de Mansilla del monte al descampado y a qué distancia se encuentran los límites entre Brasil y Paraguay: “De improviso nos hallamos fuera del monte; un gran descampado se abre a nuestra vista, a manera de anfiteatro, y allá en el fondo se levanta un obelisco, blanco como la nieve, que marca los límites entre el imperio del Brasil y la República del Paraguay” (*ibid.*: 163).

La escritura de Mansilla adopta otras características que la asemejan al lenguaje fotográfico. Por un lado, aparece el claroscuro que Mansilla (*ibid.*: 163) repite para mostrar el contraste entre el adentro y el afuera del monte paraguayo: “Hay luz; pero no vemos el cielo. La vegetación es un tejido impenetrable. Trabajamos duro con el machete y conseguimos hallar una salida en el rumbo debido”. Por otro lado, en “¡Esa cabeza toba!”, la cabeza del indio toba dibujada por Fontana se imprime sobre el ojo del escritor, aunque en este momento no esté mirando esa imagen. El paisaje paraguayo constituye un negativo en el cual Mansilla (1963: 216) sobreimprime la cabeza fantasmal: “¡Esa cabeza toba! Lo repito: ¿por qué la veo ahora, si no está aquí? Ya estoy... por asociación de ideas”.

UN INCONSCIENTE ÓPTICO

Desde una perspectiva materialista, Mansilla cree que la fotografía y, por consiguiente, la escritura fotográfica pueden revelar la verdad del mundo que está contenida en los objetos. La verdad no puede ser percibida por el sujeto porque le está vedada. Solo a través de una perspectiva científica como la de la cámara se accede a una percepción del mundo más

profunda. En este sentido, la obra de Mansilla logra mostrar cómo el ser humano capta la realidad de una manera diferente a la del ojo de la cámara.

En los textos sobre el Paraguay, se trata de alcanzar lo que Walter Benjamin (1989: 46-47) llama el “inconsciente óptico” de la cámara fotográfica y del cine: hacer visibles detalles imperceptibles para el ojo humano como el oro. De esta manera, Mansilla logra justificar su aventura en el Paraguay y probar ante el público la presencia del oro y la rentabilidad del negocio. Al adoptar una escritura fotográfica, el microscópico y fantasmal mineral se hace visible y palpable. El escritor no inventa el oro paraguayo, sino que a través de la rigurosidad fotográfica hace visible lo imperceptible por el ojo humano no capacitado. En las “Cartas”, hace zoom en el oro del Paraguay: “Y digan después que el capital no es aventurero, y que fue chica suerte que Jesús con su ojo de lince, igual que a un microscopio, hallara en ocho puñados de tierra siete chispas de oro” (Mansilla 2012: 131). No cualquier persona puede llevar a cabo esta operación. El narrador, como el ensayador Jesús González que trabaja para la sociedad, poseen un “ojo de lince”, “un microscopio”:

Porque el oro es tan tenue y tan fino, algunas veces, que sobrenada durante la operación del lavaje, lo que también hice ver el día de dicha reunión, o porque el estado MICROSCÓPICO del metal hace que se escape de la batea y sea llevado por la más mínima corriente de agua.

Recuerdo que aquel día más de una cara me miraba con aire de incredulidad, cuando yo decía: aquí hay oro, enseñando una muestra; pero es necesario el lente para reconocerlo y tener el ojo un poco educado.

El hecho no me sorprendió, sin embargo, pues se requiere, en efecto, un poco de conocimiento de la materia y de alguna práctica -siquiera la poca que yo tengo- para hacer la digestión de estas dos cosas, ORO invisible e impalpable.

Nociones hay que son realmente refractarias al espíritu no disciplinado por el estudio o la observación, y que hasta en las personas inteligentes provocan una sonrisa compasiva, lamentando la ceguera del que se empeña en demostrar su exactitud. (*ibid.*: 175-176)

Solo a través del estudio y de la observación, el escritor alcanza este discurso exacto. Se necesita mucho trabajo y disciplina porque la línea entre lo real y lo fantasmagórico puede ser delgada. El ojo educado de Jesús, como el del fotógrafo a través de la cámara, ve la realidad de una forma que el ser humano no puede percibir, pero no se trata de inventar lo real. Sin duda, Mansilla no quiere alucinar como el baqueano Ibáñez que ve oro y brillantes en todas partes:

[...] con fidelidad y lealtad, con ciencia y conciencia de todo lo que veía y hacía y, lo que es más extraordinario todavía, poniendo en la pasión por las minas muchísima más idealidad y fantasía que yo mismo; porque en todas las piedras que relucían él veía oro, y en todo el cascajo que removíamos, por metros cúbicos, que daba espanto, brillantes más grandes que los que adornaron las joyas de los reyes de España, de Francia y de Portugal. (Mansilla 1963: 302)

En Mansilla, a través del oro microscópico, se construye una nueva valoración del Paraguay. De acuerdo con el escritor, antes la invisibilidad del Paraguay es provocada por un gobierno dictatorial que esconde los grandes recursos minerales del país a sus ciudadanos (Luppi 2018). Ahora lo invisible representa el gran potencial de una nación que espera que su oro sea descubierto y explotado por capitales extranjeros. La visibilidad ya no depende de un presidente que restringe el acceso al país, sino de una mirada microscópica, es decir, entrenada para alcanzar una precisión científica y descubrir la gran riqueza mineral del Paraguay que espera ser descubierta. El oro está presente, pero es invisible para ojos no educados.

CONCLUSIÓN

En la transición del siglo XIX al XX, Mansilla halla en la fotografía una fuente de inspiración. A través del lenguaje fotográfico, la relación entre el sujeto y el objeto, la tierra paraguaya, se problematiza. Mansilla cree a través de la fotografía alcanzar a reproducir con exactitud lo que observa. Sin embargo, su mirada también construye lo real según sus propósitos extractivistas y su ideología liberal y crítica del gobierno de Solano López. Entre lo pintoresco y lo científico, el escritor-explorador minero muestra a sus curiosos lectores espacios desconocidos y justifica su búsqueda de oro. En el contexto del positivismo del siglo XIX, la fotografía le provee a Mansilla una ilusión de objetividad. Cree que gracias a una escritura detallada y de ritmo rápido puede construir un discurso científico.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIATA, Fernando y Graciela SILVESTRI (1994): *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BENJAMIN, Walter (1989): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos interrumpidos I*, edición de Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 17-59.
- CAILLET-BOIS, Julio (1944): "Lucio Victorio Mansilla", en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II/2, 223-242.

- CARAION, Marta (2003): *Pour fixer la trace, photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*. Genève: Librairie Droz.
- CONTRERAS, Sandra (2012): “El genio de los buenos viajes”, en *El excursionista del planeta*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 9-50.
- (2022): “Lucio V. Mansilla en el Paraguay: un territorio propio”, en *Confluente*, XIV/2, 429-458, <<https://confluente.unibo.it/article/view/13400/15028>> (07-01-2023).
- CRISTÓFALO, Américo (2007): “Homo viator (Mansilla en los toldos)”, en *Las Ranas*, 4, 64-72.
- DUBOIS, Philippe (1986): *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.
- KRACAUER, Siegfried (1960): *Theory of Film*. Nueva York: Oxford University Press.
- LOUIS, Annick (2022): “En quoi faut-il des frontières?”, en *CONTEXTES*, 32, <<https://journals.openedition.org/contextes/10942>> (27-06-2022).
- LUPPI, Juan Pablo (2018): “Expediciones de Mansilla a la novela futura. Fronteras del país moderno en viajes escritos por la prensa”, en *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 9/18, 30-47, <<https://doi.org/10.25025/perifrasis20189.18.02>> (10-12-2021).
- MANSILLA, Lucio (1955): *Mis memorias*. Buenos Aires: Hachette.
- (1963): *Entre-nos. Causeries del jueves*. Buenos Aires: Hachette.
- (1966): *Charlas inéditas*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2012): *El excursionista del planeta. Escritos de viaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- POPOLIZIO, Enrique (1954): *Vida de Lucio V. Mansilla*. Buenos Aires: Peuser.
- PRATT, Mary-Louise (2010): *Ojos imperiales*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, Adolfo (1996): *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- QUEREILHAC, Soledad (2016): *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- SILVESTRI, Graciela (2010): “Cuadros de la naturaleza. La retórica del viaje en el fin de siglo argentino (1878-1904)”, en *Historia crítica de la literatura argentina. El brote de los géneros*, III, dirección de Noé Jitrik y coordinación de Alejandra Laera. Buenos Aires: Emecé, 467-498.
- (2011): *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- STEIN, Enrique (ed.) (1878): *El Mosquito*. Buenos Aires, año xv, n° 801, 12-05-1878.
- VIÑAS, David (1986): “Trece hipótesis”, en *La Razón*, 9-10.

Terra obscura. *Epistemología y agencialidad en Gracias de Pablo Katchadjian*

MONIKA RAIČ

Humboldt-Universität zu Berlin

La historia de la literatura conserva un relato ilustre de un hombre que escapa de la T/tierra¹ en un barco debido a una catástrofe natural, el de Noé en el Antiguo Testamento.² A grandes rasgos, la novela corta *Gracias* de Pablo Katchadjian es una actualización de este tema desde un punto de vista ecocrítico, latinoamericano y marginal que condensa los problemas contemporáneos terrestres, globales e individuales. Esta modernización es especialmente notable en el final de la novela con la huida del protagonista a consecuencia de la catástrofe natural. La novela cierra con el “diluvio” y la narración no se abre paso a un nuevo o mejor comienzo provisto por Dios, lo que haría del diluvio un acontecimiento catártico:

¹ El uso simultáneo de la mayúscula y minúscula hace referencia al doble sentido del término: *Tierra* en el sentido abstracto, el planeta; *tierra* en el sentido material, la substancia y el suelo.

² “Esta es la historia de Noé: Noé fue el varón más justo y cabal de su tiempo. Noé andaba con Dios. [...] La tierra estaba corrompida en la presencia de Dios: la tierra se llenó de violencias. Dios miró a la tierra, y he aquí que estaba viciada, porque toda carne tenía una conducta viciosa sobre la tierra. Dijo, pues, Dios a Noé: ‘He decidido acabar con toda carne, porque la tierra está llena de violencias por culpa de ellos. Por eso, he aquí que voy a exterminarlos de la tierra. Hazte un arca de maderas resinosas. [...] ‘Por mi parte, voy a traer el diluvio, las aguas sobre la tierra, para exterminar toda carne que tiene hálito de vida bajo el cielo: todo cuanto existe en la tierra perecerá. Pero contigo estableceré mi alianza: Entrarás en el arca tú y tus hijos, tu mujer y las mujeres de tus hijos contigo. Y de todo ser viviente, de toda carne, meterás en el arca una pareja para que sobrevivan contigo. Serán macho y hembra. [...] Tú mismo procura te toda suerte de víveres y hazte acopio para que os sirvan de comida a ti y a ellos’. Así lo hizo Noé y ejecutó todo lo que le había mandado Dios.” (1. Gen 6: 9-22)

Cuando unos pocos, muy pocos, logramos llegar a la ciudad, los habitantes ya la estaban abandonando masivamente en barcos. Ahí me perdí en la multitud y quedé solo. El avance de la ceniza había obligado a la Marina a preparar el desalojo total de la isla. Nadie tenía explicaciones del origen, sólo suposiciones falsas. Para ese momento, de todos modos, ya me había quedado sordo, porque la ceniza me había empastado las partes internas de los oídos. Logré subir, como un hombre libre, al penúltimo de los barcos; abajo quedaban miles de personas, casi todos esclavos, que no podrían escapar de la isla; y también miles de muertos sin sepultar. (Katchadjian 2011: 101)

Así explica el protagonista las circunstancias de su fuga. En comparación con la salvación del diluvio de Noé o también la del personaje de la *Epopéya de Gilgamesh* (George 2000: 89, XI 25), la situación descrita en la novela contemporánea difiere en dos aspectos centrales. En primer lugar, el protagonista de *Gracias* no huye del “diluvio divino” sino de una catástrofe ambiental que él mismo causó o, en términos del presente volumen, de una crisis ambiental antropocéntrica. A la vez, esta catástrofe ambiental no es precisamente un diluvio sino también una elaboración del tema. Pues, si bien el diluvio bíblico es causado por una inundación a pesar de lluvias largas y fuertes, en *Gracias* la lluvia no es de una sustancia natural, como el agua, sino de una “ceniza en movimiento que parecía líquido [y que] también volaba por el aire y oscurecía todo” (Katchadjian 2011: 70). Esta ceniza se produce cuando el protagonista quema los galpones donde su amo le hizo trabajar. Tras su combustión, los tres galpones se transforman en tres columnas de fuego y humo negro que desparraman la substancia podrida que contenían. La causa del desastre ecológico está entonces en el tratamiento ulterior de una sustancia (desconocida pero peligrosa) que un hombre guarda y que otro trabaja para finalmente quemarla como manifestación de su liberación y libertad. La formación de la ceniza y la subsiguiente catástrofe ambiental funcionan perfectamente como metáfora del *Antropoceno*, que es el término para la propuesta nueva época geológica que subraya el irreversible impacto de las actividades humanas sobre los ecosistemas de la T/tierra.

La segunda diferencia entre *Gracias* y las narraciones clásicas se refiere a la función de la salvación frente al desastre y su explicación. En contraste con la salvación intencional de Noé por su comportamiento ejemplar, en *Gracias* la huida del protagonista está vinculada a una cadena de sucesos contingentes y fortuitos. Su supervivencia está desconectada de una divinidad que observe y recompense la buena conducta o, en términos más generales, no hay un nexo identificable con una creencia en una teleología trascendental. Esta perspectiva se debe, además, a la utilización de la focalización interna en contraposición al estilo bíblico, cuyos alcances y efectos ya fueron descritos por Erich Auerbach (1977: 5-27). Consecuentemente, el narrador omnisciente bíblico es sustituido por el narrador en

primera persona, el protagonista responsable del desastre, quien a pesar del informe detallado expone, ante todo, su ignorancia y su desconocimiento del contexto general. Así, la perspectiva narrativa señala, más que nada, la desintegración del narrador. Este narrador-protagonista es, otro contraste con los relatos anteriores, de todos los personajes principales, el único que logra huir de la isla apocalíptica. Precisamente el responsable de la catástrofe es el que es salvado. Sin embargo, no resulta del todo claro si los sucesos que llevaron a la catástrofe pueden atribuirse en su totalidad a la sola responsabilidad del protagonista, dado que el protagonista nunca declara conscientemente querer destruir (la isla o cualquier cosa) y que otros actores —humanos y no-humanos— intervienen en momentos decisivos. De manera que, a diferencia de los grandes tópicos tradicionales del diluvio universal, estamos ahora frente a un relato que *no nos explica* satisfactoriamente por qué sucedió la catástrofe, quién la causó y en qué se convierte la T/tierra después de la catástrofe. Más bien, en *Gracias* se exponen las limitaciones del saber individual y colectivo y está puesta en duda la agencialidad consciente del sujeto humano. Si la Biblia justifica el diluvio a través del mal comportamiento humano que Dios con desagrado corrige, es decir, a través de un argumento teleológico, *Gracias* expone los límites de la agencialidad humana y exhibe los límites del alcance epistemológico para entender el deterioro medioambiental.

Partiendo justamente de una crítica epistemológica fundamental, la corriente teórica del New Materialism que surge paralelamente a los debates sobre el Antropoceno trató de rechazar la supremacía humana para resaltar las agencialidades de materias y sujetos no-humanos, con el fin de entender mejor así la interacción de los diferentes actores en la T/tierra. A continuación, discutiré, a partir de la novela *Gracias*, las bases teóricas del Antropoceno y del New Materialism para interrogar el rango de su explicación político-ambiental. Respecto a los desafíos medioambientales contemporáneos claramente ya no resulta muy útil un “blame game” (Bennett 2010: 37), que buscaría señalar *un* solo responsable. No obstante, la cuestión sigue siendo a través de qué epistemología el ser humano (activista, científico, filósofo, político, etc.) puede pensar y entender esa “confederate agency” (*ibid.*) para formular políticas que no solo protejan su libertad, sino que también incluyan la protección de los derechos “naturales” del ecosistema.

ANTROPOCENO Y NEW MATERIALISM

Con la introducción del término *Antropoceno*, Paul J. Crutzen impulsó la revisión de paradigmas que no solo impactaron en la geocronología, sino influyó en otros campos del saber. En el artículo “Geology of mankind” (2002), Crutzen propuso que a partir de la industrialización la humanidad

debe ser entendida como una fuerza geofísica que influyó en el curso “natural” de la Tierra en su totalidad. El (ab)uso de los recursos naturales a través de la extracción y la explotación resultó en un cambio a nivel global y planetario. A pesar de las alteraciones irreversibles, provocadas por la humanidad, Crutzen cierra su artículo con una convocatoria ético-política esperanzada resaltando oportunidades que ofrecerá la innovación tecnológica:

Unless there is a global catastrophe —a meteorite impact, a world war or a pandemic— mankind will remain a major environmental force for many millennia. A daunting task lies ahead for scientists and engineers to guide society towards environmentally sustainable management during the era of the Anthropocene. This will require appropriate human behaviour at all scales, and may well involve internationally accepted, large-scale geo-engineering projects, for instance to ‘optimize’ climate. At this stage, however, we are still largely treading on terra incognita. (Crutzen 2002: 23)

La “techno-masculine perspective” (Hickmann *et al.* 2018: 4) de la propuesta de Crutzen culmina en este párrafo de cierre cuando invoca una ética universal a escala global (“appropriate human behaviour at all scales”). Releer esto a veinte años de su publicación y, sobre todo, después de haber experimentado justamente los impactos de la pandemia causada por el Covid-19, trae el regusto idealista de una política cosmopolita que por lo general se adhiere a las ideas expresadas por Immanuel Kant en su escrito sobre el cosmopolitismo (Kant 1999) y en *Sobre la paz perpetua* (Kant 1992). La base normativa de las ideas kantianas ha sido discutida ampliamente y ha sido criticada, en especial, por los estudios postcoloniales,³ que pusieron de relieve el eurocentrismo que pasa por alto las desigualdades sociales y económicas globales. Por otra parte, es notable que Crutzen no indique un final del planeta Tierra y tampoco del mundo (construido por la labor física e imaginaria de los seres humanos),⁴ sino que proyecte “many millennia” en los que los seres humanos seguirán definiendo los rumbos del planeta. Crutzen le encarga a una liga de ingenieros internacionales llevar a cabo “large-scale geo-engineering projects” para “optimizar” —que significa ampliar a la mayor extensión posible— la posibilidad de vida humana sobre la Tierra, conociendo a

³ Véase por ejemplo Breckenridge *et al.* (2002).

⁴ Distingo entre la *Tierra*, el tercer planeta del sistema solar, a cuya materialidad muchas veces nos referimos con *tierra* que es la parte superficial de la corteza terrestre que proviene de la desintegración o alteración física y química de rocas, y *mundo*, concepto fenomenológico que integra los individuos a una comunidad más allá de lo mero material como expuso entre otros Pheng Cheah en *Worlding. The Phenomenological Concept of Worldliness and the Loss of World in Modernity* (Cheah 2016: 95-130).

través de estos procesos cada vez mejor la todavía “terra incognita”, esto es, la concomitancia del alcance y las repercusiones de la injerencia de las fuerzas humanas en el ecosistema del planeta.

El uso de la expresión *terra incognita* es significativo en el contexto de la introducción del término Antropoceno, porque Crutzen la vincula con el llamado a los ingenieros, es decir, al campo del saber de las ciencias naturales. Esto señala que en su empleo metafórico de *terra incognita* se condensa una perspectiva epistemológica e ideológica cuya base es la noción del ser humano racional, autárquico y autodeterminado. En primer lugar, Crutzen usa la expresión como cierre de su artículo en cuyo desarrollo había expuesto la necesidad de conquistar “nuevos territorios” del saber para afrontar mejor las situaciones creadas por las conquistas previas de la T/terra. La expresión transmite, por un lado, la epistemología y el autoconcepto de las ciencias naturales asumiendo así, sin grandes dudas, que lo actualmente desconocido pasará a la estructura del saber a través del estudio científico. Por otro lado, la expresión también remite al antiguo uso de la palabra en los planisferios. En estas *mappae mundi* las zonas todavía desconocidas y por lo tanto no cartografiadas llevaban la expresión *terra incognita*. En el uso metafórico de Crutzen podemos ver, por lo tanto, una epistemología que se basa ideológicamente en la idea colonial de la expansión territorial atribuida, por lo general, a los avances coloniales europeos. En cuanto a la expansión temporal, la metáfora de la *terra incognita* está conectada con la idea moderna de progreso y desarrollo lineal a través de la historia. Tal perspectiva epistemológica sostiene que lo desconocido se abrirá a nuestro entender con el paso del tiempo y con la acumulación de experiencias generalizadas y retenidas en estudios científicos en el transcurso de la historia humana. Este punto de vista implica además una división fundamental entre el ser humano y el medio ambiente, el primero siendo *sujeto* capaz de analizar y racionalizar; y el segundo, su *objeto*. En consecuencia, el ser humano desempeña el papel del único sujeto cuyas capacidades intelectuales justifican la atribución de autodeterminación, agencialidad y subjetividad.

Los términos *agencialidad* (o agencia humana) y *subjetividad* son términos que se inscriben en debates ontológicos y son, como veremos más adelante, retrabajados por los teóricos del New Materialism. En su sentido general, el concepto de *agencia* remite a la capacidad del ser humano de actuar de manera intencional guiado por la razón con el propósito de lograr una meta. Según Aristóteles, la razón (*λόγος*, *logos*) es la potencia primaria que distingue al ser humano de los demás seres vivos. Por eso, esta capacidad excepcional del individuo contribuye en otorgarle la posición superior dentro de la creación, siendo así el ser humano el único sujeto. Esta perspectiva del ser humano-ingeniero-sujeto que lidera el proyecto de extensión de la posibilidad de vida humana en la T/terra, que Crutzen

implícitamente confiere, fue criticada fundamentalmente por, entre otros, Coole y Frost:

Modern philosophy has variously portrayed humans as rational, self-aware, free, and self-moving agents. Such subjects are not only deemed capable of making sense of nature by measuring and classifying it from a distance but are also aided in such a quest by theories whose application enables them to manipulate and reconfigure matter on an unprecedented scale. The Cartesian-Newtonian understanding of matter thereby yields a conceptual and practical domination of nature as well as a specifically modern attitude or ethos of subjectivist potency. (Coole y Frost 2010a: 8)

De manera similar a las propuestas del Antropoceno, el New Materialism propone una revisión de perspectivas teóricas ante los desafíos ecológicos globales. Específicamente, las diferentes posiciones del New Materialism (Coole y Frost 2010b) buscan reformular la ontología clásica de la “modern philosophy” incluyendo ahora los modos de seres no-humanos. En *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings and Ethics* (2001) y en *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, la politóloga Jane Bennett expuso sus ideas sobre lo que llama “enchanted materialism, an onto-story of matter that is lively and wondrous but not necessarily part of a divine creation” (Bennett 2001: 92). Con su reformulación ontológica, Bennett concibe nuevos modos de agencialidad que vincula con la reconceptualización de la división entre seres humanos y no-humanos. Su propósito es replantear la idea de la materia como objeto pasivo y definirla, en cambio, como “vibrant, vital, energetic, lively, quivering, vibratory, evanescent, and efflorescent” (*ibid.*: 122) para asignarle así a lo material y no-humano la agencialidad que, según su evaluación, hasta entonces la filosofía había otorgado como capacidad exclusiva a los agentes humanos. Pero su interés no consiste solamente en repensar las bases ontológicas, sino también en llevar su replanteamiento ontológico a cuestiones políticas contemporáneas más recurrentes, vinculadas a la finitud de los recursos y al consumo masivo global, es decir, a las problemáticas discutidas en torno al debate del Antropoceno:

How would political responses to public problems change were we to take seriously the vitality of (nonhuman) bodies? [...] How, for example, would patterns of consumption change if we faced not litter, rubbish, trash, or “the recycling,” but an accumulating pile of lively and potentially dangerous matter? What difference would it make to public health if eating was understood as an encounter between various and variegated bodies, some of them mine, most of them not, and none of which always gets the upper hand? (Bennett 2010: VIII)

A la vez, estos planteamientos ontológicos y políticos del New Materialism recibieron críticas fundamentales desde las ciencias políticas, la filosofía y el psicoanálisis justamente por su reelaboración ontológica de la subjetividad y la agencialidad (Abrahamsson *et al.* 2015; Lemke 2018; Sbriglia y Žižek 2020). Entre otros, Thomas Lemke criticó que la rearticulación de la “onto-story” incluyendo actores no-humanos en una “ontología positiva” (Bennett 2010: X)

tends to obscure processes of power [and] fails to account for the negative and destructive processes, the forms of power and oppression that obstruct and hinder a progressive politics. Bennett seeks to promote a political analysis that goes beyond a focus on (human) power but attends to the formation of the political collective. However, the vital materialism she proposes undermines the analysis of how the two are linked (Lemke 2018: 17).

Las fuerzas destructivas de la colectividad de actores humanos y no-humanos son, como veremos más adelante, expuestos de manera nítida en la novela *Gracias*. Es más, en *Gracias* encontramos una pregunta que implica la crítica de Lemke a Bennett: ¿para qué sirve haberles otorgado agencialidad a los cuerpos no-humanos, si en el momento apocalíptico solo el ser humano es capaz de asumir el poder y salvarse del mortal peligro ecológico? O formulado de otra manera: ¿con qué modo de análisis o según qué epistemología podemos tratar los procesos políticos que impliquen las particularidades de los diferentes agentes humanos y no-humanos? Claro está que tal análisis debería partir de una distribución heterogénea de agencialidad ya que, solo de esta manera, una política actualizada, que participe en la reelaboración de los problemas de la primacía del ser humano sobre la T/tierra y que —en el mejor de los casos— obstaculice la destrucción o extinción causada por la intervención humana, es concebible. Pero tal análisis es imposible porque es el ser humano quien a cada paso determina la narrativa. De hecho, sin el ser humano no hay narración porque solo el ser humano precisa este tipo de relato. El ecosistema, los cuerpos no-humanos y las demás fuerzas invisibles no requieren un relato porque no participan en esta estructura epistemológica del *logos*.⁵

Una segunda crítica al New Materialism proviene del psicoanálisis, y ofrece una mayor comprensión de los problemas que venimos comentando. Considerando que para la lectura lacano-hegeliana la consigna de sujeto nunca ha sido “I think, therefore I am,” but rather [...] ‘I am thinking where I am not, therefore I am where I am not thinking.’”

⁵ Aquí me refiero al trabajo de Martin Heidegger acerca del término *logos* en su seminario sobre *Heráclito* que explicaré al final del artículo.

(Sbriglia y Žižek 2020: 8), la posición psicoanalítica ancla su crítica al New Materialism, precisamente, en su reformulación de la subjetividad.

Contrary [...] to the new materialists and realists, what [we] mean by the term “subject” is not the conscious or consciously thinking subject —the autonomous bourgeois monad or ego or individual likewise targeted by cultural materialism— but, rather, the unconscious subject, or, more precisely, the subject of the unconscious. Though, in opposition to the new materialists and realists, we insist on the necessity of continuing to “think subject” for any robust materialism or realism going forward, the subject that we would continue to think is not the (consciously) thinking subject, but the subject thought by the unconscious, the subject (un)born of the fact not only, as Freud discovered, that “the unconscious thinks,” but, in a further Lacanian twist, that “*it is only the unconscious that thinks.*” (Sbriglia y Žižek 2020: 8)

El presente estudio propone entender los problemas político-T/terrestres representados en la novela *Gracias*, a partir de esta crítica que reevalúa la crítica ontológica del New Materialism sobre la subjetividad y la agencialidad en combinación con la expuesta crítica del Antropoceno. La propuesta de repensar la vitalidad y, con esto la agencialidad política de los cuerpos no-humanos, abre el camino para un análisis de *Gracias*, pues la novela expone una agencialidad crucial para lo que Bennett llama “vibrant matter”. Ya que la mera distribución de la agencialidad a todos los seres a la Bennett no señala un nuevo modo de análisis de procesos de formación y responsabilidad política, proponemos continuar pensando en el sujeto, pero agregando la capa del inconsciente a la discusión sobre epistemología y la agencialidad humana frente a los temas ecológicos. Sbriglia y Žižek no solo ponen en duda la reinterpretación de los conceptos de agencialidad y subjetividad del New Materialism sino su propio núcleo, la comprensión de lo que *materialismo* (históricamente) significa. Insisten que

[t]he truly radical materialist move is not to return to a Tolkienesque enchanted world full of magical forces in which the subject is merely one among countless other vital objects. [...] The truly radical materialist move is to fearlessly think through the consequences of rejecting ‘objective reality’”. (Sbriglia y Žižek 2020: 10)

El cuestionamiento de *una sola* realidad, podríamos afirmar, es la actividad principal de la literatura. Como otras artes, la literatura exhibe la coexistencia de varias perspectivas, realidades y verdades. La perspectiva que el psicoanálisis aporta para pensar los problemas de agencialidad, de subjetividad y —en última instancia— de realidad es un proceso

intrincado hacia una profundidad invisible, mientras que el movimiento del New Materialism podría ser representado como una expansión o dilatación dentro de un espacio abierto evitando así los problemas internos dialécticos. Partiendo del psicoanálisis seguimos un movimiento abismal que revela las capas invisibles del ser humano cuya agencialidad racional y subjetividad objetiva ceden con el acercamiento a ese lugar invisible, que Freud denominó *el inconsciente*. En este contexto podríamos agregarle a la expresión *terra incognita*, que discutimos respecto del Antropoceno de Crutzen, otro campo: el inconsciente del ser humano. Un ambiente incartografiado, muchas veces inaccesible e incomprensible, pero ciertamente existente. Respetando la crítica colonial y epistemológica sobre el Antropoceno que incluía el término *terra incognita*, propongo cambiar la cualidad de esta *terra* metafórica a *obscura*. El adjetivo latino *obscurus* connota la oscuridad e impenetrabilidad que venimos señalando y significa asimismo lo escondido, lo desfigurado y lo irreconocible, que incluye el movimiento evasivo dentro de la búsqueda de comprensión del *yo* del ser humano.

En *Gracias* encontramos un juego con la escala de la profundidad en cada capa de la narración: en la estructura del argumento, en la voz narrativa y también en la construcción del sujeto-protagonista, quien rebusca —a veces de manera consciente, a veces de manera inconsciente— en la *terra obscura* de su vida interior y en la isla innominada, un mapa para entender las vías de la interacción entre sus deseos y sus actos. Si bien el narrador en primera persona presenta un informe detallado de los sucesos que ocurrieron en la isla, ni la isla ni sus deseos quedan claramente “cartografiados”. Al contrario, lo más destacado es la opacidad, la reafirmación de impenetrabilidad y la imposibilidad de entender el funcionamiento de las acciones individuales, de la colectividad de agentes humanos y no-humanos. A pesar de sus esfuerzos por alcanzar conocimiento y entendimiento, el protagonista y narrador se encuentra a cada paso en y sobre *terra obscura*.

UN ESCLAVO, EN UNA JAULA, EN UN CASTILLO, EN UNA ISLA...

A diferencia de otros textos literarios contemporáneos que describen la T/tierra desde América Latina y donde temas ambientales forman parte del planteamiento narrativo, en la novela *Gracias* no encontramos especificaciones sobre el lugar de enunciación. Es decir, en la diégesis no se menciona un lugar particular argentino o latinoamericano como punto de referencia, y los temas ambientales expuestos no aluden directamente a particularidades ecológicas argentinas como el *fracking* en la Patagonia (Svampa 2018) o el uso de herbicidas y pesticidas en La Pampa (Schweblin 2015). Dentro de la narración, el hecho de que se trate de una enunciación

argentina es solamente perceptible a través del lenguaje, esto es, en el tono específico y la jerga porteña. Dado que hemos partido desde la discusión sobre el Antropoceno, que representa una discusión ambiental sobre la realidad contemporánea de la T/tierra, cabe aclarar que, en cuanto a la exigencia de representar la “realidad” contemporánea, tenemos que situar a *Gracias* en un plano alegórico —la isla de la novela corta funciona como alegoría de la T/tierra—. Por consiguiente, la novela no trata un tema ecológico local o un problema específicamente latinoamericano, sino que más bien, muestra de manera ejemplar, metafórica o figurativa, los eventos ocurridos en una isla a partir de la llegada del protagonista, el *antropos* dinamizador, quien con sus acciones e interacciones con otros seres vivos desencadena una serie de consecuencias que llevan a la devastación completa de la isla y de sus habitantes. De esta manera, *Gracias* exhibe problemas ambientales, ecológicos y terrestres, que son el punto de interés del presente volumen, pero lo hace de manera abstracta, es decir, sin informarnos de sucesos documentables de una historia geográfica argentina particular. Por lo tanto, la propuesta de concebir los problemas ambientales globales y, también, la relación entre hombre y medio ambiente en *Gracias* está configurada de manera universal.

Resumidamente, la novela cuenta el génesis y el progreso de una crisis ambiental en una isla que termina en una situación catastrófica o apocalíptica. Según venimos señalando, esta crisis ocurre a partir de acciones del protagonista que llega en barco como esclavo encerrado en una jaula y quien, en el curso de la historia, adquiere los derechos de un hombre libre. A la vez, no sería incorrecto señalar que *Gracias* es una versión de la famosa trama “boy meets girl” porque las decisiones e indecisiones del protagonista están estrechamente vinculadas a Nínive, una de las sirvientas del castillo, de la que se enamora.

Después de salir de la jaula en la que fue transportado con otros esclavos, el protagonista es comprado por Aníbal, amo de un castillo al que a continuación es transportado. Ahí se le da al protagonista una habitación donde duerme solo y donde todas las mañanas recibe un desayuno en la mesa de luz. Aunque, a primera vista, el protagonista es tratado con amabilidad, su vida en el castillo está marcada por su condición jurídica, siendo él propiedad de Aníbal. La primera mañana conoce a Nínive, quien le comunica los trabajos asignados: “De repente entró una sirvienta joven y bastante linda que al verme se ruborizó y me dijo, mirando al suelo, que el señor Aníbal me esperaba en la puerta de la casa con los perros y las armas. ‘Bueno’, le respondí, intrigado y también un poco avergonzado de mi desnudez” (Katchadjian 2011: 8).

La primera tarea del protagonista es acompañar al amo a cazar y esta escena presenta la primera interacción entre el mundo hegemónico de los seres humanos y el medio ambiente: “Una vez en el bosque, Aníbal detuvo el caballo y, sin bajarse, empezó a disparar de una forma ridícula

en todas las direcciones, incluso cerrando un poco los ojos” (*ibid.*: 9). Cuando el amo termina, le exige al protagonista que dispare, pero él no se comporta con la sumisión que se esperaría de un esclavo. A partir de esta escena se desarrolla una dialéctica entre el amo y el esclavo, en el sentido hegeliano.

“¿Qué cosa me toca?”. “Disparar, ¿qué va a ser?”. Me quedé callado. “¿Qué te pasa?”, me preguntó, un poco molesto. “No, nada”. “Bueno, entonces dispara, a eso vinimos”. Me puse nervioso y sólo pude decir: “¿Pero no vinimos a cazar?”. “Sí, claro, yo cacé tres pájaros, ahora te toca a vos”. “Pero yo prefiero ir disparando de a poco, con cuidado”. “¡No! ¡Dispará ahora!” (*Ibid.*)

El transcurso de este conflicto está narrado en forma dialógica pero las preguntas y las órdenes están interrumpidas por comentarios hechos por el protagonista-narrador a modo de monólogo interno. De esta manera, el estado emocional del protagonista influye en la negociación del poder y la dominación. En un principio pareciera que el protagonista gana la disputa, ya que sus réplicas son puntuales, oportunas y detienen el proceso de la matanza de animales por placer. Pero dada su inferioridad, debe someterse al deseo de su amo y sucede algo inesperado:

Entonces empecé a disparar con timidez, muy pausadamente, pero al verle la cara a Aníbal me di cuenta de que me convenía hacerlo bien, así que empecé a saltar en el caballo disparando al aire, y al minuto noté que estaba haciéndolo con entusiasmo, así que seguí y recargué varias veces el rifle, y de repente se me habían contagiado las carcajadas de Aníbal. No sé cuánto tiempo estuve así, pero hubiera podido seguir mucho más si Aníbal no me hubiese frenado. (*Ibid.*: 10)

A través de esta escena, en cuyo transcurso cambia la predisposición del protagonista de manera significativa, entran el asesinato y la muerte como motivos a la narración, pero sin ser evaluados éticamente: el desenfrenado e inútil asesinato de los animales es consecuencia de la servidumbre del protagonista. El hito dramático aquí es que el protagonista involuntariamente disfruta la actividad asesina que antes rechazaba. Esta escena puede servir de ejemplo para la dinámica de dos fuerzas opuestas que se sintetizan. El movimiento de esta dialéctica explosiva es un patrón recurrente de la novela y se conecta con profundización (psicológica). En el caso de la caza, primero se muestra la renuencia a llevar a cabo la acción ordenada, después la presión externa obliga al protagonista a someterse; finalmente, termina encontrando placer en el acto que inicialmente rehusó. Mientras que ni el rechazo ni el goce son explicados por el narrador, el placer de disparar parece revelar la parte inconsciente

del actor desde donde experimenta una libertad absoluta, la vivencia de un deseo reprimido. Este movimiento dialéctico será observable en todas las acciones del protagonista. Su tensión se compone de un deseo o una indignación interna frente a un impulso o una coerción exterior. Los opuestos están mediados por las cavilaciones del protagonista y su indecisión, que parece la síntesis desde donde comienza un nuevo ciclo dialéctico, un nuevo problema. Al exponer tan abiertamente las incongruencias del sujeto, la narración desestabiliza cada certeza que expone. Nunca queda claro qué es lo que el protagonista quiere de verdad, desconfiamos de la firmeza de su voluntad y entendemos que *it is only the unconscious that thinks*.

Al día siguiente, Aníbal convoca al protagonista nuevamente y le encarga el trabajo que tendrá que repetir una y otra vez. La descripción sugiere un trabajo vinculado a la excavación de tierra y la eversión de materia estropeada:

Entonces vi una nota. Era de Aníbal. Me encargaba un trabajo “un poco más duro que los anteriores”, y me aclaraba que había botas, guantes y casco para que no me pasara “nada feo”. Encontré un palo y me propuse ir a la habitación de Nínive y matarlo a Aníbal a palazos, pero cuando abrí la puerta y salí al pasillo empecé a temblar. Me senté en el piso y estuve así bastante tiempo con el palo en la mano. Después me levanté, entré a mi habitación, dejé el palo, agarré la nota de Aníbal, pasé a buscar el casco, los guantes y las botas y estuve toda la noche en un galpón enorme haciendo un trabajo más repugnante y humillante de lo que la imaginación de cualquiera puede imaginar; algo totalmente indescriptible, imposible de entender si no se lo ve e imposible de sentir si no se lo vive. Apenas volví al castillo me bañé para limpiarme la suciedad que tenía pegada por todo el cuerpo; aunque las refregué con una esponja, las manos me quedaron negras; un olor asqueroso, además, a pescado podrido y a muerte, me había quedado impregnado en el pelo. Era el olor de la humillación y de la vida oscurecida. Sentí que debía ser el esclavo más esclavo del mundo. (*Ibid.*: 25)

Lo que esta escena expone, ante todo, es la inenarrable experiencia de la esclavitud conectada al encargo repudiable, que implica, a la vez, tanto el trabajo terrestre-material, como la situación ética. Asimismo, las múltiples dependencias están puestas en evidencia: el esclavo debe obedecer al amo mientras que el amo depende del trabajo del esclavo para custodiar la materia peligrosa en los galpones. Igualmente, el odio del protagonista hacia Aníbal aumenta con cada encargo, y se incrementará, aún más, con el abuso de Nínive. Cuando el protagonista trata de enterarse qué ocurre en su habitación cuando Aníbal visita a Nínive, ella le recrimina y lo envuelve en discusiones, que son secuencias de argumentos desconectados. En una de estas “conversaciones”, Nínive lo interrumpe y dice:

“Habría que matarlo”. “¿Qué?”. “Habría que matarlo a Aníbal”. “¿Lo decís en serio?”, le pregunté con una cara probablemente horrible y con voz de tonto. “No, claro que no”. “Ah”. Hubo un silencio y Nínive dijo: “Sí, lo digo en serio”. “¿Qué?”. “Que lo digo en serio”. Hubo otro silencio, esta vez muy feo, y Nínive dijo: “No, no es en serio. No me tenés que tomar en serio”. “Pero...”. “Aunque a la vez sí es en serio”. “¿Qué querés decir?”. “Lo que digo es que el que lo quiere matar sos vos, pero no te animás”. “¿Yo? No... Mentira...”. “No, es verdad: vos querés que él se muera y nos deje estar solos, que no me haga más lo que me hace, que no te haga hacer esos trabajos, etc. Antes de que vos llegaras, todo estaba bien acá y yo no sufría tanto con lo que Aníbal me hacía. Hasta casi te diría que la pasaba bien, porque no me gustaba pero me entreteneía. Ahora todo cambió, y ese cambio es un efecto de tu aparición”. (*Ibid.*: 24)

A partir de esta conversación se despliega la idea de asesinar al amo. La voluntad de hacerlo para impresionar a Nínive y para dejar de hacer los trabajos asquerosos se opone al desgano y al desconocimiento de cómo llevar a cabo tal acto en la práctica. Hasta aquí, los problemas representados atañen más a las relaciones interpersonales, pero siempre integran el medio ambiente, la flora y la fauna.

ACTORES NO-HUMANOS

Recién con la aparición de actores no-humanos, cuando el protagonista sale del castillo, el ámbito de la “civilización”, y va hacia el bosque para buscar una “niña salvaje”, el plan del asesinato se pone en movimiento. La niña salvaje es una criatura que vive en el bosque, donde el protagonista había cazado anteriormente con Aníbal. Los inquilinos del castillo capturaron dos veces a la niña y, en ambas ocasiones, el protagonista le facilitó secretamente la fuga. Después del primer escape, Aníbal insiste en tener a la criatura en el castillo y manda a Hugo al bosque para que la atrape. Cuando la nena escapa por segunda vez, Hugo tiene miedo de ser castigado por Aníbal. El protagonista sintiéndose (un poco) responsable por su amigo, sale del castillo, cavila sobre su promesa de matar a Aníbal “[y] así, enroscándome en mis pensamientos, de a poco y sin darme cuenta me fui metiendo en la parte más profunda, tupida y oscura del bosque, y me perdí. Pero sólo descubrí que me había perdido cuando oí un rugido” (*ibid.*: 36). En el bosque, el protagonista es atacado por un oso gigante. Para salvarse del peligro de muerte, trepa a un árbol donde encuentra un hueco entre dos ramas y, a pesar de tener mucho miedo, se duerme. La situación del protagonista es ahora el reflejo de la situación de la niña salvaje, a quien las sirvientas y el protagonista atraparon en el bosque después de su primera fuga. Pues, si antes el protagonista había ayudado a capturar a la niña salvaje que se escondía en el árbol, ahora es él quien se protege de un

ataque mortal, refugiándose en la copa de un árbol. Cuando el oso golpea el tronco y el protagonista está a punto de caer, la situación en la copa del árbol se torna peligrosa:

Justo cuando estaba pensando en la posibilidad de luchar cuerpo a cuerpo con el oso, es decir, de medir mis fuerzas con él a pesar de las posibilidades nulas de ganarle, oímos, tanto el oso como yo, un grito muy agudo. Y cuando ambos miramos vimos lo mismo: a unos cuatro metros, la nena salvaje lo amenazaba con un palo. Y estoy seguro de que si las condiciones en general hubiesen sido otras, tanto el oso como yo nos hubiésemos reído y todo se habría terminado de la mejor manera. (*Ibid.*: 37)

Aquí sucede algo imprevisible: la niña salvaje mata al oso. Pero, antes de este primer asesinato en la novela, el protagonista experimenta un momento de complicidad con su agresor que, según su impresión, también se divierte con la aparición graciosa y el grito cómico de la niña. La complicidad instantánea hace referencia a los estudios de la *trans-species psychology* (Bradshaw 2010), pero frente al peligro de muerte, la jerarquía del hombre como “corona de la creación” está impuesta de manera figurativa y literal: el protagonista está en la corona del árbol mientras que el oso está en la tierra y está a punto de perder su vida.

Cuando el protagonista baja del árbol, la nena le da unas raíces que lleva en un bolsillo. Mientras él come las raíces, la nena abre la panza del oso con un cuchillo y cuando él ya “estaba alucinando suavemente” (*ibid.*) se comen al oso crudo. Esta escena cuenta con todo el rango de actores que el New Materialism propone reevaluar en cuanto a su vitalidad y agencialidad política: el protagonista es el único ser humano. Su subjetividad, como ya vimos, es caracterizada por la inestabilidad, incertidumbre y falta de una voluntad de decisión. La niña salvaje es una criatura híbrida, en principio humana, pero a falta de “educación” y lenguaje (en los múltiples sentidos de *logos*), y por vivir en el bosque, es clasificada como animal. Después está el oso, un animal silvestre y fiero, que encarna los instintos ingobernables. Finalmente, son introducidas las raíces que, al ser consumidas, actúan sobre el protagonista cambiando su percepción y sus capacidades. La escena presenta la interacción de diferentes actores humanos y no-humanos, exponiendo su interrelación. La niña salvaje rescata al protagonista porque él la había ayudado a escapar dos veces. Según su declaración, le daba pena ver a la niña encerrada, reacción que quizás se explique en el hecho de que él también había conocido la sensación del encierro por haber sido transportado a la isla en una jaula. La situación de la niña salvaje encerrada en una jaula en la cocina del castillo es entonces, en términos psicológicos, la imitación de la condición del protagonista.

El protagonista, luego, se queda algunos días en el bosque con la niña, de quien aprende a “reconocer los distintos tipos de raíces por sus

distintos efectos, formas y modos de consumo” (Katchadjian 2011: 39). Sucede así la inversión del objetivo de Aníbal, quien quiso que se educara a la niña salvaje en el castillo. Ahora es ella quien instruye al protagonista. Y finalmente, el saber sobre los diferentes efectos de las raíces jugará un rol clave en el asesinato de Aníbal —y en la subsiguiente revolución—. Pero, fiel a su lógica, el narrador no se come una raíz conscientemente o con la intención de matar a Aníbal:

Y entonces, muy excitado, me comí una raíz equivocada o en dosis muy alta y empecé a correr sin dirección definida con mi cabeza llena de imágenes de las caras de Aníbal y Nínive y de los trabajos que Aníbal me había hecho hacer, y a pesar de que la dirección no estaba definida, de repente aparecí a unos doscientos metros de la puerta del castillo y lo vi a Aníbal que a lo lejos me señalaba y gritaba con un látigo en la mano. No sé cómo, pero de repente sentí un latigazo en el hombro y noté que estaba a dos metros de Aníbal. Al ver la herida, que me pareció enorme, salté sobre él con furia animal y estuvimos un rato revolcándonos hasta que logré de alguna manera clavarle el mango de su látigo en el ojo izquierdo; eso lo hizo gritar y lo ablandó un poco, y entonces aproveché y rápidamente saqué el mango de su ojo y lo presioné con las dos manos contra su cuello hasta que se quedó quieto, muerto. (*Ibid.*: 39)

Con Aníbal muerto, los esclavos proclaman su libertad y “Rey” al protagonista. Sin embargo, el trabajo de las raíces no acaba aquí, sino que intensifica su dinámica y va hacia un punto crítico que Martín Kohan describió como “desfiguración de un yo que se dispone en un insólito nosotros” (Kohan 2015: 14), esto es, otra serie en la que el principio de la repetición se intensifica. Hugo le propone al nuevo Rey conquistar el castillo del hijo de Aníbal para liberar a más esclavos. Con el dinero de Aníbal comprarán a todos los esclavos que lleguen al puerto y los liberarán para entrenarlos como soldados para una próxima conquista. Antes de ser enviado a la batalla, el ejército de esclavos-liberados comerá las raíces que serán la clave de la toma exitosa del castillo del hijo de Aníbal.

Pero ni la libertad recién adquirida, ni la ilusión de la liberación de otros esclavos produce satisfacción, sino deseos más grandes. Como consecuencia de esto, Hugo propone la conquista de nuevos territorios y la liberación de todos los esclavos de la isla tras una batalla que él mismo liderará. Y a esta idea sigue la próxima:

“Bueno, se me ocurre que una vez que ganemos ese castillo, que debe ser enorme, yo podría quedarme ahí y armar otro grupo con otro capitán para que conquiste otro castillo, no sé...”. “¿Vos decís seguir conquistando castillos?”. “Y... Sí, supongo que sí. ¿Si no qué?”. “No lo había pensado...”. Nos quedamos los dos callados. Yo, extrañado al principio, después tuve que aceptar que

el plan era muy bueno, y le dije que estaba bien, que haríamos así. (Katchadjian 2011: 50)

Lo sorprendente es que el emprendimiento de la conquista es explicado desde la necesidad de tener una tarea como hombres libres. En el primer plano de la expansión no se halla la obligación moral de liberar a los hombres esclavos, sino la pregunta de qué hacer con el tiempo, qué hacer con la propia existencia y la nueva libertad.

Cuando Hugo parte con la tropa de sus soldados libres hacia la primera conquista, el Rey se queda en el primer castillo hasta que el del hijo esté tomado. Usará el tiempo para hacer un último trabajo: quemar los galpones en los que Aníbal le hizo trabajar. Explica que necesita hacerlo para olvidar. Más tarde avisa a los cuatro soldados que se quedaron en el castillo con él y Nínive que tienen que “quemar las instalaciones donde el amo del castillo me había hecho sufrir las humillaciones insoportables que me habían llevado a la búsqueda de libertad que había terminado en la liberación de ellos, y que por eso la quema de ese lugar sería un símbolo para todos” (*ibid.*: 55). Con esta explicación, el Rey relaciona su circunstancia particular con el valor universal de la liberación y la libertad. Pero no está del todo claro si este enunciado puede tomarse en serio. Si bien parece que el Rey usa su nueva posición de poder para transformar la combustión en un acto simbólico y deducir de ella una justicia universal para todos, en realidad se trata de un acto de desquite y compensación por las humillaciones vividas. Será justamente con este acto de liberación simbólica —que a la vez debería ser leído como intento de sanarse de las experiencias traumáticas a través de la aniquilación de los lugares donde estas tuvieron lugar— que se inicia la devastación total de la isla. A la mañana siguiente de haber quemado los galpones, el Rey se despierta y ve todo cambiado:

Había un olor fuerte, raro, un poco a quemado, que supuse vendría de los galpones. No entraba mucha luz; me acerqué a la ventana, la abrí y la cerré de golpe, horrorizado. A través del vidrio, vi el jardín totalmente gris, cubierto por una capa de ceniza en movimiento que parecía líquido; la ceniza también volaba por el aire y oscurecía todo. (*Ibid.*: 59)

Los galpones supuestamente destruidos se transforman en tres columnas enormes de fuego que desparraman los materiales putrefactos albergados en ellos y que se transforman en humo negro y en ceniza que cubre todo. Esta ceniza mortal, que causa el diluvio en *Gracias*, además se acumula en “gusanos” destructores. El mensajero que llega con la noticia de la conquista del segundo castillo cae muerto en la puerta de entrada, cubierto por la ceniza. Con esta primera muerte causada por la ceniza llamando

literalmente a la puerta, el Rey evacúa su castillo, huye con Nínive y los cuatro soldados hacia el castillo de Hugo. “Nunca me sentí tan cerca de la muerte como en esos dos días de caminata en medio de la ceniza y de los gusanos de ceniza que, cada vez más inteligentes, nos saltaban en la cara y se nos metían por debajo de la ropa” (*ibid.*: 66). A pesar de su esperanza de que la ceniza se quedara detrás de la cordillera que habían cruzado en el camino al castillo de Hugo, esta llega a la otra parte de la isla, y se desata la misma crisis ambiental que ya había forzado el abandono del primer castillo. En el segundo castillo, todos estaban preparándose para la toma del tercero, uno todavía más grande que el anterior, cuando llega la ceniza. En la última escena, el protagonista ya sordo por la ceniza que le tapó los oídos, se encuentra en el barco con otras personas libres mirando hacia la isla donde “[t]odos veíamos, hasta cierto punto, una montaña nebulosa de ceniza” (*ibid.*: 102). La novela cierra con dos frases que incorporan una información inesperada: “Entonces sentí un ‘tuc’ y se me destapó el oído derecho. Pocos minutos después se destaparía también el izquierdo” (*ibid.*). ¿Qué tiene que ver este final con la presente discusión sobre epistemología y agencialidad en el Antropoceno? ¿Por qué cierra el narrador el relato de la huida de una catástrofe ambiental autoinfligida con el aviso de la recuperación de su oído, obstruido por la misma ceniza que destruyó la isla? ¿A quién se dirige esta información?

A MODO DE CONCLUSIÓN: ¿AGENCIALIDAD DE LAS RAÍCES?

Si, para concluir, revisamos el relato y preguntamos, ¿quién es el culpable del colapso ecológico y de la destrucción de la isla?, la respuesta más correcta sería: las raíces. Solo tras el consumo de las raíces y la subsiguiente “locura”, el protagonista es capaz de matar al amo, liberarse de su esclavitud, convertirse en Rey, aceptar la propuesta de conquistar el segundo castillo, mandar a quemar los galpones, y ser así el inconsciente proveedor de la destrucción de la T/terra. Pero a la vez, las raíces sin el protagonista son meramente el fundamento vital de una planta y su “agencialidad” consiste más que nada en suministrarle nutrientes. Solo en combinación con el ser humano, dichas raíces adquieren otras cualidades. Podríamos hablar de una “colectividad destructiva” que se forma cuando el ser humano come la raíz; lo que a su vez no habría hecho sin la intervención de la niña salvaje, otro actor no-humano. Si bien buscar un solo culpable no proporciona una comprensión profunda de los sucesos que causaron la ruina de la isla, esta breve revisión agudiza el foco sobre la agencialidad de actores no-humanos y colabora para destacar que estos “agentes” necesitan, por un lado, el cuerpo del ser humano para ejecutar acciones de mayor alcance; y requieren, por otro lado, el *logos* del ser humano para que su agencialidad pueda ser reconocida. El mero otorgamiento de

agencialidad como la propuso Bennett, finalmente, no nos ayuda a desenredar las cuestiones políticas que se presentan en *Gracias*. No cabe duda de que entender la “vitalidad de las cosas” es un paso importante para dar cuenta del rol de las entidades no-humanas en procesos políticos, como vimos a lo largo de la discusión del texto literario. Esto nos ayuda a percibir la relacionalidad entre los diferentes actores, exponer y analizar su interdependencia, como hicimos con el protagonista, la niña salvaje y las raíces. En resumen, puede decirse que encontramos en *Gracias* ejemplos acertados para ilustrar la crítica de Lemke a Bennett, cuando afirma que la mera distribución de agencialidades no contribuye al necesario análisis de la distribución del poder y de opresión.

La incorporación de la posición psicoanalítica —que criticó que el “asesinato” ontológico de la subjetividad llevado a cabo por el New Materialism llegó tarde, dado que con el “descubrimiento” del subconsciente de Freud, la idea del ego fijo había sido deconstruida— explicó el rechazo a la idea de realidad objetiva a la que se adhieren los avances teóricos del Antropoceno y el New Materialism. La recusación de esta noción nos permite finalmente volver al punto de partida de este trabajo sobre las implicaciones epistemológicas de la expresión *terra incognita* de Crutzen y asociarla con la propuesta psicoanalítica. Para describir, entonces, más escrupulosamente la relación epistemológica entre el ser humano, la T/ tierra y la “realidad” propusimos aplicar el término *terra obscura*. Si bien la superficie de la Tierra fue descubierta, conquistada y descrita —con todos los consiguientes problemas para los seres humanos y el medio ambiente— el paso hacia un entendimiento profundo y completo de ella a través de la epistemología occidental, parece problemático y es quizás un *fantasme*, una fantasía en el sentido lacaniano. Por lo tanto, en la actualidad, incluso los científicos de la ingeniería geográfica comparten la duda epistemológica que expusimos. Frank Keutsch, profesor de ingeniería y de ciencias de la atmósfera de la Harvard University, por ejemplo, constata: “When you *look* at model results, these give some reason to assume that there could be utility in solar geoengineering. And in fact, one of my concerns why we need to do more research is that these models make solar-engineering *look* too good and too attractive” (SCoPEX 2020: 01:07, énfasis mío, M. R.).

En comparación con Crutzen, Keutsch se expresa con mucha más precaución en cuanto al uso de resultados científicos. Más allá de una discusión sobre el alcance de tecnologías avanzadas, lo que nos interesa en el presente análisis es el funcionamiento epistemológico que corrobora las afirmaciones y conclusiones científicas. En este contexto, resulta interesante que Keutsch utilice dos veces el verbo *ver*, ya que todavía queda abierta la pregunta sobre el cierre de la novela que tematiza el sentido de *oír*.

Que los sentidos dirigen nuestra percepción es un lugar común. Entonces, su consideración para cualquier discusión sobre epistemología es importante, ya que los sentidos administran nuestra atención que, de nuevo, está entrelazada con nuestra percepción. Para el presente argumento vinculamos lo visible con lo medible y táctilmente accesible (a mano, o a través de máquinas construidas, a su vez, por manos de ingenieros) que a la vez son los parámetros de las ciencias con las que Crutzen invoca la salvación de la vida humana sobre la Tierra. El oído, por otra parte, no parece encajar en este sistema de lo visual-medible que es la base de la epistemología occidental. Pero pensar sobre el oído, nos dirige a la tradición epistemológica de la filosofía presocrática, en especial a la de Heráclito de Éfeso, llamado el Oscuro. En el seminario que Martin Heidegger dictó sobre Heráclito encontramos justamente una pista que conecta el oído del ser humano con los procesos terrestres: “Poder escuchar el canto de la tierra condiciona el hecho de que nuestra audición sea sensible” (Heidegger 2012: 272).⁶ Esta explicación se encuentra en el apartado “Sobre el significado de *lóγος* como discurso, palabra y enunciado”, en el que Heidegger busca renovar el significado inicial del *logos*. Para eso interroga la precondition que constituye el oído y su relación con el *lóγος*, siendo, los dos, precondition de la comunicación y narración. ¿Qué tiene esto que ver con el final de la novela *Gracias*?

Imaginémonos que *Gracias* —que se presenta como una novela corta— en realidad sea un informe que el ex esclavo, ex Rey y ahora refugiado libre (pero *paria*, sin papeles), da a sus anfitriones en el lugar al que el barco lo condujo después de su huida de la isla. El final de la novela, la escena de los oídos destapándose, entonces puede ser entendido como el punto de partida de la narración, que había comenzado con la llegada del protagonista al puerto. A partir de la recuperación del sentido del oído, y en un barco que va hacia un lugar seguro, un lugar al que la ceniza (todavía) no llegó, el protagonista tiene la oportunidad de contar su historia. Cuenta a los que le recibieron de la destrucción de la isla, tal como los autores de la Biblia describieron el diluvio —teniendo en cuenta en esta comparación las diferencias significativas que destacamos al comienzo de este trabajo—. Y entonces, el relato del narrador tiene un mensaje muy explícito que es: “¡Escuchen!” En vez de medir, contar y construir

⁶ “No oímos porque tenemos oídos. Tenemos y podemos tener oídos porque oímos. Nosotros, seres humanos, sólo oímos, por ejemplo, los truenos del cielo, el ruido del bosque, el correr de la fuente, el traquetear de los motores, el ruido de la ciudad, porque de alguna manera, pertenecemos y no pertenecemos a todo eso. Tenemos oídos porque podemos oír en la obediencia. Es por eso que, a pesar del ruido gigantesco que el hombre hace en su superficie, podemos oír el canto de la tierra, o su tremolar y oscilar intocados. Poder escuchar el canto de la tierra condiciona el hecho de que nuestra audición sea sensible, de requerir un instrumento sensible, de requerir el oído.” (Heidegger 2012: 272)

máquinas, escuchen la voz de la T/tierra. En vez de distribuir el concepto de la agencialidad a más y más agentes —aplicando la lógica del *logos* así a entidades que no comparten este sistema de comprensión— entiendan primero el alcance de sus acciones y las subsiguientes incongruencias individuales que se trasladan a las respectivas colectividades.

La comparación con el relato bíblico vale, además, porque en dos momentos el protagonista de *Gracias* se pone a rezar. La primera vez, cuando está enfrentado al trabajo en el galpón; la segunda vez, durante el penoso camino al segundo castillo; y, ambas veces, su oración es: “Por favor, Dios, ayúdame a superar las incongruencias” (Katchadjian 2011: 17). La narración de *Gracias* no expone solamente estas incongruencias, sino hace de ellas un concierto que representa cómo estas incongruencias forman nuestra “realidad” contemporánea antropocénica. La opacidad de la situación a la que nos vemos enfrentados quizás no podrá aclararse a través del sistema epistemológico científico predominante ni mediante la visión (en su doble sentido), porque además necesitaríamos realizar “a decolonial ecology that gets rid of the Anthropocene’s colonial constitution” (Ferdinand 2022: 244) —otra exigencia que pasa por alto la materialidad de la vida humana y la inexistencia de una realidad objetiva—. Como vimos a través de *Gracias*, la liberación del entonces esclavo solo se produce a través de la transgresión ética más extrema, el asesinato, y su libertad se vincula inmediatamente a su (involuntaria) toma de poder como Rey del castillo. Apenas establecida la nueva jerarquía, el deseo de la manifestación de la liberación, es decir, la combustión de los galpones, se ejecuta en paralelo a las conquistas de los demás castillos y resulta en la catástrofe T/terrestre que nadie pudo prever.

La respuesta que *Gracias* ofrece para responder a la pregunta de cómo cohabitar la *T/tierra obscura* será crear, a través de los modos de creación imaginaria, mundos sensibles a esas voces sutiles que ni la tecnología más avanzada pueda captar. En palabras del psicoanálisis la fórmula para esto es: “We reach the Real only when we reflect on how we fit into the reality of the objects around us, when we reflect on how the Real is not the In-itself of objects beyond our perceptive reach, but rather the very ‘subjective excess’ which distorts our access to reality.” (Sbriglia y Žižek 2020: 16) Esta búsqueda está fuertemente vinculada al significado y la capacidad humana de *logos* cuya precondition es el oír y cuya consecuencia puede ser una novela corta, escrita en un país marginal que busca expresar la condición global actual que nos atañe a todos, sin importar la particularidad local o la pertenencia a la especie humana. Si seguimos quemando los galpones, la ceniza caerá sobre toda especie despiadadamente —y siempre habrá algún barco que todavía iza sus velas a tiempo, pero no todos lograrán subir y salvarse—. *Gracias* destaca sobre todo que las *Estéticas de la tierra en América Latina* descomponen el sentimiento de bienestar que aún transmiten las propuestas teóricas

más avanzadas, que nos urgen a cambiar nuestra perspectiva, compartir agencialidad y modificar el rumbo de nuestras acciones terrestres a nivel global. Estas concepciones y exigencias mayoritariamente no reconocen su construcción sobre la base de una realidad objetiva e idealista, sino que, imponen la perspectiva epistemológica y ética europea e impiden así la percepción de la pluralidad de realidades que incluya también la voz de la *T/terra obscura*.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAMSSON, Sebastian *et al.* (2015): “Living with Omega-3: New Materialism and Enduring Concerns”, en *Environment and Planning D: Society and Space* 33/1, 4-19.
- AUERBACH, Erich (1977): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Marburg: Francke.
- BENNETT, Jane (2001): *The Enchantment of Modern Life. Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton: Princeton University Press.
- (2010): *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Biblia de Jerusalén* <<https://www.bibliatodo.com/la-biblia/version/Biblia-de-Jerusalén>> (02-08-2021).
- BRADSHAW, G. A. (2010): *Elephants on the Edge. What Animals Teach Us about Humanity*. New Haven: Yale University Press.
- BRECKENRIDGE, Carol A. *et al.* (2002): *Cosmopolitanism*. Durham: Duke University Press.
- CHEAH, Pheng (2016): *What Is a World? Postcolonial Literature as World Literature*. Durham: Duke University Press.
- COOLE, Diana y Samantha FROST (2010a): “Introducing New Materialisms”, en Diana H. Coole y Samantha Frost (eds.), *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press, 1-43.
- (eds.) (2010b): *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.
- CRUTZEN, Paul J. (2002): “Geology of Mankind”. *Nature*. Nature Publishing Group.
- FERDINAND, Malcom (2022): *Decolonial Ecology. Thinking from the Caribbean World*. Cambridge: Polity.
- GEORGE, Andre (2000): *The Epic of Gilgamesh*. London: Penguin.
- HEIDEGGER, Martin (2012): Carlos Másmela (ed.), *Heráclito*. Buenos Aires: El Hilo De Ariadna.
- HICKMANN, Thomas *et al.* (2018): “Introduction”, en Thomas Hickmann *et al.* (eds.), *The Anthropocene Debate and Political Science*. London: Routledge, 1-12.
- KANT, IMMANUEL (1992): *Zum ewigen Frieden*. Hamburg: Meiner.

- (1999): “Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht”, en *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*. Hamburg: Meiner.
- KATCHADJIAN, Pablo (2011): *Gracias*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- KOHAN, Martín (2015): “Desfiguraciones”, en *Hispanamérica* 44/132, 3-16.
- LEMKE, Thomas (2018): “An Alternative Model of Politics? Prospects and Problems of Jane Bennett’s Vital Materialism”, en *Theory, Culture & Society* 35/6: 31-54.
- SBRIGLIA, Russell y Slavoj ŽIŽEK (eds.) (2020): *Subject Lessons. Hegel, Lacan, and the Future of Materialism*. Evanston: Northwestern University Press.
- SCHWEBLIN, Samanta (2015): *Distancia de rescate*. [2014]. Buenos Aires: Literatura Random House.
- SCoPEX, Harvard University (2020): “New Frontiers in Climate Change Research”, <https://www.youtube.com/watch?v=w_qkmavwE54> (15-03-2023).
- SVAMPA, Maristella (2018): *Chacra 51. Regreso a la Patagonia en los tiempos del fracking*. Buenos Aires: Sudamericana.

II

Momentos telúricos en la novela y la poesía

El poder de la tierra. Paradigmas telúricos en Los de abajo de Mariano Azuela

FRANK NAGEL

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

La llamada novela de la revolución es sin duda uno de los fenómenos más destacados en la historia cultural y literaria de México en el siglo xx.¹ *Los de abajo*, de Mariano Azuela (1873-1952), suele considerarse el título inaugural de este subgénero aunque existen otras narraciones del médico y escritor, quizás menos conocidas, que tratan también estos acontecimientos históricos.² En un primer momento, vistas las implicaciones políticas de Azuela que había desempeñado un papel activo en el movimiento revolucionario, tanto la crítica literaria como el mismo autor señalaron el valor del texto como documento testimonial, como retrato de una época: “Azuela fue tan enfático como reiterativo en la cada vez más minuciosa descripción de su participación en algunos hechos de la revolución, como si con ello estuviera certificando *la* veracidad de su novela y como si esta cualidad fuera *el* rasgo distintivo de su calidad”.³

¹ Sobre este concepto, véase el estudio clásico de Dessau (1972: 211-234), además Meyer-Minnemann (1982).

² Pensamos, en particular, en *Andrés Pérez, maderista* (1911), tanto como en todo el grupo de relatos que tratan temas de la Revolución, como *Los caciques* (1917), *Las moscas* (1918), *Domitilo quiere ser diputado* (1918) y *Las tribulaciones de una familia decente* (1918). Véase sobre este ciclo novelesco Leal 1961: 44-53.

³ Díaz Arciniega 2015: 56, véase 56-82, la génesis de la novela la comentan Robe (1996) y el autor (Azuela 1960). Sobre el problema de las diversas ediciones, véase Díaz Arciniega 2015. Como es sabido, *Los de abajo* apareció primero en el periódico *El Paso del Norte* en forma de entregas, en 1915, recibiendo escasa atención en este momento. No obstante, Azuela preparó una versión revisada y, en algunos puntos, aumentada para la imprenta Razaster en 1920. En nuestro ensayo, utilizamos esta versión asequible en la edición de Díaz Arciniega (véase Azuela 2015), comparándola con la edición crítica preparada por Jorge Ruffinelli (véase Azuela 1996).

Si bien, en el caso de nuestro texto, se trata sin duda de una novela de la revolución, por el contenido de los acontecimientos referidos y el carácter documental subrayado por el mismo autor, también sería plausible leer el relato como un precursor de la novela de la tierra, pensando en autores canónicos como Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes o José Eustasio Rivera, por ejemplo. Efectivamente, en más de una ocasión, *Los de abajo* ha sido clasificada como una “telluric novel”.⁴ Según el análisis realizado por Carlos J. Alonso en su estudio sobre las ficciones regionalistas en América Latina, la novela de la tierra es sobre todo un fenómeno discursivo de las primeras décadas del siglo xx, cuyos procedimientos retóricos quieren producir autoctonía. Afirman, así, la diferencia cultural sudamericana en un momento de crisis, después de la guerra de 1898, cuando parecía imponerse una hegemonía estadounidense. Además, la novela de la tierra se sitúa en el campo más amplio de la configuración epistemológica del siglo xix, que, en el sentido de Foucault, se caracteriza por la búsqueda de un origen genético de la civilización, palpable asimismo en el creciente interés por la cultura popular, su tierra y paisaje. Escritores latinoamericanos, como José Eustasio Rivera o Cornelio Hispano, van recreando tanto la riqueza del folklore regional como el paisaje correspondiente.

Desde esta perspectiva telúrica, también *Los de abajo* de Mariano Azuela parece perpetuar, por su mexicanidad, el deseo de concebir una novela autóctona. Refleja, en el sentido de Alonso (1990: 64), “this desire to create an autochthonous text”.⁵ Desde un primer momento, su escritura enlaza así con el paradigma del costumbrismo, como puede verse en el subtítulo de la primera edición, que anunciaba “Cuadros y escenas de la Revolución actual”.⁶ Esto afectará también la función de la naturaleza. En general, las descripciones del paisaje que encontramos en *Los de abajo* son cortas y se integran al relato. Con frecuencia aparecen al inicio de los capítulos para evocar la escenografía y la atmósfera de cierto momento

⁴ Según Pascale Baker (2013: 41-56), la obra de Azuela se relaciona con la de los escritores citados ya que comparte con ellos el anhelo de un pasado romantizado y la secreta admiración de la barbarie. Este modo anacrónico de escribir la tierra sería así el contrapeso de los recursos estilísticos modernos que predominan, por otra parte, en *Los de abajo*. Véanse también King (2004: 89; “telluric novel”), y Menton (1996: 296; “novela telúrica”). Luis Leal opina que “*Los de abajo* es México, así como *Doña Bárbara* es Venezuela” (1961: 49).

⁵ Para los argumentos aquí referidos, véase *ibid.*: 38-78. El investigador propone también una convergencia genérica entre la novela de la tierra y la novela fundacional en América Latina, lo que parece plausible en el caso de Azuela (véanse Menton 1996, Dabove 2007: 241-260), aunque para otros *El Zarco* de Ignacio Altamirano sería la *foundational fiction* más central de México (véase Sommer 1991: 204-232).

⁶ En ediciones posteriores, Azuela modifica este subtítulo, véanse las reproducciones de las cubiertas en Leal (1961: 177-179), y el comentario en Dabove (2007: 248-250).

de la trama. Los procedimientos de Azuela para recrear el ambiente rural parecen arraigarse, en una primera aproximación, en el paradigma realismo-naturalismo del siglo XIX,⁷ con su quiasmo característico de la relación hombre-naturaleza. Así, los personajes son brutales, violentos y deshumanizados; la naturaleza, por el contrario, se humaniza y aparece personificada, adquiere vida propia. Además, el entorno bien precisado sirve para evocar el ‘color local’, el aspecto regional y folklórico. Añade Luis Leal que “en todas sus descripciones de la naturaleza Azuela hace resaltar lo típico del país”,⁸ enumerando plantas, arbustos, fragancias y sonidos particulares de la tierra mexicana.

Cabe preguntarse, no obstante, si estas lecturas arraigadas en las técnicas de un realismo europeo decimonónico logran (por un lado) captar correctamente las evocaciones de la naturaleza que encontramos en esta novela de la Revolución Mexicana y (por otro) valorar de manera suficiente los intentos palpables de renovar el realismo poético en *Los de abajo*. Azuela, por ejemplo, modifica la voz narrativa omnisciente y las formas descriptivas respecto de sus relatos anteriores.⁹ En nuestro análisis, intentamos cambiar la perspectiva metodológica pensando que la figura de la tierra no enlaza únicamente con conceptos de percepción estética e imaginaria del paisaje, sino también con un concepto antropológico-cultural más amplio que requiere tanto las teorías culturales del espacio como, en este caso, el aspecto de la perspectiva indígena. Concretamente, queremos destacar cómo se realiza el contacto físico entre los personajes y la figura de la tierra y cuál sería el impacto geodinámico de las prácticas materiales y simbólicas del grupo en torno a Demetrio Macías. En este sentido, nos parece interesante resaltar los movimientos de la multitud errante en el geoespacio y las diferentes inscripciones en la tierra realizadas tras el itinerario viajero. Analizamos tanto las líneas de fuga abiertas, las deterritorializaciones nómadas del grupo, así como los momentos de reterritorialización que se conectan con la tierra patria de los revolucionarios, que es la sierra mexicana.

Creemos que el ‘texto autóctono’ de Azuela propone dos paradigmas telúricos superpuestos en el curso de la trama: uno plasma las formas de cercanía e intimidad, la estrecha relación entre los rebeldes indígenas y su

⁷ Véase Ruffinelli (1982), también Leal (1961: 44, 81-83 y 101-102). Esta propuesta de lectura puede apoyarse en los conocidos ensayos que el mismo Azuela dedicó a grandes narradores realistas y naturalistas como Balzac, Zola y Galdós, para una visión de conjunto del paradigma, véase Wolfzettel (1999: 153-309).

⁸ Leal (1961: 101).

⁹ Díaz Arciniega (2015: 60-62) recuerda que, por ejemplo, el narrador omnisciente en *Los de abajo* deja su lugar a una polifonía de voces, adecuando a todas ellas un tono particular con sus variantes idiomáticas. Además, el hilo novelesco consiste en una serie de fragmentos o escenas débilmente engarzadas, con una cronología dilatada que presupone un conocimiento detallado de los sucesos históricos.

tierra, palpable en una retórica de fusión e inscripción; el otro, subraya la territorialidad en un sentido jurídico-político recordando que también presenciamos una lucha por el suelo. En general, consideramos que en Azuela la figura de la tierra no es un mero “fresco contra el cual se desarrolla la acción”,¹⁰ como lo había afirmado el crítico Kleinbergs. Aunque, en principio, las evocaciones de la naturaleza se limitan a “breves pinceladas”,¹¹ su espacio va aumentando visiblemente en el curso de la novela hasta que la tierra se erige, al final del texto, como agente propio que interviene en la trama misma.

LA TURBA ERRANTE: FORMACIÓN DEL GRUPO E INSCRIPCIONES EN LA TIERRA

En el centro de *Los de abajo* vemos un grupo de revolucionarios que se reúne en torno al protagonista, Demetrio Macías, un campesino indígena de la sierra expulsado de su rancho por la violencia del señor feudal don Mónico.¹² En una pelea con este cacique, Demetrio lo escupe en público y el hombre poderoso quiere vengarse por medio de los soldados federales, acusándolo de maderista. Como lo cuentan los capítulos iniciales de la primera parte, Macías debe abandonar su casa y volverse un caudillo. Crea espontáneamente un ejército popular de hombres serranos que lo aceptan como líder para luchar contra los federales. Como sabemos, el gran número de pequeños grupos o ejércitos es uno de los rasgos característicos de la Revolución Mexicana y, por lo tanto, de la “sociedad movilizada”¹³ de este momento.

Desde una perspectiva geocentrada, es interesante analizar cómo —con qué lenguaje poético— la voz narrativa cuenta la formación de este grupo en los primeros capítulos de la novela. Especialmente por el uso de las descripciones matizadas y de las metáforas, este proceso recuerda algunos principios que Gilles Deleuze y Félix Guattari han desarrollado en su análisis de las sociedades de guerra. Según los pensadores franceses, la transformación de algunos hombres en una multitud —el *devenir-meute*— se efectúa precisamente a través del contagio y conlleva el hacerse ‘animal’ o ‘elemento’ de los demás, mientras un individuo llamado ‘anomal’ destaca

¹⁰ Kleinbergs (1970: 201).

¹¹ *Ibid.*

¹² Con frecuencia se hace mención del origen del personaje principal, el narrador lo describe, por ejemplo, como “indígena de pura raza” (Azuela 2015: 147), véase sobre este aspecto Mansour (1996: 308-310).

¹³ Sobre las transformaciones de la sociedad mexicana después de 1910, véase Loaeza (1996: 111-119).

como líder del grupo.¹⁴ En Azuela, esta formación de una “turba”¹⁵ se efectúa muy al inicio, en el capítulo segundo de la primera parte, y ocurre, precisamente, a través de un contagio simbólico, cuando todos beben de la misma botella como en una comunidad arcaica de guerreros que se sitúa más allá de la familia o de la religión: “Demetrio los dejó desahogar; luego sacó de su camisa una botella, bebió un tanto, limpiola con el dorso de su mano y la pasó a su inmediato. La botella, en una vuelta de boca en boca, se quedó vacía. Los hombres se relamieron.” (Azuela 2015: 99) Si se supone que la bebida en este caso puede bien ser un producto regional, hecho de plantas típicas del territorio,¹⁶ incluso podría hablarse de una incorporación de la tierra que acompaña este *rite de passage* de los hombres. Algo parecido pasa con la carne de res, que requiere sal y que Demetrio les ofrece a los hombres ahora ya ‘compañeros’:

Aflojó el ceñidor de su cintura y desató un nudo, ofreciendo del contenido a sus compañeros.

—¡Sal!— exclamaron con alborozo, tomando cada uno con la punta de los dedos algunos granos.

Comieron con avidez, y cuando quedaron satisfechos, se tiraron de barriga al sol y cantaron canciones monótonas y tristes, lanzando gritos estridentes después de cada estrofa. (*ibid.*: 101)

En cuanto a la codificación de género, está claro que se trata de una microsociedad exclusivamente masculina, casi una especie de *bromance* entre los “hombres semidesnudos” (*ibid.*: 100). Este aspecto cobró relevancia en la polémica de 1925, cuando *Los de abajo* sirvió para comprobar la existencia de una ‘literatura viril’ mexicana.¹⁷

Al avanzar la historia, seguimos los incesantes desplazamientos de esta multitud amorfa, cuyos recorridos pueden interpretarse también

¹⁴ Deleuze y Guattari describen estos principios en el capítulo X de su libro seminal *Mille plateaux*: “meute et contagion, contagion de meute, c’est par là que passe le devenir-animal. Mais un second principe semble dire le contraire: partout où il y a multiplicité, vous trouverez aussi un individu exceptionnel, et c’est avec lui qu’il faudra faire alliance pour devenir-animal.” (Deleuze y Guattari 1980: 297, véase también 284-380)

¹⁵ Azuela (2015: 199). Las citas de la obra que van integradas en nuestro texto remiten siempre a la edición de Díaz Arciniega (Azuela 2015).

¹⁶ Si se quiere sugerir qué tipo de bebida podría ser, habría que tener en cuenta la relación con la tierra y que los personajes se encuentran en el norte, lo que hace plausible pensar en tequila o mezcal, bebidas mencionadas frecuentemente en nuestra novela.

¹⁷ Véase el estudio de Díaz Arciniega (1991); sobre el homoerotismo velado en la novela, véase McKee Irwin (2003: 123-131).

como inscripciones trazadas en el geoespacio. Según un ensayo seminal de Carlos Fuentes sobre *Los de abajo* como una posible epopeya de la Revolución Mexicana, las peregrinaciones continuas hacen pensar en una observación de Hegel según la que el género de la épica narra generalmente una intervención en la naturaleza terrestre. El filósofo alemán, en su *Fenomenología del espíritu*, “ve en la épica un acto que es violación de la tierra pacífica —vale decir, de la paz de los sepulcros—: la épica convierte a la tumba en trinchera, la vivifica con la sangre de los vivos, y al hacerlo convoca el espíritu de los muertos” (Fuentes 1996: XXI). Así, buena parte de la novela va dedicada al relato de viajes y peregrinaciones que dejan sus huellas en la tierra misma, diseñando así un espacio propio. Los hombres de Macías van errando por diversos lugares de las provincias del norte, asociándose más tarde al caudillo de leyenda Pancho Villa para luchar contra el régimen de Huerta. Con la victoria sobre este presidente en la toma de Zacatecas, en junio de 1914, y la derrota de los federales se termina precisamente la primera parte de la novela.¹⁸

De todas maneras, tras sus desplazamientos la turba va estableciendo un vínculo íntimo con la tierra misma —una fusión, puede decirse—, asimilándose a ella y a su forma de ser particular. Con frecuencia, esa muchedumbre errante se describe como una polvareda en el camino o como una familia de hormigas. Mientras que Andris Kleinbergs (1970: 198) lee tales comparaciones como una manera de empequeñecer simbólicamente al hombre ante la gran naturaleza, nos parece también posible entender estas imágenes como intentos de destacar el fuerte vínculo de la sociedad de guerra con su tierra, el contacto que tienen con la supuesta esencia telúrica misma. De este modo, la retórica de asimilación y fusión es artífice de autoctonía en el sentido de Alonso.¹⁹ En algunas descripciones intensas, resulta casi imposible distinguir entre la multitud de hombres, los animales y el polvo de la tierra, tan íntimamente trabados están los constituyentes formando casi un único agregado coherente. Un primer ejemplo de esta especie de cuerpo no fijo se encuentra en el capítulo IX de la segunda parte:

¹⁸ En una interpretación de *Los de abajo* como novela de bandidos, las deterritorializaciones y el nomadismo también pueden entenderse como forma de resistencia, como un modo de escapar del poder estatal tras una ‘máquina de guerra’ deleuziana que conecta personajes, acciones y paisajes. Las líneas de fuga serían entonces “fluxes that escape from the apparatus” (Dabove 2007: 245; véase para el contexto 241-260).

¹⁹ Según Alonso, el “texto autóctono” es un modo discursivo cuyos procedimientos retóricos asocian el habla oral, el lugar geográfico y el hombre agrario de una región, formando así el ambiente rural específico. Subraya también la dialéctica que hay en la novela de la tierra entre la hipóstasis de una ‘esencia telúrica’ y la necesaria artificialidad de su composición literaria, véase Alonso (1990: 65-78).

El torbellino del polvo, prolongado a buen trecho a lo largo de la carretera, rompíase bruscamente en masas difusas y violentas, y se destacaban pechos hinchados, crines revueltas, narices trémulas, ojos ovoideos, impetuosos, patas abiertas y como encogidas al impulso de la carrera. Los hombres, de rostro de bronce y dientes de marfil, ojos flameantes, blandían los rifles o los cruzaban sobre las cabezas de las monturas. (Azuela 2015: 211)

Al comienzo de la tercera parte se encuentra la ya mencionada fusión metafórica entre hombre y hormiga. Estamos en un momento crítico de la acción, dado que después de la derrota de Pancho Villa los federales ganan cada vez más terreno y la lucha revolucionaria parece perder así su sentido. No obstante, la tropa de Macías sigue marchando en un paisaje de atmósfera muy densa y llena de misterio.

La polvareda ondulosa e interminable se prolongaba por las opuestas direcciones de la vereda, en un hormiguero de sombreros de palma, viejos kakis mugrientos, frazadas musgas y el negrear movedizo de las caballerías.

La gente ardía de sed. Ni un charco, ni un pozo, ni un arroyo con agua por todo el camino. Un vaho de fuego se alzaba de los blancos eriales de una cañada, palpitaba sobre las crespas cabezas de los huizaches y las glaucas pencas de los nopales. Y como una mofa, las flores de los cactus se abrían frescas, carnosas y encendidas las unas, aceradas y diáfanas las otras. (*ibid.*: 241)²⁰

Las líneas trazadas por estos ‘hombres-hormigas’ merecen también un particular interés. Su vida itinerante remite, sin duda, a la situación política inestable en la que Macías debe adaptarse siempre a las coaliciones variables y a las órdenes de otros caudillos (véase Baker 2013: 48-49). Nos gustaría recordar, no obstante, que la técnica de trazar líneas también hace pensar en otras prácticas culturales arcaicas. Nos referimos al hecho de que Demetrio Macías es, desde el primer capítulo, identificable como serrano y campesino. Al principio de la novela lo vemos en un rancho donde vive con su familia y practica el *ground-laying* del labrador, que hace surcos en la tierra con un arado o una azada.²¹ La descripción de la casa también es paradigmática: “El cuartito se alumbraba por una mecha de sebo. En un rincón descansaban un yugo, un arado, un otate y

²⁰ La comparación con las hormigas aparece ya antes, véase Azuela (2015: 98): “Como hormiga arriera [Demetrio] ascendió la crestería, crispadas las manos en las peñas y ramazones, crispadas las plantas sobre las guijas de la vereda”. Sobre los símiles entre hombre y animal en la obra, véanse Leal (1961: 93-101) y Mansour (1996: 308-312).

²¹ Acerca de esta técnica como punto de origen cultural, véase el estudio de Dünne (2020).

otros aperos de labranza. Del techo pendían cuerdas sosteniendo un viejo molde de adobes, que servía de cama, y sobre mantas y desteñidas hilachas dormía un niño.” (Azuela 2015: 93-94) Este cultivo de la tierra tiene un eco en el nombre del personaje, ya que Deméter es la diosa griega de la agricultura. Si entendemos al personaje como arquetipo del campesino, los movimientos en zigzag de la turba errante continúan tales inscripciones en la tierra de una manera paradójica, o al menos descentrada, recordando, por otra parte, el nomadismo de las culturas premodernas.

RETERRITORIALIZACIONES SERRANAS: LA NOSTALGIA DE LA ‘PATRIA CHICA’

Tanto el protagonista como el ejército popular que dirige tienen un vínculo muy fuerte con su tierra, que es la sierra evocada reiteradamente en el curso de la trama.²² El mismo Macías es habitante de las sierras de Juchipila, vive en una región del norte del país; y la prehistoria más amplia de sus acciones políticas remite a la lucha por el territorio y las desigualdades económicas de un sistema feudal. Demetrio y sus compañeros se declaran con frecuencia como habitantes de la sierra y expresan su amor por ella, codificada ahora como ‘amante’:

—Hoy a mediodía llegamos a Tepatitlán, mañana a Cuquío, y luego..., a la sierra —dijo Demetrio.

—¿No sería bueno, mi general —observó a su oído Luis Cervantes—, llegar primero a Aguascalientes?

—¿Qué vamos a hacer allá?

—Se nos están agotando los fondos ...

—¿Cómo!... ¿Cuarenta mil pesos en ocho días?

—Sólo en esta semana hemos reclutado cerca de quinientos hombres, y en anticipos y gratificaciones se nos ha ido todo —repuso muy bajo Luis Cervantes.

—No, vamos derecho a la sierra... Ya veremos...

—¡Sí, a la sierra! —clamaron muchos.

—¡A la sierra!... ¡A la sierra!... No hay como la sierra.

La planicie seguía oprimiendo sus pechos; hablaron de la sierra con entusiasmo y delirio, y pensaron en ella como en la deseada amante a quien se ha dejado de ver por mucho tiempo. (Azuela 2015: 218-219)

²² Sobre la procedencia serrana del protagonista, véase más en detalle Baker (2015: 77-96).

En la tercera parte de la novela, Valderrama, el poeta que acompaña al grupo de Macías, también explica que los serranos son algo como “hermanos nuestros que desafían las tempestades adheridos a sus rocas como la madrepeña” (*ibid.*: 242). No obstante, a este paradigma marcado por nostalgia, cercanía e intimidad, se superpone también otro concepto telúrico si pensamos en las connotaciones políticas de la palabra ‘sierra’ en este momento histórico. En este sentido, las exclamaciones de los personajes recuerdan la dimensión de la tierra en tanto que objeto de la lucha revolucionaria y, asimismo, el contraste que existía entre la ‘Revolución del Norte’ y la ‘Revolución del Sur’, entre villistas, carrancistas y zapatistas con sus orientaciones, procedencias y culturas políticas diferentes.²³ Según el historiador Alan Knight, el villismo —al que pertenece la gente de Macías en *Los de abajo*— se define por estar íntimamente ligado a la tierra, es decir a las sierras periféricas, lo que explica también la oposición a las tendencias centralistas del estado nacional asociado a los federales.²⁴

LA CATEDRAL DE ROCA Y LA HETERONOMÍA DE LA NATURALEZA ACTANTE

En el curso de la trama, las descripciones telúricas evocan con frecuencia la idea de una naturaleza heterónoma, viva y actante, que participa a su manera en las acciones humanas mismas. Tanto los fenómenos auditivos como las impresiones visuales sugieren una forma de ser propia y secreta de la tierra. Es interesante la mención de los sonidos telúricos que constituyen un lenguaje particular y enigmático;²⁵ también hay otra personificación en los picos de las montañas, que se presentan “como fantásticas cabezas africanas” (Azuela 2015: 99). En la escena final se observan “cerros que parecen testas de colosales ídolos aztecas, caras de gigantes, muecas pavorosas y grotescas” (*ibid.*: 195-196), encarnando así un poder inquietante y sobrehumano que remite a la prehistoria indígena, queda “algo como presentimiento de misterio” (*ibid.*: 196).

El momento clave del pensamiento terrestre de la novela se encuentra probablemente al final del relato, en el último capítulo de la tercera parte. En esta fase de la trama, Demetrio y su ejército emprenden el regreso a la sierra de Juchipila donde habían ganado, en su tiempo, una batalla

²³ Véase Tobler (1996: 286-288).

²⁴ Véase la exposición en Knight (1990, vol. 1: 115-127), y Knight (1990, vol. 2: 215-240). En este sentido, el texto de Azuela ofrece también una imagen literaria del villismo, es decir, un “audacious look into the world of revolutionary peasants” (Parra 2005: 24, véase también 23-47).

²⁵ Hay tanto sonidos de aves, cigarras, grillos y perros, como fenómenos acústicos que contribuyen a la atmósfera misteriosa de la naturaleza en la novela, por ejemplo, el ruido del río, véase Mansour (1996: 312-314).

legendaria contra el régimen de Huerta. Ahora, casi un año después de la toma de Zacatecas,²⁶ el mismo lugar se convierte en una trampa: los federales, escondidos en las alturas, sorprenden a Macías y su gente y los vencen. En la descripción del narrador, este suceso adquiere unos matices muy particulares que van erigiendo la tierra como agente propio. Así, la atmósfera del amanecer y el cromatismo del cielo evocan desde el inicio la imagen de una boda simbólica entre el hombre y la tierra, cuya codificación de género será, pues, otra vez femenina. Ya en la segunda parte se había evocado la sierra como “amante” (*ibid.*: 219), ahora se repite esta idea de forma aún más explícita cuando la claridad del cielo y la blancura de las nubes adquieren un aspecto ‘nupcial’:

Fue una verdadera mañana de nupcias. Había llovido la víspera toda la noche y el cielo amanecía entoldado de blancas nubes. Por la cima de la sierra trotaban potrillos brutos de crines alzadas y colas tensas, gallardos con la gallardía de los picachos que levantan su cabeza hasta besar las nubes. (*ibid.*: 257)

Durante la batalla, los viejos compañeros de Demetrio caen uno tras otro hasta que él mismo muere. Nos parece significativo que este desenlace no se presente como el trágico fin de las ideas revolucionarias y del caudillo de leyenda, sino como un momento íntimo bajo el signo de lo telúrico. Según la descripción de la voz narrativa, asistimos a una boda alegórica entre el héroe y una ‘novia’ presente en la catedral de roca. Esta fusión mítica recuerda tal vez al motivo tradicional de la *mort-mariage*, conocido en algunas leyendas y creencias populares donde el matrimonio simbólico coincide con el instante de la muerte.²⁷ Al mismo tiempo, las imponentes cúspides parecen ser algo como los testigos mayores de la escena:

La sierra está de gala; sobre sus cúspides inaccesibles cae la niebla albísima como un crespón de nieve sobre la cabeza de una novia.

Y al pie de una resquebrajadura enorme y suntuosa como pórtico de vieja catedral, Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil... (*ibid.*: 259)

En esta escena final, la relación entre el héroe y su tierra parece permitir dos lecturas posibles. Desde la teoría deleuziana, se puede observar

²⁶ Para la cronología de la trama, véase Mansour (1996: 298-304).

²⁷ Acerca de este mitologema, véase Taloş (1983). Sobre las interpretaciones de la muerte de Macías en clave de ideología política, véanse Mansour (1996: 318-320) y Dabove (2007: 249-251).

que la fusión alegórica es, quizás, el último punto de una línea de fuga ya en marcha desde el desarraigo forzado de Macías y su vida nómada como revolucionario. Al mismo tiempo, se vislumbra en este momento otro relato fundacional y alternativo que cuenta el regreso a la tierra, tomando así la ‘autoctonía’ en un sentido literal o etimológico, es decir, el relato de la vuelta al origen telúrico. De todas maneras, el final parece destacar que durante todo el tiempo de la trama había un personaje más, la tierra misma como agente que por fin revela la significación relativa del hombre y de las vicisitudes revolucionarias.

CONCLUSIÓN

El fenómeno de la novela de la revolución con sus grandes narrativas constitutivas puede ser una vía posible para mostrar la dimensión histórica profunda, es decir, los antecedentes de las estéticas contemporáneas en América Latina que reflexionan sobre las figuras de lo terrestre. Partiendo de esta idea, hemos analizado una de las epopeyas revolucionarias más emblemáticas, que por su contexto inmediato toca la dimensión político-económica de la tierra con sus asimetrías sociales respectivas. Así, la expresión “tierra y libertad” también ha sido uno de los eslóganes de la Revolución Mexicana.²⁸ La novela de Mariano Azuela se caracteriza al mismo tiempo, claro está, por sus aspectos poéticos y estéticos que justifican leer *Los de abajo* como un posible paradigma literario para una estética de la tierra en los albores del siglo xx y bajo las condiciones específicas de la situación mexicana.

Según nuestra lectura, el texto parece presentar dos paradigmas telúricos que se entrelazan mutuamente, dos *framings* de la figura de la tierra. Uno enlaza con la perspectiva de los pueblos nativos y subraya la cercanía íntima entre el hombre y la tierra entendida como suelo concreto y físico o como naturaleza salvaje. Macías y su ejército son “personajes [...] [que] se describen como indígenas, entendiéndose por esto los pobres y derrotados, pero dignos como aztecas”.²⁹ Ellos forman una multitud dinámica en contacto estrecho con el elemento telúrico, incorporan su tierra bebiendo y comiéndola, se asimilan a ella como hormigas y la desean como una amante mítica, cosmovisión que culmina en el momento sugestivo de la boda final. Este *framing* cuestiona, de cierta manera, la autonomía del hombre como elemento principal ya que la tierra va ganando poder en el

²⁸ Véase Knight (1990, vol. 1: 293).

²⁹ Mansour (1996: 308); véase Robe (1996: 203-204). Efectivamente, el narrador subraya varias veces la pertenencia de Macías y su gente a la tribu de los aztecas, que representarían así el punto de origen y la autoctonía tan esenciales en el discurso de la novela telúrica, véase Baker (2013: 49-50), además Alonso (1990: 38-44).

curso de la trama hasta quedarse como figura mayor e intemporal en la escena final. Con este concepto íntimo y material de la tierra, la escritura de Azuela produciría asimismo un “indigenous text” en el sentido de Alonso (1990: 66). Por otra parte, el segundo paradigma destaca la tierra como territorialidad jurídico-política. Son evidentes las desigualdades sociales y la lucha por una tierra usurpada y explotada desde siempre por caciques como don Mónico. Toda la trama tiene su prehistoria en un sistema feudal con antecedentes coloniales que los intentos revolucionarios muchas veces no consiguen cambiar. El primer paradigma subraya el rol imprescindible que la tierra tiene en la configuración antropológica y cultural del hombre, destaca los vínculos estrechos palpables en las varias formas de fusión, digestión o inscripción; el segundo paradigma tiende a objetivar la tierra desde la perspectiva del poder político y económico. No obstante, ambos *framings* se entrelazan al compartir la condición (de-) colonial como trasfondo o contexto común, presente e irresuelto. Sería interesante ampliar el corpus temático integrando las narrativas posteriores que evocan la tierra de la Revolución, pensando en los cuentos de Juan Rulfo o de Carlos Fuentes, para comprobar en qué medida el concepto y la estética telúricos que hemos analizado en la obra de Azuela tienen un valor paradigmático en la condición cultural mexicana.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Carlos J. (1990): *The Spanish American Regional Novel. Modernity and Autocthony*. Cambridge: Cambridge University Press.
- AZUELA, Mariano (1960): “El novelista y su ambiente”, en Mariano Azuela, *Obras completas 3. Teatro, biografías, conferencias y ensayos, apuntes y notas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1077-1099.
- (1996): *Los de abajo*. Edición crítica de Jorge Ruffinelli. Nanterre *et al.*: ALLCA XX (Colección Archivos).
- (2015): *Los de abajo*. Edición y estudio introductorio de Víctor Díaz Arciniega. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BAKER, Pascale (2013): “*Los de abajo*: An Early *novela de la tierra*?” en Tilmann Altenberg (ed.), *Imagining the Mexican Revolution. Versions and Visions in Literature and Visual Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 41-56.
- (2015): *Revolutionaries, Rebels and Robbers. The Golden Age of Banditry in Mexico, Latin America and the Chicano American Southwest, 1850-1950*. Cardiff: University of Wales Press.
- DABOVE, Juan Pablo (2007): *Nightmares of the Lettered City. Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1980): *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2. París: Minuit.
- DESSAU, Adalbert (1972): *La novela de la Revolución Mexicana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor (1991): *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- (2015): “*Los de abajo*, cien años después”, en Mariano Azuela, *Los de abajo*. Edición y estudio introductorio de Víctor Díaz Arciniega. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 9-90.
- DÜNNE, Jörg (2020): “Cultural Techniques and Founding Fictions”, en Jörg Dünne et al. (eds.), *Cultural Techniques. Assembling Spaces, Texts & Collectives*. Berlin: De Gruyter, 47-60.
- FUENTES, Carlos (1996): “La *Ilíada* descalza”, en Mariano Azuela, *Los de abajo*. Edición crítica de Jorge Ruffinelli. Nanterre et al.: ALLCA XX (Colección Archivos), XV-XXIX.
- KING, John (ed.) (2004): *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KLEINBERGS, Andris (1970): “Función de la Naturaleza en ‘Los de abajo’”, en *Cuadernos Americanos*, 169/2, 194-201.
- KNIGHT, Alan (1990): *The Mexican Revolution 1 [Porfirians, Liberals and Peasants] y 2 [Counter-revolution and Reconstruction]*. Lincoln: Lincoln University Press.
- LEAL, Luis (1961): *Mariano Azuela. Vida y obra*. Ciudad de México: Ediciones de Andrea.
- LOAEZA, Soledad (1996): “La sociedad mexicana en el siglo xx”, en José Joaquín Blanco y José Woldenberg (comps.), *México a fines de siglo 1*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 108-129.
- MANSOUR, Mónica (1996): “Cúspides inaccesibles”, en Mariano Azuela, *Los de abajo*. Edición crítica de Jorge Ruffinelli. Nanterre et al.: ALLCA XX (Colección Archivos), 297-320.
- McKEE IRWIN, Robert (2003): *Mexican Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MENTON, Seymour (1996): “Texturas épicas de *Los de abajo*”, en Mariano Azuela, *Los de abajo*. Edición crítica de Jorge Ruffinelli. Nanterre et al.: ALLCA XX (Colección Archivos), 285-296.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus (1982): “Der mexikanische Revolutionsroman”, en *Iberoamericana*, 15, 88-97.
- PARRA, Max (2005): *Writing Pancho Villa's Revolution. Rebels in the Literary Imagination of Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- RUFFINELLI, Jorge (1982): *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)*. Ciudad de México: Premia.
- ROBE, Stanley L. (1996): “La génesis de *Los de abajo*”, en Mariano Azuela, *Los de abajo*. Edición crítica de Jorge Ruffinelli. Nanterre et al.: ALLCA XX (Colección Archivos), 285-296.

- SOMMER, Doris (1991): *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- TALOȘ, Ion (1983): "Miorița in Transsylvanien. Versuch einer Neudeutung", en *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, 79, 187-206.
- TOBLER, Hans-Werner (1996): "Mexiko", en Walther L. Bernecker *et al.* (eds.), *Handbuch der Geschichte Lateinamerikas 3*. Stuttgart: Klett-Cotta, 257-363.
- WOLFZETTEL, Friedrich (1999): *Der spanische Roman von der Aufklärung bis zur frühen Moderne. Nation und Identität*. Tübingen/Basel: Francke.

¿Tierra tomada? El suelo transformándose en infierno en José Eustasio Rivera, Yuri Herrera y Samanta Schweblin

NORA ZAPF

Ludwig-Maximilians-Universität München

PERDER EL SUELO

“Es como si el suelo [...] ya no me fuese favorable. [...] El problema es este sentimiento de perder el mundo. Ya existía antes, pero eran los artistas, los poetas quienes lo sentían. Ahora es un sentimiento colectivo” (Latour en Bassets 2019). Como describe Bruno Latour en esta entrevista con Marc Bassets en *El País* en 2019, algo parecido al vértigo o la angustia se siente actualmente al observar las consecuencias de nuestras acciones destructoras en el planeta. Como indica el sociólogo francés, es un sentimiento colectivo, aunque es importante preguntarse quién es, en esta cita, el “nosotros” implícito, el colectivo del que habla (véase Danowski y Viveiros de Castro 2015: 33).¹ Como advierten Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro en su ensayo sobre “os medos e os fins”, el sentimiento de perder el mundo existe desde hace mucho tiempo en las comunidades indígenas. Desde la conquista de América en 1492, vivir en un mundo caracterizado por repetidas extinciones es una experiencia común a todos los pueblos amerindios (*ibid.*: 100 s.).² Latour explica “nuestra” nueva angustia con el ejemplo de estar sentado en un avión (causa) y ver desde arriba la placa de hielo disminuida (efecto), es decir con la diferencia entre

¹ “Crucialmente, entretanto, e este é um ponto muito pouco notado pelos discursos instalados na perspectiva do ocidente moderno [...] a questão de saber *quem é o ‘nós’*, o que se entende por ‘humano’ ou ‘pessoa’ [...]” (Danowski y Viveiros de Castro 2015: 33).

² Algo que Occidente, con todos los problemas de conceptualización que lleva este término, puede aprender de ellos.

el conocimiento del problema y la inactividad. En *Dónde aterrizar*, Latour habla de la migración como consecuencia del cambio climático. A los migrantes del exterior, según él, se unen progresivamente los llamados “migrantes del interior”, que sufren el drama de verse abandonados por su país, de encontrarse privados de tierra en sus hogares (Latour 2019: 56).

El sentimiento de encontrarse privados de la tierra es algo tratado a menudo en la literatura latinoamericana, ya que las formas de explotación del continente son un problema que se conoce desde la época de la colonización y que sigue siendo pertinente en la actualidad. Empezó con la minería, con la obtención de materias primas como el oro, la plata, la hulla; pero también de azúcar, de madera, de algodón. Siguió más tarde con la extracción del caucho, la explotación de litio y otros materiales en la actualidad. En *Las venas abiertas de América Latina* (1971), Eduardo Galeano metaforiza la tierra latinoamericana como cuerpo herido y comenta que, paradójicamente, la pobreza en el continente llegó a ser una consecuencia directa de la riqueza de la tierra (Galeano 1980: 27 s.).

En las siguientes reflexiones, el término *suelo* (como superficie de la tierra, como humus) tendrá prioridad, ya que define nuestro biotopo como *anthropos*, como especie humana. El sentimiento de perder el suelo que menciona Latour sobre la era del Antropoceno hace referencia, en la literatura analizada a continuación, a *un suelo desestabilizado*. A continuación, se compararán tres novelas de distintas épocas con diferentes figuraciones literarias del suelo que, siguiendo a Cristina Rivera Garza (2022), podrían llamarse “escrituras geológicas”. Las novelas van desde una perspectiva telúrica (Rivera) a principios del siglo xx hasta una perspectiva terrestre (Schweblin) en la actualidad. La perspectiva telúrica es comprendida en este contexto como una visión de la tierra en tanto fuerza natural que produce terremotos, maremotos y huracanes, pero que no considera la influencia de la humanidad en la era geológica actual (es decir, no hay aún una perspectiva antropocénica).³ Por el contrario, en la perspectiva de lo *terrestre* como lo formula Latour, el suelo forma parte de la “zona crítica” de la biosfera, es decir, de la zona en la que actúan los seres humanos y la tierra, las plantas y las piedras en una red de acción y reacción. Las figuraciones literarias de un suelo desestabilizado que vamos a ver en lo sucesivo prefiguran el concepto de una tierra dinámica que mezcla lo muerto con lo vivo y deconstruye, así, la expectativa de un fundamento fijo, de un fondo estable.⁴ Como escribe Rivera Garza (2022:

³ Para lo *telúrico*, véase Latour (2017: 394 s.) sobre Carl Schmitt; acerca de la historia de la “novela de la tierra” en América Latina, véase Alonso (1990: 38-78).

⁴ Latour escribe: “[L]a situación presente, cuando el cuadro físico que los modernos habían considerado como seguro, el suelo sobre el cual se había desarrollado siempre su historia, se ha vuelto inestable. Como si la escenografía hubiese salido a escena para compartir la intriga con los actores.” (2017: 16-17)

10): “Hay que zambullirse en este río, este cauce, este sitio que ha visto el pervivir de los fantasmas porque, tiene razón Selva Almada, siempre queda algo de nosotros en los lugares donde morimos.” En la geología, *suelo* se define como “un elemento natural compuesto de minerales, agua, gases y material orgánico (organismos vivos y muertos) derivados de la combinación de factores geológicos, climáticos, biológicos [...]” (Geologiaweb 2022) El suelo, como mezcla entre organismos vivos y muertos, aparece de forma metafórica en los textos literarios donde plantas y animales vivos se mezclan con cadáveres, huesos, polvo, piedra o tierra. De forma metaforizada, el material de estas novelas son los llamados *muertos indóviles* (Cristina Rivera Garza 2019: 20) que forman parte de la comunidad viva. La “necroescritura”, como la medicina forense, hace hablar a los muertos como forma de desapropiación (*ibid.*: 32). El “peso crescente dos mortos (seja de seus corpos dentro da terra, seja de suas almas sobre a camada celeste)” (Danowski y Viveiros de Castro 2015: 101) es un peso material (cuerpos en la tierra) del que nos alimentamos y al mismo tiempo fantasmal (almas) de nuestros pensamientos.⁵ Los cuerpos muertos “viven” bajo tierra, reaparecen en los textos literarios de manera fantasmal y desestabilizan con su aparición el suelo fijo del presente. Como las “rocas preexistentes” (Geologiaweb 2022) del suelo, los muertos aluden, en forma de huesos, de fantasmas o de voces, metafóricamente al pasado que se halla en la tierra. El espacio bajo tierra donde se encuentran los muertos suele metaforizarse en la literatura como inframundo o, con una connotación negativa, como infierno.⁶

La vorágine (1924) de José Eustasio Rivera, novela precursora de temáticas del Antropoceno, trata de la extracción de caucho en la selva colombiana en los años veinte y sus consecuencias horribles para los pueblos indígenas esclavizados. Entrando a la selva colombiana, el protagonista Arturo Cova se encuentra más y más rodeado de una sepultura que al mismo tiempo permanece viva de forma fantasmal. *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) de Yuri Herrera comienza con el derrumbamiento de la tierra en México a causa de la minería de plata. La protagonista, Makina, pierde progresivamente el suelo bajo sus pies viajando en la ruta de migrantes de México a los EE. UU. La más reciente de las novelas que son objeto de las siguientes consideraciones, *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin, tematiza la contaminación del campo argentino por el uso de pesticidas en el cultivo de la soja. La protagonista Amanda está por morir envenenada y habla con David, un

⁵ Le agradezco a Ann Cotten la conversación sobre el concepto de los antepasados en Hawái que me abrió los ojos.

⁶ Uso aquí el término *infierno* no como concepto cristiano pero más bien como *inframundo* en general (con connotación negativa), un concepto que hay en muchas culturas amerindias como el Xibalbá, el Mictlán, el Uku Pacha, etc.

niño medio muerto. Estos tres escenarios geográfica-, política- y culturalmente diversos (Colombia, México, Argentina) y distintos estratos de tiempo (Rivera al principio del siglo xx, Herrera y Schweblin al inicio de este), aluden a menudo al imaginario del inframundo y figuran con esto un suelo desestabilizado.

LO “NUEVO EXTRAÑO” Y LA LITERATURA DEL ANTROPOCENO

El título de esta contribución hace referencia al famoso cuento neofantástico *Casa tomada* (1946) de Julio Cortázar. Este relata la historia de dos hermanos, Irene y el narrador en primera persona, que viven en una casa antigua de Buenos Aires donde unas fuerzas extrañas ganan más y más terreno. Pieza por pieza, estas fuerzas expulsan a los dos hermanos sin que estos protesten de manera alguna. Al final, los dos se encuentran fuera de la casa, se hallan delante de la puerta, sin las llaves y “con la casa tomada” (Cortázar 2006: 17). Los hermanos parecen paralizados ante semejante situación, algo que puede ser comparable a “nuestra” reacción al cambio climático. La casa se puede leer como metáfora de la tierra, si pensamos en el término *oikos* que denomina un lugar doméstico junto con sus relaciones sociales, legales y jerárquicas (Wegmann 2016: 60). *Oikos* está relacionado a la *ecología*, es decir, a las relaciones entre los organismos y el entorno. No se sabe quién o qué es lo que actúa en la casa del cuento cortazariano, y esto es lo que produce lo fantástico: ¿es la casa misma o son los fantasmas del pasado? Parece ser una multitud de cosas las que tienen agencia aquí en la casa, ya que las fuerzas siempre aparecen de forma plural: “—Han tomado esta parte— dijo Irene” (Cortázar 2006: 17). Los hermanos dejan atrás la casa sin quejarse y como si no hubiera otro remedio: están con lo puesto, sin tiempo de traer alguna cosa (*ibid.*: 17). El cuento de Cortázar se puede leer desde una perspectiva antropocénica en la cual somos “nosotros” la fuerza extraña que nos está echando de la propia casa (la tierra). En esta versión, las fuerzas sobrenaturales representan la culpa reprimida que llevó al cambio global antropógeno. La angustia frente al derrumbamiento de la tierra es parecida al sentimiento descrito en el cuento de Cortázar. Lo que llama Latour “*l’archaïque horreur du passé*”⁷ (Latour 2015: 9) y lo que Danowski y Viveiros de Castro relacionan al inframundo⁸ se parece al efecto del género de la literatura fantástica.

⁷ “el horror arcaico del pasado”, trad. de la autora.

⁸ Al principio del texto, los autores atan la situación del Antropoceno al infierno literario. Se ve en la cita que usa Sousândrade como lema y que citan Danowski y Viveiros de Castro: “—Orfeu, Dante, Æneas, ao inferno / Desceram; o Inca há de subir... / = Ogni speranza lasciate, / Che entrate... / — Swedenborg, ha mundo porvir?” (Danowski y Viveiros de Castro 2015: 7).

La pérdida/el daño de la tierra en la literatura antropocénica produce un sentimiento de vértigo o angustia. Niklas Luhmann afirma que la angustia es algo a priori de todas las sociedades y que muchas veces funciona como equivalente de encontrar un sentido, de interpretar el mundo (Luhmann 2004: 238).⁹ Pero la duda que causan los textos fantásticos, según Todorov (1976), la indecisión frente a la situación ficcional, saber si se trata de un sueño o de la realidad (véase Todorov 2013: 41-42), ya no existe. Conocemos la causa del mal. Los textos tratados a continuación no pertenecen a la literatura fantástica en el sentido clásico, aunque tienen, con diferente intensidad, elementos narrativos de lo fantástico. Tratan problemas ecológicos y políticos reales y los mezclan con algo fantasmal: la aparición de lo muerto en lo vivo.

En su libro *Literature and the Anthropocene* (2020), Pieter Vermeulen hace referencia a lo “nuevo extraño” que aparece en la literatura del Antropoceno y que viene de la tradición de la narrativa gótica o la novela de terror (Vermeulen 2020: 5). El autor reflexiona sobre el término *stuplimity* como asombro/choque y aburrimiento. De acuerdo con Sianne Ngai (2000), *stuplimity* es una alusión al término estético romántico de lo *sublime* mezclado con el adjetivo *stupid*. El aburrimiento, según Vermeulen, se refiere a las listas interminables e incomprensibles de los efectos del cambio global que leemos en los diarios. Estas listas, según Vermeulen, producen fatiga, como catálogos de destrucción (Vermeulen 2020: 5), y esto es lo que el autor denomina “the new weird” de la literatura en el Antropoceno. Pero, como distinción de lo gótico en sentido tradicional, este “nuevo extraño” no solamente tiene lados disfóricos: “Unlike the death-obsessed gothic mode of the uncanny, the weird [...] has less to do with the fear of death than with a dread of life [...]” (Vermeulen 2020: 23).¹⁰ Vermeulen muestra lo nuevo extraño en la novela *Annihilation* de Jeff VanderMeer (2014) con el área X, una zona fantástica donde los hombres se convierten en plantas y donde una máquina grande (¿une extraterrestre? ¿el internet?) en una torre parece trabajar con y contra la naturaleza. Sostenemos que la angustia de lo vivo se muestra en los textos literarios en una metamorfosis de lo vivo a lo muerto y viceversa; en una continua transformación entre entidades y materiales, como Donna Haraway teorizó (1985) y como forma parte de muchas de las cosmovisiones amerindias (Danowski y Viveiros de Castro 2015).¹¹ A continuación, se esbozarán tres diferentes tipos de infierno como suelo desestabilizado.

⁹ Trad. de la autora.

¹⁰ Será tema a discutir cómo lo nuevo extraño difiere de la literatura fantástica y del realismo mágico, o si es algo realmente nuevo.

¹¹ Por ejemplo, la idea de una cosmovisión indígena que los animales en tiempos “prehistóricos” habían sido hombres (Danowski y Viveiros de Castro 2015).

DEVORAR. CAPA ORGÁNICA (JOSÉ EUSTASIO RIVERA)

Clasificada como una de las primeras novelas de la selva, *La vorágine* se puede leer como una venganza de la tierra por su explotación. Antes de publicar la novela, Rivera escribe un poemario bajo el título *Tierra de promisión* (1921), en cuyos sonetos todavía describe la tierra de forma modernista, como naturaleza salvaje maravillosa (véase Rössner 1995: 311). El yo lírico se sumerge en la naturaleza y el primer verso va: “Soy un grávido río” [...] (Rivera 2015: 11). En la novela, Rivera se concentra en aspectos sociales y políticos infernales de la selva, aunque la descripción del entorno natural sigue siendo importante. Rivera narra cómo los caucheros se vuelven esclavos a causa del sistema explotador y cómo la violencia crece, avanzando al *Heart of Darkness*, para decirlo a la manera de Joseph Conrad, cuya famosa narración sobre el viaje a la selva congoleña apareció en 1899. El título *La vorágine* recuerda al proceso de revolotear, de ser tirado dentro de la selva con un barullo como de mucha agua. Arturo Cova es un joven poeta que huye con su novia Alicia de la ciudad porque no quieren vivir siguiendo las normas sociales. Cuando están en la llanura, Alicia es secuestrada por el empresario de caucho con el nombre de Barrera. Cova avanza hacia el interior de la selva cada vez más densa para “salvarla” (desde la perspectiva de él), y la violencia de los personajes, incluso de Cova mismo, aumenta. Es como si el principio de vida y muerte, de aparecer y desaparecer de la “selva sádica” (Rivera 2017: 297) se sobrepusiera a los pensamientos de Cova y su cerebro se convirtiera en selva interior: cuanto más penetra en la selva, más loco se vuelve. La novela, que consta de tres partes, es un informe de viaje fragmentario narrado en primera persona singular, mezclado con otros fragmentos y relatos intercalados. El “viaje mortífero” (*ibid.*: 235) de Cova es como un viaje al más allá, que sigue el sistema fluvial —esto hace pensar en Estigia, el río de la mitología griega—. En la novela de Rivera, los ríos son la causa de varias muertes injustas, por ejemplo, de dos indígenas que exploran una zona peligrosa de un río por orden de Cova. El texto se mueve constantemente entre este lado y el más allá; y en contraste con la detallada descripción de la ruta de Cova hacia las caucherías, el texto mismo se pierde en fragmentos. Cierra con un epílogo en forma de telegrama que dice sobre el grupo de Cova: “¡Los devoró la selva!” (Rivera 2017: 385). Se nota el antropomorfismo: la selva, al final, será quien devorará, como un gran organismo, a Cova por haberla penetrado de más. Desde una perspectiva de género, llama la atención que, en la búsqueda de Alicia, Cova penetre en la selva y sea devorado por ella, tanto como contraconquista (*la selva lleva artículo femenino igual que la América*), como por alusión sexual (véase Hoyos 2019: 47).

Rivera se refiere con su libro a los famosos informes de viaje *The Putumayo: The Devil's Paradise* (W. E. Hardenburg 1912) e *Inferno verde*

(Alberto Rangel 1920), donde la extracción del caucho en la selva amazónica entre Colombia y el Perú se describe como una empresa del “diablo” capitalista: se trata de un infierno político en la región del Putumayo. En la novela, este infierno se relaciona tanto con la mitología indígena como con la europea. Dante es guiado por Virgilio por los infiernos; Cova, por su parte, tiene tres guías diferentes, por ejemplo, el Pipa que sirve como traductor entre la cosmovisión indígena y los viajeros. Como Dante busca a Beatrice, Cova busca a Alicia, mientras los árboles sollozan (Rivera 2017: 98), como en la *Divina Commedia*, y una escopeta se convierte en serpiente (*ibid.*: 111) haciendo referencia a los ladrones de Infierno XXV. También aparece el cuento intercalado de la indiecita Mapiripana que chupa a los hombres como un vampiro, vengándose de ellos. Esta indiecita se puede entender como personificación de las heveas que son explotadas por la cauchería (*ibid.*: 225). Desde una perspectiva del Antropoceno, llama la atención que la selva, ya a principios del siglo xx, se relaciona con la explotación de diversos árboles del caucho.¹² El personaje Clemente Silva representa la segunda perspectiva central de la novela, que toma más y más fuerza en la narración. Silva, como selva clemente personificada, trabaja como cauchero durante dieciséis años para encontrar a su hijo perdido, Lucianito. Cuando el padre se da cuenta que el hijo ya murió, no le queda otro remedio que buscar sus huesos. Como un detective, como un forense va yendo por la selva para encontrar huellas del cuerpo muerto de su hijo, que ya forma parte de la capa orgánica del suelo. No va a lograr recuperar todo el cuerpo del hijo.

En la narración, la naturaleza se asocia con atributos como “sombrió”, “lúgubre”, “siniestro” (*ibid.*: 111), “nocturno” (*ibid.*: 112). Los árboles parecen un “velo mortuorio” (*ibid.*: 94) y, aquello que en textos románticos y desde una perspectiva animista sería clasificado como “normal”, que las plantas, la arena, las aguas hablen y supliquen, Cova lo percibe como horroroso. Notamos aquí elementos de lo fantástico y también algo de lo “nuevo extraño” actual. Pero en Rivera, ni la tecnología (los cibernéticos) aparece asociada con la naturaleza, como en el área X mencionada arriba; ni el Antropoceno se piensa como peligro para todo el planeta. Rivera piensa en esta novela desde una perspectiva telúrica donde el hombre está rodeado por la parte de la tierra que habita y que le influye de manera básica. Tal vez, Cova desaparece en la selva porque fue ajeno a la región, porque viene de la ciudad. De todas formas, el texto de Rivera es un lugar de múltiples transformaciones donde el suelo es “inestable” (*ibid.*: 190): las plantas se convierten en serpientes/en seres humanos, mientras que Cova se

¹² “[L]os caucheros que hay en Colombia destruyen anualmente millones de árboles. En los territorios de Venezuela, el balatá desapareció. De esta suerte ejercen el fraude contra las generaciones del porvenir” (*ibid.*: 298; véase también Anderson y Bora 2020).

disuelve en el viento, y los árboles hablan como hombres, etc. Cova dice en su famosa apelación a la selva: “¡Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas!” (*ibid.*: 190) El paraíso de la proyección europea conquistando América se convirtió aquí en un cementerio, en un lugar para muertos, por la violencia del sistema de explotación. El suelo consiste en huesos (de Lucianito, de los indígenas muertos, de animales, y finalmente del mismo Cova), plantas y piedras; y todos tienen su nueva forma de vida, tienen sus voces. Todo el material, como el caucho, motivo principal del libro, toma una nueva forma (véase Hoyos 2019: 48-49).

TRAGAR. SUBSUELO DE OBSIDIANA (YURI HERRERA)

En su obra novelística, el escritor mexicano Yuri Herrera trata sobre todo los temas de la frontera, de la migración de México a los Estados Unidos y del narcotráfico. Su novela corta, *Señales que precederán al fin del mundo*, se encuentra a medio camino entre lo telúrico y lo terrestre, entre lo fantástico y lo nuevo extraño. El texto habla al mismo tiempo de terremotos extraños, de fenómenos ecológicos, de la explotación de la tierra y del extractivismo; y, además, de procesos de migración y estructuras criminales en México. El título del libro indica un escenario apocalíptico que hace pensar en el cambio global y sus consecuencias. Publicada en 2009, la novela evoca el fin del mundo desde una perspectiva indígena, ya que el 21 de diciembre del año 2012 marca, en el Calendario maya, el último día de la humanidad (Gunsenheimer 2012). El término *señales* no hace referencia, como en una novela policial, a indicios, sino a huellas inevitables que se pueden leer como el inicio del apocalipsis. Indican un pronóstico/una previsión. El verbo en futuro simple demuestra especulación o afirmación cuidadosa. En la novela de Herrera ocurre algo parecido a lo que hemos visto en Rivera: se narra un viaje al inframundo donde el suelo se desestabiliza. Al final del texto espera la muerte, incierta, de la protagonista. Mientras que, en la novela de Rivera, la historia contada tiene lugar en las llanuras y en la selva colombianas, *Señales que precederán al fin del mundo* está localizada en una ciudad mexicana, presumiblemente Ciudad de México. Ya en las primeras frases del texto, que empieza in medias res, se muestra la inestabilidad del suelo:

Estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron: un hombre cruzaba la calle a bastón, de súbito un quejido seco atravesó el asfalto, el hombre se quedó como a la espera de que le repitieran la pregunta y el suelo se abrió bajo sus pies: se tragó al hombre, y con él un auto y un perro, todo el oxígeno a su alrededor y hasta los gritos de los transeúntes. (Herrera 2010: 11)

El suelo se abre con un “quejido seco”, que parece una exclamación o “pregunta” de la tierra, y anuncia así su comportamiento extraño. Se traga un ensamblaje de cosas y seres vivos: un auto, un hombre, un perro, el oxígeno, los gritos: “todas las cosas respingaron”. La duda de lo fantástico se instala con las primeras dos palabras: “Estoy muerta”. ¿Quién habla aquí? ¿Un fantasma? La frase, que hace referencia a Juan Rulfo y con esto a los nuevos lugares de fantasmas en México (véase Wolfenzon 2021), cuestiona el estatus de un cuerpo (¿muerto?) de un ser humano. La narración en tercera persona habla de una mujer cuyo nombre alude a la máquina y cuyo cuerpo, desde el principio, forma parte de un suelo inestable. La mujer se resiste a la “sentencia” de la tierra, pero no tiene miedo: “Era la primera vez que le tocaba locura telúrica” (Herrera 2010: 11). La “locura telúrica” (casi rima) señala las consecuencias de la minería e indica así el lado inquietante de la historia del extractivismo en América Latina.

Makina, que viene de una familia de criminales, busca a su hermano que se fue hace tiempo a vivir como emigrante en los Estados Unidos. Por encargo de su madre, la Cora, Makina tiene que entregarle una carta. Para llegar a cruzar el río de frontera (nuevamente se simboliza el Estigia), la protagonista tiene que penetrar en varios círculos infernales de la mafia, en los que encuentra diferentes jefes en función de “portero”: el señor Dobleú, el señor Hache, etc. Su guía es el “coyote” Chucho, cuyo nombre significa ‘perro’ o ‘escalofrío’. En el camino se hacen muchas referencias, tanto al inframundo de Dante como al de los Aztecas: son nueve capítulos, como nueve círculos infernales, y sus títulos se refieren a diferentes lugares del *más allá* de la cosmovisión azteca, por ejemplo, los capítulos “El lugar donde el viento corta como navaja” o “El cerro de obsidiana” (véase Michael 2017 y Zapf 2020). Tanto el viento que corta como navaja como el material mítico de la obsidiana que se usaba en las armas y también el perro provienen de los mitos aztecas. Cuando Makina entra a los EEUU, hay una escena en la que entra en un estadio de béisbol para verse con otro jefe mafioso. El estadio con las sillas negras remite al cerro de obsidiana del mito azteca del Mictlán, que es el submundo de los aztecas. La obsidiana tiene un significado mítico en la cultura azteca, ya que las superficies de las piedras lisas y brillantes sirvieron para adivinar el futuro (Riese 2012: 126). La escena también hace referencia a la novela *Underworld* de Don de Lillo (1997) y así a un submundo literario estadounidense.

Para Makina, el inframundo se asocia tanto con el subsuelo como con la clandestinidad: les migrantes que pasan por la frontera no tienen estatus legal y se tienen que comportar como fantasmas: se tienen que hacer invisibles. Makina sirve como traductora entre México y los Estados Unidos, entre el “latino” y el “gabacho”, entre les nacionales, por un lado (llamados “sal de la única tierra que vale la pena conocer”, que están segures, siempre protegides, Herrera 2010: 62); y les migrantes, por el otro (“espolvoreada[s] como remaches caídos de una ventana”, *ibid.*: 63). En esta

plasticidad metafórica, les que vienen de adentro forman parte del suelo nacional, son la sal de la tierra, mientras que les que vienen de afuera se caen de la ventana como clavos no usados. Les migrantes muchas veces se tienen que juntar con narcotraficantes y otros criminales para poder pasar al “otro lado”, es decir para pasar la frontera entre los dos países. Este *más allá* no representa el paraíso anhelado, sino un infierno terrestre. Además del nivel político, la novela también tiene un nivel ecológico y antropocénico en su concepción de la tierra. “La Ciudadcita estaba cosida a tiros y túneles horadados por cinco siglos de voracidad platera y a veces algún infeliz descubría por las malas o a lo pendejo que habían sido cubiertos. Algunas casas ya se habían mandado a mudar al inframundo, y una cancha de fut, y media escuela vacía” (*ibid.*: 11-12).

La “voracidad platera” destruye el entorno ecológico regional, así como la migración destruye las vidas legales de les migrantes. Llegando a la frontera, Makina y Chucho ven un cuerpo en estado de putrefacción que, a primera vista, parece ser una mujer embarazada, pero de cerca resulta ser un “pobre infeliz hinchado de putrefacción al que los zopilotes ya le habían comido los ojos y la lengua” (*ibid.*: 48). En el suelo peligroso de la migración, en la frontera, se muere mucha gente, pero no desaparece inmediatamente sino perdura para un tiempo como una estatua de advertencia (sin voz y sin vista) y luego se convierte más y más en compost. En una ciudad estadounidense, Makina encuentra a su hermano que ya forma parte de la llamada “Familia Feliz” y no quiere volver a México. Makina le quiere dar la carta de la Cora, es decir de su madre, pero él la rechaza. A Makina entonces le parece como si su hermano se hubiera comido el corazón de ella, aludiendo así tanto a la figura de Ugolino en Dante, como a rituales aztecas. Al final de la novela, Makina baja una escalera caracol con Chucho para llegar a un cuarto oscuro donde se escucha un ruido como de ríos subterráneos (*ibid.*: 118), lo que hace referencia a los ríos del inframundo e igualmente al río de la frontera. En el sótano, hay humo de cigarrillos y un desconocido le entrega nuevos papeles a Makina, dándole de esta forma un nuevo nombre, un nuevo origen, un nuevo oficio (*ibid.*: 117-118). “Me han desollado” (*ibid.*: 119), es la reacción de ella. A partir de allí, no se sabe si la protagonista se muere o si empieza una nueva vida. Al menos metafóricamente, su cuerpo se disuelve como el cuerpo podrido del otro migrante: se desolla, pierde su capa protectora, se mezcla con el entorno de la tierra. La novela termina así: “[...] se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio” (*ibid.*: 119). No es casualidad que “todas las cosas” que quedan en silencio están relacionadas con las cosas que respingan del inicio de la novela. Son las cosas bajo tierra.

ESCUPIR. MATERIA MUERTA (SCHWEBLIN)

La autora argentina Samanta Schweblin trata, en su prosa, el horror diario desde una perspectiva psicológica; y crea, como lo hacen también, aunque de una manera diferente Mariana Enríquez y Pola Oloixarac, una nueva forma de la literatura de lo extraño (véase Caro 2022). Lo extraño en Schweblin se parece a lo “nuevo extraño” mencionado arriba, pero sin los acontecimientos claramente sobrenaturales: cada trama de Schweblin podría ocurrir (casi) de verdad (Schweblin en Klobusiczky 2012). La novela corta *Distancia de rescate* (2014) habla de la lenta violencia (véase Mutis 2020) del uso de agroquímicos en Argentina. Se refiere al escándalo de la empresa norteamericana Monsanto, que se fusionó con Bayer y que produce el herbicida tóxico Glifosato, que causa cáncer y otras patologías. La historia que se parece a una pesadilla —que se llevó a la pantalla en 2021 por la directora Claudia Llosa— se relata como el viaje interior de Amanda, una mujer que está por morir, intoxicada.

Amanda va con su hija Nina de vacaciones al campo argentino, a una región donde se cultiva la soja de manera extensiva. Allí encuentran a Carla y su hijo de carácter extraño, David. Ambos viven al lado de la casa alquilada por Nina y Amanda. David había sobrevivido a una intoxicación accidental con un veneno desconocido. La narración, en forma de diálogo ininterrumpido, se estructura de muchas repeticiones. Con las preguntas de David (en cursiva) y las respuestas vacilantes de Amanda (en imprenta), se cuenta retrospectivamente, tanto del accidente de David, narrado por Carla, como de la historia de Nina y Amanda, que sufren más tarde el mismo accidente. El diálogo remite tanto a los *Diálogos de los muertos* de Luciano, como a la conversación entre los muertos de Juan Rulfo y así, a un entorno del inframundo similar a lo que Cristina Rivera Garza llama *Escritura geológica* (2022). La novela empieza con el proceso de morir:

Son como gusanos.

¿Qué tipo de gusanos?

Como gusanos, en todas partes.

El chico es el que habla, me dice las palabras al oído. Yo soy la que pregunta.

¿Gusanos en el cuerpo?

Sí, en el cuerpo.

¿Gusanos de tierra?

No, otro tipo de gusanos.

Está oscuro y no puedo ver. Las sábanas son ásperas, se pliegan debajo de mi cuerpo. No me puedo mover, digo. (Schweblin 2018: 11)

La situación interna del diálogo, sin localización externa, causa duda y angustia desde la primera página en este texto. Las voces podrían ser reales, podría tratarse del lecho de muerte de Amanda, o podrían ser imaginadas/soñadas por ella.¹³ La perspectiva es corporal: el cuerpo de Amanda está acostado entre sábanas y, como en el cuento “A la deriva” de Horacio Quiroga, este cuerpo no puede moverse por el veneno. El lector/la lectora siente como si el propio cuerpo estuviera lleno de gusanos. Aunque la voz de David niega que se trate de gusanos de tierra, la palabra evoca el estar bajo tierra, el estar enterrado. En el transcurso de la trama llegamos a saber que, en los campos de soja algo siniestro está pasando; más y más animales se enferman, se desfiguran y se mueren: “El padrillo tenía los párpados tan hinchados que no se le veían los ojos. [...] [P]arecía otro animal, una monstruosidad” (Schweblin 2018: 21). Cuando David tiene contacto con la tierra envenenada, Carla intenta salvarlo. Como ya es tarde para llamar a un médico, Carla va a pedir ayuda a un lugar que se llama la “casa verde”, como el burdel en la famosa novela de Mario Vargas Llosa. Ambas casas verdes están situadas fuera de la ciudad y en ambas viven mujeres marginadas. La casa verde de Schweblin representa un lugar con un saber (femenino) que se distingue del saber hegemónico (patriarcal) sobre la naturaleza, sobre cómo se cuida un cuerpo, sobre qué es la vida. Es un lugar donde se practica vudú, parecido al del Caribe. La sanadora intenta salvar a David transmigrando su alma a otro cuerpo:

La sanadora dijo que el cuerpo de David no resistiría la intoxicación, que moriría, pero que podíamos intentar una migración. [...] —Si mudábamos a tiempo el espíritu de David a otro cuerpo, entonces parte de la intoxicación se iba también con él. Dividida en dos cuerpos había chances de superarla—. (*ibid.*: 26-27)

A partir de esta migración, tan diferente de la migración de Makina en Herrera, Carla no reconoce a su hijo y lo llama en secreto “este monstruo” (*ibid.*: 34). Lo monstruoso de David se explica con la falta de la mitad de su alma, con la mezcla de presencia y ausencia que representa su cuerpo herido. Recuerda a la figura del zombi como *living dead* porque tiene la misma fragmentación interna, el mismo modo de andar vacilante (véase Mutis 2019). Los zombies del imaginario del Caribe se asocian con el infierno. Cuando a Nina le pasa lo mismo que a David, Carla permite que se haga otra trans migración en la casa verde, mientras Amanda

¹³ Solamente hay una escena al final donde llegamos a saber qué pasa después de la muerte de Amanda, lo que no puede ser visto de ella en su lecho de muerte. Esto nos hace pensar que sí fue un sueño o un cambio de la perspectiva de Amanda a la de David.

agoniza envenenada y a punto de morir. La parte en la que Nina pretende ser David es terrorífica “—No soy Nina —dice Nina. [...] —Soy David— dice Nina, y me sonrío” (Schweblin 2018: 55-56). Con esto, se anticipa que, tal vez, la mitad del alma de Nina se combinó con la mitad sobrante del alma en el cuerpo de David y se fusionó en un ser híbrido. Lo extraño de David se ve en todo su comportamiento: en su sonambulismo, en su estrecha relación con los animales enfermos y en la frase siempre repetida por él, “esto no es importante”. Esa frase refleja la actitud indiferente de la política y de las empresas ante los accidentes horrorosos con el Glifosato. Al mismo tiempo, el niño David (que representa el futuro) es el único que cuestiona la situación y busca una explicación de los enfermos, sobre los que Carla dice: “—Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro. Los ves por la calle, cuando aprendés a reconocerlos te sorprende la cantidad que hay [...]” (*ibid.*: 70). La circulación del veneno en el agua, en el aire, y en la tierra causa un ambiente difuso y siniestro, donde todo puede representar un peligro. El infierno de la contaminación se extiende en todas partes, en torno a todos los seres, como un reverso lúgubre de la zona crítica.

CONCLUSIÓN. EL COMPORTAMIENTO EXTRAÑO DE LA TIERRA

Nuestra casa es el *oikos* inestable. Lo desestabilizamos “nosotres”. El sentimiento de perder el suelo bajo los pies causa la angustia y produce nuevas formas de textos. Rivera es un caso particular porque escribe, como precursor moderno, desde una perspectiva telúrica sobre temáticas urgentes del presente. Herrera vacila entre lo telúrico y lo terrestre, mientras que Schweblin muestra una visión de lo terrestre desde la zona crítica misma: el cuerpo de Amanda se descompone entre gusanos. En las tres novelas, la tierra se comporta de manera extraña, reaccionando a los humanos, que sacamos el caucho, la plata, la obsidiana, la soja. La tierra ha sido tomada por “nosotres”, las sociedades industrializadas, es decir, somos la fuerza extraña que nos expulsa de la propia casa. Sufren sobre todo los que no tienen la culpa, como se ve en las tres novelas: los caucheros en la selva, es decir los esclaves; la migrante Makina como mujer en una red de criminales entre México y los EEUU; y las niñas que juegan en el campo argentino envenenado en *Distancia de rescate*. Llama la atención que, en las tres figuraciones del infierno, la tierra/el suelo tiene agencia similar a vista en la teoría de Latour. De alguna forma, las tres novelas prefiguran un pensamiento de lo terrestre porque si descendemos bajo tierra (metafóricamente, pero también materialmente), encontramos la muerte, el mundo de los *muertos indóciles* en una *escritura geológica* como la llama Rivera Garza, que se propone una operación desedimentativa (2022: 12). Esto es lo que Rivera, Herrera y Schweblin hacen en sus

novelas. En ellas, las capas del suelo se componen de la capa orgánica, el subsuelo y la materia muerta. Salen de ella seres sobrenaturales como el vampiro, el fantasma, el zombi. Esto implica el cambio de una perspectiva desde arriba y con distancia (la tierra desde la perspectiva humana cae un metro y medio sobre el suelo) a una perspectiva desde abajo y de adentro (el suelo, el humus y nosotros metidos en esta zona, véase Gómez-Barris 2017: 133). Son también nuestros huesos los que componen el suelo, son los fantasmas de nuestro pasado los que salen.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Carlos J. (1990): *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ANDERSON, Mark y Zélia M. BORA (2016): *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America. Ecocritical Perspectives on Art, Film, and Literature*. Lanham et al.: Lexington Books.
- BASSETS, Marc (2019): “Bruno Latour: ‘El sentimiento de perder el mundo, ahora, es colectivo’. El influyente pensador francés describe en su último libro un planeta en el que el calentamiento global lo trastoca todo”, en *El País*, 21-03-2019, <https://elpais.com/elpais/2019/03/29/ideas/1553888812_652680.html?event_log=oklogin> (06-09-2021).
- CARO, Hernán D. (2022): “Der Horror, der Alltag und sie. Lateinamerikanische Autorinnen”, en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05-04-2022, <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/feministische-horrorliteratur-aus-lateinamerika-von-mariana-enriquez-samanta-schweblin-monica-ojeda-17921150.html>> (13-07-2022).
- CORTÁZAR, Julio (2005): *Casa tomada y otros cuentos*. Prólogo de Luisa Valenzuela, estudio de Aníbal Jarkowski [1946]. Madrid: Alfaguara.
- DANOWSKI, Deborah y Eduardo VIVEIROS DE CASTRO (2015): *Há mundo por vir?: Ensaio sobre os medos e os fins* [2014]. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental.
- FEREBEE, K. M. (2021): “‘Something in the Body’: Material Memoir and Posthuman Horror in Samanta Schweblin’s *Fever Dream*”, en *Latin American Literary Review*, 48/95.
- GALEANO, Eduardo (1980²⁹): *Las venas abiertas de América Latina* [1971]. Cerro del Agua/Tucumán: Siglo XXI Editores.
- GEOLOGIAWEB (s. a.): “Origen y formación de los suelos”, <<https://geologiaweb.com/ingenieria-geologica/origen-formacion-suelos>> (05-01-2022).
- GUNSENHEIMER, Antje y Monika WEHRHEIM (2017): “Der 21. Dezember 2021 - die globale Inszenierung eines Weltuntergangs”, en Gunsenheimer et al. (eds.), *2012 — die globalisierte Apokalypse aus lateinamerikanischer Perspektive*. Bonn: University Press, 9-16.

- HARAWAY, Donna (1985): "A Cyborg Manifesto", en *Socialist Review* LXXX, 65-108.
- HARDENBURG, W. E. (1912): *The Putumayo: The Devil's Paradise. Travels in the Peruvian Amazon Region and an Account of the Atrocities Committed upon the Indians Therein*. Edited and with an Introduction by C. Reginald Enock. London/Leipzig: T. Fisher Unwin, <<https://archive.org/details/putumayodevilspa00hardrich/page/12/mode/2up?view=theater>> (21-01-2022).
- HERRERA, Yuri (2010): *Señales que precederán al fin del mundo* [2009]. Cáceres: Periférica.
- HOYOS, Héctor (2019): *Things with a History: Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction in Contemporary Latin America*. New York: Columbia University Press.
- KLOBUSICZKY, Patricia (2012): "Samanta Schweblin", en: *Berliner Künstlerprogramm des DAAD*, <<http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/gast.php?id=1207>> (13-07-2022).
- LATOUR, Bruno (2017): *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime / Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas* [2015]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (2019): *Dónde aterrizar. Cómo orientarse en política*. Trad. Pablo Cuartas. Barcelona: Taurus.
- LUHMANN, Niklas (2004⁴): *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?* [1986]. Wiesbaden: Springer.
- MICHAEL, Joachim (2017): "Die mexikanische Literatur und die Vorzeichen des Endes", en Antje Gunsenheier et al. (eds.): *2012 — die globalisierte Apokalypse aus lateinamerikanischer Perspektive*. Bonn: Bonn University Press, 141-158.
- MUTIS, Ana María (2020): "Monsters and Agritoxins: The Environmental Gothic in Samanta Schweblin's *Distancia de rescate*", en Ilka Kressner, Ana María Mutis y Elizabeth M. Pettinaroli, *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World*. New York: Routledge.
- NGAI, Sianne (2000): "Stuplimity: Shock and Boredom in Twentieth-Century Aesthetics", en *Postmodern Culture*, 10/2 (enero 2000).
- RIESE, Berthold (2011): *Das Reich der Azteken. Geschichte und Kultur*. München: C. H. Beck.
- RIVERA, José Eustasio (2015): *Tierra de promisión* [1921]. Bogotá: Biblioteca Básica de Cultura Colombiana.
- (2017): *La vorágine* [1926]. Edición de Montserrat Ordóñez. Madrid: Cátedra.
- RIVERA GARZA, Cristina (2019): *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desaparición* [2013]. Madrid: Debolsillo.
- (2022): *Escrituras geológicas*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

- RÖSSNER, Michael (1995): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
- SCHWEBLIN, Samanta (2018²): *Distancia de rescate* [2014]. Barcelona: Random House.
- STOCKHAMMER, Robert (2018): “World literature or Earth literature? Remarks on a Distinction”, en Gesine Müller, Jorge J. Locane y Benjamin Loy (eds.), *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlin/Boston: De Gruyter, 211-224.
- TODOROV, Tzvetan (2013): *Einführung in die fantastische Literatur* [1976]. Berlin: Wagenbach.
- VERMEULEN, Pieter (2020): *Literature and the Anthropocene*. London: Routledge.
- WEGMANN, Thomas (2016): “Über das Haus. Prolegomena zur Literaturgeschichte einer affektiven Immobilie”, en Zeitschrift für Germanistik XXVI, 1/2016, Bern *et al.*: Peter Lang, 40-60.
- WOLFENZON, Carolyn (2021): *Nuevos fantasmas recorren México: Lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- ZAPF, Nora (2020): “Die zum Schweigen Gebrachten sprechen. Unterwelt, Geschichte und Politik im mexikanischen Roman am Beispiel von Rulfo und Herrera”, en *Komparatistik online*, 1-28, <https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik_online/article/view/204/159> (21-01-2022).

El papel de la tierra en la poesía de Leonel Lienlaf y Liliana Ancalao

DAMIÁN GÁLVEZ

Pontificia Universidad Católica de Chile (Campus Villarrica)
Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR)

INTRODUCCIÓN

En las últimas tres décadas, la producción literaria del pueblo mapuche ha experimentado un gran crecimiento gracias a la circulación de nuevas generaciones de escritoras y escritores de autoría indígena. En sus múltiples manifestaciones estéticas, la poesía mapuche se ha posicionado en la literatura latinoamericana como una escritura culturalmente heterogénea, en la cual se superponen varias lenguas y diferentes signos identitarios (Carrasco, 2019). En buenas cuentas, la efervescente producción poética de la sociedad mapuche que se percibe en la actualidad, demuestra que la creación artística —y la literatura en particular— desempeña una función social relevante para el entendimiento de culturas y pueblos diversos.

Mapu: tierra; *che*: gente. *Mapuche* significa etimológicamente “gente de la tierra”. En ese gesto nominativo resalta la potencia de la lengua propia, el mapuzungun, una lengua que sobrevive con muchas dificultades como consecuencia del racismo, la discriminación y el escaso reconocimiento de la diversidad etnolingüística en el Cono Sur.

El presente texto aborda el papel que desempeña la tierra en la poesía del pueblo mapuche a través de la obra de Leonel Lienlaf y Liliana Ancalao. Es sugestivo mencionar que se trata de una aproximación, por así decirlo, transnacional a la poesía mapuche, en oposición con los estudios que suelen enfocarse en los(as) poetas del lado chileno, y de una perspectiva sociológico-antropológica. Tomando esto en consideración, el artículo plantea algunos significados vinculados a la tierra en la poesía de Lienlaf y Ancalao a partir de tres dimensiones que, si bien son diferenciables, están profundamente emparentadas: i) como fuente de escritura y oralidad; ii) como lugar de memoria histórica; y iii) como espacio de colonización y resistencia.

El ruido del mar, el canto de las aves, el recuerdo de la lluvia. En los libros de Lienlaf y Ancalao, escritos en mapuzungun y castellano,¹ el paisaje natural que les rodea forma parte de un impulso vivo de elementos entrelazados que recrea un mundo interior capaz de fabricar otra realidad. Mas no solo eso. Sus poesías están tejidas con hebras que producen una específica forma de sentir, pensar y actuar colectivamente. Ambos(as) poetas son conscientes que el idioma de su pueblo es el mapuzungun, que significa el “idioma de la tierra”. Lienlaf escribe: “Se ha despertado el ave en mi corazón / Extendió sus alas / Y se llevó mis sueños para abrazar la tierra” (2019: 63). Soñando con el latido de las aves, Lienlaf realiza un viaje al terruño, a la cosmovisión de su pueblo para escuchar los sonidos de la naturaleza.

Un segundo eje en cuestión es la conexión de la tierra con la memoria histórica del pueblo mapuche, porque si bien hay diferencias importantes, en uno y otro caso los poemas procuran representar una concepción de la tierra que se niega a ser considerada como una simple fuente de recursos para una economía rentista. La tierra, por el contrario, está relacionada al “canto de los antepasados” (Chihuilaf 2010: 61), al mismo tiempo que a la constante apelación de sus enseñanzas. Según Liliana Ancalao, “la memoria nos sigue trayendo respuestas que iluminan. Ahora sé que soy mapuche, que mapuche significa ser humano de la Tierra” (2018: 54).

Finalmente, se analiza el problema de la tierra como una demanda histórica del movimiento mapuche, toda vez que el Estado chileno y el argentino, con la “Pacificación de la Araucanía” y la “Conquista del Desierto”, implementaron un proyecto nacional de homogeneización cultural basado en la ocupación militar de los territorios indígenas en los umbrales del siglo xx. Ambos acontecimientos, como se verá en la última sección del capítulo, seguirán el clásico modelo decimonónico de la civilización luchando contra la barbarie, cuyo binomio sigue siendo decisivo en las representaciones estereotipadas de la otredad cultural.

¹ Ciertamente, hay diferencias entre los(as) autores(as) en relación al uso del mapuzungun. En el caso de Liliana Ancalao, ella cuenta que aprendió como adulta e hizo traducir sus primeros escritos en castellano al mapuzungun antes de comenzar a aprenderlo bien. Dice: “Hablo del *Puel Mapu* y de la historia de mi familia que es la historia de muchas familias y que explica la pérdida de nuestro idioma como primera lengua, en la mayoría de mi generación” (Ancalao 2018: 68). Por su parte, Leonel Lienlaf aprende la lengua en la infancia, razón por la cual compone su primer libro en mapuzungun, el que es traducido por el propio poeta al castellano. En una entrevista, el autor indica: “no es casual que la gente chilena y argentina no sepan mapuzungun (...), porque a través de la chilenización en nuestros colegios se nos trató de hacer olvidar nuestra historia” (Lienlaf 2018: s. p.).

REFLEXIONES SOBRE LA TIERRA

En la actualidad hay un conjunto variado de investigaciones académicas sobre lo que se ha denominado “poesía mapuche”. Claudia Rodríguez (2004), sostenida en los planteamientos de Iván Carrasco (2000), señala que hay muchas maneras de nombrar el cuerpo interdisciplinario que estudia la producción textual realizada por poetas de origen mapuche.² Entre las categorías más conocidas que implican el entrelazamiento de configuraciones socioculturales y sistemas literarios alternativos, destacan los conceptos de “poesía etnocultural” y “etnoliteratura”. Dice Carrasco:

lo que llamamos «poesía mapuche» es un objeto cultural complejo, polisémico y variable. No existe una palabra en mapuzungun equivalente a poesía, que es un término, un concepto y un tipo de experiencia occidental. En cambio, en las sociedades indígenas americanas su arte verbal era el canto, *ül* en la cultura mapuche, y el relato, *nüttram* o *epeu*, según el caso, puesto que la tradición escrita no era posible ni tal vez necesaria (2019: 185).

De acuerdo con esta definición, podría decirse que los textos poéticos de Ancalao y Lienlaf ponen de manifiesto el encadenamiento de modelos híbridos y transculturales. Por un lado, la tradición literaria occidental, y por otro, la tradición oral mapuche que se construye “conversando desde la orilla del fogón, con los antepasados, que ahora han muerto” (Huirimilla 2012: 9). Los sueños de Lienlaf están hechos de movimientos interiores. “Recorrí muchos lugares / buscando el secreto de la tierra / me contaba en mis sueños / una piedra sin rostro” (Lienlaf 2003: 15). La propuesta del poeta se orienta entonces hacia un proyecto confesado —desvelar “el secreto de la tierra” — que gira en torno a un centro igualmente explícito:

² De acuerdo con los últimos datos del Censo de 2010, en Argentina hay un total de 955.032 personas descendientes de pueblos indígenas, de los cuales 205.009 pertenecen al pueblo mapuche, siendo el pueblo originario más numeroso de los 31 existentes en el país. A su vez, la población indígena en Chile asciende a 2.185.759 (12,8%) de los cuales 1.745.417 (79,8%) pertenecen al pueblo mapuche, es decir, el 9,9% de la población total del país. La región de La Araucanía, ubicada en el centro sur del territorio nacional, a casi ochocientos kilómetros de Santiago, es la región donde se agrupa una parte importante de la población mapuche (18,3%), la cual se concentra principalmente en la ciudad de Temuco, su capital regional, que posee 285.415 habitantes. Sin embargo, es la Región Metropolitana el lugar donde vive el mayor número de personas que se autoidentifican como mapuche, 614 mil, o sea, el 35% del total. Es importante considerar esta dimensión sociodemográfica para conocer diferentes enfoques que hay al interior de la poesía mapuche, como aquellas perspectivas asociadas a la vida urbana y registros culturales en grandes centros metropolitanos. Véase, por ejemplo, el trabajo de *Mapurbe, venganza a raíz* de David Añiñir (2018).

un espacio y un tiempo lleno de fuerzas actuantes (Hernández 2019). En *Boceto para una cartografía en verde opaco y barro*, apunta:

Está ahí el secreto;
 en la piedra que pisas cada día en los caminos,
 en los musgos,
 en las plantas,
 en el viento. (Lienlaf 2014: 9)

Ahora bien, cabe tener en cuenta que Lienlaf describe sueños y paisajes con sentimiento y los examina líricamente. La imagen desiderativa de su palabra poética está vinculada a un espacio geográfico de producción cultural muy concreto: el *Wallmapu*, un territorio de pujante carga simbólica y espiritual, con un carácter identitario propio y una organización productiva por su particular historia (Aguirre y Gálvez 2021). En un poemario publicado en 2014, es el sujeto lírico quien de alguna manera ratifica este vínculo tan especial del pueblo mapuche con la tierra.

Espera que el río fluya tumultuoso por tu alma
 remeciendo tierras,
 siendo raíz,
 siendo tallo,
 siendo copa,
 siendo semilla. (Lienlaf 2014: 9)

Los versos son reveladores, porque demuestran que la tierra no es puramente recurso natural, ni materia prima, ni escenario de enfrentamiento bélico. En el curso del poema recién citado se aprecia con claridad la puesta en escena de una naturaleza silvestre, al mismo tiempo que se vislumbra el movimiento tumultuoso de los ríos que pasan por el alma. Retomando una sugerente reflexión de Elvira Hernández: “la comprensión mapuche de la poesía es con radicalidad diferente a la practicada en nuestro ámbito local, afincada a la tradición castellana. Diría incluso que el radio de acción de la poesía mapuche se asemeja a la que tenía la poesía China de la antigüedad, una especie de farol del quehacer cotidiano, y por lo mismo, casi un primer conocimiento” (2019: 47).

A pesar de la imposibilidad de definir el concepto a cabalidad, Lienlaf y Ancalao han reparado en los múltiples significados de la tierra. Respecto a la relación con la poesía, el territorio se vive colectivamente como una fuente de conocimientos que está presente en prácticamente todas las dimensiones del quehacer de sus habitantes. Así entendida, la profundidad de la naturaleza se extiende como materia de oralidad y escritura. A la vez, el discurso poético de Ancalao se mueve entre las raíces y los suelos del

sur argentino, en la Patagonia, comarca general de la lluvia. Escuchemos sus palabras:

[...].
 y andar
 humano no más
 apuntalando luchas
 controlando el pulso de la tierra
 mirarse escombro en el mapa de los sueños.
 (Ancalao 2010: 15)

Es difícil encontrar una mejor entrada que esta para comprender que la tierra está relacionada a una dimensión sacralizada del espacio. Resulta más claro todavía cuando se examina bajo los aspectos de la vinculación histórica de las comunidades con la tierra. Según Liliana Ancalao, la vida del pueblo mapuche “ha estado siempre, espiritualmente, ligada a la tierra. Nuestra relación con la tierra no es solo de extracción, para recoger frutos y cosechas, sino de veneración. Cíclicamente nos renovamos con sus fuerzas. Las fuerzas de la tierra a las que respetamos y a las que hacemos propicias cumpliendo nuestros rituales” (2018: 53).

El concepto mapuche de tierra remite a espacios de significación socialmente compartidos. La tierra es la base —material y simbólica— de todas las formas de vida y es inseparable del discurso poético. En ese sentido, se podría decir que la poesía en la cultura mapuche es una elaboración que no está separada de los quehaceres cotidianos, sino que engloba la vida social y cultural de sus habitantes. Es más, para Elicura Chihuailaf:

en el texto mapuche no hay artilugio de la palabra con la palabra, sino que la palabra tiene que ver absolutamente con una vida. Ahí me parece que en el mundo indígena la poesía es la vida misma, no es retórica, no es un discurso, tiene que ver, por ejemplo, con la nostalgia de un mundo perdido. Algunos han confundido esto con lo denominado ‘lárico’. Yo me pregunto, ¿no será que lo «lárico» chileno, hablando de todos sus representantes en la poesía, ha sido influido por la cultura mapuche y no al revés? (Chihuailaf y González 1999: 72).

INTERROGAR LA MEMORIA

Para mí ha sido una sorpresa descubrir a tantos mapuches que se expresan poéticamente en su idioma, con mucha dignidad y mucha conciencia de sí mismos. Yo le concedo una enorme importancia a este hecho, creo que a través de la poesía el mapuche ha podido expresar su profundo espíritu telúrico y volver a sus raíces.

Jorge Teillier, *Las utopías están vigentes*

Sabemos que el término “oralitura” es una expresión acuñada por el poeta mapuche Elicura Chihuailaf no solo para nombrar una forma específica de creación literaria, sino también para indicar una etapa histórica en la que se encontraba la escritura en el mundo indígena (1997). Con referencia a este concepto, el trabajo ensayístico de Liliana Ancalao explica que

la tradición oral es el universo que se respira en el aire de nuestras reuniones, el universo incontenible dentro de nuestro cuerpo. La memoria. La memoria entre los antiguos había circulado sólo en forma oral. Fue una decisión de nuestros pueblos usar los grafemas occidentales para escribir el idioma originario. Escribir la memoria es una pelea por defenderla del olvido (2018: 63).

La conexión entre escritura y oralidad es un tema obligado en la poesía mapuche porque se alimenta de ambas tradiciones produciendo una especie de hibridismo congénito. De esta inquietud a veces tan manifiesta por la memoria de los antepasados, por lo individual y lo colectivo, afloran un conjunto de cuestiones importantísimas de discutir que, según Jaime Valdivieso, remiten a todo el universo poético del pueblo mapuche. El autor de *Señores y ovejas negras*, comenta que durante la posdictadura chilena la poesía mapuche representa “con gran calidad a un pueblo que comienza a pensarse a sí mismo, a renacer en una renovada conciencia de sus valores y derechos, de su visión del mundo, de su sentido sacro de la naturaleza, de su concepción moral de fuerte carácter colectivo y solidario” (Valdivieso 1994: 18).

En cierta medida, los poemas de Liliana Ancalao en *Tejiendo con lana cruda* (2001) y *Rokiñ: provisiones para el viaje* (2020) contienen varias observaciones muy interesantes sobre la memoria histórica del pueblo mapuche, antes y después de la conquista europea. De varios de ellos se desprende una imagen crítica de la historia oficial argentina, situando de manera prominente el protagonismo que han tomado las luchas por la memoria de los pueblos originarios. En una cadena argumentativa dedicada a este asunto tan relevante, Ancalao dice: “Escribo para no olvidar a los que

murieron en altamar, hacinados y enfermos en los barcos que los llevaban a los puertos del desmembramiento de la familia que aún nos quedaba, escribo porque la desesperación tiene quejido llanto y gritos” (2020: 17).

Liliana Ancalao Meli piensa en Comodoro Rivadavia, su ciudad natal, como un lugar sometido a complejos enfrentamientos políticos de larga duración. Esto es fácilmente apreciable en pasajes autobiográficos como este: “Vivo en Comodoro Rivadavia. A esta ciudad llegaron, muy jóvenes, mi papá Ancalao y mi mamá Meli, quienes debieron dejar el campo, corridos por la pobreza material. Debieron abandonar un espacio limitado y asignado por el Estado argentino, después de la guerra del desierto” (Ancalao 2018: 51). Estos antecedentes son muy importantes para comprender las condiciones sociales del despojo, así como para situar los graves conflictos que siguen caracterizando las relaciones interétnicas entre el pueblo mapuche y el Estado argentino, cuya continuidad histórica abarca una amplia magnitud temporal (Viñas 2003 [1983]). Sostenida en la memoria de su pueblo, Ancalao poetiza:

como un tremendo viento
dicen que fue el malón
un torbellino en contra de los días
y eso que los antiguos eran duros
firmes
ahí quedó su sangre
desparramada
me decías abuela. (Ancalao 2018: 33)

Llegados a este punto, volvamos la atención hacia la palabra de Leonel Lienlaf. Su primer poemario, *Se ha despertado el ave de mi corazón*, fue publicado en 1989. Para ese entonces, él era un joven poeta de diecinueve años que vivía en un país embrutecido por el autoritarismo de una violenta dictadura, una época desgraciada que hervía con el paso de las estaciones. Nació y vivió en la comunidad de Alepue, cerca de San José de Mariquina, en la actual provincia de Valdivia. Raúl Zurita, quien escribió el prólogo del citado libro, afirma que los poemas de Lienlaf mantienen un constante diálogo con la tierra.

Se ha despertado el ave de mi corazón es así el canto que despierta, las palabras del corazón que emprenden su vuelo para que los hombres escuchen y con él los paisajes que ellos miran; las montañas, los ríos, la tierra. Todos hablan. La palabra no es un privilegio humano. En una poesía más sabia podemos escuchar el latido de la cosa; su alma (Zurita 1989: 6).

En términos más generales, como lo señala el propio Lienlaf en una conversación con Roberto Viereck, su poesía

es una mezcla, es un intento de búsqueda, un intento de diálogo entre la escritura y la oralidad y también es, a veces, una lucha sobre cómo se plasman esas dos situaciones, sobre cómo dialogan o cómo se desencuentran también, porque pensar y leer son dos procesos distintos. La oralidad involucra el recuerdo del sonido o el recuerdo del sentido de lo que tú vas a decir [...] (2018: 36-37).

Conforme a esto y en conexión directa con ese argumento, el autor construye un sentimiento vivo de la tierra que cubre vastas zonas de la existencia humana, como la infancia, la ensoñación y la lengua materna.

En ese sentido, la palabra poética de Leonel Lienlaf (que significa “Mar de plata”) y Liliana Ancalao (que significa “en medio del lago”) está organizada por voces, paisajes, gestos e imágenes que brindan a las y los lectores la oportunidad de poder acceder a otras memorias —humanas y no humanas— que han sido testigos de la violencia (neo)colonial y frecuentemente silenciadas por el discurso oficial de los Estados modernos (Mellado 2013). Nos referimos, por ejemplo, a la devastación medioambiental y a las luchas de los pueblos indígenas contra el extractivismo que retoman la agenda de la descolonización.

TIERRA: COLONIZACIÓN Y RESISTENCIA

La vida social y cultural de los mapuche se transformó de manera irreversible luego de la ocupación militar en la segunda mitad del siglo XIX. El proceso de colonización que impulsó el Estado chileno produjo un quiebre en lo que atañe a las relaciones interétnicas que se habían cultivado durante el régimen colonial español (Foerster 2018). Así, en los albores de la República, y en su posterior expansión en la modernidad política, continuó vigente la tesis dominante respecto a la necesidad de civilizar a los “indios bárbaros” que habitaban en territorios aún por conquistar (Stuven y Cid 2013). Es por eso que, en definitiva, la expoliación del territorio operó como fundamento estratégico para la soberanía del Estado nacional (anexión de Isla de Pascua, 1888; ocupación de la Araucanía, 1861-1883; chilenización del Norte Grande, 1883-1929; y genocidio selk’nam en Tierra del Fuego, 1880-1910).

Aunque no es ninguna novedad señalar el desacuerdo con las políticas del Estado chileno hacia los pueblos originarios, sí me parece apropiado resumir en unas pocas líneas las graves consecuencias que tuvo para los mapuche el proceso de ocupación militar del ejército chileno. En palabras de Martín Correa, Raúl Molina y Nancy Yáñez:

Entre 1830 y 1883, el Estado chileno ocupa la totalidad del territorio mapuche, desde el río Bío-Bío, por el norte, hasta Mariquina, por el sur. Entre el

río Bío-Bío, el río Malleco y Tirúa, en la costa, el Estado regula la constitución de la propiedad, entre los años 1852 y 1857, que se ha constituido de hecho por los particulares a través del proceso de infiltración. En el espacio comprendido entre los ríos Malleco y Toltén, el Estado ocupa militarmente el territorio mapuche, entre 1862 y 1883, transformando las tierras indígenas en tierras fiscales, para luego rematarlas, concederlas y asignarlas a empresas y particulares, con el fin de llevar a cabo la colonización chilena y extranjera y constituir la propiedad agraria en La Araucanía. [Así], establecía la propiedad indígena a través del proceso reduccional y la entrega de Títulos de Merced a las familias mapuche. (2005: 24)

Durante esta época ruinoso los mapuche sufrieron la colonización de su territorio y, con posterioridad, el acoso del Estado y de los agentes que trasladó a la Frontera, perdiendo buena parte de sus tierras, cultura e identidad (Pinto 2003). Lienlaf es consciente de que la, así llamada, “Pacificación de la Araucanía”, fue en realidad un proceso sangriento e injusto que costó muchas vidas. La dimensión política de la poesía mapuche queda atrapada en fragmentos como este que, además, otra vez propone una reflexión sobre la estrecha relación entre hombre y tierra:

Tres veces vino el malón
 tres veces lo rechazamos
 pero ahora viene otra vez
 y no podemos luchar.
 El *winka* está disparando.
 [...].
 Vamos llorando y nuestra sangre
 riega la tierra
 de rato en rato bajo la mirada
 a la cabeza que llevo en la cintura
 y me parece que ya va a hablar
 pero continúa en silencio. (Lienlaf 2019: 11)

Como queda claro en estas dos estrofas, Lienlaf pone a la tierra en relación con la herida que brota del tenso conflicto que ha mantenido durante más de cien años el poder estatal con el pueblo mapuche. El poeta habla del “malón”, que es la palabra para referirse a la invasión de los territorios indígenas por parte del Estado chileno y argentino. El poema, además, invita a la reflexión crítica del presente más inmediato, pues en ningún otro territorio del país siguen siendo tan claras las graves violaciones a los derechos humanos (Bengoa 1999).

En su fase neoliberal, el orden social capitalista ha construido un concepto específico de naturaleza, así como una serie de prácticas y discursos que son acorde a su funcionamiento a escala global. En efecto, la política

del capitalismo ha impulsado un renovado proceso de apropiación territorial que se remonta, sin embargo, a la modernidad, por ende, a los orígenes de la conquista colonial en 1492. Como nos recuerda Aníbal Quijano, este proceso político implicó la concentración de los recursos del mundo bajo el control y en beneficio de un reducido grupo social. De tal manera, “se estableció una relación de dominación directa, política, social y cultural de los europeos sobre los conquistados de todos los continentes. Esta dominación se conoce como colonialismo” (Quijano 1992: 437). No obstante, de acuerdo con el propio Quijano, el colonialismo como orden político formal ha sido superado para transitar hacia una nueva “colonialidad del poder”, en tanto expresión concreta de la puesta en marcha del capitalismo contemporáneo.

Liliana Ancalao está en lo cierto cuando sostiene que el despojo de gran parte del territorio controlado hasta mediados del siglo XIX por la sociedad mapuche, en uno y otro lado de la Cordillera, estuvo relacionado con la expansión política, económica y cultural de las nacientes repúblicas de América del Sur. La poeta sostiene, que, en efecto, “tuvieron que matarnos para clavar sus garras deforestadoras, depredadoras, contaminantes; sus garras civilizadas, en el *wallmapu*, el territorio. Y nos mataron de diferentes modos: a balazos, desangrados, hambreados, separándonos de nuestros hijos, borrándonos de la memoria” (Ancalao 2018: 52).

Antes de finalizar, es importante subrayar que hay diversos discursos, enfoques y géneros que han ido configurando la evolución de la poesía mapuche, tanto en Chile como en Argentina. Para una ilustración más clara de las diferentes perspectivas sobre el tema de la tierra y la memoria, escuchemos a Magda Sepúlveda:

La primera de ellas potencia una manera de habitar donde la naturaleza es archivo de la memoria histórica, mostrando con ello una forma privilegiada en su manera de construir asentamientos humanos. La segunda estrategia literaria recrea los disciplinamientos que exige la ciudad de provincia, entre ellos el olvido de la lengua materna y la aceptación de la nacionalidad, adaptaciones que terminan convirtiendo al sujeto en un fantasma. La tercera estrategia no reclama las tierras sureñas y no hace esfuerzo por adaptarse a la ciudad; al contrario, confía en transformar la metrópoli en un territorio mapuche (2013: 236).

De una cierta manera, las tres orientaciones refieren directa o indirectamente a la cuestión de la tierra. Una alude al territorio ancestral como fuente de memoria histórica. Otra habla de la vida fuera de la comunidad y la pérdida de la lengua materna. La última se inclina a la diáspora de los mapuche en la metrópoli y sus reivindicaciones políticas en la ciudad. En consecuencia, hay heterogeneidad en la poesía mapuche, entre otras cosas, porque hay diversidad en las bases culturales y territoriales de su pueblo (*lafkenche*, *huilliche*, *pehuenche*, *pikunche* y *tehuelche*) más en

las experiencias y estilos de vida individuales. Esto quiere decir que hay señales evidentes de que la poesía mapuche no es un fenómeno monolítico ni libre de contradicciones como en su relación con el resto de la poesía chilena y argentina. “No escriben igual los(as) escritores(as) mapuche de zonas rurales que los(as) que vivían en los grandes centros urbanos, generalmente en su periferia y que ya no hablan el idioma de sus ancestros” (Guerrero 2009: s. p.).

Sea como sea, en las últimas tres décadas la poesía mapuche no solo ha ido afirmando su presencia en el campo de la literatura latinoamericana, “también este discurso ha ido adquiriendo un progresivo estatus epistemológico para la propia cultura, particularmente cuando la reflexión poética aborda temas asociados a las pasadas y actuales relaciones interétnicas e interculturales que históricamente este pueblo ha debido de mantener con la sociedad chilena—occidental” (García 2006: 169). He ahí, quizás, un aspecto importante, pues la poesía también está formando parte de la reconstrucción territorial del pueblo mapuche (Pina Ravest 2018).

REFLEXIONES FINALES

No cabe la menor duda que el sur de América Latina se ha posicionado como un territorio que sitúa el conflictivo a la vez que fecundo cruce de dos o más culturas. Pero ¿qué papel desempeña la tierra en la poesía de Leonel Lienlaf y Liliana Ancalao? La preocupación principal de este texto fue mostrar las similitudes y diferencias entre dos poetas del pueblo mapuche, en Chile y Argentina, explorando de manera amplia y somera algunos significados que posee la tierra en sus trabajos poéticos. Asimismo, me parece que se los lee mejor pensando que comparten una posición, crítica del neocolonialismo de la sociedad nacional mayoritaria, y que sus obras no pueden pensarse separadas de sus biografías ni de la historia sociopolítica que les ha tocado vivir.

Por otro lado, la tierra es conceptualizada no solo como medio de producción que hace posible reproducir las condiciones materiales de existencia de las comunidades (dimensión económica), sino que también como espacio de significación socialmente compartido compuesto de una red de identificaciones histórico-culturales (dimensión simbólica). A propósito de la poesía de Lienlaf y Ancalao, usamos este concepto para pensar de qué modo las luchas por la tierra, una de las más frecuentes entre la mayor parte de las sociedades indígenas de América Latina, constituye un campo específico para discutir algunos de los elementos básicos que caracterizan a los procesos de negociación, demanda y conflicto entre pueblos originarios, Estado y sociedades nacionales (Bello 2004). Así entonces, las reivindicaciones territoriales representan espacios de abundantes disputas, muchas de ellas todavía sin solución y donde es posible

apreciar una serie de cambios en la acción colectiva de los pueblos indígenas (Foerster, Vergara y Gundermann 2013), pues la construcción política de las identidades étnicas ha creado nuevas estrategias de solidaridad grupal, así como novedosas formas de protesta social.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Ignacio y Damián GÁLVEZ (2021): *Jorge Teillier, amigo intemporal. Aproximaciones a fotografías de Patricia García Villarroel*. Valparaíso: Liquen Ediciones.
- ANCALAO, Liliana (2001): *Tejido con lana cruda*. Buenos Aires: El Suri Porfiado.
- (2018): *Resuello*. Madrid: Marisma.
- (2020): *Rokiñ: provisiones para el viaje*. Rada Tilly: Espacio Hudson.
- AÑIÑIR, David (2018): *Mapurbe, venganza a raíz*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- BELLO, Álvaro (2004): *Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*. Santiago de Chile: Comisión Económica para América Latina.
- BENGOA, José (1999): *Historia de un conflicto. El Estado y los mapuches en el siglo XX*. Santiago de Chile: Planeta.
- CARRASCO, Iván (2000): “Poetas mapuches contemporáneos”, en *Pentukun* 10-11, 27-44.
- (2019): *Poesía mapuche. Mundos superpuestos*. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- CORREA, Martín, Raúl MOLINA y Nancy YÁÑEZ (2005): *La reforma agraria y las tierras mapuches. Chile 1962-1975*. Santiago de Chile: LOM.
- CHIHUAILAF, Elicura (2010): *De sueños azules y contrasueños*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- FOERSTER, Rolf (2018): *¿Pactos de sumisión o actos de rebelión? Una aproximación histórica y antropológica a los mapuche de la costa de Arauco*. Santiago de Chile: Pehuén.
- FOERSTER, Rolf, Jorge Iván VERGARA y Hans GUNDERMANN (2013): *Estado, conflicto étnico y cultura. Estudios sobre pueblos indígenas en Chile*. Antofagasta: Quillqa.
- GARCÍA, Mabel (2006): “El discurso poético mapuche y su vinculación con los temas de resistencia cultural”, en *Revista Chilena de Literatura* 68, 169-197.
- GUERRERO, Pedro Pablo (2009): “Nuevas voces de la poesía mapuche”, en *El Mercurio*, E17, <<http://www.mapuche.info/?kat=6&sida=186>> (15-03-2023).
- GONZÁLEZ CANGAS, Yanko (1999): “Elicura Chihuailaf: los chilenos son como los chicos mal criados”, en *Héroes civiles y santos laicos. Palabras y periferia: trece entrevistas a escritores del sur de Chile*. Valdivia: Barba de Palo, 65-88.
- HERNÁNDEZ, Elvira (2019): *Sobre la incomodidad. Apuntes de poesía chilena*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

- HUIRIMILLA, Paulo (2012): *Weichapeyuchi ül: cantos de guerrero. Antología de poesía política mapuche*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- LIENLAF, Leonel (2003): *Palabras soñadas / Pewma Dungu*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- (2014): *Kogen*. Santiago de Chile: Del Aire.
 - (2019): *Se ha despertado el ave en mi corazón (Nepey Ñi Gvñvm Piuke)* [1989]. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- MELLADO, Silvia (2013): *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. General Roca: PubliFadecs.
- PINA RAVEST, Valeria (2018): “Poética de la tierra mapuche: espacios originarios, del despojo y la diáspora. atisbos para la comprensión del espacio desde la geopoética”, en *Revista Geográfica de Valparaíso* 55, 1-15.
- PINTO, Jorge (2003): *La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a exclusión*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- QUIJANO, Aníbal (1992): “Colonialidad y modernidad-racionalidad”, en Heraclio Bonilla (ed.), *Los conquistados, 1492 y la población indígena de las Américas*. Bogotá: Tercer Mundo/FLACSO, 437-447.
- SEPÚLVEDA, Magda (2013): *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- STUVEN, Ana María y Gabriel CID (2013): *Debates republicanos en Chile. Siglo XIX/2*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- TEILLIER, Jorge (2000): *Prosas*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- VALDIVIESO, Jaime (2000): *Señores y ovejas negras. (Chile: un mito y su ruptura)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- VIERECK, Roberto (2018): *Poéticas mapuche(s)*. Isla de Maipo: Askasis.
- VIÑAS, David (2003): *Indios, ejército y frontera* [1982]. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ZURITA, Raúl (1989): “El ave de tu corazón”, en Leonel Lienlaf, *Se ha despertado el ave en mi corazón (Nepey Ñi Gvñvm Piuke)*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 4-10.

III

Lo terrestre entre literatura y cine

Crisis ecológica, tierra y buen vivir.
Gouverneurs de la rosée, Gobernadores
del rocío y Cumbite como relato(s) del
desprendimiento: una lectura decolonial

KAREN GENSCHOW

Goethe-Universität Frankfurt

I. INTRODUCCIÓN: UN TEXTO HAITIANO PAN-CARIBEÑO

La novela *Gouverneurs de la rosée* del escritor haitiano Jacques Roumain publicada en 1944, a los dos meses de su fallecimiento, encontró una recepción entusiasta y se ha convertido desde entonces en un texto canónico —hecho testimoniado por la enorme cantidad de estudios críticos—, no solo en Haití,¹ sino también, tras su traducción al español y primera publicación en 1951 en Buenos Aires, y sus múltiples reediciones sobre todo en Cuba en el espacio caribeño hispanófono. De su repercusión en la isla vecina da cuenta, además, la adaptación cinematográfica realizada por Tomás Gutiérrez Alea (1964)² —es decir, se trata a todas luces de una verdadera obra fundacional en el ámbito del Caribe³—.

En cuanto a su género, cabe clasificarla con Michaëlle Ascencio —una de las traductoras de la novela al español— en primera instancia como

¹ Véase respecto a la recepción en Haití el estudio de Fleischmann (2018).

² Existen varias otras adaptaciones, algunas de reducida circulación; de mi conocimiento son la adaptación en cómic *Met larouzè* por FanFan, en créole y de factura artesanal; una adaptación al teatro por la profesora y activista por el créole guadalupeña Sylviane Telchid, *Sé komandè siren-la*; luego, una película televisiva francesa (1974), rodada en Haití y dirigida por el francés Maurice Failevic (disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=tuwnJ-eVLIs>>, con escasa recepción crítica), así como la grabación de una adaptación al teatro haitiana, *Mèt lawouzé*, representada en Miami.

³ Su recepción ha sido amplia también en otras regiones del mundo, como revelan las numerosas traducciones, listadas por Hoffmann (2018: 285 s.).

“novela campesina”, porque “la acción se desarrolla en un pueblo campesino y los personajes son trabajadores de la tierra, pero además la narración misma está concebida como un ritual para retomar y afianzar las relaciones del hombre con la naturaleza, concretamente, con la gran Madre-Tierra” (2004: XXXII).

Sobre este fondo, la acción se centra, por un lado, en la trama amorosa entre el protagonista, Manuel, quien regresa a su pueblo Fonds-Rouge tras una larga estadía en Cuba, y Annaïse, hija de una familia vecina, pero enemiga. Por otro lado, y enlazado con esto, el medio ambiente, que se encuentra en una profunda crisis a causa de una gran sequía que azota al pueblo y para la cual Manuel intenta encontrar una solución, ocupa un lugar protagónico. El segundo hilo narrativo se desarrolla, en consecuencia, en torno a la búsqueda del agua por parte de Manuel y su empeño por reconciliar los dos bandos, enemistados a causa de la disputa por unas tierras (ahora también secas), para proyectar mediante la actuación colectiva del *coumbite* la superación de la situación desesperada de los habitantes.⁴ Este concepto, fundamental en la configuración de la novela, tanto para la cohesión dentro la comunidad humana como para su convivencia con la tierra, se basa etimológicamente en la palabra española “convite” y constituye, en Haití, “una especie de cooperativa en la que los miembros de la ‘sociedad’ se comprometen voluntariamente y sin remuneración alguna a realizar trabajos agrícolas. El beneficiario tiene la única obligación de suministrar comida y bebida abundante a los trabajadores convidados” (Ascencio 2004: 123) —una práctica común, bajo otros nombres, también en otras regiones latinoamericanas, proveniente, según Celia Britton, de África (2006: 164) y llevada a América por los africanos esclavizados—.

Manuel efectivamente dará con una fuente de agua y compartirá su conocimiento con Annaïse, por lo que aún después de su muerte a manos de Gervilen (perteneciente al bando enemigo y su rival amoroso por Annaïse), es posible realizar su proyecto de llevar a cabo un gran *coumbite*, que traerá el agua hasta el poblado. Como han constatado varios críticos,⁵ Manuel, al pedirle a su madre que lo declare como muerto por una enfermedad para no reabrir el ciclo de la venganza y el odio, se transforma en salvador en un sentido cristiano. Mediante este (auto)sacrificio, se logra el restablecimiento de la comunidad humana y, mediante el *coumbite*, el de la naturaleza. Con el embarazo de Annaïse, con cuya revelación termina la novela, el relato apunta hacia la continuidad de la vida humana y natural, y, a la vez, hacia el futuro, aunque este ya no forme parte de la narración.

⁴ El término “habitante” (*habitant*) equivale, en Haití, a “campesino” (“campagnard”) e implica siempre que son exclusivamente creolófonos (Hoffmann 2018: 1267); véase respecto a la política lingüística de la novela el apartado 4.

⁵ Entre ellos Vivian (2020) y Serres (2018).

Gouverneurs de la rosée incorpora otros elementos religiosos, sobre todo el vodú como parte vital de la cultura rural haitiana, aunque logra superar el fatalismo implicado en él, para abrir, mediante la figura de Manuel, una nueva perspectiva que podría, en un primer acercamiento, concebirse como “conciencia de clase”. En este sentido, la novela ha sido considerada, por Fleischmann (2018: 1087) entre otros, como culminación y, al mismo tiempo, superación del *Indigénisme* como paradigma literario reinante en Haití en ese momento,⁶ al integrar una visión socialista, a la que adhiere Jacques Roumain como cofundador del Partido Comunista Haitiano —y que Gutiérrez Alea, a los pocos años de la Revolución cubana, retoma en su filme—.

Propongo, en lo sucesivo, una lectura en clave decolonial de las nociones de la tierra y la naturaleza subyacentes en la novela, tanto en relación con la crisis ecológica como con su superación, y, ligado a esto, una lectura de la comunidad humana que habita este territorio y se encuentra, al igual que él, en crisis, con lo cual ambos procesos de sanación aparecen estrechamente ligados. Asimismo, revisaré el recorrido del relato en tanto objeto cultural que circula en lenguas y medios diversos; así como la visión que se despliega en y a través de él sobre el archipiélago de las Antillas como territorio común y compartido (por sobre barreras lingüísticas e historias coloniales particulares en cada una de las islas) por el que transitan lenguas y saberes que se sustraen a una lectura dentro de las coordenadas coloniales/occidentales. La pregunta fundamental que me interesa responder es si las soluciones proyectadas dentro de la narración conllevan formas de convivencia que anulan, o al menos cuestionan, la división occidental entre humanos y tierra/naturaleza y, en consecuencia, los mecanismos de subalternización/explotación que esta produce; y si, en este sentido, la novela provee respuestas alternativas tanto a la problemática ambiental como a la de la convivencia humana. Se trata de dilucidar, por tanto, si lo esbozado en la novela cifra una nueva relacionalidad entre naturaleza y ser humano —legible desde el pensamiento decolonial— o tan solo otra versión (nutrida de un ideario socialista) del (mismo) dominio humano por sobre la naturaleza, situada *dentro* del paradigma colonial.

⁶ Movimiento que, según Ascencio, “consistió fundamentalmente en la valoración de la cultura haitiana como fuerza que pudiera oponerse a la desvalorización expresada en el racismo y la humillación de los descendientes de aquellos esclavos que habían creado una nación” (2004: XI).

2. NOCIONES DE LA TIERRA (Y LA NATURALEZA) EN *GOUVERNEURS DE LA ROSÉE*. LAS MARCAS DE LA COLONIALIDAD

Desde el inicio de la novela se manifiesta el fuerte anclaje de la trama en el “lugar”, entendido en el sentido en que lo esboza el antropólogo y pensador decolonial Arturo Escobar, como noción para repensar las relaciones entre cultura, identidad, naturaleza y poder en el actual contexto de globalización (2010). Así, el pueblo (ficticio) Fonds-Rouge aparece como espacio específico y delimitado, a través de la constante evocación de su vegetación y condiciones climáticas, especialmente la ausencia del agua, en el que se integra y se diferencia al mismo tiempo aquel de sus habitantes humanos. En este sentido, el medio ambiente no funge como mero escenario, sobre el cual se desarrolla la trama humana, sino como coprotagonista. De este modo, la novela, narrada en tercera persona, aunque con focalización variable, describe con detalle minucioso tierra, naturaleza y paisaje, que en el presente configuran un panorama desolador, seco y muerto. El primer capítulo es narrado desde la perspectiva de Délira, madre de Manuel, entre desesperación y resignación, con clara conciencia de la amenaza mortal que la naturaleza agonizante significa también para sus habitantes humanos:

Nous mourrons tous... — et elle plonge sa main dans la poussière [...] les bêtes, les plantes, les chrétiens vivants [...] et la poussière coule entre ses doigts. La même poussière que le vent rabat d'une haleine sèche sur le champ dévasté de petit-mil sur la haute barrière de cactus rongés de vert-de-gris, sur les arbres, ces bayahondes rouillés. (2013: 7)

Llama la atención, además, en esta apertura fatalista, la inclusión de los humanos en la enumeración de los seres vivos *en general*, mediante la cual opera una humanización de los actores naturales y viceversa.

Frente al paisaje yermo del presente se eleva el pasado, evocado por la memoria del marido de Délira, Bienaimé. En este relato, que se extiende por varias páginas, Bienaimé recuerda la naturaleza como exuberante, frondosa y productora de alimentos en abundancia. Se esboza asimismo la convivencia aparentemente armónica entre humanos y naturaleza, que el viejo resume de esta manera: “Voilà ce que c’était de vivre en bon ménage avec la terre. Mais tout ça, c’était le passé” (2013: 18). La relación con la naturaleza implicada en este recuerdo apunta, no obstante, a una visión antropocéntrica, en la que la naturaleza está al servicio de los humanos, como también indican las traducciones al español de la fórmula “bon ménage” como “llevarse bien” (Ascencio 2004: 130) y “vivir en buenas migas” (1971: 16). Consecuentemente, ya en este extenso y nostálgico recuerdo, aparece la práctica de la tala y la transformación de

los árboles en carbón: “Dans les clairières, les charbonniers déblaient les tertres sous lesquels le bois vert a brûlé à feu patient” (2013: 14). Según Ascencio, esta práctica constituye una de las causas del estado actual del pueblo: “La deforestación emprendida para obtener carbón para cocinar y para venderlo en los mercados cercanos es la causa principal de la erosión de los cerros, desnudos hasta la roca, que no atraen ya el agua de las grandes lluvias” (2004: XXXII). La deforestación, que Alex Bellande (2018) destaca en su estudio sobre la problemática ambiental en Haití como una de sus causas principales, es, dentro de la novela, solo intuida por Bienaimé como causa del estado desastroso: “Pour sûr qu’ils avaient eu tort de déboiser” (2013: 9).

Un elemento perturbador dentro de la evocación de Bienaimé del pasado como paraíso perdido, se insinúa en la descripción de la comunidad humana: “À l’époque, on vivait tous en bonne harmonie, unis comme les doigts de la main et le coumbite réunissait le voisinage pour la récolte ou le défrichage” (2013: 9). La pregunta que se plantea aquí, a mi modo de ver, es a quién incluye el pronombre “tous”. La antropomorfización/feminización de la tierra en la descripción: “la colline arrondie est semblable à une tête de négresse aux cheveux en grains de poivre” (2013: 9) sugiere a primera vista la inclusión de la naturaleza, conforme a conceptos ecofeministas que identifican “la naturaleza con la madre tierra, dotándola de rasgos maternos por su inextinguible fuerza creadora e impulsora de todas las formas de vida existentes sobre el planeta” (Rey Torrijos 2010: 136). Sin embargo, pronto queda en evidencia que la aparente totalidad excluye tierra y naturaleza, como revela la personificación de la tierra como mujer que se “entrega”, luego de haber sido forzada y violentada:

Travaillé durement en nègres conséquents, en travailleurs de la terre qui savent qu’ils ne pourront porter un morceau à la bouche s’ils ne l’ont extrait du sol par un labeur viril. Et la terre avait répondu : c’est comme une femme qui d’abord se débat, mais la force de l’homme, c’est la justice, alors, elle dit : prends ton plaisir... (2013: 9)

La identificación de mujer y tierra se basa aquí en el *tertium comparationis* de la inferioridad, por lo que reproduce el paradigma patriarcal en el que se conjugan, convencionalmente, otras oposiciones como fuerte-débil, civilización-naturaleza, razón-emoción, etc. Esta analogía se basa en la crítica ecofeminista, cuyo enfoque, según Rey Torrijos, converge en “la conexión existente entre la violencia que la sociedad patriarcal ejerce sobre la mujer, las desigualdades entre los diferentes grupos sociales y la destrucción acelerada de los recursos naturales” (2010: 137). Por tanto, se solapan aquí dos principios jerárquicos: “homme” entendido como “ser humano” en tanto superior a la naturaleza; y “homme” entendido como “hombre” y, por tanto, superior a la mujer, tal como señala Albán

mediante el concepto de la “colonialidad de la naturaleza”: “La naturaleza [...] debía ser explotada e igualmente dominada por la racionalidad del hombre —ni siquiera se aludía a la del ser humano en su acepción abarcativa de la mujer— dispuesto a colonizarla, dominarla y transformarla de acuerdo y sus necesidades y apetencias” (2016: 28).

En el recuerdo de Bienaimé se refuerza esta relación asimétrica mediante la analogía entre el trabajo agrícola y el acto sexual; y entre tierra y mujer, descrita (luego de la afirmación sobre las “buenas migas”) en términos violentos: “après s’être gourmé avec la terre, après qu’on l’avait ouverte, tournée et retournée, mouillée de sueur, ensemencée comme une femelle, venait la satisfaction: les plantes et les fruits et tous les épis” (2013: 18). El imaginario evocado aquí remite al paradigma patriarcal que forma parte, a su vez, del doble concepto colonialidad/modernidad, resumido por Catherine Walsh como “the structural problem of capitalism/modernity/coloniality/patriarchy intertwined” (Mignolo/Walsh 2018: 51) que se conjuga en una serie de jerarquías y subalternizaciones.

El término “colonialidad”, derivado de la noción del “patrón colonial de poder”, propuesto por Aníbal Quijano y ampliado por los pensadores decoloniales sucesivos, no es idéntico a “colonialismo” (de hecho, tampoco la novela alude de modo directo a la historia colonial), sino que cifra su continuación estructural luego de la descolonización. Desde esta perspectiva, la colonialidad conforma la base de la modernidad en tanto ficción occidental de universalidad (la base del sistema-mundo⁷) que sostiene y, a la vez, se sostiene en un modelo económico y una jerarquía global geopolítica, -económica y -epistémica, a la que le es inherente la producción de dependencia, explotación y subalternización: “mientras que la retórica de la modernidad anuncia siempre la salvación, el progreso, la civilización, el desarrollo, la puesta en acción de las ideas que la retórica promueve conducen a la explotación, el racismo, la desigualdad, la expropiación, la injusticia, etc.” (Mignolo 2017: 9).

Al igual que la relación con la naturaleza, la convivencia humana representada en la novela aparece permeada, de modo sutil, por la colonialidad, y es, por tanto, invisible desde la “universalidad” europea. Así, en su lectura crítica y suspicaz, basada en la noción de “common being” (en oposición a “being in common”) elaborada por Jean-Luc Nancy, Britton entiende el proyecto de Manuel de restablecer la comunidad como “essentially nostalgic” (2011: 21), estructurado por una cronología circular, en la que el futuro coincide con el pasado idealizado por recuperar. En cierto tipo de descripciones totalizantes, la autora advierte que “An underlying

⁷ Este término, tomado de Immanuel Wallerstein, que se sitúa en el cruce de sociología y economía, ocupa un lugar clave dentro del pensamiento decolonial, ya que introduce un “cambio de paradigma o, quizás, de episteme, en la cronología del pensamiento occidental” (Mignolo 2017: 67).

homogeneity is thus both seen as permanently existing and posited as the ideal of this conception of community” (2006: 169) y sostiene que “It works, in other words, to eliminate difference and contradiction” (2011: 28). Dentro de esta concepción, también a la naturaleza le corresponde un rol solo como espacio significativo, que aparece “apropiado” por la ficción/cultura:

a complete, all-encompassing system of imagery in which each element is described in terms of another element in the system: human beings and the landscape, Annaïse and the spring, water and sunlight, water and blood, circulation versus stagnation, and so on. It results in a representation that is wholly meaningful —literally *full* of meaning— in which there are no gaps or inconsistencies, and in which nothing is left ambiguous or indeterminate. (2011: 24)

Si bien esta observación parece acertada, la lectura global de Britton está basada en un modelo teórico europeo y altamente suspicaz frente a la visión colectiva elaborada en la novela. La crítica que la autora formula de la novela como “nostálgica” implica nociones tales como “progreso” o “modernidad” y no contabiliza la diferencia colonial, lo que, a mi modo de ver, resulta cuestionable y requiere una revisión desde una perspectiva decolonial. A través de esta, el universo esbozado en la novela no es legible como aplicación directa del marxismo a las condiciones haitianas y a una estructura narrativa,⁸ como constata también Britton, para quien el modelo de comunidad que persigue Manuel “is not a socialist proletariat, but a society of small peasant proprietors, helping each other through collective practices such as the ‘coumbite’ [...]” (2006: 171).

El texto, sin embargo, da cuenta de la conciencia de las coordenadas de la colonialidad más allá del colonialismo y de las fuerzas, a menudo invisibles por naturalizadas, que desde allí actúan, con lo cual se sustrae a la lectura unívoca desde la historia epistémica europea y se vuelve, al menos parcialmente, portador de una cosmovisión *otra*. Así, a lo largo de la novela aparece persistentemente el término “nègre” como sinónimo de “ser humano”, en concordancia con el uso en Haití, como lo explica Vivian: “In Haiti, ‘nègre’ equates to ‘human being’” (2020: 236). Cabe agregar que este término remite, asimismo, a la primera constitución de Haití tras la independencia, donde la palabra “Noir” comprende toda la población haitiana (Fleischmann 2018: 1087). Parecería, de este modo, que el término “nègre” no opera como categoría racial y, por tanto, mecanismo de exclusión — en ausencia, además, de personas “blancas” en el universo ficcional. La novela

⁸ Tal como sostiene, por ejemplo, Britton: “Manuel’s worldview is clearly, although never explicitly, Marxist, echoing Roumain’s own adherence to Marxism” (2006: 170).

revela, sin embargo, un profundo sentido de la exclusión y una subalternidad racializada, cuando Bienaimé comenta ya en la primera escena “le nègre est une pauvre créature” (2013: 7), creando así una ambigüedad y tensión entre el significado de “ser humano” y el atributo racial. Se mencionan, igualmente, ciertas diferencias entre los “nègres”, cuando el narrador describe un pueblo vecino, habitado por “nègres Congo” (2013: 106), es decir, descendientes de africanos provenientes de regiones diferentes a las de los habitantes de Fonds-Rouge — un comentario que hace aparecer subrepticamente la herencia de la esclavitud en el país. Se tematizan, asimismo, otras relaciones jerárquicas y de exclusión (articuladas a menudo en la diferencia entre “mulatos” y “negros”), como revelan las situaciones de abuso de poder a las que Délira es sometida por parte de los inspectores del mercado que le cobran dos veces y la amenazan con la cárcel por rebeldía si no paga; o cuando Délira le recomienda a Manuel a M. Paulma, un mulato letrado (a diferencia de los habitantes del pueblo), para que le escriba la carta de petición de mano para Annaïse (2013: 131). Esto indica que tampoco Haití es un lugar libre de los mecanismos de explotación y subalternización, y que, pese a ser la primera “república negra”, está atravesado por múltiples marcas de la colonialidad, lo que Fleischmann resume como

décalage entre, d’un côté le quotidien d’une nation isolée, menacée, exploitée, sans soutien et sans protection, vivant dans un Tiers-Monde avant la lettre et, de l’autre, son rêve de présenter une modernité égalitaire pour soutenir sa mission “de prouver l’aptitude de toute la race noire à la civilisation” (2018: 1074).

La conciencia de los habitantes del pueblo, incluso en ausencia de blancos, de su inferioridad, queda manifiesta, por ejemplo, en la pregunta retórica de Laurélien, amigo de Manuel: “Alors, qu’est-ce que nous sommes, nous autres, les habitants, les nègres-pieds-à-terre, méprisés et maltraités?” (2013: 70).⁹ En este sentido, los subalternizados en tanto pobres, “nègres” y habitantes de una historia colonial (Mignolo 2017: 44), forman parte de aquellos “condenados de la tierra”, como los nombrara Fanon, y desde el pensamiento decolonial son legibles como sujetos coloniales: “La matriz colonial de poder da una profundidad histórica y una consistencia lógica a la noción de *damnés*, que cultivó Fanon como un concepto teórico basado en la historia racial de la modernidad” (Mignolo 2017: 72). El narrador es consciente de las consecuencias de la subalternización, basada en la clase y la raza, y toma partido, claramente, por los *damnés*: “ces habitants des mornes et des plaines, les bourgeois de la ville

⁹ La expresión “nègres-pieds-à-terre”, aunque despectiva, connota —a contrapelo— una mayor cercanía a la tierra, como revela también el bienestar imaginado como sustento y no como tasa de rendimiento, tal como se verá en el siguiente apartado.

ont beau les appeler par dérision nègres pieds-à-terre, nègres va-nu-pieds, nègres-orteils (trop pauvres ils étaient pour s'acheter des souliers) tant pis et la merde pour eux" (2013: 15).

Es también desde esta perspectiva que la colonialidad —cuyos efectos, en la novela, se manifiestan a nivel local— se revela como causa de la destrucción de la naturaleza. Así, cuando Manuel se enoja con los habitantes del pueblo por haber talado los árboles ("Mais pourquoi, foutre, avez-vous coupé le bois: les chênes, les acajous et tout ce qui poussait là-haut?"), Laurélien responde: "On a éclairci le bois-neuf, on a coupé pour la charpente et le faitage des cases, on a refait les entourages des jardins, on ne savait pas nous-mêmes: l'ignorance et le besoin marchent ensemble, pas vrai?" (2013: 51). Esta causalidad desautoriza a la vez el estereotipo de los países ricos acerca de la "incompetencia, la ignorancia, la sobrepoblación y la insostenibilidad de los países del sur" (Cajigas-Rotundo 2007: 172). A este complejo entramado entre miseria y destrucción ambiental, Paravisini-Gebert, desde un contexto más contemporáneo, agrega otra faceta, que se refiere a la distribución desigual de los daños ambientales: "in Haiti, as 'throughout the world, environmental hazards have been unequally distributed, with poor people and people of color [the formerly colonized] bearing a greater share of the burden than richer people and white people'" (2010: 116).

Al situar la problemática ambiental en el cruce de múltiples aspectos, *Gouverneurs de la rosée*, se vuelve legible, si bien desde una perspectiva local, como crítica decolonial de la "visión glotona" de la naturaleza, como la denomina Cajigas-Rotundo, que "genera [...] la representación de la 'escasez', es decir, el discurso según el cual el progreso material se define como una superación de aquellas cosas que nos 'faltan' [...]" (2012: 172). Esto se manifiesta como un tema fundamental que atraviesa la novela: la tierra en su cruce con la cuestión social, ligada a la pregunta ¿a quién pertenece? —y ¿cuánta tierra hay que acumular y para qué?— Así, el conflicto que divide el pueblo en dos bandos enemistados tiene su origen en la disputa sobre la división de unas tierras heredadas, inhabilitando al pueblo entero para cualquier actuación colectiva. Entre los adversarios de los habitantes, todos con papeles secundarios y algunas veces incluso sin aparición "física" en la trama (como los mencionados inspectores del mercado), se encuentran Florentine, la dueña de la tienda del pueblo, e Hilarion, su marido y oficial de la policía rural, quienes planean cómo quitarles las tierras a los campesinos, aprovechándose de su miseria, como resume Ascencio: "la rapacidad de Hilarion, el jefe de sección, que endeuda a los campesinos vendiéndoles aguardiente para luego quitarles sus tierras en pago" (2004: XXXII). En este sentido, Hilarion personifica no solo la fuerza del orden, sino también la avidez y los intereses capitalistas con su lógica de acumulación; y, cuando se entera del proyecto de Manuel, está decidido a encerrarlo en prisión. Este aparato represivo y abusivo,

solo insinuado a través de estos personajes, debe entenderse, a mi modo de ver, como significativo del sistema de colonialidad que provee el contexto social mayor en el que se inserta la narración.

Volviendo desde aquí a la visión desplegada por la novela sobre la sequía y la deforestación como problemas ambientales, conviene integrar una mirada más reciente sobre la crisis ecológica en el Caribe. Así, Paravisini-Gebert constata en su estudio del medioambiente en la narrativa caribeña:

The rapid deterioration of the environment in the Caribbean region, which has taken place within the lifetime of many of its residents, has led to a ‘sense of an ending’, to the apocalyptic dread of a potential ecological disaster that can erase the islands, their peoples, and cultures from the geographies of the *mare nostrum*. (2010: 113-114)

Frente a este sentido distópico, la narración está orientada hacia el futuro y la esperanza, tal vez porque precede la crisis ecológica contemporánea más masiva y la aborda como problema local y también, sin duda, porque se inscribe en una visión comunitaria y a la vez utópica, respondiendo — a mi modo de ver — a la “imaginación utópica”, que Escobar nombra ligada a la pregunta: “¿Puede el mundo ser reconcebido y reconstruido de acuerdo a la lógica de las prácticas de la cultura, la naturaleza y la economía?” (2000: 138). La respuesta a esta pregunta, en tanto resurgimiento de la naturaleza como de la comunidad humana que la habita, se proyecta, en la novela, por medio de la reconciliación de los enemigos y la práctica colectiva del *coumbite*, que cierra la narración.

3. BUEN VIVIR, IMAGINARIO COMUNITARIO Y SABERES (LOCALES)

Frente a los diversos significantes de la colonialidad, Manuel introduce un cambio de paradigma, tanto en relación con la convivencia humana como con la tierra. Así, a su regreso a Fonds-Rouge resiente la naturaleza agonizante en su propio cuerpo: “Il se sentit abattu et comme trahi” (2013: 24). En un primer momento, interpreta el estado de la naturaleza — aparentemente conforme con la lectura religiosa y tradicional — como una maldición: “*Parece* une véritable malédiction, à l’heure qu’il est” (2013: 25).¹⁰ Ya en su formulación revela que solo lo *parece* y poco después contradice a su madre, quien toma la sequía por castigo divino: “c’est pas Dieu qui abandonne le nègre, c’est le nègre qui abandonne la terre et il reçoit sa punition: la sécheresse, la misère et la désolation” (2013: 34). Él, en cambio,

¹⁰ La hibridación lingüística que asoma en esta cita se profundizará en el apartado 4.

identifica la deforestación como causa directa de la sequía: “La terre est toute nue et sans protection. Ce sont les racines qui font amitié avec la terre et la retiennent” (2013: 35) —una descripción en la que se trasluce una nueva personificación de la tierra, pero diferente a aquella evocada por Bienaimé, basada en una relación de igualdad y no de inferioridad—. Esta desjerarquización se extiende también a la relación con el mundo humano; así, cuando Manuel recorre los bosques aledaños en busca del agua, experimenta un reencuentro con la naturaleza del lugar, en el que se dirige a las plantas como si fueran personas:

Plantes, ô mes plantes, je vous dis: honneur; vous me répondez; respect pour que je puisse entrer. Vous êtes ma maison, vous êtes mon pays. Plantes, je dis: lianes de mes bois, je suis planté dans cette terre, je suis lié à cette terre. Plantes, ô mes plantes, je vous dis : honneur ; répondez-moi : respect, pour que je puisse passer. (2013: 48)

Según Rehill, “Manuel répète ici la salutation et réponse du pays [...] illustrant son respect pour le domaine de la nature, dont il se sent aussi une partie intégrante [...]” (2013: 139), tal como sugiere también la frase “je suis planté dans cette terre” que agrega a la antropomorfización de las plantas la naturalización de su propia humanidad y contrasta con el imaginario de la tierra sometida y violentada por los trabajadores. Manuel formula también una visión de la vida humana como cíclica y enraizada en la tierra y la naturaleza, donde establece una nueva analogía entre el ámbito humano y el natural: “Les morts, dit-on, s’en reviennent en Guinée et même la mort n’est qu’un autre nom pour la vie. Le fruit pourrit dans la terre et nourrit l’espoir de l’arbre nouveau” (2013: 32). En este mismo sentido debe entenderse también la identificación de Manuel con la tierra: “Je suis ça: cette terre-là, et je l’ai dans le sang. Regarde ma couleur : on dirait que la terre a déteint sur moi et sur toi aussi. Ce pays est le partage des hommes noirs et toutes les fois qu’on a essayé de nous l’enlever, nous avons sarclé l’injustice à coup de machette” (2013: 70). Con esta afirmación, alude, por un lado, a su color de piel, a través del cual se crearía un vínculo especial con la tierra; y, por otro lado, a la tierra como territorio conquistado al que, si fuera necesario, hay que defender —lo cual constituye, sin duda, una alusión a la revolución haitiana con sus peripecias posteriores y su impulso anti-esclavista y anticolonialista—.

Gouverneurs de la rosée se vuelve legible, entonces, como proyecto alternativo a lo que Gómez-Barris denomina *extractive zone* para referirse al “colonial paradigm, worldview, and technologies that mark out regions of ‘high biodiversity’ in order to reduce life to capitalist resource conversion” (Gómez-Barris 2017: xvi). Aunque la novela no tematiza explícitamente el modelo extractivista, puesto que son los mismos campesinos y no empresas primermundistas, quienes han talado los árboles para

su sustento y, en consecuencia, malgrado el medio natural, es en este marco histórico, político y económico en el que se inserta la destrucción de la naturaleza en la novela. A este modelo, que conlleva, además, subalternidades epistémicas, Catherine Walsh opone otros, provenientes del pensamiento indígena, como el “buen vivir”¹¹ que implica una relación diferente entre humanos y naturaleza, alejada de conceptos tales como la posesión y la explotación de la tierra. Cabe señalar aquí, en primer lugar, que al contrario de las aspiraciones “glotonas” de Hilarion, el bienestar al que aspira Manuel para la comunidad, realizable a través del *coumbite* y el acceso al agua, es modesto, se sustrae a cualquier aspiración acumulativa y se proyecta solo en términos de sustento: “la communauté renaîtrait avec les plantes nouvelles, les champs chargés de fruits et d’epis, la terre gorgée de vie simple et féconde” (2013: 76). A esta lógica del “buen vivir” apuntan, además, numerosas afirmaciones dentro de la novela, enunciadas por diferentes personajes, aunque más a menudo por Manuel, por ejemplo, cuando rechaza la posesión privada del agua: “Et puis l’eau, c’est pas une propriété, ça ne s’arpenste pas, ça ne se marque pas sur le papier du notaire, c’est le bien commun, la bénédiction de la terre” (2013: 126).

En cuanto a la cultura pensada desde lo local, aparece en primer lugar el vodú. A diferencia de la afirmación de Rodríguez de que “la obra es crítica frente al limitado alcance [de la conciencia mágico-religiosa] en la solución de los problemas como la sequía, la deforestación, las rencillas personales y el hambre” (2016: 77), a mi modo de ver, al vodú, como parte fundamental de la cultura rural haitiana, que cifra una práctica y un saber tradicional, se le otorga dentro de la novela un rol destacado en la convivencia humana. Aparece ligado, a primera vista, a los afectos y las emociones, tal como explica Manuel a Annaïse: “L’autre nuit, à ce service de Legba, j’ai dansé et j’ai chanté mon plein contentement: je suis nègre, pas vrai? et j’ai pris mon plaisir en tant que nègre véridique” (2013: 85).¹² La ceremonia vodú, a la que hace referencia Manuel, celebrada en agradecimiento por su regreso, es descrita de forma extensa y detallada, y no funge como elemento pintoresco o costumbrista, sino que se le asigna un lugar “serio” —es decir como una forma de conocimiento— en cuanto que allí se anuncia la muerte de Manuel. Además de conferir el valor de conocimiento verídico (aunque se sustraiga a un saber *racional*), se establece aquí una equivalencia entre el agua y la sangre, como anuncia el dios Ogún por

¹¹ Walsh explica del siguiente modo esta concepción: “*buen vivir* is understood as the harmonious interrelation or correlation of and among all beings (human and other wise) and with their surroundings. Included in this relation are water and food, culture and science, education, housing and habitat, health, work, community, nature, territory and land, economy, and individual and collective rights, among other areas of interrelation” (Mignolo y Walsh 2018: 64).

¹² De hecho, en el sentido afectivo interpreta Fleischmann (2018) esta escena.

boca de uno de los participantes: “Vous fouillerez le canal, je dis: prenez garde / La veine est ouverte, le sang court” (2013: 65). Esta equivalencia es significativa no solo en cuanto anuncia la transacción de la sangre (de Manuel) por el agua (para naturaleza y humanos), sino que también implica una humanización de la naturaleza (que necesita el agua para vivir, como el ser humano la sangre) y una naturalización del ser humano.

Frente a esta práctica colectiva basada en lo espiritual se eleva el *coumbite*, como práctica y saber agrícola. Al mismo tiempo, la novela a través del personaje Manuel lo redefine como acción para el colectivo, como destaca Barthélémy, quien describe la idea original del *coumbite* como “lieu d’échange dans un cadre de réciprocité entre partenaires aussi égaux que possible pour des travaux qu’un individu seul ne pourrait mener à bien ou en temps utile sur sa propre parcelle” (2018: 1114). Sobre este fondo, constata su reinterpretación al interior de la novela citando una de sus metáforas fundamentales: “le grand coumbite des travailleurs de la terre pour défricher la misère et planter la vie nouvelle’, est une idée généreuse que Roumain propose par la bouche de Manuel” (2018: 1114).

Una lección importante para el reconocimiento de Manuel de la fuerza colectiva ha sido, en primer lugar, su experiencia cubana, marcada, por la discriminación y el racismo. Así, el relato de su aventura, da cuenta de las condiciones de los haitianos y el maltrato por parte de la policía: “Ils vivent et meurent comme des chiens. *Matar a un Haitiano o a un perro* : tuer un Haïtien ou un chien, c’est la même chose disent les hommes de la police rurale : de vraies bêtes féroces” (2013: 41). Esto coincide con lo que revela el estudio de Sklodowska acerca de las relaciones haitiano-cubanas, sobre todo en lo que respecta a los migrantes haitianos en Cuba a inicios del siglo xx, que — tal como Manuel en la novela— se desempeñaban principalmente como braceros en la caña de azúcar, es decir que “eran ‘inmigrantes periféricos’: no se desplazaban del sur hacia el norte o del campo a la ciudad, sino que circulaban de una periferia a otra” (2009: 66). Asimismo, según Sklodowska, “existe un consenso de que las condiciones de trabajo de braceros haitianos contratados en Cuba por monopolios norteamericanos, como la United Fruit Company, los convertían en verdaderos esclavos de la época contemporánea” (2009: 66) —acompañado por un arraigado desprecio por los haitianos, al menos en las clases altas—. Una segunda lección es la experiencia adquirida con respecto a la explotación de muchos en beneficio de pocos, como comenta Manuel: “Et tous travaillent pour Mister Wilson et ce Mister Wilson pendant ce temps est assis dans le jardin de sa belle maison [...]” (2013: 40-41). A través del modelo económico plantacionista, basado en la destrucción de la naturaleza mediante el monocultivo y la explotación de los trabajadores, Manuel posiblemente haya podido realizar un aprendizaje por analogía: “La naturaleza es ‘capital natural’ al igual que el trabajo es ‘capital humano’” (Cajigas-Rotundo 2012: 173). A esto está ligada su tercera lección, la de la

“rabia” y, como explica a Annaïse en su encuentro inicial, la fuerza colectiva como su única salida: “La rage te fait serrer les mâchoires et boucler ta ceinture plus près de la peau de ton ventre quand tu as faim. La rage, c’est une grande force. Lorsque nous avons fait la *huelga*, chaque homme s’est aligné, chargé comme un fusil jusqu’à la gueule avec sa rage” (2013: 26).

En resumen, su larga estadía en la isla vecina le ha servido para aprender las lecciones de colectividad (a través de la huelga) y para adquirir una conciencia de *damné*; y, aunque estas no son aplicables de forma directa al contexto y espacio rural haitiano con su estructura de pequeños propietarios, le sirven para establecer la unidad y la causa común dentro de las estructuras coloniales compartidas en ambos espacios y, en consecuencia, una conciencia, también compartida, de *damnés*. En este sentido, no se trata de un saber adquirido mediante una educación formal (occidental), sino a través de su experiencia de “habitar historias coloniales”, en palabras de Mignolo (2017: 44).¹³ Y es, a mi modo de ver, la lección cubana la que le permite releer y repensar el saber local del *coumbite*.

En la representación de convivencia y colectividad es relevante, además, la simbología cristiana contenida en el sacrificio de Manuel, quien, moribundo, prohíbe a su madre que delate a su atacante Gervilen. Pese a la crítica de la religión católica que se articula en la novela por boca del “simidor”¹⁴ Antoine (“Le bondieu est blanc, qu’il faudrait dire” (2013: 169), Manuel aparece como un “cristo negro”, que ofrece su sangre por la salvación —no de las almas, sino de los cuerpos— de la comunidad, tal como han constatado varios críticos.¹⁵ Como acota Ascencio, ya el nombre de Manuel apunta hacia este significado: “A nadie se le escapará que Manuel, Emmanuel, significa en hebreo ‘Dios’ entre nosotros” (Ascencio: XXXVI). La simbología cristiana opera como elemento de identificación desde el imaginario colectivo haitiano; a la vez, parece importante, desde una perspectiva decolonial, el hecho de representar un cristo negro, ya que en el imaginario cristiano es fundamentalmente “blanco”, como comenta con ironía Manuel: “sûrement qu’il y a des anges nègres pour faire le gros travail de la lessive des nuages ou balayer la pluie et mettre la propreté du soleil après l’orage, pendant que les anges blancs chantent comme des roussignols toute la journée [...] comme c’est marqué dans les images qu’on voit dans les églises” (2013: 34).

Muchos estudios críticos han destacado la visión marxista subyacente en la novela, basándose en datos biográficos de Roumain (como

¹³ Esta experiencia reproduce, a mi modo de ver, la propia experiencia migratoria de Roumain en tanto viajero incansable (tanto a Europa como a México, Cuba, etc.) así como su amistad con el poeta cubano Nicolás Guillén (véase al respecto Hoffmann).

¹⁴ Según Ascencio, “personaje popular de los campos. Anima las fiestas, los velorios y las reuniones cantando, tocando tambor y contando cuentos” (2004: 123).

¹⁵ Entre ellos Ascencio (2004); Hurtado (2017).

cofundador del Partido Comunista) y la conciencia de clase adquirida por Manuel en su estadía en Cuba. Si bien el marxismo no se desprende del progreso como ideal, y su perspectiva no comprende un cambio en la relación humano-natural, su “aplicación” en la novela propone una aproximación diferente y la solución del problema de la sequía buscada por Manuel toma otra dirección. A primera vista, es una solución técnica (el desvío de una fuente), pero se desliga del imaginario del progreso (tal como se evidencia en la visión cíclica de la vida) y está al servicio de todos, sustraída a la lógica de la acumulación a favor de algunos —acorde con lo que Mignolo describe como “convivencia”—: “un camino para rehacernos en la búsqueda de formas de vivir y de gobernar(nos) en las que no vivamos para trabajar/producir/consumir, sino que trabajemos para con-vivir” (2017: 8). Esta aspiración se plasma también en el título, que —en vez del singular, tal como prevé el término en sí— utiliza el plural: “gouverneurs” (gobernadores), con lo cual se significa el impulso colectivo y comunitario, es decir, de convivir y de gobernar de forma colectiva.

Dentro de esta conceptualización legible en términos decoloniales, las relaciones de género esbozadas en la novela permanecen, no obstante, dentro del modelo patriarcal, lo cual ha sido criticado, entre otros, por Maryse Condé en un estudio sobre la literatura antillana (2000) y por David Vivian, quien diagnostica “a relationship of domination-subservience between Manuel and Annaïse, which, though consensual, nonetheless troubles our contemporary eyes” (2020: 229). Esta relación se revela, de modo fundamental, en la fantasía (de enamorada) de Annaïse de servir a Manuel y de tratarlo en su monólogo interior como “*maître*”, justamente la palabra que cifra la relación de dominación heredada de la colonia y la esclavitud. En este sentido, Roumain no supera el paradigma patriarcal, dentro del cual, coincidente con la concepción convencional, Manuel representa el principio activo. Cabe constatar que —pese a las críticas fundamentadas sobre este aspecto— la novela esboza, no obstante, una Annaïse que, si bien responde al paradigma patriarcal, no coincide del todo con el principio pasivo, sino que, una vez que muere Manuel, se hace portadora del conocimiento (en particular, el de la ubicación de la fuente) y se vuelve cómplice y cooperadora de su proyecto. Tampoco parece menor el hecho de que —a diferencia de la analogía establecida entre trabajo agrícola y acto sexual— el acto sexual entre Manuel y Annaïse está enfocado en ella y su placer. La novela proyecta, asimismo, una relación entre el hombre (entendido tanto en el sentido de “ser humano” como el de “macho”) con su otro respectivo (naturaleza y mujer) como basada en el respeto y el aprecio —también en el contraste con la relación de su padre Bienaimé tanto con respecto a la naturaleza como a su mujer Délira, a la que trata, a menudo, de manera ruda—. Con una mirada benévola, esta configuración podría interpretarse como una renovación *dentro* del

paradigma, no superado, debido —tal vez— a la falta de otros modelos (más igualitarios).

4. CONFIGURACIÓN DE UN ESPACIO CARIBEÑO: LA CIRCULACIÓN DE LENGUAS Y SABERES EN UN TERRITORIO COMÚN

En contraposición a la visión del espacio caribeño concebido desde la lógica capitalista y colonial como tierra y territorio a explotar, aportado por el aprendizaje cubano de Manuel, y a la vez como complemento del arraigo local de la trama, la novela esboza un territorio pancaribeño, que, en primer lugar, se articula como espacio semiótico, plasmado en su hibridez lingüística.

Así, se puede constatar la presencia de la lengua “extranjera” española, que Manuel ha traído de Cuba, y que le sirve todavía en Haití para expresar esa experiencia diferente y que, a la vez, cifra una visión más extensa del territorio antillano. En sus diálogos con los habitantes de Fonds-Rouge, entremezcla palabras en español y, por su uso concreto, podría sostenerse que la lengua extranjera aparece como más incisiva e implica, a su vez, una aproximación diferente al mundo, ya que a menudo son expresiones más “fuertes” que aquellas que marcan los diálogos entre los personajes en *créole*/francés.¹⁶ De este modo, la otra lengua se convierte también en significante de un saber otro que Manuel ha aprendido en Cuba. Cabría añadir en este contexto, que el amplio espectro de publicaciones e intereses científicos que persiguió y realizó Roumain, incluye una “Contribution à l’Étude de l’éthnobotanique précolombienne des Grandes Antilles”, en la que estudia las plantas y sus usos precolombinos en el Caribe, basado entre otros en los textos españoles de Las Casas y Oviedo, lo cual apunta tanto a una visión común del territorio caribeño como a una perspectiva de convivencia natural-humana.

Según Ascencio, el bilingüismo ya se halla en la base experiencial y vital de todo escritor haitiano, y, de hecho, es el *créole* la lengua que “en verdad” hablan los personajes de la novela: “Les habitants, nous le savons, ne parlent que créole; or, Roumain les fait parler français” (Hoffmann 2018: 1267). La escritura en francés debe, en este sentido, considerarse una traducción en sí misma, en la cual se pueden rastrear las huellas de su arraigo en el imaginario y la lengua *créoles*:

¹⁶ Así lo perciben y comentan ellos mismos, aquellos que conocen el habla de los vecinos dominicanos, quienes según el personaje Laurélien “causent tellement vite, que tu peux ouvrir tout large le pavillon de ton oreille, tu ne comprends rien à rien, à croire qu’ils auraient monté chaque parole sur les quatre roues d’un cabrouet à toute course” (2013: 37).

para los novelistas y poetas de las islas el trabajo literario ha consistido, y consiste fundamentalmente, en traducir las imágenes del *créole* a la lengua francesa, en colar el francés en los moldes del *créole*. Precisamente Jacques Roumain es un iniciador en estas artes, su novela *Gobernadores del rocío* es un logrado ejemplo del proceso de creación de imágenes en una lengua a través de otra, de la alquimia de la palabra y de la imagen en la poesía antillana y en la haitiana en especial. (Ascencio 2004: XXII)

Un episodio en la novela tematiza esta brecha entre el imaginario *créole* y la lengua francesa del texto, y, si bien se presenta en clave humorística, puede leerse a modo de comentario autorreflexivo. Antoine, un personaje secundario, relata un episodio de su juventud en el que seduce a quien será su futura mujer y la aborda en su “français” (2013: 39)¹⁷: “Mademoiselle, depuis que jé vous ai vur, sous la galérie di presbytè, j’ai un transpô d’amou’ pou’ toi [...]” (2013: 39). La lengua francesa, alterada aquí por la ultracorrección y la fuerte interferencia del *créole*, se plasma en este episodio como lengua de prestigio y al mismo tiempo se evidencia como “lengua extranjera” al mundo rural, es decir, que no se maneja de forma cabal (2013: 39). Tal como señala Ascencio, se manifiesta aquí la visión de mundo dispar y la respectiva valoración social implicadas en ambas lenguas que “transmiten, como es de suponerse, dos modos distintos de ser en el mundo, dos ‘lógicas’: una que constituye el centro de la vida campesina y, otra, de la urbana, de corte más occidental” (2004: XIX).¹⁸ Cabe mencionar que la edición francesa lleva notas a pie de página y un glosario al final que explica o traduce no solo las palabras en español, sino más a menudo aquellas palabras provenientes del mundo rural y su respectiva materialidad e imaginario. Costantini, en su estudio lingüístico de la obra de Roumain, se expresa de modo contundente con respecto a los aciertos de *Gouverneurs de la rosée* en la creación de polifonía —legible, a la vez, en términos decoloniales—:

Ce roman réalise une synthèse, une harmonie qui fait coexister admirablement les diverses forces du champ linguistique haïtien à l’intérieur d’un même univers expressif [...] son interprétation artistique et la réalisation textuelle

¹⁷ La misma fórmula se encuentra en el poema “Hoquet” de Léon-Gontran Damas que trata de la adaptación (forzada) a la “civilización francesa” lo cual se articula, entre otros, en la sumisión a la lengua: “Taisez-vous / Vous ai-je ou non dit qu’il vous fallait parler français / Le français de France / Le français du français / Le français français” (Damas 2001: 37).

¹⁸ Hoffmann (2018) rastrea ejemplarmente la compleja transposición a múltiples niveles lingüísticos (sintáctico, morfológico, etc.) entre el francés en su variante haitiana y el *créole*, que se permean, no solo en los diálogos, sino también en la voz de la instancia narradora, así como el acto creador implicado en ella.

d'une utopie linguistique qui accomplit une révolution, ou qui indique au moins une évolution possible. En s'engageant résolument dans la voie de l'innovation linguistique, il introduit le créole dans le français afin d'en opérer la mutation ou la modification génétique : il propose ainsi une hypothèse de travail pour le changement des rapports de force linguistiques — ceux de la diglossie — existants dans la création littéraire en Haïti. (2018: 1300 s.)

A mi modo de ver y siguiendo estas reflexiones, la cuestión de las lenguas en tanto “translanguaging” en el que las lenguas conviven en el espacio de la novela, se solapan en el imaginario *créole* en la base del texto e integran la experiencia cubana en la lengua de Manuel, puede concebirse desde lo que, en la lingüística aplicada, se ha dado en llamar “language ecology”, una metáfora “which captures the dynamic interaction between language users and the environment as between parts of a living organism” (Kramsch 2002: 3). Esta metáfora, que permite pensar las lenguas más allá de relaciones jerárquicas, integradas en un contexto más amplio, parece adecuada para dar cuenta de la convivencia desjerarquizada de las lenguas en la novela, que se corresponde a su vez con la convivencia humana y ambiental. Esta ecología lingüística puede entenderse al mismo tiempo como subversión del paradigma colonial instalado a través de las lenguas impuestas por el poder colonial específico (francés, español) y que sostiene la ficción de separación, cuando en realidad tanto los territorios como las experiencias son en gran parte compartidos, abriendo un panorama más extenso, más allá de las posesiones y pertenencias a historias europeas.

La visión de un territorio caribeño como relacional, multilingüe, heterogéneo y compartido, coincide con la visión desarrollada por el escritor guadalupeño Daniel Maximin en su ensayo *Les fruits du cyclone*, donde esboza una “geopoética” (*géopoétique*) del Caribe. Este espacio se caracteriza por una convivencia de lenguas, atravesada tanto por estructuras de poder como por estrategias de resistencia:

La Caraïbe tout entière est terre de multilinguisme, où aucun langage ne va de soi, aucune langue n'a de légitimité originelle, où tout a commencé par l'imposition de lois et de règles importées, où toute parole a d'abord dû être conquise sur le silence et l'interdit, où la question de la langue de l'identité nourrit le débat identitaire, surtout aux Antilles, à Haïti et à Porto Rico. Il y a ici du jeu dans la machine à s'exprimer, avec la conscience de l'inadéquation entre offre plurilingue et demande monolingue résultant d'une vision restrictive de l'identité, avec le sentiment de dépossession de parlars authentiques pervertis par l'impureté des frottements de langues, les coupures entre le savant et le populaire comme entre l'oral et l'écrit, le travail militant ou savant de repossession, la quête d'adéquation entre l'identité, la langue, la politique des langues et les langues du pouvoir. (2006: 31-32)

En esta concepción del Caribe, la noción de tierra adquiere todavía otro significado: como tierra multilingüe en la que se disputan otras luchas —más allá de aquella por la posesión y la explotación explicitadas en la novela— simbólicas y epistémicas ligadas a la cuestión de cómo *nombrar* esta tierra y sus saberes; y cómo darle voz y lengua. Esta configuración lingüística converge en un imaginario común que se articula a través de la producción cultural (Maximin destaca la música), que circula, entonces, en y a través de lenguas. En la novela, la cultura coincide con (aunque no se diluye en) la *agricultura*, que constituye a su vez un saber específico —aquel que aporta Manuel— y conlleva una práctica específica: la del *coumbite* —aportada por las culturas africanas diaspóricas y reinterpretada en el contexto de la novela, como ya se vio—. ¹⁹

Para abordar la cuestión de la circulación y convivencia de las lenguas y saberes, hay que tomar en cuenta, asimismo, las traducciones al español de la novela, que constituyen versiones bien diferentes: La primera traducción, de la mano de la escritora argentina Fina Warschaver, publicada en 1951 por la editorial Lautaro en Buenos Aires, se editó en Buenos Aires por la Imprenta Nacional de La Habana, y, posteriormente, desde 1971 en diferentes ediciones de Casa de las Américas; un proceso de apropiación en el que se fue borrando el nombre de su traductora argentina; la segunda, de 2004, estuvo a cargo de la escritora y ya citada académica haitiano-venezolana, Ascencio, y se publicó en la Biblioteca Ayacucho, en un tomo que incluye poemas y relatos de Roumain así como una larga y excelente introducción a la obra del autor. ²⁰

Entre la versión argentina (adoptada luego en Cuba) y la venezolana se pueden constatar diferencias, sobre todo en la traducción de creolismos, las cuales se deben a que, según André Thibault

¹⁹ En el ámbito literario, cabría mencionar aquí también la correspondencia entre Indigénisme e Indigenismo como esfuerzos por recuperar literariamente lo extinguido y excluido por el poder colonial: “[...] dans la même époque naissent dans plusieurs pays latino-américains des mouvements littéraires et sociaux qui sont nommés Indigénisme (Indigenismo) et dont les programmes ne se distinguent pas essentiellement de ceux de l’Indigénisme haïtien” (Fleischmann 2018: 1086).

²⁰ Ascencio se refiere allí también a la historia de las publicaciones en español: “De *Gobernadores del rocío* conocemos una versión en español publicada originalmente por la Editorial Lautaro y reeditada en 1971 por el Centro Editor de América Latina. La Imprenta Nacional de La Habana publicó en 1961 una traducción que contiene un breve prólogo de Nicolás Guillén, reeditada en años posteriores. La Editorial Casa de las Américas publicó en 1971 una traducción con el prólogo de Guillén y una cronología al final. La traducción de Lautaro y la de Casa de las Américas son prácticamente idénticas” (Ascencio 2004: XL-XLI). Hay finalmente una edición publicada en 2001 en Montréal, por la asociación cultural y editorial haitiana CIDHICA (Centre International d’information haïtienne, caribéenne et franco-canadienne), a cargo de Emilio Jorge Rodríguez y Emilio Hernández, que hace una revisión cuidadosa de la traducción de Warschaver y recupera el nombre de la traductora.

la “cible” de la traducción d’Ascencio est, très précisément, le lectorat vénézuélien. En revanche, la première traduction, celle de la Casa de las Américas, s’adresse à n’importe quel hispanophone (ses nombreux choix “sourciers” étant toujours glosés) mais tente de recréer tant bien que mal une ambiance linguistique antillaise grâce au recours à des lexies typiques de l’espagnol caribéen [...] en allant puiser dans le stock lexical de la langue d’arrivée des diatopismes étymologiquement apparentés aux mots de la langue de départ. (2011: 443)

Llama la atención, además, que los ejemplos que revisa Thibault, en los que más libertades se toma la autora de la primera traducción y donde más diferencias constata entre ambas versiones, se dan, precisamente, en la evocación del *paisaje* haitiano, es decir, en la manera de “inventar” y crear nombres en español para las plantas y las condiciones geográficas haitianas. En este sentido, ambas traducciones contribuyen, a su manera, a la construcción de un territorio e imaginario caribeño en el que el relato puede transitar más allá de barreras lingüísticas, poniendo en circulación, de este modo, un saber específico ligado a este territorio: el medioambiental y el decolonial/de la resistencia.

Cabe tomar en consideración, finalmente, la adaptación cinematográfica de la novela, dirigida por Tomás Gutiérrez Alea, una traducción no solo translingüística sino también transmedial: el director cubano, quien presumiblemente leyó la primera edición cubana, lleva la novela a la pantalla en 1964, integrándola, de este modo, en otro circuito de recepción y circulación, con el evidente afán de contribuir a la Revolución mediante el séptimo arte. Posiblemente sea por esto que Alea escoge el título “Cum-bite” para su película, porque este saber local coincide con las prácticas post-revolucionarias del trabajo agrario colectivo más allá de las posesiones individuales, tal como afirma también Sklodowska, quien considera el cambio de título como una forma de “destacar la solidaridad comunitaria basada en ritos y tradiciones ancestrales” (2009: 118). Según Thibault, la traducción correcta al español de la palabra *créole* “coumbite” sería “convite”, que en español tiene el significado de invitación y/o banquete, por lo que tanto los traductores de la novela como el director cubano optan por una versión más cercana al original que transporta el significado específico del trabajo colectivo, destacando, de este modo, el saber y la práctica contenidos en la palabra *créole*.

A diferencia de la novela, la película está anclada en una temporalidad específica, indicada mediante un rótulo inicial: “Haití 1940”, y comienza con la llegada de Manuel al pueblo, donde ya en el camino constata la sequía del paisaje. Este (leve) cambio implica un desplazamiento de perspectiva, que se concentrará de este modo desde el inicio en el protagonista, quien enfatiza asimismo el conflicto entre los habitantes y el abandono

del trabajo colectivo del *cumbite* como origen del mal presente: “Entonces nos empezamos a morir antes de que se acabara el agua” (00:20:35).

La película se realizó, además, con la cooperación del escritor haitiano René Depestre, partidario de la Revolución cubana y visitante frecuente en la isla vecina. En este trabajo colaborativo se refuerzan, por tanto, los vínculos pancaribeños sostenidos por la idea común del socialismo. La cercanía se plasma aun en otro aspecto, ya que como revela Castillo: “Ante la imposibilidad de rodar en Haití, el equipo de rodaje [...] halló un paraje desértico cercano a la ciudad de Guantánamo, en el extremo oriental de la Isla, con características geográficas semejantes a las que exigía el guión” (cit. en Sklodowska 2009: 119). Este traslado del rodaje revela de manera subrepticia la similitud entre, al menos, *ciertos* paisajes haitianos con *ciertos* paisajes cubanos, reforzando de este modo, el parentesco geográfico y ambiental de las islas caribeñas.

Castillo alude al interés de Gutiérrez Alea en *Gobernadores del rocío* como materia fílmica, como “un pretexto para aproximarse al universo de la cultura de ese país que siempre había ejercido una peculiar fascinación en el cineasta, quien lamentara luego no haber podido despejar al guión del peso literario” (2019: 31). Independientemente del juicio de calidad que implica esta afirmación,²¹ parece importante señalar la fascinación del cineasta por la cultura haitiana, debido, sin duda, al rol que Haití ha jugado en el imaginario cubano desde su Revolución e Independencia en 1804. El esfuerzo por acercarse a la cultura haitiana de Alea es visible en varios aspectos: en la elección de un elenco parcialmente haitiano, en los dibujos provenientes del vodú que aparecen en los créditos, así como en la banda sonora, confeccionada en parte por uno de los actores haitianos (Castillo 2007: s. p.). La fascinación, según Castillo, se vierte, además, en las escenas documentales, principalmente en la ceremonia religiosa o el rito fúnebre. A mi modo de ver, cabría agregar la secuencia de cierre, en la que en la misma factura documental que las otras dos, se pone en escena el *cumbite* para llevar el agua hasta el pueblo. En cambio, el filme omite en la larga ceremonia del vodú con la anticipación de la muerte de Manuel y con ello su alcance epistémico, lo cual se explica tal vez con la constatación autocrítica expresada por Alea que “veía las cosas como alguien que está afuera” (cit. en Castillo 2007: s. p.), aludiendo de este modo, a la inaccesibilidad a este saber local por estar demasiado alejado de su propia experiencia. Se omiten, asimismo, las experiencias discriminatorias

²¹ El estudio de Sklodowska cita varias afirmaciones críticas del propio director sobre su película, que considera como “limitada” y “hecha de oficio” (2009: 118). La recepción del momento fue, según revela *Alea: una retrospectiva crítica*, editado por Fonet, bastante favorable (1987: 69-72), aunque hay que constatar que, a diferencia de muchas otras películas de Gutiérrez Alea, esta ocupa un lugar menor en la recepción académica.

de Manuel en Cuba, lo cual podría entenderse, de todos modos, como propuesta de reiniciación de las relaciones haitiano-cubanas sobre la base de una convivencia fuera del paradigma de la colonialidad.

5. CONCLUSIONES

Para concluir, quisiera retomar la pregunta formulada por Escobar acerca de la posibilidad de repensar y reimaginar lo global desde perspectivas múltiples locales, y sugerir que la novela provee una posible respuesta que se apoya precisamente en lo local, desde donde se repiensa “las prácticas de la cultura, la naturaleza y la economía”, es decir, los vínculos entre naturaleza, tierra y el ámbito humano a partir de una visión diferente a la occidental con su aproximación utilitaria y extractivista.

Al mismo tiempo, *Gouverneurs de la rosée* se presenta como un relato que circula entre lenguas y medios, conformando de este modo un territorio caribeño extenso, por sobre las barreras establecidas por la herencia colonial y que, por tanto, modela una visión alternativa desde lo regional que se inserta a su vez en un contexto global, cuyos alcances epistémicos no siempre son perceptibles desde una mirada europea. En este sentido, la novela me parece legible, al menos parcialmente, como un ejercicio —*avant la lettre*— de desprendimiento, tal como propone el pensamiento decolonial, de las formas occidentales/coloniales (supuestamente universales) de pensar, vivir y ser. Aun cuando respecto a las relaciones de género este desprendimiento se evidencia solamente como parcial, a *Gouverneurs de la rosée* le correspondería un lugar en una genealogía del pensamiento decolonial, en la que distintos autores, entre ellos Mignolo, incluyen a Fanon, quien, como constata Condé en el artículo antes mencionado, sería criticable por el mismo punto ciego. En resumen, parece programático el título del último capítulo de la novela que relata el *coumbite* (el único titulado, los demás son solo numerados) —“La fin et le commencement”—, que podría entenderse como anticipación de otro concepto/práctica decolonial propuesto por Albán y Rosero (2016): la “re-existencia”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBÁN, Adolfo y José ROSERO (2016): “Colonialidad de la naturaleza: ¿imposición tecnológica y usurpación epistémica? Interculturalidad, desarrollo y re-existencia”, en *Nómadas*, 45, 27-41.
- ASCENCIO, Michaëlle (2004): “Prólogo”, en Jacques Roumain y Michaëlle Ascencio (eds.), *Gobernadores del rocío y otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho (Biblioteca Ayacucho Colección clásica, 215), IX-XLII.

- BARTHÉLÉMY, Gérard (2018): “Voyage au pays des gouverneurs”, en Léon-François Hoffmann e Yves Chemla (eds.), *Jacques Roumain. Œuvres complètes. Edition critique*. Paris: CNRS Éditions, 1131-1146.
- BELLANDE, Alex (2018): “Ochenta años de experiencias de ‘reforestación’ y de lucha contra la erosión”, en Camila Valdés León y Frantz Voltaire (coords.), *Antología del pensamiento crítico haitiano contemporáneo*. Buenos Aires: Clacso, 379-438.
- BRITTON, Celia (2006): “‘Common Being’ and Organic Community in Jacques Roumain’s *Gouverneurs de la rosée*”, en *Research in African Literatures* 37/2, 164-175.
- (2011): “The Sense of Community in French Caribbean Fiction”. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAJIGAS-ROTUNDO, Juan Camilo (2007): “La biocolonialidad del poder. Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo”, en Ramón Grosfoguel y Santiago Castro-Gómez (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- CASTILLO, Luciano (2007): “Cumbite: La realidad haitiana vista por Gutiérrez Alea”, <<http://www.habanaradio.cu/articulos/cumbite-la-realidad-haitiana-vista-por-gutierrez-alea/>> (19-12-2022).
- (2019): “Tomás Gutiérrez Alea: dialéctica del documentalista”, en *Doc On-line*, SI 2019, setembro de 2019, <www.doc.ubi.pt>, (19-12-2022), 24-39.
- CONDÉ, Maryse (2000): “Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer”, en *Yale French Studies*, 97, 151-165.
- COSTANTINI, Alessandro (2018): “La langue polyphonique de Jacques Roumain”, en Léon-François Hoffmann e Yves Chemla (eds.), *Jacques Roumain. Œuvres complètes. Edition critique*. Paris: CNRS Éditions, 1273-1306.
- DAMAS, Léon-Gontran (2001): *Pigments et Névralgies*. Paris: Éditions Présence Africaine.
- ESCOBAR, Arturo (2000): “El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?”, en Edgardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 113-144.
- FLEISCHMANN, Ulrich (2018): “Jacques Roumain dans la littérature d’Haiti”, en Léon-François Hoffmann e Yves Chemla (eds.), *Jacques Roumain. Œuvres complètes. Edition critique*. Paris: CNRS Éditions: 1071-1102.
- GÓMEZ-BARRIS, Macarena (2017): *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham/London: Duke University Press.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (dir.) (1974): *Cumbite*. ICAIC.
- HOFFMANN, Léon-François (2018): “Jacques Roumain et la parole paysanne”, en Léon-François Hoffmann e Yves Chemla (eds.), *Jacques Roumain. Œuvres complètes. Edition critique*, Paris: CNRS Éditions: 1261-1272.
- HURTADO RUIZ, Pablo Mauricio (2017): “La religiosidad en *Gouverneurs de la rosée*. Entre la inmovilidad y la redención”, *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 26, 23-42.

- KANE, Adrian Taylor (2010): *The Natural World in Latin American literatures. Ecocritical Essays on Twentieth Century Writings*. Jefferson: McFarland & Co. Publishers.
- KRAMSCH, Claire (2002): "Introduction: How can we tell the dancer from the dance?", en Claire Kramsch (ed.), *Language Acquisition and Language Socialization. Ecological Perspectives*. London: Continuum.
- MAXIMIN, Daniel (2006): *Les fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*. Paris: Seuil.
- MIGNOLO, Walter (2017): *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- MIGNOLO, Walter y Catherine E. WALSH (2018): *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*. Durham: Duke University Press.
- PARAVISINI-GEBERT, Elizabeth: "Caribbean Utopias and Distopias: The Emergence of the Environmental Writer and Artist", en Adrian Taylor Kane (ed.), *The Natural World in Latin American Literatures. Ecocritical Essays on Twentieth Century Writings*. Jefferson: McFarland, 113-135.
- RAMÍREZ, Clinton e Ivete NORIEGA (2017): "Negritud, cumbite y socialismo en *Gobernadores del rocío* de Jacques Roumain", en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 25, 75-92.
- REY TORRIJOS, Esther (2010): "¿Por qué ellas, por qué ahora? La mujer y el medio natural: Orígenes y evolución del ecofeminismo", en Carmen Flys Junquera et al. (eds.), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 135-166.
- ROUMAIN, Jacques (1971): *Gobernadores del rocío*. La Habana: Casa de las Américas.
- (2004): *Gobernadores del rocío y otros textos*. Trad. Michaëlle Ascencio. Caracas: Biblioteca Ayacucho (Biblioteca Ayacucho Colección clásica, 215).
- (2013): *Gouverneurs de la rosée*. Paris: Zulma.
- (2018): "Contribution à l'étude de l'ethnobotanique précolombienne des Grandes Antilles", en Jacques Roumain. *Œuvres complètes. Edition critique*. Paris: CNRS Éditions, 947-993.
- SERRES, Michel (2018): "Christ Noir, Jacques Roumain", en Jacques Roumain. *Œuvres complètes. Edition critique*. Paris: CNRS Éditions: 1358-1375.
- SKŁODOWSKA, Elzbieta (2009): *Espectros y espejismos. Haití en el imaginario cubano*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- THIBAUT, André (2011): "Réflexions méthodologiques sur une traduction en espagnol de Gouverneurs de la rosée (1944) de Jacques roumain, auteur haïtien", en Éla. *Études de linguistique appliquée*, 4/164, 421-446.
- VIVAN, David (2020): "Eco-epistemology and Eschatology: Examining the Savior Complex in Jacques Roumain's *Gouverneurs de la rosée* and Patrick Chamoiseau's *Les neuf consciences du Malfini*", en *French Forum*, 45/2, 223-237.

Expedición “en campo crudo”: Zama ante Zama

RODRIGO GARCÍA BONILLAS

Universität Potsdam

I. ACTORES AMERICANOS

El proyecto de la filmación de *Zama* que la directora salteña Lucrecia Martel concluyó en 2017, tras un largo proceso de adaptación de la novela homónima (1956) del escritor mendocino Antonio di Benedetto, desató un fenómeno de reflexión y exégesis que transformó la recepción de la novela. Esto se debió en buena medida al sitio eminente de Martel en el panorama cinematográfico contemporáneo y al insólito giro que la novela adquirió al ser adaptada al cine. Con este giro se añadieron otras dimensiones culturales que realizan variaciones audiovisuales y diegéticas respecto al proyecto original de Di Benedetto y refunden *Zama*.

En ambos proyectos emergen actores históricamente explotados por el hombre europeo en el continente americano; estos actores son en principio los indígenas de la región del río Paraguay, pero también algunas entidades americanas que devoran la misión criolla: los animales y los paisajes del Gran Chaco, donde la película fue rodada. En cuanto a los personajes, en ambos proyectos aparecen la cuestión étnica y sus representaciones, así como el reparto americano (en el sentido de las *dramatis personae* y también de la extracción de los actores de la película). Por una parte, la novela *Zama* presenta criollos (entre ellos, el propio protagonista, don Diego de Zama), mestizos, mulatos, negros, guaraníes, españoles y algunos personajes de los grupos guaycurú, mbaya, guanae, caaguae y mataguaya (*sic*); de los indígenas, solo uno tiene nombre propio: el cacique Nalepelegrá. Por otra, en la película de Martel, según indican ella misma y Selva Almada, aparecen los pilagá y los qom (toba) (Hughes y Kasman 2017; Almada 2017; Dillón y Téramo 2018), así como brasileños (que hablan portuñol, un fenómeno lingüístico que ya se nombra en la novela, aunque en otra

situación, y también portugués)¹ y personajes de ascendencia africana, por no hablar del acento apenas mexicano (o “novohispano”) del protagonista, interpretado por Daniel Giménez Cacho. En este sentido, la selección de acentos y fenotipos presenta una combinatoria que expande la de la novela hacia otras regiones de las colonias americanas de España y Portugal, en una búsqueda de un “new imagined language” o “imposed linguistic zone”, como asegura Martel (Dallas 2018).

En cuanto a los animales, las apariciones incidentales de algunas especies fungen como símbolos correspondientes de estados humanos o como elementos de la economía de esas sociedades: el pez (y los pescados), el mono, los perros, la araña, el caballo, las gallinas, la serpiente, el jején (carachai), en el caso de Di Benedetto. De estos animales, el mono y el pez se vinculan con Diego de Zama, en una especie de metaforización existencial que se presenta en el primer capítulo de la novela (volveré a estos casos), mientras que los pescados sirven como elemento económico y signo de la pobreza de Zama al tener que recibirlos de su subordinado y considerarlos como “comida inferior” ante la que los “nativos” (que hablan guaraní) así reaccionan: “dicen *pirá*, pescado, y escupen” (Di Benedetto 2017: 202). Varias transformaciones, además, presentan metafóricamente el desplazamiento entre lo humano, lo animal e incluso lo terreno. El narrador (el propio Zama) llama a esta confusión “mimetismo”. En la novela, el pasaje de ese término refiere al excremento de las gallinas que le cae de arriba al hijo de Zama y que mancha el suelo que limpia Emilia, la concubina de Zama y madre del bebé; ahí ese tipo de transformaciones entre lo humano, lo animal y lo terreno se expone en el hijo que parece “bestia” y que se confunde con la tierra a partir de la suciedad y el excremento: “Mi hijo. En cuatro patas, sucio hasta confundirse, en el crepúsculo, con la propia tierra. Un estilo de mimetismo. Por lo menos, poseía esa defensa, característica de las bestias” (*ibid.*: 164).² Más adelante, con una metáfora extraña, en la novela se compara incluso la escritura (“la disposición de escribir”) con un “animalito” (*ibid.*: 155), mientras que los procesos de animalización involucran también el paisaje: el sol que lame como perro (*ibid.*: 261), la arena que da una visión de puma (*ibid.*: 14); y algunos lugares que se representan a través de falacias patéticas.³ Por su parte, Martel prescinde del

¹ Se trata de una esclava que vive en la casa a la que se muda Zama y que condensa las tensiones verbales de la triple frontera: “[...] una esclava de color, al parecer africana, pero de un lenguaje que era mixtura de portugués y español y ocasionalmente, en la búsqueda de un medio de expresión, se apoyaba en el guaraní” (Di Benedetto 2017: 171). Para el tema de las tensiones lingüísticas en esa zona, véase Andrade (2019).

² Por otra parte, el personaje del oriental se animaliza en el monólogo del narrador: primero se desea “que sufriera hasta aullar” (*ibid.*: 54); luego se representa como un “gusano” (*ibid.*: 61).

³ Conlon (2017) desarrolla una crítica de *Zama* a partir, entre otras cuestiones, de las modificaciones que el darwinismo introdujo al postular la continuidad entre

mono y la araña, mantiene los caballos y los perros (aunque en una escena distinta) y agrega los camélidos y una oveja; algunos de ellos, como las llamas o el caballo, sufren “prosopopeyas” más o menos accidentales (ver hacia la cámara), como en una especie de toma de conciencia y observación frente a las peripecias de Zama. Además, en el filme hay apariciones invisibles e incontables: las de los sonidos de ambiente, que implican una copia de aves, anfibios, insectos y otros animales bulliciosos.

En cuanto a los paisajes, en la novela encontramos espacios urbanos o semiurbanos, campestres y selváticos, que tienen significados ominosos por lo general. Con frecuencia esos paisajes no solo son el fondo de la diégesis, o el ambiente y la geografía sobre los que resaltan las acciones y los pensamientos que refiere el monólogo de Zama, o la correspondencia de algún estado existencial,⁴ sino también funcionan como agentes en la creación de situaciones vitales, afectaciones mentales y amenazas físicas. Es decir, al paisaje se le otorgan verbos que implican una actividad deliberada: el sol *les da en la cabeza*, el bosque parece *seguirlos* o la vegetación *denuncia* un paisaje próximo.⁵ La espacialidad implica también una decadencia progresiva y un daño cada vez mayor y más impredecible para el protagonista. En el filme, aparece tácitamente el paisaje del Gran Chaco y en particular del río Paraguay, el cual representa, en la expedición final de *Zama*, un espacio que devora los personajes criollos y que sirve para derivar la indeterminación geográfica de la novela hacia una experiencia cinematográfica peregrina. En la novela se menciona el Chaco, pero solo como una meta que no pudo alcanzar una mestiza esclavizada que quiere huir allí para “reunirse con los guaycurúes” (*ibid.*: 105). A los espacios caseros y administrativos que priman en las primeras secciones de la película, es decir, a todo lo que se encuentra antes de la malhadada cacería de Vicuña Porto, se contraponen los espacios liminares del poblado (los cerros desgajados junto al agua; y la zona de las barrancas, que aparece tanto en la novela [*ibid.*: 178; 230]⁶ como en la película), el río y, más tarde, la verdura de pastizales y pantanos donde la misión se desenvuelve y fracasa,

las especies animales. En este sentido, varias observaciones sobre las relaciones entre animales, indígenas y blancos se articulan para interpretar *Zama* en una dimensión más compleja.

⁴ Por ejemplo: “El sol estaba manso. Yo también” (Di Benedetto 2017: 178).

⁵ En cuanto a los dos primeros ejemplos: “El sol *nos daba* en la cabeza con sus teas. El bosque parecía liviano, acogedor y fresco, pero quedaba ahí, al costado, al margen de nosotros o nosotros al margen de él. // Después, *parecía seguirnos*; *no cesaba de fluir* a nuestro lado” (*ibid.*: 239; cursivas mías, R.G.B.). En cuanto al tercero: “La vegetación denunciaba un estero” (*ibid.*: 243).

⁶ “El rancho de Emilia se hallaba con otros que, vistos en conjunto, por encima de la altura de los techos, semejaban haber caído, en desparramo, como dados salidos sin ley de un cubilete. Yo lo miraba desde más arriba, desde una barranca próxima [...]” (*ibid.*: 178).

en un internamiento hacia el continente americano y las tierras donde el rey o sus funcionarios ya no pueden gobernar.

2. TRANSFERENCIAS

Una de las peculiaridades de *Zama* de Martel con respecto a la novela es la de su lozanía en las escenas del comienzo: los colores frescos, los sonidos recientes, la música amena de un trópico suave que llevan la atmósfera colonial reprimida, opresiva y grave de *Zama* hacia una situación ventilada, en un sentido acaso irónico. Por ejemplo, con la canción “Harbour Lights” o, más tarde, con “A la orilla del lago”, de los Indios Tabajaras, cuyos títulos, no explícitos durante la historia, operan en el nivel de la memoria histórica de la generación de nuestros padres o abuelos (se trata de los años cincuenta y sesenta del siglo xx, más o menos la época en que la novela se escribió y difundió)⁷ para dar un doble significado a la espera del personaje junto al agua: lo plácido y la impaciencia. Por medio de esa amenidad, Martel empieza a jugar con el horizonte de expectativas sobre la adaptación de una novela que ocurre ficcionalmente en los últimos años del siglo XVIII y en el preámbulo de los movimientos independentistas. En la misma línea de ruptura, aunque con otros medios, en la novela el horizonte de expectativas de la época se rompe a través de figuras conceptuales que se dirigen hacia el futuro, como la cápsula del tiempo (*ibid.*: 156), la noción de “simulacro” (*ibid.*: 206), la idea de una “meta ‘móvil’” (*ibid.*: 265) o la botella con el mensaje (*ibid.*: 291).

De manera similar que en el cortometraje *Nueva Argirópolis* (2010) —y más allá de las obvias exclusiones que implica la introducción de lenguas indígenas para el espectador que no las habla—, los personajes del filme de Martel que se desplazan de los centros de poder colonial (como las aulas del gobernador) hacia centros donde otros poderes no europeos imperan (como el espacio rojo de los indígenas) entran en una zona de amenazas. En la novela, el desplazamiento deseado hacia las capitales del reino no solo no se cumple, sino que Zama (y los criollos o europeos) resulta afectado por la presencia indígena, al punto de ser tocado y sometido por el cacique Nalepelegrá, mientras que otros miembros de la expedición resultan heridos o pierden la vida ante el ataque de los mbaya. En el filme, el tacto opera como un ejercicio de poder sobre el hombre (blanco) y como el medio para señalar el sometimiento de la persona petrificada, de la “víctima”, cuando los indígenas ciegos los tocan; y más adelante, cuando los pintan de rojo (hay una correspondencia en esa cara pintada

⁷ Martel refiere una anécdota sobre las visitas de los Indios Tabajaras a Mendoza durante los años sesenta y baraja la posibilidad de que Di Benedetto hubiera escuchado entonces esa música (Cátedra Ingmar Bergman 2018: 00:30:00).

de rojo con otro pasaje de la novela).⁸ Las oscilaciones entre actividad y pasividad son un síntoma de los movimientos por el territorio americano y de la inestabilidad del proyecto colonial a tres siglos de la llegada de los europeos. Finalmente, el sometimiento táctil redundante en ambos casos en la cautividad y la mutilación de Zama, y en la muerte de algunos de sus compañeros de misión. El proyecto de Martel puede interpretarse en estos términos: una transferencia desde el terreno estable de la imaginación histórica de la colonia (lo “civilizado”) hacia el choque con todo aquello que parece desestabilizador y que en términos decimonónicos se concebía como “barbarie”, movimiento que redundante en una visión de lo indígena ni denigrante, ni condescendiente, y que, con su emergencia lingüística, podría considerarse, de acuerdo con la teoría bajtiniana, una obra dialógica en sentido radical, en tanto el indígena aparece como “héroe” no sujeto al discurso monológico, sino “el portador autónomo de su propia palabra” (Bajtín 2003: 13), que el blanco no comprende. En la novela, la oposición civilización/barbarie se presenta en la reflexión del narrador, que habla del “núcleo más civilizador, allí donde no dominaban los indígenas ni se comía carne humana” (Di Benedetto 2017: 59), es decir, en la puesta en escena de una ficticia reconstrucción colonizadora del otro.

Asimismo, la película refunde de manera oblicua la perspectiva de la novela: ofrece una lectura fílmica que rompe con varias convenciones sobre la representación de la colonia en el cine, echando mano sobre todo de dispositivos no verbales con el fin de trasladar los giros coloniales de Di Benedetto a su propio ritmo de signos. Al mismo tiempo, pone en escena la tensión lingüística que existe en la zona del Gran Chaco, así como en la de la Triple Frontera entre Argentina, Brasil y Paraguay. La adaptación cinematográfica ensaya una mutación que refunde lo colonial de la novela de Di Benedetto, según una dispersión de lo textual en lo audiovisual, vía una transformación simbólica hacia lo tridimensional, donde a las dos dimensiones de la pantalla se le suma la tercera dimensión del sonido (según señala Martel, su teoría de la pileta de agua: véase Casa de América 2018). Por ejemplo, las pendientes narrativas se vuelven metáforas sonoras (el tono Shepard, del que también hablaré más tarde y que ya ha sido observado por casi cualquier comentador de la película; véase Cátedra Ingmar Bergman 2018). La precisa atención a las castas se vuelve una organización visual por planos (la lucha por el cuadro, según Dillon y Téramo [2018: 272]), donde ocurre una *mise en abyme* de las propias condiciones coloniales dentro de las tensiones que la situación de Zama origina, y que en un pasaje de la novela tiene un precedente: “Pero permaneció en silencio, observándolo, y no dudo que también pintando una composición más

⁸ Antes de que se bañe, Zama señala: “Yo venía sudoroso y seguramente más encendido de lo normal por la tierra, esa tierra roja de las calles pegada a mi rostro” (Di Benedetto 2017: 62).

completa con el niño, la madre y las gallinas” (Di Benedetto 2017: 187), un pasaje que parte de la mirada del hombre para desarrollar un encuadre pictórico, en principio, y acaso también cinematográfico. En la misma línea, el encuentro con los indios guanaes (que es el encuentro con lo ajeno y que enrarece) se transforma en aceleraciones visuales, apariciones sorprendidas de los indígenas en distintos planos y sonidos envolventes, con los cuales se representan la emboscada y la captura de la expedición en pos de Vicuña Porto dentro de una experiencia “tridimensional” (en el sentido de Martel) y, al contrario de la novela, diurna. Asimismo, la escena de las trampas (01:28:50), cuyos mecanismos la directora dice haber diseñado (ella habla de la influencia del cine de terror en esta escena [Cátedra Ingmar Bergman 2018]), hace de la tierra y sus pastizales un espacio opaco y angustiante, y transforma a los hombres blancos en presas.

Martel dice buscar en el proceso cinematográfico, sobre todo en el caso de *Zama*, acercarse a los proyectos con ojos de “extraterrestre” y ver todo como si nada estuviera dado por hecho (Yemayel 2018; Casa de América 2018: 00:25:45). Antes de *Zama*, Martel se había dedicado a la adaptación cinematográfica de la historieta argentina de ciencia ficción *El Eternauta* (Dallas 2018); el proyecto no prosperó. La directora, en este sentido, observa algunos elementos de *Zama* bajo la especie de la tecnología (o la ciencia ficción, como ella misma enfatiza; y Dillon y Téramo sugieren)⁹ y el enrarecimiento de las cosas. En cuanto a lo primero, surgen sonidos de la selva que parecen producidos electrónicamente o el tono Shepard. En cuanto a lo segundo, hay, por ejemplo, detalles peregrinos en el caso de la producción. En esa línea, la directora salteña expone a menudo la idea de desautomatizar; es una actualización de la teoría del extrañamiento de los formalistas rusos, como “enrarecimiento de la percepción”, y que en su caso se resuelve en la estilización de algunos rasgos o en el disparate de otros (Dillon y Téramo 2018; Casa de América 2018). Si bien *Zama* no es considerada una novela de época, la película de Martel elabora procesos de “extrañamiento” con respecto a la técnica literaria de *Zama*. Con extrañamiento se refieren tanto ella como los estudiosos a la teoría del *ostranenie* de los formalistas rusos; es decir, a la presentación de una mirada fresca y nueva, no automatizada, de la realidad (Shklovski 1978: 55-70).

⁹ Dice Martel sobre la relación entre historia y ciencia ficción: “ambos discursos son arbitrarios y tratan de performatar el pasado y el futuro en función de algunas diversiones o normalizar algunos abusos, naturalizar algunas masacres” (Cátedra Ingmar Bergman 2018). Por otra parte, Dillon y Téramo aseguran que “el trabajo de construcción del pasado en *Zama* está más cerca de los códigos de la ciencia ficción que del cine histórico” (2018: 257).

Zama de Di Benedetto es una obra que parte de un marco realista, con notas históricas ya estudiadas, entre otros, por Malva E. Filer y Jimena Néspolo, donde se intercalan ciertas parábolas o alegorías simbólicas —entre las cuales se encuentran el sueño del feminicida; los episodios en el útero y en el teatro (que son una especie de sueños diurnos); o la teogonía de *Zama*—. Esos episodios se dispersan en la película de Martel y dejan apenas unos rastros, que se anclan en entidades distintas (es decir, en otros personajes y escenas) o de plano desaparecen. El realismo de partida, pues, se va transformando en un relato donde se presentan el terror, la fantasía y los laberintos psicológicos del personaje, y por lo tanto mina la técnica realista al punto de minimizarla y echarla por la borda.

Martel misma señala la atención al detalle estrambótico en su película, como los sirvientes negros con levita y taparrabos; las pelucas mal puestas; cuernos larguísimos en los brutos, que no se realizaron y que en la novela sí se mencionan;¹⁰ y hay otras más, que nosotros consideramos: las mujeres de la fiesta, con cara de hombre travestido; las uñas bien o mal pintadas de rojo en las manos de los funcionarios de la corona; los “disfraces” de los indígenas sudamericanos; o las apócrifas orejas de Vicuña Porto, que son usadas por el gobernador como alhajas, y que son signo de una mutilación física. Algo como las orejas (también los cocos), que pertenece tan solo al ámbito de la utilería, el vestuario o la dirección de arte, coordina narrativamente los arcos de tensión, al adelantar la farsa en la que se ven envueltos los hombres de la misión al internarse en territorio indígena para atrapar a Vicuña Porto.

3. CAÍDA Y EXPANSIÓN

En la retrospectiva del Arsenal de Berlín en 2019, Lucrecia Martel habló, entre muchas otras cosas, de los efectos audiovisuales que potencian *Zama*. Se refirió entonces al tono Shepard: una ilusión sonora que combina dos escalas separadas por una octava, que producen la sensación de una caída o un ascenso infinito, aunque en realidad se trata de un bucle. La impresión de infinito es producida por una “paradoja auditiva” que, en el caso de *Zama*, se desplaza en un *glissando* que redondea el paso entre las notas, como un desliz vital. Según Martel,

¹⁰ Dicen Dillon y Téramo: “[Martel] incluso busca señalar el artificio de la supuesta reconstrucción histórica: las pelucas siempre están mal puestas, mostrando el cabello real debajo; el vestuario de los esclavos africanos combina prendas aristocráticas con taparrabos; la gestualidad y los rituales de cortesía resultan deliberadamente afeminados” (2018: 271).

está continuamente cayendo. Hay un montón de insectos que hacen eso [el tono Shepard] en la naturaleza. Y ranas. Así que fue una decisión que hicimos con Guido Berenblum, el diseñador de sonido. Para el soundtrack tomamos todos los sonidos de insectos, aves, ranas, que sonaban casi electrónicos. Y eso es interesante porque son sonidos naturales, sonidos que ocurren en la naturaleza, pero le dan al filme una especie de sonido moderno. Es interesante, porque nos permite reflexionar y pensar que la gente que vivía en el siglo XVIII estaba rodeada de sonidos electrónicos. (Hughes y Kasman 2017)

Lucrecia Martel se cayó de niña (Yemayel 2018). Esa experiencia es la primera imagen de la semblanza de *Plano americano* de Leila Guerriero. El accidente con que Leila Guerriero comenzó la semblanza de Martel es descrito por la directora como “un recuerdo hermoso”: “El auto iba cayendo y pasaban hojas y piedras por el parabrisas. Era... es una imagen bellísima” (Guerriero 2018: 245). Reformula Guerriero:

¿Cómo se cae así? Así se cae: camión de frente, ruido de neumáticos sobre las piedras y auto que rueda. Por el abismo: cae. Mullido entre las hojas, entre los árboles, entre las piedras: el auto cae. Las piedras plácidas, las hojas suaves, las ramas secas, rebota y cae. La niña, en el asiento trasero, despierta a ese mundo novedoso, al gemido blanco del accidente, a los vagidos de los otros seres: su hermana, su tío, el amigo de su tío, las novias de los hombres. Despierta en plena caída: despierta y cae. (*Ibid.*)

La caída como mito biográfico fundacional se configura aquí a través de la repetición y produce, asimismo, una ilusión retórica de descenso constante. Según Guerriero, caída y muerte son un motivo esencial de la obra de Martel: “La niña crecerá, será directora de cine, hará tres películas [...] —y en todas habrá una caída o una muerte o una caída y una muerte—. Pero nunca se verá a esos cuerpos morir, a esos cuerpos caer. Solo se escuchará el estrépito: el ruido inolvidable de algo que abandona la fuerza de gravedad” (Di Benedetto 2017: 246). La semblanza de Guerriero fue escrita en 2008, cuando *Zama* todavía no existía. Aun así, podemos observar el hilo entre diferentes proyectos artísticos que usan el lenguaje para retratar una “caída constante” (Martel) que aparece como sin término. Más tarde, la labor de Martel conduce al proyecto de trabajar la novela de Di Benedetto y volver a representar con los medios del cine la paciencia de Don Diego de Zama y su “caída constante”, que también aparece como sin término.

En tanto suspensión, la “caída constante” —o su impresión— se configura verbalmente en la obra de Di Benedetto por medio de los arcos dramáticos y de la figura del remolino, que Martel ha identificado: *Zama* “[e]stá escrita como si nos obligase a hacer círculos y nos obliga a volver

a leer. Nos obliga a una lectura en remolinos” (citada en Dillon y Téramo 2018: 257; volveré a esta cita más adelante). Además, la novela presenta varias caídas y postraciones hacia el capítulo final, donde el acercamiento del protagonista a la tierra refiere un proceso de desenvolvimiento trágico de la trama y de descomposición física y moral. Martel da muchas líneas para leer su obra y su interpretación también nos hace casi imposible ya separar a un *Zama* del otro *Zama*. La película ha originado a su vez una profusión de inquisiciones sobre lo colonial. El fenómeno también me parece relevante y creo que merece una consideración. El efecto *Zama* abrió un espacio para que se discutiera y se reflexionara sobre las visiones de la colonia y sus repercusiones presentes y futuras. Es posible, entonces, hablar de un *Zama* “expandido”.

Las *dramatis personae* de la película difieren de la novela y dan nuevas claves de interpretación. Lo indígena, sin duda, es lo que más sufre en el proceso: la presencia verbal de lo guaraní y ficcional de los mbaya disminuye ante las lenguas indígenas que la mayoría de los espectadores no comprende: el pilagá, de Formosa, o el qom (toba), lenguas del grupo guaicurú, así como el mbyá, del grupo guaraní (Hughes y Kasman 2017); solo el par de indios guanaes permanece. En el caso del guaraní, desaparecen muchas de las palabras que Di Benedetto puso en boca de los personajes; los mbaya no son mencionados. El resto de la sociedad —el gobernador, Luciana y don Honorio, el oriental, etc.— se mantienen en su clasificación étnica, con las excepciones de Emilia y Vicuña Porto. Lo indígena es modular en un principio; sin embargo, luego devora, junto con Vicuña Porto, la última parte de la película. La instrumentalización de lo indígena como fuente de extrañeza y angustia se acentúa con movimientos de los personajes y del montaje que no habían sido usados en el resto del pseudo-realismo de la primera parte de la película, que equivale a las primeras dos partes del tríptico de Di Benedetto. Esa aparición de lo indígena en la tercera parte provoca la sensación de tridimensionalidad y acecho a la que nos referimos al principio: la disposición de los planos visuales y la mezcla de sonidos envolventes originan esa impresión. Además, el niño rubio, que se puede interpretar como álgter ego de Zama y que aparece en cuatro ocasiones, ya no cierra la historia: en su lugar aparece un niño indígena, que le habla en una lengua que prácticamente casi nadie fuera del río Paraguay puede entender, mientras Zama flota en la canoa con las manos mutiladas.

4. “LECTURA EN REMOLINOS”

El remolino se forma por el choque de corrientes y describe un giro que puede aislarse en la figura de la espiral (o del tropo). Un objeto que flote y sea atrapado por el remolino pasará por el mismo lugar varias veces, cada

vez con más fuerza y con giros más concentrados, antes de llegar al centro y sumergirse. Esta puede ser una descripción en abstracto del remolino. Con respecto a la lectura de la novela, la directora salteña Lucrecia Martel explica el proceso de esta manera: “La forma en que está escrito *Zama* te obliga a un proceso intelectual de remolino —el remolino muy famoso que se menciona al principio de la novela—, es el proceso al que te obliga todo el tiempo. Y llega un momento en que uno está en un estado muy particular con esa novela”. (Casa de América 2018)

El “remolino muy famoso” es una imagen del íncipit de *Zama*: Don Diego de Zama, el asesor letrado en una gobernación de Sudamérica, sale de la población donde reside —hay consenso en que se trata de Asunción, Paraguay, aunque nunca se menciona explícitamente— y baja al muelle antiguo. Ahí contempla el mono muerto, con el que de inmediato se identifica:

Salí de la ciudad, ribera abajo, al encuentro solitario del barco que aguardaba, sin saber cuándo vendría. [...]

Entreverada entre sus palos, se menea la porción de agua del río que entre ellos recae.

Con su pequeña ola y sus remolinos sin salida, iba y venía, con precisión, un mono muerto, todavía completo y no descompuesto. El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono. El agua quería llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos.

Ahí estábamos, por irnos y no. (Di Benedetto 2017: 11)

La identificación con un cadáver de mono establece un símil voluntario, que se origina en la propia contemplación de Don Diego de Zama y en su estado corriente: detenido en ese lugar, Zama espera su traslado a Santiago de Chile —cerca de donde vive su familia, en Mendoza (Conlon 2017: 2)—, a Perú o a España. El símil es nefasto para el propio Zama, pero él mismo realiza la identificación con el mono. Ese reconocimiento contrasta con otro símil, también desfavorecedor, sugerido inmediatamente por Ventura Prieto, el funcionario español de menor rango (“era inferior a mí”), que se encuentra con Zama en el muelle y que es uno de sus antagonistas:

Dijo que hay un pez, en ese mismo río, que las aguas no quieren y él, el pez, debe pasar la vida, toda la vida, como el mono, en vaivén dentro de ellas; aún de un modo más penoso, porque está vivo y tiene que luchar constantemente con el flujo líquido que quiere arrojarlo a tierra. Dijo Ventura Prieto que estos sufridos peces, tan apegados al elemento que los repele, quizás apegados a

pesar de sí mismos, tienen que emplear casi íntegramente sus energías en la conquista de la permanencia y aunque siempre están en peligro de ser arrojados del seno del río, tanto que nunca se los encuentra en la parte central del cauce sino en los bordes, alcanzan larga vida, mayor que la normal entre los otros peces. (Di Benedetto 2017: 12 s.)

De la asociación narrativa entre Zama y las dos especies —una de ellas quizás fabulada—, en el filme Martel prescinde del mono. Asimismo, con una operación sintética sustituye al autor de la fábula del pez: en vez de Ventura Prieto, pone la historia en boca del preso que mató a su mujer. El feminicidio se esfuma en la adaptación de Martel y en su lugar se relata solo la parábola del pez fabulado, que da pie a la cortinilla con el título de la película. En esa cortinilla aparecen tomas de bagres nadando bruscamente en agua turbia, como la que ha observado Diego de Zama en el muelle, con una canción placentera, y por lo tanto irónica: una versión instrumental de “Harbour Lights”, hecha por los Indios Tabajaras, a la que me referí previamente. La secuencia tiene un precedente en el cortometraje *Pescados* (2010) de Martel, donde un cardumen de carpas japonesas se dirige a la cámara, abriendo la boca, humanizadas; la transformación de los peces en personajes que hablan una lengua casi ininteligible se consuma a través de la desconcertante musicalización y vocalización que realiza Juana Molina.

Por su parte, Selva Almada recupera la metáfora del mono y la emplea como título de *El mono en el remolino*, una serie de crónicas, viñetas o apuntes sobre el rodaje de la película de Martel. Almada expone las vicisitudes que una producción como la de *Zama* implica en tanto expedición: el rasposo encuentro entre un equipo fílmico internacional y las comunidades autóctonas del río Paraguay en el Gran Chaco, involucradas de diferentes maneras en el proyecto. También observa en una ambigua pose antropológica las escenas reales y ficticias, arrastrando o reiterando algunos gestos del observador ajeno y al mismo tiempo exponiendo conflictos sociales de larga duración. Como íncipit de su obra, elige una escena del paisaje de Formosa, que es el paisaje donde se filmó la última parte del tríptico de *Zama*:

La caranday brota del suelo pantanoso, anegado por las lluvias del otoño. Un otoño de treinta y cinco grados en Formosa. La caranday se eleva. Un tronco largo y flaco que desde el nacimiento de la copa acumula hojas viejas, hojas secas, capa sobre capa: la pollera de la caranday. Un rasgo que la distingue de otras especies. La pollera de las más jóvenes es liviana y deja pasar el viento norte que le saca, de a ratos, música: un sonido seco, crepitante.

El campo formoseño está lleno de carandayes. [...]

El barro se pudre. Tiene olor a bicho. En los tramos donde es completamente chirle, veinte, treinta centímetros de pantano, donde las patas se hunden hasta las canillas, de a rato parece moverse, explotan pequeños globos de aire en la superficie aterciopelada. Es un organismo vivo que respira. (Almada 2017: 9 s.)

Además de testimonio del rodaje, el de Almada es una constatación de los problemas actuales de las sociedades indígenas, dos siglos después de la era de *Zama* y de los movimientos americanos de independencia, en la experiencia del *casting* de las castas coloniales entre los pobladores indígenas del Chaco y de las vicisitudes de la interacción. Junto con las fotografías de Valeria Fiorini, una de las virtudes de las prosas de Almada consiste en haber documentado con alto grado de intensidad lingüística algunos momentos de la producción de la película. Ahí podemos constatar el vasto carácter del proyecto de Martel: la puesta en escena del orbe indiano, en un sentido redondo, desde sus entrañas hasta sus orillas, como aquel oxímoron americano del nombre de *Vicuña Porto*. Dice Almada en un fragmento que expresa una continuidad de los traumas del colonialismo:

Una anciana qom llegó decidida al *casting*. En el barrio casi no hay viejos: la gente muere antes a causa de la mala alimentación, la pobreza y las enfermedades.

Ella es una de las pocas sobrevivientes.

Cuando entró al comedor comunitario donde se realizaban las pruebas de cámara, la mujer se asustó. Se vio rodeada de personas blancas y extrañas. Tuvo miedo de que la raptaran. Un miedo que se remonta a la época en que los suyos eran cazados para exhibirlos, estudiarlos o simplemente exterminarlos. Una época que ella no vivió, pero que habrá oído, de niña, una y otra vez de boca de los ancianos. (*ibid.*: 29)

Martel se enfoca en el íncipit de la novela y configura una forma de leer en remolinos: a través de esta imagen condensa los movimientos narrativos y experimenta para producir situaciones sensoriales no usadas. Por artes combinatorias, Martel aprovecha recursos muy simples que, dislocados o “extrañados”, pueden ocasionar efectos sorprendentes. Con la lectura en remolino hay además una referencia a la estructura de la prosa de Di Benedetto en la novela: se trata de un ritmo cuya eficiencia poética se puede explicar por la sintaxis excéntrica, la organización por cláusulas, el estilo ensayístico a ratos, las asociaciones en cadena, el tono irónicamente pomposo, la cadencia constante, la copia de términos en desuso, la tendencia a la parábola. Una dinámica, además, aparece en varias ocasiones en el filme: la reiteración de una línea que acaba de ser dicha, como si la primera no hubiera sido suficiente. Repetir es aquí un

efecto evidentemente rítmico y en más de una ocasión revela un caminar en círculos de la línea cinematográfica.

A la imagen de la narración (y su lectura) como río que corre siempre desplazándose hacia un nuevo espacio, en línea recta, se le enfrenta la de un remolino que “nos obliga” a leer en círculos. Di Benedetto dedica su obra “a las víctimas de la espera” y con ese gesto adelanta el daño que la espera ocasiona: el lector ya conjetura desde antes de empezar a leer las torturas de la paciencia. Diego de Zama, a lo largo de la narración, se va descomponiendo (respecto del mono: “todavía completo y no descompuesto”), se va “reduciendo”, disminuyendo (“Zama el menguado”), deteriorando físicamente. Al final de la historia los bandidos de Vicuña Porto le mutilan las manos:

[Vicuña Porto] dijo entonces que se muere antes de morir, padeciendo una muerte doble, por la mutilación anuladora.

Deduje que no, que él se equivocaba, porque aun sin brazos, sin ojos, podría rodar como un bulto hacia el río. Si me dejaban la vida, conservaría la facultad de escoger la vida o la muerte. (Di Benedetto 2017: 293)

Zama ha perdido las manos, pero la hemorragia se ha detenido y él puede sobrevivir, arrastrado por el continente americano y sus nativos. Con excepción del futuro río hacia el cual Zama rodaría como “bulto”, el último pasaje de la novela no posee indicaciones espaciales. Martel las construye a partir del paisaje insólito del Chaco, con sus carandayes y su verdura, y con un Zama mutilado pero convaleciente, que flota, como el mono del íncipit, sobre la corriente fluvial: dos indígenas lo llevan en su canoa (volveré a esta escena).

5. EXPEDICIÓN “EN CAMPO CRUDO”

En su última aventura, Zama cae al suelo un par de veces, tirado primero por el líder de la expedición, Hipólito Parrilla, y luego por el propio Vicuña Porto. A diferencia de los dos capítulos previos de la novela, que se dedican sobre todo a los espacios de la ciudad y sus alrededores, en el tercer capítulo aparecen diversos paisajes cada vez más hostiles, donde tienen lugar encuentros y enfrentamientos entre los diversos grupos étnicos que viven en esos lugares o, en el caso de los europeos y criollos, los invaden. En varios momentos, como en las caídas de Zama, la relación con esos paisajes se establece a partir de identificaciones entre estados vitales y accidentes del terreno. Más allá de los sucesos de la vida del protagonista, en la tierra quedan inscritas las intervenciones de los distintos habitantes del espacio americano, a veces como muestra de opresiones,

otras como huellas de procesos civilizatorios de temporalidades distintas, muy remotas: mientras que en Ypané los “indios” labran la tierra todavía con “huesos de vaca o de caballo”, cerca de las “ruinas de Pitun” los hombres de la expedición encuentran zanjas que “los curas hicieron, un siglo atrás, para impedir que los indios se fugaran a los bosques” (Di Benedetto 2017: 240 s.).

En esas interacciones entre agentes, la tierra no surge como un ente pasivo que puede ser dominado, sino como un agente que coopera con los indígenas (el terreno como “aliado” suyo [257]) a partir de un conocimiento centenario de sus accidentes. Por otra parte, también aparece la naturaleza no domada como un espacio donde la disciplina militar de la expedición desaparece: “puesto que los soldados, en campo crudo, se volvían ariscos y remolones” (*ibid.*: 238). En la película, los paisajes asombrosos de la región del Chaco, con sus carandayes y su inagotable verdura, presentan una belleza que pronto se combina con sus asperezas: después de un desplazamiento por la zona de los humedales, los expedicionarios llegan a los altos pastos donde la emboscada de indios guanaes los apresan (en la novela el par de guanaes son los cooperadores y los mbaya los agresores; en la película ambos se confunden y solo se nombra a los guanaes). Los indios, escondidos en los pastizales, accionan una serie de trampas que se esconden por todos lados (Martel 2017: 01:28:50). De esta manera, el espacio del pastizal se convierte de inmediato en un espacio claro, horizontal, diurno, y al mismo tiempo laberíntico y amenazador: un dédalo de la altura de medio hombre que esconde un captor eventual, en este caso los indios pintados de rojo. El horizonte, aquí, gracias a la altura de los pastos, crea un efecto de continuidad con los personajes: es decir, la relación entre la visión de un hombre de pie y la altura y extensión del pastizal crea una línea continua entre la posición del hombre y el horizonte del pastizal; a través de esa continuidad, la relación con el horizonte adquiere una cualidad háptica. Debajo de esa línea de pastos está la amenaza: los indios con sus trampas y sus mazos. Sobre el horizonte de pasto solo destacan las palmeras.

Al mismo tiempo, otros indios a caballo cercan el grupo y al propio espectador: el paso de las cabalgaduras se mueve en distintas direcciones y crea la sensación de espacio a la vez abierto y opresivo. La naturaleza del pastizal con los peligros que esconde se convierte así en un espacio terrorífico para los expedicionarios, un espacio que es al mismo tiempo el hogar de los indios guanaes y el sitio de su violencia (muy diferente del uso de los pastizales en la novela, donde los expedicionarios duermen).¹¹ Posteriormente, los indios llevan a los españoles a unas cámaras que apenas se perciben. Este segundo ambiente opresor, ya artificial, está

¹¹ “Nuestro cobijio nocturno serían los pastos” (Di Benedetto 2017: 245).

formado por una especie de compuertas que se corren y que el espectador apenas alcanza a distinguir. Su dimensión se crea sonoramente a partir de los ecos y algunas paredes, así como a partir de agua en flujo que aparece en el trasfondo. De esta manera se crea una noción de cámara inmensa, artificial y al mismo tiempo conectada con el flujo del humedal en el que por contigüidad debería de encontrarse. Ante la estrechez de los espacios cerrados y los cortes abruptos de las tomas breves, la espacialidad se basa más en el sonido acuático y en el de las compuertas que se mueven. Después del sometimiento físico y de su coloración con pigmentos rojos, los españoles, menguados, son devueltos al humedal.

En la última parte de la película, hay una cuidada construcción de paisajes sonoros a partir de la combinación de sonidos animales y ambientales sobre los que se sobrepone la intervención de los humanos con sus bestias y herramientas. En particular resalta la suma de diversas especies animales que crean esos “sonidos electrónicos” de los que habló Martel (véase “3. Caída y expansión”), como fondo, sobre el que atraviesan los sonidos acuáticos, casi en todo momento presentes, ya sea de agua que corre o que es pisada. Sobre ambos aparecen además algunas notas que crean atmósferas de pronto expandidas a través de sonidos puntuales o cantos: por ejemplo, en la noche en que aparecen los indios cegados (Martel 2017: 01:21:30), sobre la mezcla confusa de sonidos animales y las imágenes nocturnas apenas visibles, se escuchan unos silbidos periódicos, de procedencia oscura y con eco, que dan sensación de lejanía, amplitud y altura a la escena. En una de las escenas finales (*ibid.*: 01:36:00), también, antes de la ejecución de Parrilla y la mutilación de Zama, se escuchan a lo lejos unos cantos tenues. “¿Quién canta?”, pregunta Parrilla, y de nuevo la escena nocturna se expande al paisaje más allá del íntimo (y último) coloquio entre Parrilla y Zama, a través de las presencias indígenas del ambiente, naturales o artificiales. En este sentido cabe mencionar el contraste en la última expedición entre un paisaje visual del que no se abusa (apenas hay dos tomas impresionantes del humedal con sus carandayes) y un intenso recurso a lo sonoro para expresar la dimensión americana.

En el caso de la novela, el terreno no solo se presenta como naturaleza asombrosa y peligrosa, incierta y extensa: suceden también animaciones de lo terrestre y consideraciones sobre su carácter en términos animales, como en el caso de la visión de un tigre en la arena (Di Benedetto 2017: 14); humanos, como la gula que se le adjudica al río (*ibid.*: 235) o la falacia patética de la correspondencia entre la “naturaleza” de Zama y la zona boscosa (*ibid.*: 270); políticos, como la división de los espacios entre ciudad, afueras, ruinas, barrancas, en cada uno de los cuales hay una segregación social y racial; simbólicos, como las caídas a la tierra del personaje; e incluso alegóricos, como las descripciones paisajísticas en la teogonía

de Zama que abre el segundo capítulo.¹² Arranca el último capítulo con la identificación entre Vicuña y el paisaje: “Vicuña Porto era como el río, pues con las lluvias crecía” (*ibid.*: 235). El paisaje en este caso no solo se identifica con el personaje, sino que se establece una idea en la ciudad sobre los paralelismos entre la fuerza destructiva de la corriente y los crímenes de Vicuña Porto:

Cuando las aguas del cielo tórrido se derramaban sobre la tierra, se hinchaba la lengua de la corriente, mientras Vicuña Porto escapaba de aquellos suelos asiduamente mojados.

Entonces, si una vaca se perdía, culpa se echaba al río, el lamedor de la gula incesante, y si un mercader moría, en la cama, destripado, ya la culpa era de Porto. (*ibid.*: 235)

En este paisaje operan algunos de los niveles arriba enlistados. Hay ciertamente un leve tono genésico (y alegórico) en esas aguas del “cielo tórrido” que se “derraman” con una especie de castigo (Génesis 7: 11). Igualmente, puede hablarse de una falacia patética en la identificación entre personaje y río, que se dirige, por una parte, hacia la animalización y la humanización del río, respectivamente, por su lengua (como metáfora entre órgano animal y la sección del río) y por ser el “lamedor de la gula insaciable” (con las implicaciones de pecado capital en la palabra), y, por otra, hacia la simbolización de las aguas como una fuerza periódica de vida y muerte. Finalmente, la coalición de la ciudad contra Vicuña Porto y la contraposición con el río crecido (“culpa se echaba al río”) forman parte también de un sentido político, en el cual el crecimiento del río y la perpetración de los crímenes corresponden en su incidencia, y, asimismo, afectan a la población por igual, ya sea en la pérdida de una vaca o de un mercader.

Ahí se empieza a prefigurar la vorágine de las maldades del bandido y sus proyecciones sobre una naturaleza también desbordada, que se intercambia con él la culpabilidad de las desgracias, una naturaleza del todo distinta de aquella “infantil” y “mansa” con la que se abre la novela (Di Benedetto 2017: 11). Las correspondencias entre la naturaleza y las peripecias del personaje se llegan a establecer en estos términos: “La zona boscosa se prolongaba de una manera pobre, como correspondiendo a mi naturaleza de ese día” (*ibid.*: 270). Si las vicisitudes del terreno coinciden en este caso con el personaje, en otro momento la representación de la

¹² Se trata de un paisaje genésico, donde aparece un dios ajeno, anciano y solo, que crea a los hombres para que éstos a su vez creen otros dioses: “Creó entonces la vida. Pero antes de crear al hombre, hizo las culebras, los gérmenes de la peste y las moscas, dio fuego a los volcanes y removió el agua de los mares.” (*ibid.*: 149)

naturaleza americana se convierte en algo inabarcable y acaso abrumador: “Yo veía nuestra situación como la de quien quisiera penetrar en el dibujo de un bosque sobre el cual se ha hecho el dibujo de otro bosque, y a mayor altura, pero ligado al primero, el dibujo de un tercer bosque confundido con un cuarto bosque” (*ibid.*: 267).¹³

Esa visión de niveles superpuestos que se representa de manera gráfica, con dibujos, se estructura como las planchas de las *Carceri d'invenzione* de Giovanni Battista Piranesi: una serie de estructuras arquitectónicas, en el caso de *Zama* naturales, que se extienden y sobreponen hasta casi cubrir el cielo. Ya no parece haber correspondencia entre la situación del personaje y este paisaje: la naturaleza se despliega hacia arriba de manera inasible y abruma. Zama será después mutilado. Mientras en la novela recobra la conciencia y se encuentra con el niño rubio, tras haber creído que “[recreaba] el mundo”, en la película flota sobre una verdura que parece en un principio pastos o yerba, y que pronto se descubre como plantas acuáticas, del mismo color de la materia que tiene en sus muñones curados. Como envoltorio de la convalecencia, percibimos el paisaje paradisíaco de los humedales y una última canción de los Indios Tabajaras. El paisaje, aquí, con su belleza y con sus sonidos, a los que se suma la placidez de la música, se convierte en una especie de ambiente que propicia la curación tras la mutilación de Zama.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMADA, Selva (2017): *El mono en el remolino. Notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- ANDRADE, Antonio (2019): “Portunhol: prática translíngue no discurso literário contemporâneo”, en Ana María Lisboa de Mello y Antonio Andrade (eds.), *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- BAJTÍN, Mijaíl (2003): *Problemas de la poética de Dostoiévski*. Trad. Tatiana Bubnova. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BUESA OLIVER, Tomás (1987): “Datos de Félix de Azara sobre contacto de lenguas en el Paraguay”, en Humberto López Morales y María Vaquero (eds.), *Actas del I Congreso Internacional sobre el Español de América*. San Juan: Academia Puertorriqueña de la Lengua Española.
- CASA DE AMÉRICA (2018): “Phonurgia, la perspectiva sonora del cine y la escritura, con Lucrecia Martel”, <<https://www.youtube.com/watch?v=NYqq1Wltzpm&t=4540s>> (15-03-2023).

¹³ Conlon desarrolla brevemente la teoría kantiana de lo sublime con la experiencia de la naturaleza como trauma (2017: 14).

- CÁTEDRA INGMAR BERGMAN (2018): “Ficunam. Mesa 1: El Sonido y las Letras”, <<https://www.youtube.com/watch?v=Q0CBaiSVg0c&t=2855s>> (15-03-2023).
- CONLON, David (2017): “The Trauma of Nature: Antonio di Benedetto’s *Zama* as Ecological Noir”, *Modern Languages Open* 3/4, 1-21.
- DALLAS, Paul (2018): “The Politics of Waiting: Lucrecia Martel on *Zama*”, *Filmmaker Magazine*, <<https://filmmakermagazine.com/104946-the-politics-of-waiting/#.YVONDmYzZAY>> (15-03-2023).
- DI BENEDETTO, ANTONIO (2017): *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- DILLON, Alfredo y Teresa TÉRAMO (2018): *El arte de contar historias. Adaptaciones en el cine argentino reciente*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- GUERRIERO, Leila (2018): *Plano americano*. Barcelona: Anagrama.
- HUGHES, Darren y Daniel KASMAN (2017): “The Man With No Hands: Lucrecia Martel and *Zama*”, <<https://mubi.com/notebook/posts/the-man-with-no-hands-lucrecia-martel-and-zama>> (15-03-2023).
- MARTEL, Lucrecia (dir.) (2010): *Pescados*. Notodo Filmfest.
— (dir.) (2017): *Zama*. Bananeira Films / Canana / El Deseo.
- NÉSPOLO, Jimena (2004): *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- SAER, Juan José (1987): “Zama de Antonio di Benedetto”, en Rita Gnutzman (ed.), *Literatura hispanoamericana: V Cursos de Verano en San Sebastián. Donostiako Udako V. Ikastaroak*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 139-146.
- SHKLOVSKI, Viktor (1978): “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. Ciudad de México: Siglo XXI.
- YEMAYEL, Mónica (2018): “El ojo extraterrestre”, en *Gatopardo*, <<https://gatopardo.com/revista/entrevista-lucrecia-martel/>> (15-03-2023).

El problema de la tierra en Lucrecia Martel

LEILA GÓMEZ

University of Colorado

En este ensayo me gustaría comentar sobre dos films cortos de Lucrecia Martel usando las claves que ella misma ha dado con relación al género de sus películas. En sus declaraciones para la prensa, muy escuetamente, hablando de *Nueva Argirópolis* (2010), dijo que se trataba de una película de ciencia ficción (cf. Martel 2010a). Años más tarde, en 2019, participando como invitada especial en el Festival de Cine Internacional de Cine Portland, dijo “Lo que sé de cine lo aprendí del cine de horror” (Martel 2019). Me intrigan estas afirmaciones porque a primera vista no parecen estos ser los géneros más evidentes de sus películas, al menos no todas (a excepción de *La mujer sin cabeza*, del 2008, para el cine de terror). Entonces me propongo como desafío leer dos cortos: *Nueva Argirópolis* como ciencia ficción y *Leguas*, un corto del 2015, como cine de terror.

La pregunta que me hago a partir de aquí es cómo estos géneros fílmicos, el terror y la ciencia ficción, son usados por Martel para poner sobre relieve el problema de la tierra, en el marco de los conflictos de propiedad, disputas legales, soberanía indígena, violencia colonial y estatal sobre los cuerpos y el territorio de las comunidades indígenas protagonistas de los cortos, todas ellas pertenecientes al norte argentino. En ambos cortos, los conflictos de la tierra son centrales a los relatos y a su forma. En *Leguas*, Martel trabaja la atmósfera del terror en el film en conexión a los problemas de la violencia de los terratenientes y la muerte en el territorio. La atmósfera se entiende aquí en su sentido fílmico, pero también como integrante de la geosfera y como una de las capas de lo que constituye e interactúa con el terreno y la biósfera. En *Nueva Argirópolis*, la ciencia desde la que se especula y sirve de base a la ficción política y utópica, es la hidrografía, i.e. el estudio del agua y sus caudales en el planeta tierra, incluidos los ríos. Martel se refiere a las islas que se generan por la sedimentación que acarrean los caudales de los ríos. En la ficción, estas islas son los enclaves utópicos a las que se dirigen los indígenas que sufren la desposesión de sus territorios ancestrales.

LEGUAS (2015)

Leguas, un corto que formó parte del film colectivo *El aula vacía*, producido por Gael García Bernal con el auspicio del Banco Interamericano de Desarrollo, trata de la deserción escolar en las comunidades indígenas en el norte argentino, al menos ese parece ser el objetivo principal.¹ Contrariamente a lo que se espera, la deserción escolar no se explica por malnutrición, trabajo infantil, las distancias entre el hogar y la escuela, o causas relacionadas, sino que propone que los niños no vuelven a la escuela por el temor que impone la alianza entre la institución escolar y los terratenientes que la apoyan económicamente. Son esos mismos terratenientes los que mandan en el campo, la policía y, también, a los maestros y directores de escuela. Contrariamente a la propuesta de los “aparatos ideológicos del estado” de Althusser (1988), la violencia que se impone sobre los niños indígenas y sus familias no es solo simbólica o ideológica sino también física.

Leguas se inicia con la técnica documental de la cámara en mano siguiendo unas vacas y una motocicleta montada por un hombre, a quien solo se ve de atrás. La toma también muestra un revólver en el cinturón del hombre en la moto. La motocicleta persigue unas vacas para sacarlas del terreno, imitando el arreo practicado antes a caballo o con perros, solo que esta vez el rugido del motor y la velocidad de la máquina generan un efecto aterrador no solo para las vacas sino también para los niños dueños de esas vacas del terreno contiguo y también en el espectador. Por el diálogo entre el terrateniente y los niños sabemos que el problema es el traspaso de los animales a un terreno supuestamente ajeno. Por el diálogo también conocemos la amenaza: primero con hacer la denuncia a la policía y luego con un “acá vaca que entre, vaca que la cago a tiro, así que acá no los quiero ni ver” (Martel 2015: 01:33-01:37).

La siguiente toma es la de Érick, uno de los niños amenazados, que se debate entre creer lo que le han dicho, “que es un usurpador de terreno”, un “ladrón”, y lo que ha aprendido en su comunidad, que ese terreno les pertenece legalmente y que el ladrón es el terrateniente, que les está usurpando más de 3.000 hectáreas al terreno comunal, porque “ha medido la tierra como se le ha dado la gana” sin tener en cuenta lo promulgado por ley en Tucumán en 1833 sobre la medida de la legua y el tamaño del terreno en la escritura de 1909. La referencia a Tucumán nos sitúa entonces

¹ Los cortos se filman en siete países diferentes y exploran las razones subyacentes por las que casi uno de cada dos estudiantes nunca llega al día de graduación. Además de Martel, otros cineastas de la película son Tatiana Huezo y Nicolás Pereda de México, Pablo Stoll de Uruguay y Diego y Daniel Vega del Perú.

en un caso muy concreto, el del asesinato en el 2009, del líder comunero Javier Chocobar de Chuschagasta, parte de la nación Diaguita.²

En la siguiente escena vemos a Erick en la escuela cuando la directora lo llama a bajar de la camioneta del terrateniente las donaciones que ha traído para la escuela, vigas y tirantes para la construcción. Se escucha que hablan de la bomba de agua y el terrateniente ofrece “mandar a sus changos” para repararla. Erick es testigo de todo esto y acepta a regañadientes el mandato de bajar los tirantes de la camioneta. En esta escena queda establecida la alianza entre escuela y poder económico y político.

La película acaba cuando en el camino de regreso de la escuela a su comunidad, los niños encuentran a una de sus vacas muerta de un tiro y el ruido de una motocicleta que anticipa la persecución y tal vez la muerte de Erick, quien posiblemente correrá la misma suerte del animal. Erick corre para esconderse con la cara cubierta con el guardapolvo blanco de la escuela, guardapolvo que no lo salvará, más bien al contrario, anticipa su figura fantasmal. Y se lee “El mayor índice de deserción escolar en la Argentina se registra en las comunidades indígenas” (Martel 2015: 10:03-10:08).

Hasta aquí entonces la trama o el argumento de la película, pero muy poco de ella revela características del género de terror. ¿Entonces dónde buscar lo que caracteriza el terror en el cine de Martel y particularmente en *Leguas*? Robert Spadoni sostiene que los films de horror son principalmente “atmosféricos” en comparación con el resto de los géneros fílmicos (2014: 151-167). Estudiar la atmósfera en el cine de terror presenta más desafíos ya que ésta es elusiva y no necesariamente parte de la narrativa. Además, la atmósfera sugiere su relación con la geosfera y su importancia en los estudios de la tierra, donde la geosfera está constituida de diferentes capas: la hidrosfera, la litosfera, la criosfera, la atmósfera y la biosfera. Todas estas capas están conectadas en el intercambio de flujos, y todas ellas constituyen el sistema terrestre.

Justamente, Julian Hanich define la atmósfera como “el sistema climático” (2010: 171) que nos obliga a pensar en la espacialidad de un film, la que incluye el *setting*, la hora del día, el tiempo, la estación del año. Para Spadoni, estos son solo algunos de los elementos del sistema climático del film, ya que él incluye también elementos e imágenes que evocan ciertos sitios y lugares comunes, por ejemplo, un castillo, un cementerio, las cruces (las aves embalsamadas en *Psycho* [1960], de Hitchcock). La atmósfera propicia el horror, lo facilita, es un medio para crear y exacerbar

² La comunidad indígena de los Chuschagastas se ubica en la localidad de Chomoro, en el departamento de Trancas, al noroeste de la provincia de Tucumán. La comunidad adquirió su personería jurídica en abril de 2002 (n.º de inscripción Re.Na. Ci. 03/2002. Exp. N.º 40 0087/2000) y está conformada actualmente por 90 familias. Véase Racedo *et al.* (2015).

el suspenso y el miedo. Es el medio del miedo; y este miedo consiste en la casi certeza de que algo inminente y horroroso está por suceder y que tendrá como resultado la muerte del protagonista. Pero este medio no es totalmente revelador, porque la amenaza aparece sugerida, elusiva, solo parcialmente vista a partir de sonidos *off screen*, movimientos de sombras, con un fondo fuera de foco. La atmósfera así se vuelve difusa, aunque no por ello deja de estar saturada o de ser envolvente muchas veces.

En *Leguas*, la espacialidad del film está dada, cuando exteriormente, en el monte. Aquí cabe aclarar lo que en Argentina y en otras partes de América Latina se conoce como monte: desde el punto de vista biogeográfico es un terreno no urbano y sin cultivar en el que hay vegetación. Esta vegetación puede estar formada por árboles, arbustos y hierbas. El monte propicia el suspenso y el miedo porque, con sus desniveles y su vegetación irregular, hace difícil la visión de la completitud del paisaje. Martel misma hablando de sus objetivos fílmicos ha mencionado como el más importante el de “escamotear la completitud”, porque la imagen es tan poderosa en su capacidad de fijar la seguridad referencial, que la manera de desestabilizar la seguridad del referente es justamente interrumpiendo lo completo, brindando solo fragmentos (véase Martel y González 2018).

Esto es evidente no solo en las tomas de primer plano de los personajes donde el monte aparece cortado o confundiendo con la figura humana sino también en las escenas filmadas en el interior de los espacios. Por ejemplo, cuando Érick regresa del monte a su comunidad, luego del encuentro con el terrateniente, el espacio en el que se inserta y donde dialoga con otros personajes, no da ninguna pista acerca de si es su casa o un centro de reunión de su comunidad, una cooperativa, un taller mecánico o una escuela alternativa. Hay adultos y niños, pero se desconoce su relación familiar. Los adultos explican a los niños que la tierra es de ellos, del grupo comunal. Les hablan de la ley tucumana, de lo que mide una legua y de porqué el terrateniente no respeta el acuerdo firmado por el gobernador. Aquí también opera el escamoteo de la completitud, y aunque no genera temor precisamente, se puede sospechar que aquí sucede algo más que simplemente la educación comunitaria de los niños. El espectador percibe que es un centro de organización comunitaria y resistencia. Pero nada está fijo y esta fragmentación genera la ilusión de mundos flotantes, oníricos, donde lo que es conocido se vuelve no tan conocido, lo familiar lo es y no lo es al mismo tiempo. El medio, la atmósfera, propicia lo *uncanny*, *unheimlich*.

Sin embargo, dado que la imagen tiende hacia la seguridad por su fuerte alusión referencial, el sonido entonces aparece como el aspecto más efectivo en la creación de una atmósfera de terror. Los sonidos están a su vez asociados a preocupaciones ideológicas, alusiones históricas, y también reacciones viscerales y emocionales. Una escena puede integrar sonidos orgánicos e inorgánicos que chocan en sus diferentes escalas y

amplificaciones, generando disyunción en la percepción y disonancia cognitiva (véase Whittington 2014).

En *Leguas*, el trabajo con este choque y mezcla de escalas auditivas que producen disonancia y disyunción perceptiva es notable en la primera escena, donde escuchamos el ruido del motor de la moto, grabado en corta proximidad (la cámara sigue al motociclista desde atrás), el cencerro de las vacas huyendo atormentadas y el silbido y llamado de los niños para que las vacas no se pierdan. Esta técnica de la mezcla de múltiples canales de sonido en la banda remite al cinema *verité*, del documental y también de los films de bajo presupuesto, que genera la ilusión que lo que se filma es un evento “real”, justamente por la claustrofobia sónica, la cacofonía, y las distorsiones que ponen en primer plano la materialidad del medio que registra o graba lo “acontecido” (Martel 2015: 01:33-01:37).

Se trata de una escena donde el sonido contribuye a una atmósfera que propicia el miedo y transmite la violencia del acto de persecución de un animal indefenso. Predice la muerte por medio de un estímulo (audiovisual) que se bifurca en un “high road” hacia la conciencia, la evaluación intelectual de lo que está ocurriendo; y un “low road” que conecta el sonido con el cuerpo, con miedos primarios y recuerdos emocionales, aumentando el flujo de adrenalina, la presión sanguínea, la rapidez de la respiración y la taquicardia.³

Volviendo a esta idea de los canales múltiples del sonido en el cine de Martel, las jerarquías tradicionales, donde el diálogo tiene preminencia por sobre todos los demás efectos auditivos, se trastocan. En la penúltima escena esto es evidente cuando Érick y las niñas encuentran a la vaca matada de un balazo y se oye el graznido de las aves rapaces, caranchos y aguiluchos, merodeando el lugar juntamente con el zumbido de las moscas. De nuevo aquí la atmósfera es vehículo del miedo por su evocación de la muerte. La vaca nunca se ve ni tampoco el disparo, aunque la niña comenta “aquí le han metido el tiro” (Martel 2015: 08:22). Lo que si se ve es a la otra niña cubriéndose la nariz por el olor del animal descompuesto al sol, y a Érick, arrojando piedras a las aves para espantarlas en su intento fútil por conjurar la muerte, dilatar un momento inevitable. La

³ Whittington (2014: 176) explica: “When any individual is presented with any moment of terror in real life or on film, the event (in the form of audiovisual stimuli in this case) takes two pathways through the brain, which neuroscientist Joseph E. LeDoux terms the ‘high road’ and the ‘low road’. One path seeks a conscious understanding of the event through intellectual evaluation and insight. The second path connects the moment of terror to the physical (via the amygdala –a storehouse of primal fears and emotional memories), which triggers increased adrenaline flow, rapid breathing, and an elevated blood pressure and heart rate; subsequently, ‘the entire body is suddenly in a state of high alert, ready for fight or flight’ (Foley and Johnson, 2003). These are the physical cues and sensations for the feelings of fear.” Véase también LeDoux (2012).

escena, en una polifonía multisensorial, evoca nuestros propios miedos. Inmediatamente y en la última escena se escucha otra vez el ruido de la moto aproximándose y se ve a Érick corriendo para ocultarse en el monte, descubriéndose el rostro, mientras las niñas, que ya han traspasado el alambrado, lo llaman.

NUEVA ARGIRÓPOLIS (2010)

El corto *Nueva Argirópolis* muestra en ocho minutos una serie de escenas en que actores no profesionales de la comunidad qom o tobas en el Chaco argentino, se embarcan en la navegación del río Bermejo (o tal vez Paraná, no está claro en el film) con el objetivo de llegar a unas islas que no son posesión de nadie, pero que, en el camino, son interceptados por las fuerzas policiales. Algunas escenas muestran el proceso de detención, la intención por parte de la policía de averiguar el porqué de esta navegación. Otras escenas revelan que se trata de un grupo de personas convocadas por una líder indígena que transmite un mensaje de liberación en YouTube. Este mensaje es traducido parcialmente a la policía por dos niñas que entienden el mensaje, pero que deciden no revelarlo completamente. Es importante aclarar que la balsa está hecha de botellas de plástico atadas y los navegantes van debajo de la balsa para ocultarse. En otra escena, se habla de la conformación geológica de estas islas en una lección de escuela y el papel del río en la misma. Los pueblos qom habitan principalmente la región del extremo norte argentino y Santa Fe, y por ello el corto fue filmado en la provincia de Corrientes, Chaco y Salta.

Como parte de los festejos del bicentenario de la revolución contra el imperio español, el gobierno argentino convocó a 25 directores de cine para filmar cortos de ocho minutos que terminaron conformando un mosaico de estilos y voces de 200 minutos sobre los 200 años de la Revolución de Mayo.⁴ Estos cortos fueron proyectados en más de 125 salas de todo el país. Hablando de la inspiración y la idea del film para el periódico Página 12, Lucrecia Martel se refirió su historia como una conspiración ficcional:

La Confederación de ríos

Una conspiración. Fragmentos de noticias sobre algo que estaría sucediendo aguas arriba de Buenos Aires. Es una ficción, levemente inspirada en Argirópolis de Sarmiento. En 1850, Sarmiento propone crear una capital en la isla

⁴ El nombre de este proyecto es *25 miradas, 200 minutos* (2010), e incluye las películas de varios importantes directores argentinos como Carlos Sorín, Pablo Trapero, Albertina Carrí, y Lucrecia Martel, entre otros.

Martín García para la Confederación que podían conformar Uruguay, Paraguay y Argentina. Y en ese mismo texto escribe sobre la importancia de la navegabilidad de los ríos. Siempre me llamó la atención la audacia de ese texto político. Nueva Argirópolis está inspirado en esa audacia. Nos gustaba la pretensión de fundar un espacio que sea un nuevo orden social. Ciencia ficción sería el género, me parece. Las islas lejanas, los idiomas desconocidos. Fragmentos de un movimiento de fundación. (Martel 2010a: s. p.)

A primera vista, parecería que *Nueva Argirópolis* se ubicaría dentro de dos géneros cinematográficos de gran difusión contemporánea: el cine etnográfico en manos de directores no pertenecientes a pueblos originarios,⁵ y el cine medioambientalista, particularmente el subgénero que se centra en el tópico del agua: su contaminación y su privatización.⁶ Sin embargo, mi lectura apunta a resaltar otros aspectos del corto que resultan más relevantes para su interpretación y que hasta cierto punto contradicen su pertenencia a los géneros antes mencionados. Mi lectura se basa en dos pistas fundamentales que da la misma Martel en el breve párrafo citado en el que describe y explica la historia de *Nueva Argirópolis*. Es obvio que ya del título sabemos que hay una fuerte referencia al ensayo de Domingo Faustino Sarmiento, *Argirópolis*, publicado en 1850, y que al llamarle *Nueva Argirópolis*, Martel nos propone una reconsideración, una reinterpretación y tal vez una parodia del texto sarmientino, el intelectual que acuñó el binomio civilización y barbarie. Sin embargo, ésta sería una lectura demasiado simple, a mi parecer, si se tiene en cuenta la complejidad del cine de Martel, su aguda reflexión cultural, y también si se tiene en cuenta el mismo texto de Sarmiento, en el que se habla no tanto de la civilización y la barbarie, sino de un drama histórico, económico y político en la base misma de la fundación del estado nacional. Martel, entonces, habla de la audacia de un libro y de la ciencia ficción.

¿Por qué *Argirópolis*, de Sarmiento, es un texto audaz? ¿Por qué la historia de *Nueva Argirópolis*, de Martel es audaz? ¿Qué es lo que convierte a estos textos en ciencia ficción? Empecemos por interpretar la audacia de *Argirópolis*. En 1850 la Confederación de estados del Río de la Plata, que

⁵ En el cine contemporáneo latinoamericano hay varios ejemplos notables de películas etnográficas, como *El abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra (Colombia, 2015), *Ixcánul*, de Jayro Bustamante (Guatemala, 2015), *Las niñas Quispe*, de Sebastián Sepúlveda (Chile, 2014), *Madeinusa*, de Claudia Llosa (Perú, 2015). Se trata de películas centradas en personajes y situaciones indígenas, filmadas total o parcialmente en lenguas indígenas, pero dirigidas y producidas por personas no indígenas.

⁶ Algunas películas como el documental *La hija de la laguna*, de Ernesto Cabellos (Perú, 2015) o *También la lluvia*, de Icíar Bollaín (España, Bolivia, 2010) se centran en temas ambientales, especialmente en la contaminación y privatización del agua en la tierra de familias indígenas y comunidades.

todavía no era Argentina, no tenía un congreso, ni una constitución ni leyes que reglamentaran la navegación de los ríos. Existía una sola aduana, la del puerto de Buenos Aires, que se enriquecía con el comercio exterior, importando y exportando bienes y regulando los precios del mercado, y de este modo empobreciendo a las provincias del interior, más o menos cercanas a Buenos Aires. El traslado de estos bienes hacia el interior se hacía principalmente por tierra, lo que encarecía su costo y agrandaba las pérdidas. Esto era una gran fuente de conflicto entre las provincias y Buenos Aires, sobre todo las provincias del litoral argentino, rodeadas de ríos que desembocan en el Río de la Plata, y candidatas naturales a disputar por ello el centralismo aduanero de Buenos Aires. Para Sarmiento, en *Argirópolis*, era necesario deshacer el monopolio de la aduana de Buenos Aires, creando leyes y un congreso, que promovieran la libre navegación de otros ríos, como el Paraná y el Bermejo, en el traslado de los bienes. Para ello era necesario además legislar sobre la creación de una nueva aduana, una que no beneficiara solo a una provincia, sino que estuviera estratégicamente situada en la unión de varios ríos con salida al río de la Plata, para aprovechar el comercio. Este punto estratégico era, para Sarmiento, en 1850, la isla Martín García. A esta isla Sarmiento la llama Argirópolis (véase Sarmiento 1916). Para Sarmiento, esta isla no pertenecería a un solo país sino a los tres interesados en la navegación de los ríos que conducen a ella: Argentina, Paraguay y Uruguay. La creación de Argirópolis pondría fin, así, a las guerras internas de la federación y a los conflictos de países limítrofes en unión a un enemigo en común, Brasil. *Argirópolis* es un texto sobre la modernización de la navegación fluvial, la desmonopolización de las rentas aduaneras, del quiebre de las jerarquías regionales. *Argirópolis* es un texto sobre la distribución igualitaria de la riqueza en todo el territorio. Es un texto, además, que propone maneras de resolver conflictos internacionales. Es visionario, audaz, y tal vez por ello mismo, fallido.

La historia de *Nueva Argirópolis* también es audaz en el sentido que narra una conspiración indígena para reclamar y recuperar una tierra propia, solo que desplazada por el movimiento del río. Los miembros de esta conspiración quieren hacer suya la utopía de la Argirópolis en la ocupación de unas islas formadas por la decantación de la tierra y las aguas que llegan desde el Bermejo al Paraná, a leguas de la isla Martín García. Son tierras que según lo expresa la niña en la lección escolar sobre los ríos en el film “no son de nadie”, pero que ese nadie remite a la invisibilidad de los pueblos originarios. La localización no es casual. La tierra que desplaza el río, del Bermejo al Paraná y de ahí al Plata es la tierra que habitan los qom y que se mueve con el desplazamiento del río, como tantas poblaciones indígenas migrantes. Estas islas además están ubicadas en una posición estratégica, como se dijo. Una posición que antagoniza el dominio de Buenos Aires, la capital argentina, en términos económicos y geopolíticos y así, de toda la estructura nacional. El objetivo del antagonismo con la

actual distribución de la riqueza económica de la nación no está explícito en el corto. Sin embargo, leído el film en un palimpsesto con la Argirópolis de Sarmiento, esto queda claro. Marcando claramente el lugar (provincial) desde donde se concibe este traslado y la conspiración, Lucrecia Martel ha señalado:

Me dediqué como cinco años a estudiar la mecánica del río, del delta, del Paraná; tengo mucha envidia por este río que tienen ustedes ahí [...] Sucede que este color que tiene el río de ustedes es gracias a nosotros, los salteños, ¿por qué? Porque el río que le da el color al Paraná es el Bermejo, que es, no sé si el segundo o el tercero en el mundo de carga sedimentaria, y toda esa tierra que trae el río Bermejo (se llama Bermejo porque es tierra roja, es un río rojo, rojo, rojo), toda esa tierra del río Bermejo sale de la cuenca del río Iruya, en la región de las comunidades collas [...] con las lluvias del verano se carga este río Bermejo de sedimento, y si ustedes, que duden de esto, piensan que es chauvinismo salteño, pasen Corrientes, pasen más allá y cuando pasen la confluencia del río Bermejo con el Paraná y ya salen al río Paraguay, se van a dar cuenta de que el color cambia completamente. Entonces, con esta idea de ciencia ficción, de que todos los sedimentos que trae el río Paraná (eso si ven la película van a decir [que es] incomprensible por completo, era muy poco 8 minutos para explicar todo esto). Entonces, los sedimentos que vienen por el río Paraná se asientan en el delta, ahí se desacelera la corriente porque cambia la profundidad [...] y por la especie de tapón que implica el mar al agua del Paraná, se precipitan los sedimentos nuestros, de Salta, que nosotros les mandamos. Entonces, [...] (esta era la teoría), los deltas son los únicos lugares del mundo, el delta, y algunas islas volcánicas, son los únicos lugares del mundo donde aparecen tierras nuevas que no son de nadie. Bueno son de los países que contienen los deltas, pero ¿de quién es exactamente la tierra nueva que aparece? Aparecen casi 90 metros de tierra por año, el delta se va agrandando. Y ya están los vivos de San Isidro que han puesto unas estacas y la isla Alvear que está al frente, y ya se agarraron una isla. Y la idea era que esta tierra nueva es la única tierra que no tiene conflicto, por eso se iban ahí. Qué ingenuidad, pero bueno, era una época ingenua. (Martel y Llosa 2018: 49:37-52:26)

Sarmiento quería que Martín García, una isla que “no era de nadie” fuera el centro de administración de la nueva república. Los indígenas del norte argentino quieren mudarse a estas islas nuevas para habitar en tierras que “no son de nadie” pero que se forman con la tierra que actualmente habitan. Así, el film muestra un nuevo relato de origen, tanto de una tierra habitable como de pertenencia. Es un relato que además habla de un nuevo comienzo, un nuevo ciclo de vida y una nueva oportunidad de supervivencia, una suerte de tierra prometida, propia del mito. Se trata, como dijimos, de un relato que llega a la médula del problema de la tierra para los indígenas en relación a la nación, que habla de su subordinación

y sometimiento, de sus dislocaciones y migraciones. Los personajes que forman parte de la conspiración reflexionan sobre esta condición en sus lenguas indígenas: “Todos los que hablamos en Wichí, Mocobí, Ilarrá, Toba, Guaraní. Todos pobres. ¿Qué, seremos todos tontos?” (Martel 2010: 03:37-03:57). Al apropiarse de un texto como *Argirópolis*, el film trae al debate un conflicto histórico que es actual y, como Sarmiento, propone una solución audaz y fallida al mismo tiempo.

En la combinación de hechos científicos naturales con la ficción y la utopía el relato asume las características claves de la ciencia ficción. “La utopía es siempre política”, dice Frederick Jameson en *The Archaeology of the Future* (2005: xi). Estas islas nuevas, como Martín García, serían lo que Ernst Bloch, en *The Principle of Hope*, denomina “enclaves utópicos” (1995: 763), es decir, totalidades espaciales y sociales nuevas. En el film, la referencia a Argirópolis remite también al pasado, a una manera de imaginar el presente sobre una base histórica. Esto es fundamental para entender la propuesta de Jameson, según la cual, la dinámica fundamental de la utopía política descansa en una dialéctica de la identidad y la diferencia. La realidad que se imagina se basa en una realidad conocida, que en el film sería Argirópolis.⁷ Dice Jameson: “On the social level, it means that our imaginations are hostages to our own mode of productions [...] It suggests that at best utopia can serve the negative purpose of making us more aware of our mental and ideological imprisonment —and that therefore the best utopias are those that fail the most comprehensively” (Jameson 2005: xii-xiii). De esta manera, la nueva Argirópolis queda atrapada en su propio “ideological imprisonment” y fracasa, haciendo más consciente el drama histórico de la desposesión de la tierra. Esto dota de sentido trágico a la detención de los conspiradores, pero también a la última escena del corto, donde se ve un movimiento de gente que aparentemente se propone continuar la conspiración cuando la lección escolar sobre los ríos termina. Un cuadro muestra a los niños de la clase caminando de regreso y a los conspiradores también desplazándose en la misma ribera tal vez hacia la balsa que los llevará a las islas nuevas. La no linealidad del film, sus vaivenes y fragmentaciones temporales son muestra de que el intento conspirativo no es un hecho aislado sino repetitivo o cíclico, en una dialéctica de esperanza y fracaso.

Hacia el fin de su texto, *Argirópolis*, Sarmiento recalca que la creación de una nueva aduana y un nuevo centro administrativo contribuiría a la pacificación de la nación internamente y también al cese de conflictos bélicos con Paraguay y Uruguay. De ese modo, el ejército nacional tendría más recursos para hacer la guerra a los indígenas. Estas guerras de frontera

⁷ Para una revisión completa de la resignificación de la isla Martín García a lo largo de la historia nacional, véase Montaldo (2019).

tenían como objetivo principal la expansión del territorio en manos de la nación hacia las tierras de las comunidades indígenas:

Entre el río al Sud, el Paraná al Este, y el Bermejo al Norte, media una extensión de país de más de cuatro mil seiscientas leguas cuadradas que no ha sido aún ocupada, y aunque este país sea inundable en mucha extensión, seco en otras, el Estado necesita ocuparlo, para arrojar a los bárbaros a la orilla norte del Bermejo, para despejar esta línea de comunicaciones entre Jujuy, Salta, Tucumán y Santiago del Estero con Corrientes, Paraguay y Entre Ríos. La circunstancia de ser habitado por los indios muestra que la población cristiana puede medrar allí. (Sarmiento 1916: 178 s.)

Martín García no llegó a ser centro administrativo ni la navegación del Bermejo hacia el Paraná modernizó ni enriqueció a esa zona del país. Tampoco por ello mejoró la situación de los indígenas. En 1870, cuando Sarmiento llegó a ser presidente de la nación, la isla Martín García funcionó como centro de detención de los indígenas secuestrados en las campañas militares contra ellos. Los investigadores Mariano Nagy y Alexis Papazian (2011) cuentan, entre 1871 y 1886, 500 expedientes de indígenas en el archivo general de la armada, incluyendo mujeres y niños, que fueron detenidos en lo que ellos llaman el campo de concentración de la isla. Se trata de indígenas que fueron detenidos y allí concentrados durante los períodos previos, contemporáneos y posteriores a las campañas militares en La Pampa, Patagonia y Chaco. Actualmente la isla Martín García es una reserva ecológica.

El texto *Argirópolis* de Sarmiento, la isla Martín García, las islas sin dueño, el sedimento del Bermejo, el plurilingüismo de sus personajes, la conspiración, los diálogos breves, remiten todos ellos a la historia política de estos pueblos y de la nación argentina. La geografía representada adquiere múltiples niveles de significado pensada en el espacio-tiempo de la fundación y del mito. Es la geografía utópica de una conspiración fracasada, de una esperanza que no se sacia. En este fracaso se reconoce lo que Jameson ve en las mejores utopías: las que nos vuelven conscientes de que nuestra manera de imaginar el futuro no puede liberarse de nuestro pasado y de nuestro presente. La utopía pacificadora y conciliatoria supuestamente transnacional de Sarmiento excluye a las personas indígenas y Martel revela, en *Nueva Argirópolis*, que se trata no solo de una exclusión sino de que todo el proyecto nacional se basa en la desaparición de los pueblos originarios.

CONCLUSIONES

La isla de *Nueva Argirópolis* flota entre la fundación (el pasado) y la utopía (el futuro), en el vaivén de la conspiración siempre presente, conspiración que se reinicia con cada fracaso. En *Leguas*, en cambio, el espacio-tiempo es el del monte, que paradójicamente es más claustrofóbico que la isla. Sin embargo, tanto el río y la isla de *Nueva Argirópolis* como la atmósfera de *Leguas* son elusivos; son otras caras de la tierra, menos comprensibles que el concreto suelo que pisamos y en el que habitamos. En la fragmentación, pero también en lo elusivo radica el escamoteo de la completitud al que apuesta Martel en su cine; el aire y el agua son formas más difíciles de aprehender y de fijar, aunque sean parte de lo material terrestre. Se trata de tierra en movimiento, de la fluidez del agua, de la parte aérea de la tierra, de límites territoriales arbitrarios y, por tanto, en disputa y cuestionamiento. En esta desautomatización de seguridades de lo fijo/real —y a través de nuevas formas del terror y la ciencia ficción— Martel ha hecho converger los elementos omnipresentes de la colonialidad. Sus historias son las historias del problema de la tierra, el que, como dijo Mariátegui en 1928 es el “problema del indio” (Mariátegui 1979: 26-38). En ocho minutos (*Nueva Argirópolis*) y luego en once (en *Leguas*), Martel hace el repaso de la historia de más de cinco siglos de colonización que continuó con la nación y pervive hasta hoy.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, Louis (1988): *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BLOCH, Ernst (1995): *The Principle of Hope*, 2. Cambridge: MIT Press.
- HANICH, J. (2010): *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. New York: Routledge.
- JAMESON, Fredric (2005): *Archaeologies of the Future, The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso.
- LEDoux, J. (2012): “Rethinking the Emotional Brain”, en *Neuron* 73, 653-676, <doi: 10.1016/j.neuron.2012.02.004> (19-12-2022).
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1979): *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MARTEL, Lucrecia (dir.) (2010): *Nueva Argirópolis*, <<https://www.youtube.com/watch?v=ltnLnpvCXnM>> (26-09-2022).
- (2010a): “Los cortos sobre la historia argentina por sus directores”, en *Página/12*, 3 de octubre 3, 2010, <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6511-2010-10-03.html>> (26-09-2022).
- (dir.) (2015): *Leguas*. Canana, <<https://www.youtube.com/watch?v=p6pauo2AEGs>> (26-09-2022).

- (2019): “Lo que sé de cine lo aprendí del cine de terror”, en *La Vanguardia* 03-03-2019, <<https://www.lavanguardia.com/vida/20190312/461007688234/lucrecia-martel-lo-que-se-de-cine-lo-aprendi-del-cine-de-terror.html>> (19-12-2022).
- MARTEL, Lucrecia y César GONZÁLEZ (2018): “Conversación con César González y Lucrecia Martel en La Plata”, 22-10-2018, <<https://www.youtube.com/watch?v=W0SwmOMj2tw>> (26-09-2022).
- MARTEL, Lucrecia y Claudia LLOSA (2018): “Pensar con imágenes”, en *Santa Fe Debate Ideas*, <<https://www.youtube.com/watch?v=0di9ZvvxL9I&list=RDLV0di9ZvvxL9I&index=1>> (26-09-2022).
- MONTALDO, Graciela (2019): “Complot y castigo: la condición transnacional de la isla Martín García”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, 53/2, junio 2019, 449-471.
- NAGY, Mariano, and Alexis PAPAIZIAN (2011): “El campo de concentración de Martín García: Entre el control estatal dentro de la isla y las prácticas de distribución de indígenas (1871-1886)”, en *Corpus: Archivos Virtuales de la Alteridad Americana*, 1/2, <journals.openedition.org/corpusarchivos/1176> (19-12-2022).
- PARRINDER, Patrick (2010): *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Liverpool: Liverpool University Press.
- RACEDO, Josefina et al. (2015): *Conociendo la comunidad indígena Los Chuschagastas: tierra, organización comunitaria e identidad*. Tucumán: CERPACU/ Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1916): *Argirópolis*. Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- SPADONI, Robert (2014): “Carl Dreyer’s Corpse. Horror Film Atmosphere and Narrative”, en Harry M. Benshoff (ed.), *A Companion to the Horror Film*. Chichester/Malden: Wiley, 151-167.
- WHITTINGTON, William (2014): “Horror Sound Design”, en Harry M. Benshoff (ed.), *A Companion to the Horror Film*. Chichester/Malden: Wiley, 167-185.

IV

Geología y ecologías líquidas en el arte

Vestigios del futuro: hermenéuticas terrestres desde América Latina

ESTEFANÍA BOURNOT

Österreichische Akademie der Wissenschaften

Hablamos así en medio de idiomas colapsados, de palabras cuyos significados agonizan porque a ellas mismas les es imposible contener más locura y violencia que aquella con que ya las ha cargado la historia. El derrumbe del lenguaje y de las lenguas es el fracaso de nuestra unión con lo sagrado, o lo que es lo mismo, es el fracaso infernal del amor.

Raúl Zurita (2000: 89)

SUJETOS EMERGENTES

En el año 2015, la represa de Bento Rodriguez, ubicada cerca de la localidad de Mariana, en el estado de Minas Gerais, al sur de Brasil, cedió ante el exceso de desechos tóxicos acumulados como producto de la actividad minera de la empresa Samarco, desatando una avalancha de lodo que arrasó con poblaciones enteras y con la vida de varias personas. El material altamente contaminante destruyó cientos de hectáreas de cultivos y penetró en los cauces del Río Doce hasta su desembocadura en el mar, ocasionando una de las catástrofes ecológicas más grandes de las últimas décadas en Sudamérica.

Dos años después de la tragedia, la artista Silvia Noronha expuso en Berlín su obra *The Future of Stones*, compuesta por una serie de piedras producidas artificialmente con material extraído de aquella avalancha destructiva. Buscando imitar los procesos naturales de fosilización de la materia, Noronha cocinó a altas temperaturas barro recogido en el área del derrame para obtener como resultado este conjunto de piedras que, según el subtítulo de la obra, serán observadas cien mil años después de nuestra actual era. En clara afinidad con la sensibilidad geológica del Antropoceno, que comprende el cambio climático como efecto de la acción humana, los ensamblajes geo-tecnológicos producidos por Noronha nos invitan a considerar bajo una premisa especulativa una nueva dimensión temporal que integra la vida geológica y la vida humana dentro del mismo

arco narrativo: transportados a un futuro hipotético nos preguntamos por el mensaje codificado que se encontrará en esas piedras ¿Qué lectura ofrecerán de la era a la que pertenecemos? ¿Habrá acaso en este futuro lejano aún vida consciente para descifrar nuestro exiguo tiempo presente?

Partiendo de la premisa de Yusoff (2013), de interpretar los fósiles humanos como la evidencia de una emergente subjetividad geológica característica de nuestra época, que da cuenta de modos de extinción y supervivencia en el seno del capitalismo extractivista, propongo leer las piedras de Noronha como parte de un corpus más amplio de creaciones artísticas contemporáneas que buscan recodificar y resemantizar la tierra como material expresivo.

Dentro del marco de una creciente sensibilidad geológica, la ruptura de la represa de Mariana y la memoria de la catástrofe cifrada en la piedra reflejan una crisis de los lenguajes para expresar no tan solo el giro epistemológico que ha puesto en marcha el Antropoceno con su imbricación de lo humano y lo mineral, sino también una crisis geopolítica que valora los efectos del cambio climático en diferentes escalas. En efecto, la subjetividad de los “sujetos geomórficos” que sugiere Yusoff (2013), no puede ser abordada de manera universal sin tener en cuenta los modos en que el sistema extractivista colonial ha afectado de manera diferenciada las zonas de extracción y producción en el Sur Global. Los devenires in-humanos a los que apuntan los fósiles del futuro son el efecto de múltiples capas de sedimentación de violencias históricas y estructurales.

Entre las más nefastas predicciones sobre la debacle ecológica, en América Latina han proliferado las últimas décadas expresiones artísticas que, en la misma línea que la de Noronha, proponen nuevos lenguajes que problematizan la relación entre tierra —territorio— y sujetos en el contexto de economías extractivistas. ¿Qué implica escribir la tierra desde el Sur Global? ¿Qué tipo de subjetividades geológicas emergen? ¿Qué significa, a fin de cuentas, “escribir”?

Este ensayo reflexiona sobre algunas estrategias recientes de expansión de la escritura y de la lectura que utilizan la tierra como material semiótico. Aborda obras que exploran un nuevo lenguaje artístico proponiendo poéticas sedimentales y geológicas como forma de revertir el mutismo de la materia tierra dentro del sistema antropocéntrico colonial. Particularmente, me interesa trasladar la discusión sobre los nuevos materialismos al terreno de la producción artística latinoamericana para conectarla con otro tipo de luchas históricas en la región que se expresan contra el silenciamiento y el olvido de prácticas ecocidas. Si la tierra contiene información, ¿cómo desentrañar su potencial expresivo?



Fig. 1. Silvia Noronha, *The Future of Stones — Speculation on Contaminated Matter*, 2017 (Soil samples from Mariana dam disaster after simulation of the rock formation process, 5 x 7 x 4.5 cm).

¿PUEDE LA TIERRA HABLAR?

Las piedras del futuro de Noronha funcionan como la punta del iceberg de un fenómeno temporal y espacialmente mucho más amplio: por un lado, atestiguan la debacle ecológica global ya acaecida —de la cual la tragedia de Mariana es tan solo una manifestación entre varias— y, por el otro, advierten y especulan sobre un futuro post-humano, en el que estos ensamblajes de naturalezas muertas y devenires inorgánicos serían los fósiles o los vestigios de una cultura conducida a su propia destrucción. Me refiero a los “hiperobjetos artísticos” que, tal y como los define Morton (2010), evidencian complejos procesos en curso de degradación del medioambiente y de la vida. Para Graciela Speranza, el arte despliega en el marco del colapso medioambiental un potencial imaginativo y revolucionario que permite visualizar justamente lo que queda “fuera de campo”: “cabe a la imaginación artística correr el velo y atisbar configuraciones todavía inaccesibles a otros lenguajes. El arte, por definición, vuelve visible lo que no se ve y se vuelve político en el develamiento” (2019: 89).

La obra de Noronha refleja muy bien el borramiento progresivo de las fronteras entre lo humano y lo “natural” que hoy en día se invoca a menudo bajo el concepto del Antropoceno,¹ definido inicialmente desde

¹ Para un rastreo de la historia del concepto véase Trischler (2017) y en relación al impacto/significado del término en América Latina véase el trabajo de Svampa (2019). La página web del proyecto *Antropoceno*, hospedado por la Haus der Kulturen der Welt de Berlín, también contiene una enorme e interesante variedad de materiales al respecto,

el ámbito de las ciencias geológicas como una era marcada por la intervención del accionar humano en las transformaciones geo-físicas del planeta. Sin duda, el derrame de Bento Rodríguez produjo una alteración radical de la superficie geológica, en la cual los sedimentos minerales estancados de la represa fueron removidos, esparcidos y mezclados con otros elementos como basura, plástico, metales o materia orgánica, generando un nuevo tipo de sedimento o fusión. Tal y como explica la misma artista, las piedras pueden ser entendidas como un medio en el cual ha quedado condensada una información heterocrónica sobre el devenir humano y no humano del planeta. Desde este abordaje conceptual, la obra buscaría “an approach to the reception of this information, beyond the categories of human linear communication” (Noronha 2018: *online*). En otras palabras, se trataría entender el material geológico tanto como un medio de expresión, así como un medio expresivo, que contiene en sí mismo una historia codificada en sedimentos y vestigios.

A partir de aquí se abren nuevos interrogantes sobre la temporalidad del arte ante el horizonte apocalíptico de la crisis climática. Si bien el Antropoceno ha re-entronizado al ser humano como el principal determinante de las mutaciones climáticas y geológicas de la Tierra, también lo ha convertido, paradójicamente, en el causante de su propia extinción. Tal y como lo plantean Danowski y Viveiros do Castro en su ensayo sobre los miedos y los fines (2019 [2014]), las alarmantes señales de deterioro del medioambiente y de los recursos que a ritmos cada vez más acelerados anuncian el colapso total de los ecosistemas, han reavivado los imaginarios apocalípticos y las preguntas metafísicas por el fin del mundo. El Antropoceno es pues no solo un concepto que consigna la debacle ecológica, sino que además pone en crisis todo el proyecto humanista y progresista basado en economías extractivistas, establecidas desde la modernidad occidental. El Antropoceno se ha convertido, podríamos decir, en la marca de la crisis de la humanidad confrontada con su fracaso para sostener la vida.

Desde la perspectiva arqueológica que sugieren las piedras sobre nuestro presente, el fin del mundo se presenta en otros términos: no como el fin de la materia y del mundo, sino como el fracaso de la empresa prometeica del hombre por dominar la naturaleza. La avalancha de residuos en Mariana figuraría como un contraataque de esas fuerzas “naturales” supuestamente dominadas; un vómito de la misma tierra, que arrasa no solo con vidas, territorios, ecosistemas, sino también con todo un esquema de producción económica y material, sustentado por la maquinaria ideológica y simbólica del capitalismo neocolonial.

Lo que me parece particularmente interesante de la obra *The Future of Stones* es que, al proyectar el objeto en un escenario futuro, la artista

se posiciona como creadora de un pasado; las piedras se convierten en el vestigio arqueológico: la evidencia material de la catástrofe para un tiempo incierto que nos sobrevivirá. Con este gesto la obra despliega un tipo de estética forense que, tal y como la define Pablo Domínguez Galbraith en el contexto de América Latina, “problematiza(n) —y muchas veces desplaza(n)— el discurso testimonial de la verdad centrado en un sujeto testigo hacia un ‘resto’ o un ‘objeto evidencia’” (2019: 93). Este giro evidencial confiere a los objetos un potencial enunciativo y hermenéutico, que habilita un conocimiento sobre nuestro pasado-presente. De ahí que la poética del vestigio resulta hermanada con la labor arqueológica de desenterrar las verdades ocultas de la tierra y reconstruir las historias allí inscriptas.

En una definición básica, la disciplina arqueológica trata de “entender el pasado a través de sus vestigios materiales” (Haber 2017: 81). Sin embargo, el acceso al significado de la materia, al significado del vestigio y de la tierra, no es directo. El rol del arqueólogo/a sería, según Alejandro Haber, transformar en discurso un objeto que no emite lenguaje, es decir, leer los objetos como si fueran un texto (*ibid.*: 82). Es importante resaltar que el conocimiento arqueológico, en tanto metodología disciplinada, está configurado dentro de marcos postcoloniales y neoliberales por ciertos órdenes epistémicos que, tal y como señala Foucault en la *Arqueología del saber* (1969), activan ciertas lógicas de silenciamiento y ocultación. Para dar cabida a una nueva poética del vestigio sería necesario entonces deconstruir primero las estructuras que sostienen una mirada androcéntrica y colonial sobre la tierra y el paisaje.

EL RELATO AUSENTE

El *universo*

Desea

con

versar

Cecilia Vicuña (2004: 34)

En varias de las instalaciones, performances y registros visuales de la obra de la artista chilena Cecilia Vicuña, podemos observar la detonante presencia del hilo rojo: ovillos, trazos gruesos y finos de lana roja guiando el ojo sobre las cumbres andinas, los glaciares extintos, a través del curso de los ríos, flotando en las aguas. Enmarañados, serpenteantes, o desplegados como flechas, estos hilos, que la artista ha concebido como quipus,² capturan la mirada sobre el relato ausente y apenas intuido de una naturaleza

² Sistema incaico de anotación o escritura a través de nudos.

silenciada. Su sentido, como declara la misma artista, “está enraizado en el futuro de la humanidad, a la misma vez que está enraizado en un pasado ancestral” (MNBA Chile 2017: 2 m 9 s). Los hilos parecen dibujar las gramáticas escondidas de los elementos que unen, dejan sospechar o advertir la secreta relación entre la nieve de las cumbres, las piedras acariciadas por las aguas de los glaciares fundidos y la arena que remueven las olas del Pacífico. Como en un quipu, sabemos que hay ahí codificado un mensaje cuyo sentido fue tramado hace mucho pero hoy apenas podemos intuir, su escritura nos resulta no del todo legible.

Resulta interesante comparar las sutiles imágenes generadas por Vicuña de estos hilos desplegados al ras del suelo o del agua, frente a la perspectiva aérea y heroica del *Caminante sobre el mar de niebla* (1818), del pintor alemán Caspar David Friedrich, insignia del romanticismo europeo. Mientras que en el caminante vemos la construcción de una perspectiva antropocéntrica, masculina, burguesa, situada en la cima, desde donde observa el espectáculo sublime de las montañas sumidas en la neblina; en las imágenes de la acción performática de *Quipu Mapocho* (2014), por el contrario, vemos el tejido siendo extendido y conectado por un colectivo de personas, el lento y sinuoso recorrido de los hilos rojos por los cauces fluviales y terrenos montañosos.³

Claramente hay dos perspectivas contrapuestas en estas dos imágenes, que ofrecen lecturas totalmente diferentes del paisaje geológico. Carlos Fonseca analiza las representaciones literarias de catástrofes naturales en América Latina como eventos de una revolución epistémica, cuyo abordaje crítico reclama una lectura decolonial que “defies the taming powers of the domesticating eye” (2020: 5)⁴ que desde el inicio de la modernidad moldea nuestra percepción de la “naturaleza”. Las imágenes paisajísticas (visuales y literarias) han servido dentro de los contextos coloniales y postcoloniales como un mecanismo de ocultación o justificación de la dominación y la violencia.

La mirada del caminante de Friedrich está sin duda vinculada al espectáculo de lo sublime, la naturaleza como ese fenómeno inefable que desborda el sentimiento artístico del hombre, quien, no obstante, se posiciona por encima de ella. Esta visión romántica del paisaje esconde o sublima su función productiva, su regulación política y económica. Como señalan DeLoughrey y Handley, desde la modernidad, la interconexión de las dinámicas económico-ecológicas de explotación ha sido “naturalizada” en el paisaje, al considerarlo como espacio “inmutable y ahistórico”

³ Imágenes de estas obras multimediales pueden obtenerse en la página de la misma artista, <<https://www.ceciliavicuna.com/>> y específicamente de su obra *Quipú menstrual* (2006), <<http://www.quipumenstrual.cl/index.html>>.

⁴ “desafíe los poderes de domesticación de la mirada” (todas las traducciones son mías, E. B.).

y librándolo de sus sentidos creados y manipulados: “we see how colonial violence was mystified by invoking a model of conserving an untouched (and often feminized) Edenic landscape” (2011: 12).

En la misma línea argumenta Amitav Gosh (2016), cuando destaca que la literatura moderna se resiste a reconocer y representar las catástrofes ecológicas, puesto que recaen en el ámbito de lo “inefable” dentro de la lógica colonial. Especialmente en los países del Sur Global, que han estado particularmente afectados por los mecanismos extractivistas impuestos desde la expansión imperial europea (minería, deforestación, construcción de represas, etc.), se puede observar cómo la domesticación y el manejo de los recursos naturales han ido acompañados de una maquinaria simbólica que suprime ciertos espacios, sujetos y otro tipo de agencias no humanas.

En América Latina, las producciones culturales han cumplido hasta finales del milenio un rol fundamental en la construcción de un aparato visual y retórico que sustentaba los proyectos desarrollistas y modernizadores que avanzaban con su bandera civilizatoria creando un imaginario amenazante de desiertos (Uriarte 2020), selvas y pueblos barbarizados, borrados, subalternizados (French 2014; Sá 2004). En un ensayo reciente, Victoria Saramago (2021) demuestra a partir de un análisis de novelas canónicas sobre ciertos paisajes claves del imaginario latinoamericano como el *sertão* brasileño o la selva amazónica, de qué manera “literary works not only represent specific environments but also help forge and negotiate public perception of these environments”⁵ (2021: 8). Esta percepción del territorio ha estado marcada hasta finales del siglo xx por el silenciamiento y ocultación de expresiones artísticas que escapan a ciertos códigos estéticos que operan según lógicas coloniales y antropocéntricas.

En los márgenes de la perspectiva hegemónica —o podríamos decir, enterradas y ocultas bajo la superficie visible del ojo colonial— quedan las vidas sobrantes, aquellas que han sido tapadas por la neblina de Friedrich y que el caminante romántico no puede o no quiere ver. Se trata de las vidas despojadas y expulsadas de la historia y del espacio, o como sugiere Jens Andermann, se trata de aquellas vidas que no participan del paisaje como imagen visible de un complejo sistema eco-social. El autor introduce el concepto de lo “inmundo” como “ese espacio-tiempo de sobrevida que sucede al fin, es también y quizás ante todo una crisis del lenguaje, un momento de enorme dificultad para hacerse entender y para reestablecer comunidad a partir de sentidos compartidos” (2018: 6).

Desde una perspectiva similar, haciendo énfasis en una crisis de lo simbólico, la activista, pensadora y artista boliviana María Galindo se refiere a esta misma brecha epistemológica abierta entre dos relatos discordantes,

⁵ “las obras literarias no solo representan medioambientes específicos sino que además contribuyen a negociar la percepción pública de los mismos”.

enajenados el uno del otro, como el proceso agónico de un desprendimiento del mundo, que ya no puede considerarse uno solo:

La cosmoagonía sería la consciencia de no poder hablar en términos universales, la consciencia de la necesidad de abandonar el modelo en el que el mundo y sus procesos se explican desde el norte, desde el sujeto hegemónico. Pero también sería la consciencia de la imposibilidad de la explicación del mundo desde lo despojado/despojable, la cosmoagonía sería la consciencia de la necesidad de construir no una visión común, pero sí visiones paralelas que deben ser concatenadas (Galindo 2020: en línea).

Ambos conceptos, lo “inmundo” y la “cosmoagonía” se remiten a un relato ausente, al desposeimiento del lenguaje y al quiebre de ciertos códigos expresivos que servían para uniformar una noción de universalismo antropocéntrico occidental. Los nuevos materialismos y, dentro de ellos, las formas emergentes de subjetividades geológicas o geomórficas, surgen en parte como reacción a este relato ausente, pero, a diferencia de otros abordajes que han buscado poner el acento en los sujetos subalternos (postcoloniales, indígenas, racializados, mujeres, sexualidades disidentes, etc.), se plantean un giro aún más radical para descentrar los paradigmas humanistas. En el caso de las hermenéuticas terrestres se trata de resaltar la agencia y resemiotizar los sujetos no humanos o —en palabras de Marisol de la Cadena— “más que humanos” (2015).⁶

Teniendo en cuenta que no hace muchos años la Pachamama ha sido introducida como sujeto de derecho dentro de algunas constituciones de la región⁷ y que, en el marco de nuevas políticas plurinacionales, que contemplan otras formas de organización y cosmovisiones indígenas, se debate sobre la entidad jurídica de los bosques o los ríos, no ha de sorprender que el arte y la literatura se vuelquen también a la tierra como repositorio de conocimiento y memoria, como fuerza expresiva y como medio de comunicación. Me refiero a obras que, en la misma sintonía que los quipus de Vicuña y las piedras de Noronha, buscan restituir una voz a la tierra y experimentar nuevas gramáticas geológicas que descentran la perspectiva andrógina y se reapropian de la visión obturada del paisaje por el lente individualista del romanticismo.

⁶ De la Cadena analiza el rol agencial de ciertas formaciones geológicas, como las montañas, en el seno de comunidades andinas.

⁷ Tal ha sido el caso en la nueva constitución del Estado Plurinacional de Bolivia y del Ecuador, así como en el proyecto constitucional frustrado en el último referéndum en Chile (véase Legislative Assembly of the Plurinational State of Bolivia 2018; Kotzé y Villavicencio Calzadilla 2017).

ESCRITURAS GEOLÓGICAS

En el peculiar ensamblaje texto-imagen que compone el libro *La compañía* (2019), publicado recientemente por la artista y escritora mexicana Verónica Gerber, podemos leer la historia geológica y patológica de San Antonio Nuevo Mercurio, en el estado de Zacatecas, donde en la década de 1940 se instaló una empresa minera para la explotación del mercurio. Esta suerte de fotonovela está dividida en dos partes: la primera es la reescritura en segunda persona del cuento “El huésped” (1959), de Amparo Dávila donde originalmente la voz narrativa de una ama de casa relata la irrupción de un sujeto extraño al interior de su hogar, donde convive con una empleada y los hijos de ambas. En la reescritura de Gerber, la figura masculina amenazante que irrumpe en la intimidad de la vida familiar es sustituida por la presencia tóxica y anónima de “La compañía”, la cual, con sus desechos contaminantes, va degradando el paisaje de Nuevo Mercurio y la salud de sus habitantes.

La segunda parte del libro relata esta degradación mediante una composición polifónica que reúne cien fragmentos de informes estatales, testimonios, estudios geológicos, químicos, médicos, reportes de periódico. Este archivo textual, acompañado de mapas y fotografías, da cuenta de la composición geológica y la disposición geográfica de este pequeño poblado de Zacatecas que vio crecer exponencialmente su número de habitantes, atraídos por las promesas de trabajo y desarrollo de una de las industrias de extracción de mercurio más grandes del hemisferio. El contrarrelato del éxito comercial que produjo la mina son los testimonios de los antiguos pobladores y trabajadores, quienes cuentan los síntomas de intoxicación que comenzaron a percibir como efecto de la contaminación radioactiva del mercurio en el agua y en la tierra: cefaleas, alucinaciones, sangrados repentinos, cáncer. Quienes no perecieron o huyeron del lugar fueron “relocalizados” a un “pueblo alterno”, construido a cuatro kilómetros del antiguo pueblo, donde no estuvieran en contacto con los residuos tóxicos, indebidamente procesados para el abaratamiento de los costes de producción. La remanencia de sustancias tóxicas en el ambiente impidió la regeneración de los ecosistemas haciendo del lugar un paraje inhabitable. El paisaje de por sí árido de la región se reintegró, posteriormente al abandono de la mina, al imaginario desértico de *terra nullius*, donde las señales de vida han sido borradas o bien olvidadas.

La historia de este pueblo se inscribe dentro de los proyectos de modernización de México a mediados del siglo xx, que, al igual que en otras naciones de América Latina, abrieron las puertas a compañías transnacionales para que llevaran a cabo sus proyectos extractivistas, sin mayores restricciones ni visión sobre la sustentabilidad de su accionar. Para ello fue necesario disponer de territorios declarados inhabitados, vaciados simbólica y a veces físicamente de cualquier tipo de contenido. Este borramiento

de las formas de vida (humanas y no humanas) que resultaban residuales para las empresas fue sedimentando un imaginario del desierto que persiste hasta hoy en día.

En un gesto contrario al de la desapropiación del lenguaje y de las imágenes, los textos del libro, si bien fragmentarios y difusos, inscriben en el paisaje desolado de las fotografías la agonía de las vidas despojadas, como si intentaran llenar ese vacío epistémico, de reapropiarse de ese espacio. Gracias a la escritura podemos leer la historia detrás de las cicatrices del paisaje, rescatar los vestigios de una maquinaria de muerte y de las sobrevidas que debieron padecer sus efectos nefastos.

Ya en *Los muertos indóciles*, Cristina Rivera Garza había analizado el avance de este tipo de escrituras “colectivas”, que se nutren de materiales y voces ajenas para dar formas a nuevos objetos escriturales ensamblados, que rechazan el dominio de la autoría singular. En el marco de las necropolíticas que dictan el pulso de la producción cultural en gran parte de América Latina, Rivera Garza sugiere que el proceso de “desapropiación” y reescritura de voces ajenas corresponde justamente a la búsqueda de un nuevo lenguaje compartido para los sujetos subalternos:

Lejos, pues, del paternalista “dar voz” de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen a esos zapatos y esos otros a la materialidad de un texto que es, en este sentido, siempre un texto fraguado relacionalmente, es decir, en comunidad. (2013: 23)

Yendo aún más allá de este puntapié inicial para pensar las escrituras producidas bajo el régimen de una violencia ejercida tanto contra los cuerpos como contra la vida, recientemente Rivera Garza ha apuntado hacia un tipo de género que ella denomina “escrituras geológicas”, como nuevo paradigma de construcción de sentido a partir de la composición material/social del espacio (2019: en línea). Estrechamente relacionadas con la inquietud ecológica y un creciente multiperspectivismo post-humano, las escrituras geológicas son definidas como estrategias escriturales de des-sedimentación y desapropiación que buscan excavar o atravesar verticalmente las múltiples temporalidades acumuladas que vinculan la historia social y geológica de un lugar. Este tipo de textualidades reconstruyen la anatomía del territorio con forma humana, transforman el espacio en un cuerpo sensible. Un tipo de operación que se hace particularmente explícita en la imagen de portada del libro de Gerber, donde los mapas de las minas componen la osamenta de un tórax:



Fig. 2. Portada de *La compañía* (Verónica Gerber Bicecci, 2019).

Esta imagen que inaugura la lectura sintetiza la labor arqueológica que asume la narradora/fotógrafa, que irá desempolvando las capas históricas del desierto, rescatando de la tierra los testimonios de vida. De esta manera, Gerber reconstruye y redispone el discurso del poder que legitimó el proyecto exterminador y ecocida de la mina, a la vez que recupera las voces disidentes y silenciadas que encuentran un eco en la historia del paisaje. Las enfermedades y deformaciones de los cuerpos que formaban parte del ecosistema de Nuevo Mercurio hallan su origen y espejo en los sedimentos terrestres y acuáticos que testifican la materialidad tóxica de un sistema de violencia y aniquilamiento de la vida.

CONCLUSIONES: ¿DEBE LA TIERRA HABLAR?

En 2018 un equipo de periodistas independientes, entre los cuales se encuentran Marcela Turatti, Alejandra Guillén y Mago Torres, publicaron una investigación que revelaba el estado de las casi 2.000 fosas clandestinas que fueron creadas entre 2016 y 2016 en territorio mexicano. Más de 2.884 cuerpos, 324 cráneos, 217 osamentas, 799 restos óseos y miles de restos y fragmentos de huesos que corresponden a un número aún no determinado de individuos cuya identidad permanece en la mayoría de los casos anónima.⁸

Años antes, en 2012, la escritora Sara Uribe recreaba a partir de testimonios, narraciones y poemas, la agonía de las familias en búsqueda de sus desaparecidos, en un libro que reescribe el mito de Antígona en el horror de la guerra contra el narco librada en México desde los noventa. El personaje principal de esta tragedia mexicana es Antígona González,

⁸ Los resultados de la investigación pueden ser consultados en este sitio: <<https://quintoelab.org/project/el-pais-de-las-2-mil-fosas>>.

una joven de Tamaulipas que busca de manera independiente a su hermano desaparecido, ante la indiferencia absoluta del Estado. Sus incansables averiguaciones y pesquisas la llevarán a dar justamente con una fosa clandestina, donde presuntamente podría estar el cadáver.

En el contexto colombiano, otro país que cuenta por millares a sus desaparecidos, un padre emprende un viaje solitario por el río para encontrar a sus hijos asesinados por los paramilitares, en la película *Tantas almas*, de Nicolás Rincón Gille (2019). El mismo tesón de los familiares que vemos en los grupos de mujeres chilenas del film *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán, que desde décadas rastrean las huellas y los posibles restos óseos de sus desaparecidos en el desierto de Atacama. La película muestra cómo el desierto se extiende como una enorme capa de tierra escondiendo los múltiples crímenes perpetrados a lo largo de la historia ante los ojos de un paisaje enmudecido.

Las imágenes hacen eco y se repiten a lo largo y ancho del continente, donde la tierra es un enorme cementerio de cuerpos anónimos, de vidas arrancadas violentamente y sepultadas bajo un suelo que es un archivo de crueldades. La producción de fósiles humanos, o de una “nueva subjetividad geológica” en América Latina es parte inextricable de las necro-arquitecturas que han transformado los cuerpos en parte de un territorio extraíble y desechable.

Mientras que miles de personas emprenden de forma autónoma la búsqueda de los cuerpos desaparecidos, las hermenéuticas terrestres se suman a un giro evidencial que, como señala Domínguez Galbraith “viene a ocupar esa zona imprevista que falta en el testimonio subjetivo, puesto que los que pudieran testimoniar el horror de una masacre, un genocidio, o una desaparición, no están ahí para contarlos” (2019: 95). Las poéticas sedimentales y geológicas proceden de manera arqueológica al desenterrar y desentrañar las violencias y los relatos ausentes; deconstruyen y desedimentan el lenguaje del poder; exponen y evidencian la catástrofe y los crímenes; a la vez que construyen un nuevo lenguaje y una nueva sensibilidad ante un horizonte justicia.

Desde esa premisa de una percepción renovada de nuestro presente-pasado-futuro para reconquistar los sentidos y los paisajes extirpados, las geoescrituras no son solo necesarias sino deseables. En palabras de Raúl Zurita:

Si no es ya demasiado tarde serán ellos, los nuevos Homero de este tercer mundo, los nuevos Darío, los nuevos Rilke, quienes deberán enfrentar las tareas de un trabajo gigantesco y desmesurado: inscribir sobre el cielo, sobre la tierra, sobre los desiertos, una nueva y arrasadora compasión, una ternura incalmable por cada átomo, por cada mirada, por cada aliento de la vida, que nos lleve a contemplar de nuevo, como si nos levantáramos por primera vez, la reconquistada diafanidad del mundo. (2000: 84)

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERMANN, Jens (2018): “Despaisamiento, inmundo, comunidades emergentes”, en *Corpus*, 8/2, <<http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2701>> (15-03-2023).
- CADENA, Marisol de la (2015): *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press.
- DANOWSKI, Déborah y Eduardo VIVEIROS DO CASTRO (2014): *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines* [2019]. Buenos Aires: Caja Negra.
- DELOUGHREY, E. y G. HANDLEY (2011): *Postcolonial Ecologies. Literatures of the environment*. Oxford: Oxford University Press.
- DOMÍNGUEZ GALBRAITH, Pablo (2019): “Estéticas forenses en México: la arquitectura de lo sensible en el caso Ayotzinapa”, en *Revista Académica Estesis*, 6/1, 90-107.
- FONSECA, Carlos (2020): *The Literature of Catastrophe. Nature, Disaster and Revolution in Latin America*. London: Bloomsbury.
- FOUCAULT, Michel (2002): *La arqueología del saber* [1969]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- FRENCH, Jennifer (2014): “Naturaleza y subjetividades en la América Latina colonial: identidades, epistemologías, corporalidades”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40/79, 35-56.
- GALINDO, María (2020): “Recibir una epifanía para enfrentar una agonía: respuesta de María Galindo a los textos pandémicos de Paul Preciado”, en *La Vaca*, <<https://www.lavaca.org/notas/recibir-una-epifania-para-enfrentar-una-agonia-respuesta-de-maria-galindo-a-los-textos-pandemicos-de-paul-preciado/>> (15-03-2023).
- GERBER, Verónica (2019): *La compañía*. Ciudad de México: Almadía.
- GÓMEZ-BARRIS, Macarena (2017): *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham: Duke University Press.
- GOSH, Amitav (2016): *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago University of Chicago Press.
- HABER, Alejandro (2017): “Contratiempo. Arqueología de contrato o una trinchera en la batalla por los muertos”, en Cristóbal Gnecco (ed.), *Crítica de la razón arqueológica: arqueología de contrato y capitalismo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 79-99.
- KOTZÉ, Louis J. y Paola VILLAVICENCIO CALZADILLA (2017): “Somewhere between Rhetoric and Reality: Environmental Constitutionalism and the Rights of Nature in Ecuador”, en *Transnational Environmental Law*, 6/3, 401-433, <doi:10.1017/S2047102517000061> (15-03-2023).
- LEGISLATIVE ASSEMBLY OF THE PLURINATIONAL STATE OF BOLIVIA (2018): “Rights of Nature”, en Sinclair Thomson *et al.* (eds.), *The Bolivia Reader: History, Culture, Politics*. Durham: Duke University Press, 650-652.

- MNBA Chile (2017): *Movimientos de tierra. Arte y naturaleza*. Cecilia Vicuña, <https://www.youtube.com/watch?v=2epc87AmF1c&t=186s&ab_channel=MNBACHI>LE (20-06-2022).
- MORTON, T. (2010): *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press.
- RIVERA GARZA, Cristina (2013): *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets.
- (2019): “Fincar sobre tierra firme. La escritura geológica de Gerardo Arana”, en *Literal Magazine*, <<https://literalmagazine.com/fincar-sobre-tierra-firme-la-escritura-geologica-de-gerardo-arana/>> (30-10-2020).
- NORONHA, Silvia (2018): “Silvia Noronha Explores the Future of Non-natural Stones”, <<https://www.designboom.com/art/silvia-noronha-future-non-natural-stones-06-26-2018/>> (22-06-2022).
- SÁ, Lucía (2004): *Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SARAMAGO, Victoria (2021): *Fictional Environments. Mimesis, Deforestation and Development in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press.
- SPERANZA, Graciela (2019): “Visible/ invisible. Arte y cosmopolítica”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana* 84, 87-96.
- SVAMPA, Maristella (ed.) (2019): “El Antropoceno como diagnóstico y paradigma. Lecturas globales desde el Sur”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana* 84, 33-54.
- TRISCHLER, Helmuth (2017): “Antropoceno ¿un concepto geológico, o cultural, o ambos?”, en *Desacatos* 54, 40-57.
- Uriarte, Javier (2020): *The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America*. London: Routledge.
- VICUÑA, Cecilia (2004): *I tú*. Buenos Aires: Tsé~Tsé.
- YUSOFF, Kathryn (2013): “Geologic Life: Prehistory, Climate, Futures in the Anthropocene”, en *Environment and Planning D: Society and Space* 31, 779-795.
- ZURITA, Raúl (2000): *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

Movimientos de Tierra: nuevas imágenes geopolíticas y ambientales de Chile

MARÍA TERESA JOHANSSON

Universidad Alberto Hurtado

En una época en la que no es posible restarse de la vivencia sensible y masiva del cambio en el clima y del exceso de contaminación que afecta a todo el planeta, la tarea de pensar las formas en que está mutando nuestra percepción y concepción de la tierra —y de lo que hasta hace unas décadas aún denominábamos la naturaleza— tiene una urgencia sin precedentes.¹ Este fenómeno expande el quehacer artístico e impacta todos los ámbitos del conocimiento manifestando el surgimiento de una nueva conciencia ambiental. No obstante esta urgencia, seguimos siendo testigos de la persistencia de una economía política basada en dinámicas extractivistas que bajo el lema del progreso y del crecimiento económico, no atiende a las consecuencias de una acción que ha causado un proceso de extinción de especies y de recursos irreversible junto a una debacle provocada por distintos cataclismos, tales como sequías, inundaciones e incendios incontrolables que asolan distintos espacios planetarios. En América Latina, las reacciones a los procesos extractivos han generado conflictos ecoterritoriales alrededor de los que se ha congregado la irrupción de movimientos sociales bajo distintas consignas de demandas territoriales. En este escenario catastrófico, el llamado a un cambio político y a un acuerdo de acción global emerge como un reclamo de derechos humanos que se disemina con urgencia, que traspasa la política y se expande hacia (y desde) los distintos órdenes de la cultura y las artes contemporáneas.

En este contexto de crisis, las artes visuales y la escritura crítica latinoamericanas están siendo activas en elaborar, pensar y denunciar las transformaciones ambientales, lo que implica asimismo reconfigurar la imagen del planeta Tierra. En esta tarea, las y los artistas están atendiendo

¹ Este artículo forma parte de las líneas de investigación sobre representación e imaginarios territoriales del Proyecto Fondecyt Regular n.º 1201731.

hoy a la dimensión geológica y biológica para denunciar la situación de crisis y también para destacar la necesidad de recuperar la vida de las especies. Esta perspectiva estética viene a intervenir y a fomentar un cambio en los modos de apropiación y defensa del territorio habitado que constata un daño irreversible a escala global y local.

APROXIMACIONES A LA TIERRA EN EL ANTROPOCENO

Escrita con mayúscula, la Tierra es el nombre del planeta cuya imagen ha mutado en las últimas décadas. La imagen satelital del planeta tomada desde el cosmos es, tal como sostiene Gudynas, la de una entidad frágil que flota en el universo, una esfera azul que lejos de ser inmensa e inabarcable, se visualiza pequeña y vulnerable.² Esta nueva imagen de la Tierra enfatiza, asimismo, su carácter dependiente, limitado y finito, despojado del atributo de lo inconmensurable. Las actuales imágenes del planeta son las de una figura precaria, necesitada de cuidado y reparación cuando ya han sido horadadas sus capas protectoras y dañada la biósfera. Desde otro ángulo, en tanto sustantivo común, la palabra tierra abandona la perspectiva astronómica para atender al carácter geológico de la materia planetaria. Esta dimensión ha concitado en las últimas décadas la atención global del mundo científico justamente porque la categoría epocal del Antropoceno nombra una nueva era geológica en la que los componentes terrestres se han visto modificados por la intervención humana. Tal como señala Crutzen, los seres humanos se han convertido en una fuerza geológica poderosa desde el siglo XVIII y lo seguirán siendo en el futuro (2002: 23). En su libro *The Birth of Anthropocene*, Jeremy Davies realiza una pormenorizada exposición del concepto ampliando la inicial definición de Crutzen hacia perspectivas complementarias e interdisciplinarias que desembocan en una apreciación cultural del Antropoceno.³ En esta perspectiva sobresale

² Eduardo Gudynas, en su ensayo “Imágenes, ideas y conceptos sobre la naturaleza en América Latina”, plantea una implicancia entre la imagen del planeta y la reconsideración de la noción de naturaleza: “La vieja imagen de una Naturaleza agresiva y todopoderosa, poco a poco, dio paso al de una Naturaleza frágil y delicada. La Naturaleza que antes se deseaba controlar, ahora es invocada como una situación que se desea mantener. Las primeras imágenes satelitales, donde el planeta aparece como una delicada esfera azul, contribuye a esa idea de fragilidad. Se toma conciencia de una totalidad, y entonces resurgen conceptos como el de biosfera, que apunta a la vez hacia a una perspectiva holística y la existencia de límites.” (Gudynas 2010: 276)

³ Según Davies, “Crutzen’s seminal Nature article is the canonical statement of the first version of the Anthropocene. [...] The concept of humanity’s epoch struck a chord, and the idea quickly began to circulate, filtering into a whole range of earth science disciplines and, before long, beyond them” (2016: 44). Por otra parte, Davies subraya que Crutzen manifiesta algunas ideas esenciales sobre la desigual responsabilidad de

el aporte de Chakrabarty quien establece el diálogo entre el Antropoceno y la dimensión social en una clave postcolonial:

One could object, for instance, that all the anthropogenic factors contributing to global warming —the burning of fossil fuel, industrialization of animal stock, the clearing of tropical and other forests, and soon— are after all part of a larger story: the unfolding of capitalism in the West and the imperial or quasi-imperial domination by the West of the rest of the world. (Chakrabarty 2009: 216)⁴

Es significativo notar que cuando la palabra tierra atiende a su dimensión geológica, comparte en buena medida su referente con un léxico proveniente de otras visiones culturales, como el de “Pachamama” o “madre tierra”. Desde una perspectiva compleja, que aún lo material y lo espiritual, las cosmovisiones indígenas latinoamericanas conciben la tierra en un sentido de convivencia entre lo geológico, lo biológico y lo cósmico, ligado a una relación con el habitar humano, es decir, unido a una comunidad que resguarda un sentido ancestral. En cierta medida, esta noción de la tierra tiene algunos aspectos afines con el planteamiento de las nuevas ecologías desprendidas de la hipótesis del Gaia sostenida en los tempranos años setenta por James Lovelock y Lynn Margulis, según la cual la naturaleza planetaria es un sistema de mutuas afectaciones en que todos los elementos, vivos e inorgánicos, entran en relaciones de codependencia y determinación.

Las distintas acepciones de la tierra están en boga hoy justamente cuando las actuales discusiones sobre lo ambiental, la crisis climática y

la población mundial ante la emergencia de los cambios ya que esos son causados únicamente por el 25% de la población. Además de lo anterior, fija dos momentos de auge de las transformaciones, el inicio de la revolución industrial y la época de aceleración posterior al 1945 con la masificación de consumo y nuevas industrias, entre ellas el turismo. Cabe señalar que, en su exposición, después de considerar también los postulados de Rudiman sobre el origen del Antropoceno en la relación entre la actividad agraria y la elevación de los rangos de dióxido de carbono y de exponer las tesis que vinculan el origen de esta nueva era a la domesticación animal, Davies da cuenta de un giro contemporáneo hacia la perspectiva cultural.

⁴No obstante esta responsabilidad del imperialismo en los fenómenos de transformación actual, según Chakrabarty la crítica al capitalismo es insuficiente para el planteamiento global del problema: “The problematic of globalization allows us to read climate change only as a crisis of capitalist management. While there is no denying that climate change has profoundly to do with the history of capital, a critique that is only a critique of capital is not sufficient for addressing questions relating to human history once the crisis of climate change has been acknowledged and the Anthropocene has begun to loom on the horizon of our present. The geologic now of the Anthropocene has become entangled with the now of human history.” (Chakrabarty 2009: 212)

el calentamiento global, han posicionado un nuevo pensamiento sobre lo humano con foco en su condición de especie que atiende a su carácter universal e histórico y a sus dimensiones locales, nacionales y globales. Esto se constata en las definiciones que entrega el diccionario de la RAE, donde anota bajo la entrada “tierra” diversas acepciones cuyos significados se hacen extensivos a otros términos, entre los que también están: país, región, nación y suelo. Al respecto, es interesante dar cuenta de las nueve acepciones de la palabra “tierra”:

1. f. Planeta que habitamos, 2. f. Superficie del planeta Tierra, especialmente la que no está ocupada por el mar, 3. f. Material desmenuzable de que principalmente se compone el suelo natural, 4. f. Suelo o piso, 5. f. Terreno dedicado a cultivo o propio para ello, 6. f. Nación, región o lugar en que se ha nacido, 7. f. País, región, 8. f. Territorio o distrito constituido por intereses presentes o históricos, 9. f. Conjunto de los pobladores de un territorio. (RAE 2022, s. v. tierra)

El protagonismo de la palabra tierra en los discursos sociales y académicos ha estado acompañado también por la preeminencia de la noción de territorio, la que se ha integrado al discurso político contemporáneo con distintos sentidos.

ACTUALIDAD DE LA NOCIÓN DE TERRITORIO

En primer lugar, el territorio conserva su significado más longevo definido como porción de superficie terrestre perteneciente a una nación, región o provincia, y en este sentido específico se relaciona con la soberanía y la constitución de las fronteras del estado nacional bajo límites jurídicos establecidos, puesto que todo territorio se organiza bajo una política estatal que lo legisla y regula. No obstante lo anterior, el territorio también ha ampliado sus sentidos políticos despojándose de la identificación con el estado nacional para justamente señalar un espacio geográfico comunitario en el que se ejerce la autoafirmación y, en ocasiones, se disputa el poder que ejerce el estado nacional. De esta manera, en la actualidad el territorio hace referencia a una dimensión política asociada al espacio que genera identidades locales, comunitarias y/o étnicas convocadas por la defensa del patrimonio local y por la resistencia a los procesos extractivistas o por la autonomía. En este sentido, el territorio se ha transformado en una categoría política que enfatiza asimismo los aspectos económicos del terreno o suelo terrestre.

Es importante precisar finalmente, que el terreno, desde una perspectiva económica, lleva a atender la dimensión de la tierra ligada a la

propiedad. Esta dimensión tempranamente vinculada al trabajo campesino es una noción de larga data en la tradición latinoamericanista regional, analizada por Mariátegui en su famoso ensayo “El problema de la tierra. El problema agrario y el problema del indio” (1928). Las condiciones de dependencia neocolonial a las que Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina* (1971) décadas atrás, identificaba como el “saqueo” de las materias primas, se han visto exacerbadas en las últimas décadas por el avance del capitalismo global. La cuestión de la propiedad de la tierra, su usurpación e injusta distribución, hoy evidencian una transformación basada en nuevas técnicas de administración y mensura que dejan atrás el latifundio. Actualmente, en la zona central de Chile, las nuevas extensiones territoriales ocupadas por las agroindustrias transnacionales conviven con fundos de monocultivo y con loteos de parcelaciones de agrado. Esta última subdivisión de los latifundios se ha realizado de acuerdo a nuevos planos reguladores mediante los cuales el poder capitalista controla el espacio. Según Lucas Palladino, “el territorio ‘anudó’ simultáneamente tanto el proceso de mercantilización de la tierra, las técnicas de mensura, medición, amojonamiento y representación cartográfica (terreno), como las prácticas de delimitación, administración, gestión, legislación y control del espacio” (2020: 63). En esta perspectiva, la noción del territorio estaría en confluencia con las ideas sobre el Capitaloceno y el Plantacionoceno, recogidos por Donna Haraway para enfatizar en la descripción geológica, biológica y el estado de la producción agrícola en un mundo dañado por el actual sistema económico. En la búsqueda de un nombre para las dinámicas de poder que están actuando sobre el planeta, Haraway cita el concepto de Capitaloceno creado por Andreas Malm (2016) en referencia a una nueva era geológica caracterizada por la forma en que el sistema económico capitalista ha operado devastando la naturaleza. Según la autora, “la relevancia de las denominaciones Antropoceno, Plantacionoceno o Capitaloceno tiene que ver con la escala, la relación tasa/velocidad, la sincronización y la complejidad” (Haraway 2015: 16).⁵

En este contexto de crisis climáticas, la labor de denuncia de las intervenciones estéticas latinoamericanas ha sido activa. En este ensayo quisiéramos interrogar y poner en valor el proyecto *Movimientos de Tierra*, creado por el curador Pedro Donoso y Matías Cardone, quienes convocaron inicialmente a los artistas chilenos Cecilia Vicuña, Catalina Correa, Patrick Steeger, Cristián Velasco, José Délano y al británico Hamish Fulton a desplazarse por el territorio chileno con la finalidad de indagar

⁵ A lo anterior, Haraway agrega: “La cuestión, cuando se consideran fenómenos sistémicos, tiene que ser: ¿Cuándo los cambios de grado se tornan cambios de especie? ¿Y cuáles son los efectos de las personas (no el Hombre) biocultural, biotecnológica, biopolítica e históricamente situadas en relación a, y combinado con, los efectos de otros ensamblajes de especies y de otras fuerzas bióticas/abióticas?” (2015: 16)

en nuevos procedimientos estéticos de vinculación con el medio ambiente. Durante dos años, estos seis artistas experimentaron el territorio desde el Altiplano a la Patagonia, experiencia que culminó con sus obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago el año 2017 con una exposición titulada *Movimientos de Tierra*. El proyecto sumó además un documental audiovisual homónimo y una plataforma virtual, producciones que tempranamente dieron cuenta de un afán de interlocución pública.

INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN MOVIMIENTOS DE TIERRA

La reciente publicación del libro *Movimientos de Tierra: Arte/naturaleza. Earthworks: Art/Nature* (2021)⁶, corolario del proyecto, tiene la finalidad de extender el mapa de las producciones estéticas que han elaborado las relaciones entre arte, naturaleza y territorio en Chile durante las últimas décadas. El libro convoca a más de una treintena de artistas que han trabajado en el territorio nacional para documentar obras canónicas como las de Alfredo Jaar, Cecilia Vicuña, Raúl Zurita, Marcela Correa, Juan Castillo, entre otros, junto a nuevas generaciones. La compilación de esta serie de obras transversales a distintas generaciones de artistas crea una integración provocativa y sugerente. De esta manera, siguiendo el formato de un libro visual y de un catálogo extendido, *Movimientos de Tierra* presenta una serie de imágenes que problematizan activamente la práctica de las artes visuales chilenas contemporáneas. Las nuevas experimentaciones actualizan las modalidades artísticas del land art, la deriva situacionista, la poética del viaje, el arte del caminar, al tiempo que experimentan con las técnicas contemporáneas de la instalación de objetos de gran tamaño y de esculturas emplazadas en espacios abiertos. A lo anterior, se suma el protagonismo de la performance en territorios aislados; la fotografía de paisaje a campo abierto y el videoarte, en algunos casos, con carácter documental. La generación de esta serie de prácticas deviene tanto de una exploración como de una intervención en el territorio guiada por impulsos y procesos experimentales de nuevo cuño. Desde este crisol de nuevas perspectivas, nos interesa interpretar algunas de las imágenes que se presentan en *Movimientos de Tierra* para pensar el modo en que las artes visuales contemporáneas elaboran una nueva cartografía del imaginario de la nación chilena que asume una nueva relación con el territorio.

En contrapunto con las decenas de imágenes que dan cuerpo a esta obra, los títulos que introducen las distintas secciones del libro *Movimientos de*

⁶ En lo que sigue, las referencias al libro se hacen nombrando los números de página, sin el año.

Tierra y los ensayos de apertura exploran líneas de lectura que siguen derroteros similares a los de las imágenes. Mediante una escritura crítica que modula su lenguaje, una serie de autores y autoras explora significantes tales como tierra, suelo, recorrido, cuerpo y paisaje, al tiempo que ensaya relaciones entre los sintagmas: “Avistamiento y señales de ruta/ Políticas topográficas/ Con los pies en la tierra/ El cuerpo desplazado/ Tecnologías del paisaje”.

El libro *Movimientos de Tierra* explicita que la práctica artística y crítica contemporánea está abriendo nuevos prismas de observación, figuración, denuncia, experimentación y vínculo con la tierra y el territorio en la era del Antropoceno. En la actualidad, las y los artistas se han abocado a performar nuevas relaciones entre el cuerpo y el territorio, visualizar las complejas imágenes que exploran materialmente la tierra y denunciar las zonas de hipercontaminación. Desde estos prismas se ha articulado un nuevo arte social y político directamente relacionado con el futuro de la vida humana y no humana. En todos los casos, se trata de nuevas formas y técnicas que reinventan la visión y la percepción de un medioambiente amenazado por la extinción de las especies naturales y que, al mismo tiempo, denuncian los efectos extremos de la contaminación sobre la salud de la población vulnerable. A partir de lo anterior, es posible sostener que las producciones estéticas creadas en Chile hacen “visible” y “perceptible” que los problemas ambientales no solo remiten a preguntas de carácter universal que interrogan el destino de la especie humana, de lo viviente y del planeta, sino que se inscriben en un plano de acción histórica y política situado en un territorio delimitado que convoca a un cuerpo ciudadano.

De cara a las actuales condiciones de vida en la Tierra, la curaduría que el libro propone instala las producciones estéticas ante y dentro de la crisis ambiental planetaria, pero también problematiza la representación visual del imaginario nacional que desde el siglo XIX afirmó el Estado chileno mediante la creación de los consabidos paisajes nacionales con funciones representativas e identitarias.⁷ Sebastián Schoennenbeck expone el vínculo entre paisaje y nación en los siguientes términos:

Considerando las relaciones entre paisaje y país, podemos afirmar, a modo de premisa, que el paisaje, en cuanto imagen construida culturalmente, está sujeto a un proceso ideológico de naturalización gracias al cual la nación será identificada con un espacio natural que, dada su permanencia en el tiempo,

⁷ La relación entre paisaje y país es para Alain Roger inherente a los propios términos: “La diferenciación léxica *país-paisaje* es reciente y se encuentra en la mayoría de las lenguas occidentales: *land-landscape* en inglés, *land-landschaft* en alemán, *pays-paysage* en francés (esta data de finales del siglo XV), *paese-paesaggio* en italiano, *país-paisatge* en catalán, etc. El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si ésta es directa como si es indirecta” (Roger 2008: 68).

trasciende la transitoriedad histórica de los ciudadanos, presentándose como esencia, naturaleza y origen de la nación. (Schoennenbeck 2013: 74)

Chile ha sido representado como una franja terrestre entre la cordillera de los Andes y el Océano Pacífico, dividida en tres zonas preeminentes: el desierto del norte, los valles agrícolas del centro y la selva virgen con lagos en el sur. Estos espacios preferentes han dejado en un lugar menos visible la zona austral del país. Este imaginario tripartito fue creado por letrados, naturalistas, pintores, que participaron en la creación del Estado desde el siglo XIX y cuya tarea fue contribuir a crear una identidad nacional mediante imágenes paisajísticas provenientes de la pintura, la literatura y, posteriormente, la fotografía.

Las nuevas prácticas artísticas que el libro *Movimientos de Tierra* compila reconfiguran, transforman y diversifican las imágenes del espacio nacional y regional, antes establecidas en el imaginario social por las técnicas del paisaje pictórico y fotográfico desarrolladas desde el siglo XIX. Es evidente que la relación entre territorio y artes visuales no puede eludir la crisis contemporánea de la noción de paisaje, concebida tradicionalmente como la forma de figurar el territorio en tanto objeto de percepción, contemplación y apropiación desde la posición y la mirada del sujeto moderno. Esta mirada ha sido cuestionada en las artes en tanto representa y acompaña la apropiación del espacio para fines capitalistas y en tanto remarca una exterioridad objetivadora ante el entorno. Si bien en la actualidad la noción de paisaje es una categoría que viene a ser superada por una práctica disímil de intervenciones estéticas, es posible sostener que su vigencia permanece activa desde una posición que hace nuevas críticas y apropiaciones de esta tradición representacional. Por tanto, continúa siendo pertinente la noción de conflicto de paisaje que ha sido definida por el geógrafo Joan Nogué como una crisis del paisaje que integra tanto la acción social como el imaginario social; en este sentido, el conflicto de representación paisajística es “provocado por el abismo cada vez mayor entre los paisajes referenciales —algunos de ellos estereotipados e incluso arquetípicos— y los paisajes reales” (Nogué 2014: 155). Hay, por tanto, conflictos de paisaje en espacios donde emerge el desdibujamiento de los límites entre los espacios, la defensa territorial y, finalmente, cuando se puede constatar el problema de la representación.

En este sentido, el libro *Movimientos de Tierra* amplía la pregunta por una nueva representación visual del imaginario geográfico chileno que desestabiliza sus bases tradicionales y sus paisajes icónicos para exponer un “conflicto de paisaje” y también una superación del mismo, en tanto técnica artística de representación de la naturaleza moderna. Como anota Jens Andermann en su colaboración al libro, “más allá del arte y la naturaleza”, en estas obras, el paisaje —lejos de tener una función objetivadora— es “aquello que nos atraviesa y envuelve”, en tanto este arte “ha

realizado un giro hacia una tierra más allá del paisaje, pero también emergente del propio fondo de este: del inmundado que arroja, que materializa, la imago mundi paisajista” (Andermann 2021: 219).

Por otra parte, el libro pone en entredicho las figuraciones tradicionales de representación del territorio nacional para hacer emerger un espacio en crisis. Por lo tanto, las imágenes contenidas en este libro pueden ser leídas como las esquirlas de una postal paisajística desmembrada en el inconsciente colectivo de una comunidad nacional que se enfrenta a transformaciones medioambientales devenidas de un proceso extractivo cuya envergadura no tiene precedentes. En consonancia con lo anterior, antes que afirmar un afán representativo, Pedro Donoso interpreta un carácter sintomático en las producciones estéticas compiladas en el libro al enunciar su relación con el territorio nacional y planetario en los siguientes términos: “Estas proyecciones, intervenciones, filmaciones, excavaciones, derrames, rituales y formas de trabajo artístico de distintos autores y autoras repartidos entre las cordilleras, desiertos, valles, bosques y humedales que conforman esa ficción geopolítica llamada Chile, aportan un conjunto de síntomas sobre el estado actual del entorno natural” (25). Estas intervenciones hacen un ingreso mediado o lateral a la problemática ambiental, es decir, se sitúan “frente” y “dentro” de la crisis ambiental planetaria. Desde ese lugar, elaboran ciertas problemáticas de lo terrestre y del territorio en un nivel a la vez, planetario e histórico-nacional, lo que configura nuevas imágenes ambientales de Chile más allá del instituido paisaje nacional.

En confrontación con la tradición de imágenes y representaciones del paisaje nacional, el libro *Movimientos de Tierra* expone distintas modulaciones de lo terrestre localizadas en un país que posee características geológicas excepcionales, sobre el cual se ciernen procesos extractivistas y dinámicas de extinción que pueden proyectarse a escala global. Por tanto, el relato maestro del imaginario nacional hoy se cimbra por el exceso de las fuerzas que lo intervienen: relaves mineros, desechos de la industria, hidrocarburos, monocultivos, sobreurbanización, tala indiscriminada, entre otros. Los efectos del Antropoceno, o más bien del Capitaloceno, son, por tanto, extremadamente visibles en este territorio: esta “angosta franja de tierra”. Siguiendo estas perspectivas, nos interesa abordar dimensiones de lo terrestre, la crisis ambiental y paisajística que este libro problematiza con un foco en las siguientes dimensiones: la generación de nuevas imágenes del desierto de Atacama como zona de hipercontaminación; la transformación de la tierra y los usos del suelo en el secano costero central y la ampliación del imaginario territorial chileno guiada por la exploración del extremo austral.

DENUNCIAR LAS ZONAS CRÍTICAS DE CONTAMINACIÓN: NUEVAS IMÁGENES DEL DESIERTO DE ATACAMA

Durante los últimos años en Chile las zonas de contaminación extrema, denominadas socialmente “zonas de sacrificio”, han sido escenario de acciones de denuncia y lugares en que se lleva a cabo una práctica de activismo de resistencia. Se trata de zonas con sus suelos o subsuelos dañados por la contaminación, donde generalmente habitan poblaciones vulnerables con bajos ingresos. Estas zonas de sacrificio pueden comprenderse como zonas extractivas, en el sentido que propone Macarena Gómez-Barris: “by using the term *extractive zone* I refer to the colonial paradigm, worldview, and technologies that mark out regions of ‘high biodiversity’ in order to reduce life to capitalist resource conversion” (Gómez-Barris 2017: 26). Se trata de un concepto que inscribe la dialéctica entre la vida y la muerte en el espacio geográfico. En todos los casos, se trata de una concreción territorial de la destrucción ambiental que afecta la vida de los habitantes y de todo el sistema ecológico. Partes de las intervenciones y producciones de *Movimientos de Tierra* están situadas en lugares de devastación ecológica, tales como vertederos o extensos basurales, o bien zonas marcadas por la escasez hídrica o por un exceso de toxicidad en las aguas. A esto se suman espacios de contaminación ambiental en los que abunda la presencia de metales pesados que afectan la salud de los habitantes. En varios casos, la delimitación de las zonas de sacrificio está vinculada a la condición de país minero que ostenta Chile. Tal como sostiene Hugo Romero:

La extracción de minerales en América Latina ha sido parte de una larga historia de desposesión y degradación ambiental, que literalmente ha producido ciertos territorios de sacrificio (Alimonda 2015; Svampa y Antonelli 2009). [...] Esto conlleva la construcción de infraestructura que conecta sitios de extracción con los puertos, y el aumento de la demanda de energía. (Romero 2019: 5)

La existencia de estas zonas de crisis ambiental impacta directamente el imaginario geográfico nacional transformando el orden de su representación; así lo demuestran en este libro varias de las producciones estéticas emplazadas en el desierto de Atacama.

El mapa desplegado en *Movimientos de Tierra* (2-6; fig. 1) evidencia distintas zonas de importancia, entre las que destacan ciertas localidades en el desierto de Atacama dañadas por los residuos de la minería, la escoria y la extrema pobreza. *Movimientos de Tierra* propone, en cierto punto, una intervención sobre el imaginario del desierto de Atacama que atiende a las transformaciones del Antropoceno. Macarena Urzúa Opazo especifica que el desierto ha sido descrito en distintos tiempos con énfasis diferentes: “originalmente como un territorio despoblado, más tarde lo fue como

una frontera natural, luego como una tierra para ser explotada y más tarde como paisaje” (Urzúa Opazo 2019: 321). Varias de las intervenciones artísticas incluidas en el libro se alejan de la visión del desierto que “lo ha dibujado e imaginado como un territorio de lo innombrado” (*ibid.*) al que incluso se pueden atribuir “rasgos mágicos”. Otras, incluso exponen la presencia de una comprensión fantasmagórica del desierto donde la memoria reciente de la dictadura ha sido gravitante. En el territorio del desierto ha tenido lugar una importante política estética de la memoria donde la obra de Raúl Zurita *Ni pena ni miedo* (1993) —poema de 3.140 metros excavado en el desierto— documentada en las primeras páginas del libro, se muestra como el emblema más importante. Asimismo, destacan otras intervenciones que revelan el desierto como una zona de inscripción y soporte de la escritura. Ese es el caso de *Te devuelvo tu imagen* (2014) de Juan Castillo, fotografía de una instalación en el desierto de un lienzo-cartel que se incinera. Por su parte, la performance de Juana Guerrero Necia (2016) en el acto repetitivo e imposible de cavar con una pala en el mar en la playa nortina de Pisagua, ritualiza un lugar marcado por la presencia de los campos de concentración dictatoriales y la búsqueda de los restos de detenidos desaparecidos, a la vez que integra el cuerpo de la artista al territorio. En las obras de varios artistas, la geografía imaginaria del desierto trasciende su figuración como el espacio de memoria de la violencia dictatorial asociada a los desaparecidos de la dictadura, para dejar aparecer una imagen del territorio ligada a la experiencia de despojo radical y a la materialidad del terreno devastado, carente de vida orgánica y humana, es decir, al desierto como zona extractiva. En este sentido, la imagen territorial del desierto se politiza en términos ambientalistas y ecológicos.



Fig. 1. Fragmento del mapa en *Movimientos de Tierra*.

Ciertas imágenes exponen el desierto como un espacio de desechos y residuos en el que se abandona la técnica de la escritura y la inscripción de la palabra para trocarlas por el registro fílmico documental. En este sentido, *La ciudad posterior* de Demian Schopf y *Ciudades de agua* de Catalina González son indagaciones con distintas tecnologías de visualización. Schopf registra mediante tres cámaras el vertedero de Alto Hospicio en un video que documenta una zona devastada por el exceso de plástico y de residuo entre la aridez del terreno. Las cosas en su estado de desecho, de basura, de elemento en descomposición son la nueva materia que forma una capa de suelo superpuesta e integrada a las arenas del desierto.

Por su parte, *Ciudades de agua* de Catalina González también se ubica en Alto Hospicio, en la región de Tarapacá. La artista lo especifica en los siguientes términos: “La acción de video que propongo en este trabajo se basa en la investigación de los depósitos de azufre en la ciudad de Alto Hospicio, tanto el elemento químico como sus usos industriales.” (157) En este sentido, esta producción visual es tributaria de una tecnología científica especializada, en la que el arte actualiza nuevas miradas técnicas y opera con nuevos conocimientos que se ensamblan con la investigación social. El trabajo de Catalina González es precursor y sitúa a la artista en una nueva red de relaciones y saberes donde se ensayan y diseñan procedimientos de visualización inusitados. A esta ampliación de las imágenes posibles del territorio, se suma la intervención *site-specific* que incluye la acción de la comunidad, por cuanto, tal como señala la artista en el libro “el trabajo se completa a través de los dibujos de la gente de la ciudad, sobre sus primeros asentamientos y campamentos en la toma de terrenos” (157).

Además de estas variaciones sobre la representación del desierto, el libro presenta las transformaciones de la zona central por la transformación en los usos del suelo, la emergencia de zonas de contaminación y los conflictos de representación del paisaje.

EXPERIMENTAR LA TIERRA EN EL SECANO COSTERO CENTRAL: LA TRANSFORMACIÓN DE LOS USOS DE SUELO

La zona central de Chile es hoy también parte de un conflicto de representación del paisaje en el imaginario nacional, pues las zonas rurales del secano costero albergan en la actualidad un destino de monocultivo para los suelos. A la vez que aumenta la división de los predios agrícolas en loteos de parcelación de media hectárea recrudece la carencia de agua. Se trata pues de un conflicto que expresa distintas tensiones y usos de la tierra en tanto suelo y materia orgánica. Las prácticas del arte desestabilizan las imágenes del campo como espacio regional de la autosubsistencia y exacerbaban el carácter material de la tierra. El entorno del trabajo artístico de Cristián Velasco aborda aquellos terrenos no urbanizados de

amplios fundos con suelos destinados a la industria maderera que hoy se encuentran en el proceso de subdivisión con fines habitacionales y turísticos. Emplazado en Tunquén, en una zona de borde costero que se abre hacia los valles y que ha sido despojada de su flora nativa para albergar una plantación de coníferas que absorben gran cantidad de agua, Velasco realiza una exploración que tiene como protagonista a la tierra en tanto elemento primigenio y en tanto suelo, así lo describe Donoso: “sus actos diarios incluían la reparación de vallas, la plantación de arbustos, la medida de separación entre los grandes árboles. Este ejercicio de distribución y convivencia vegetal en un espacio rural lo obligaba a distintos modos de interacción con la tierra, sembrar, medir, cavar” (2021: 23). En *Zona de Flujo* (2017) Cristián Velasco indaga en torno a lo terrestre y conecta su dimensión material con los sistemas de medición del capitalismo avanzado pues “el concepto de lo límite, del territorio y del desplazamiento son las claves de esta investigación” (177).

Zona de Flujo no solo remite a un espacio que se recorre, se camina a pie o por carreteras entre bosques, sino también a una zona de flujo del capital que circula en la reconversión del uso del suelo. El gesto de cambiar de escala los límites del territorio es replicado en la obra de Velasco en un acto estético que explora el suelo en el nivel de la superficie. Así, parte de su trabajo artístico consiste en recorrer y marcar el terreno en pequeña escala, realizando ejercicios de agrimensura con restos de troncos, cal, cuerdas y elementos susceptibles de replicar fórmulas de medición del territorio en una escala reducida. Empleando elementos dislocados el ejercicio de cercar y delimitar con formas inusuales como la circular, cuestionan el acto mismo de establecer límites usualmente rectos. Tal como señala Catalina Valdés en el ensayo que abre el tercer apartado del libro, las nociones de lo terrestre descansan en una concepción material de suelo geológico y cartográfico, que se relacionan con el trabajo y la producción agrícola, pero también con las ciencias de la tierra que crean imágenes, ilustraciones de la profundidad y las fronteras de esta “superficie a la que estamos sujetos por la gravedad.” (2021: 153)

La diversidad de los usos del suelo y la contigüidad de zonas semirurales y bordes marítimos afectados por un entorno de hipercontaminación es visible en las fotografías de la obra de Patrick Steeger (fig. 2); esta escultura pública se sitúa en la localidad de Quintero, un balneario tradicional del siglo xx emplazado junto a las localidades rurales de Puchuncaví, que hoy en día es escenario de un enorme complejo industrial que concentra una fundición de cobre, termoeléctricas, la empresa nacional del petróleo e industrias químicas. La condición de paisaje híbrido del territorio se hace evidente en la escultura que Steeger emplaza en el sector de Ventanas, colindante con la zona de sacrificio de Puchuncaví. Esta obra otorga una forma orgánica y oval a un cubo de hormigón que replica cuatro ventanas que proyectan la mirada del espectador desde el punto central del cubo



Fig. 2. *VENTANA*
(Patrick Steeger, Locación: Loncura, región de Valparaíso, 2017).

hacia los exteriores. La forma de mirada del régimen escópico cede ante un paisaje donde lo natural y cultural no se distinguen ni se representan. El artista diseña un punto de mirada y un encuadre al interior de un espacio arquitectónico que se emplaza en el borde costero. La mirada hacia cuatro direcciones expone la hibridez constitutiva en un lugar dañado, un borde costero, una orilla, un puerto, una bahía y también un pueblo, una zona rural y una enorme zona industrial, expresiones de la complejidad del conflicto de paisaje.

La obra fragmenta la visión del paisaje, enfatizando la gran dispersión de los usos del suelo además de la contigüidad entre el espacio terrestre y marítimo. Steeger expone lo real sin mediación en una escultura habitable desde cuyo interior es posible mirar el entorno en su hibridez. Al fragmentar la visión del paisaje y crear artificialmente un marco para “una vista”, se proyecta también a un espectador que lejos de ver desde afuera, está inserto en el entorno.

EXPLORAR LA TIERRA DEL EXTREMO AUSTRAL: LA AMPLIACIÓN DEL IMAGINARIO TERRITORIAL

Por otra parte, con un sentido de ampliación e integración territorial, el libro compendia una cantidad de intervenciones en locaciones remotas como la Patagonia, Magallanes, Cabo de Hornos y la Antártida. Este acto de apertura e integración del extremo sur al imaginario nacional se genera

mediante indagaciones en la *finis terrae*⁸ que en algunos casos replican, de un modo regresivo, inscripciones de formas colonialistas de apropiación territorial.

En la región de Aysén, *Housing in Amplitude* de Sebastián Preece y Olaf Holzapfel, *Cortina Mágica* de Catalina Bauer, *Paisajismo electromagnético* de Elisa Balmaceda y Cristián Espinoza y *Proyecto Invernadero* de Máximo Corvalán-Pincheira ofrecen un repertorio de acciones en localidades remotas. Asimismo, hacia Cabo de Hornos y la Antártida tienen lugar *Locus* de Gianfranco Foschino, *Pasión Austral* de Teresa Aninat, *Homenaje al viento* de Alejandra Ruddolff, *Hidropoética* de Colectivo Última Esperanza, *Expedición artística posthumanista al estrecho de Magallanes* de Mia Makela, *Terra Australis ignota* de Nicolás Spencer, entre otras. Esta suma de obras se aproxima o se adentra en el extremo sur, guiada por una fuerza afectiva. La fascinación por un espacio acuático e insular, en el que la presencia del hielo expone con nitidez la imagen del último reducto inexplorado del planeta atrae también réplicas de la mirada naturalista y reverberaciones de los ojos coloniales, como los que han sido desarrollados en la larga literatura escrita por viajeros emblemáticos entre los que figuran Charles Darwin y Florence Dixie. El extremo sur permite al viajero la vivencia de un entorno y un clima únicos, al tiempo que despierta una legendaria mitología de exploración en la visión de una geografía inusitada y monumental. Es pues, el espacio que se adosa al imaginario nacional y que a la vez se constituye en el escenario planetario privilegiado en el cual posicionar el cuerpo caminante del artista, su experiencia de residir en los parajes solitarios, su acción de recolectar, documentar y también de irrumpir en el territorio. El extremo sur aparece entonces, representado como el último reducto de naturaleza no intervenida por el ser humano: la *finis terrae* es aún un espacio ignoto que devuelve el afán exploratorio y que estimula la reaparición de fantasías colonizadoras en quienes se desplazan desde el centro hacia el sur.

El proyecto *Observatorio* de Catalina Correa fue una residencia de cuatro meses dentro de un módulo color naranja situado en medio de las tierras extensas. Al mismo tiempo, funcionó como una exploración geológica y antropológica que sumó una serie de prácticas, saberes y metodologías para la comprensión de un territorio como entidad compleja (fig. 3).

⁸ Estas obras operan dentro de un proceso global descrito por Ottmar Ette en su libro *Literatura en Movimiento*: “La transgresión masiva de sus fronteras —ya sean las de las regiones polares, las regiones montañosas altas o las amplias regiones desérticas— pone en entredicho las fronteras de anecúmene y acopla estos espacios, muchas veces no sólo utilizados con fines científicos, sino también en gran medida turísticos, a nuestro espacio de experiencia.” (Ette 2008: 16)



Fig. 3. *OBSERVATORIO*, emergencia del paisaje (Catalina Correa, locación: Valle de la Luna, Ñirehuao, región de Aysén, 2014-2018).

El acto del habitar en la residencia, también significó ver, explorar, recolectar, oír, grabar. La tarea de indagación y registro recuerda a los gestos del ojo y oído imperial, pero estas apropiaciones son absolutamente residuales. La artista recorre a pie durante cuatro meses el territorio para recolectar lo que encuentra a su paso. En el acto del acopio, la trama de lo natural y lo cultural se vuelven indisociables, lo que refuerza una imagen del coleccionismo en el espacio de la Patagonia como una mezcla de gestos naturalistas con la intervención en los depósitos de desechos, lo que inscribe una filiación con las precursoras “basuritas” de Cecilia Vicuña.⁹ La presencia de los humanos es recuperada a través de las huellas de las cosas usadas e integradas, arrojadas en la tierra intervenida. Esta presencia del desecho enfatiza que se trata de un territorio extenso, pero habitado. Asimismo, el encuentro se realiza con los habitantes mediante un registro de voces, las hablas son la materialidad del espacio sonoro de la Patagonia que se conforma como un lugar vivido y experimentado. En ese diálogo que evidencia una aproximación lingüística al territorio, el hablante es quien dona su relato oral.

⁹ Las esculturas precarias o “basuritas”, susceptibles de desaparecer, fueron creadas por Cecilia Vicuña en la década de los sesenta a partir de desechos encontrados en la playa y son recordadas por la artista como el inicio de su trabajo poético y performático.

El libro *Movimientos de Tierra* reproduce algunas fotografías de este proyecto artístico: la caseta naranja de trabajo, como una unidad científica, aparece emplazada bajo el cielo nuboso que se extiende sobre los pastizales de los alrededores. La silueta de la artista reaparece junto a una cerca de madera sobre cuyas tablas cuelgan trozos de pieles de cordero secándose. También las fotografías documentan los objetos prioritarios de la recolección sobre bolsas de papel: ramas secas con el musgo, hilos anudados con plásticos color naranja, azul, rosado, cintas de cuero, o bien, un zapato perdido, deshecho y carcomido por la intemperie. Catalina Correa dispone, organiza, clasifica y ordena los objetos replicando un gesto naturalista con una perspectiva material contemporánea, en la cual las especies vegetales están al mismo nivel que los desechos de la producción humana, como parte de una naturaleza intervenida e híbrida. En esta exploración del territorio se recolectan distintos objetos susceptibles de ser observados en sus usos históricos al interior de una comunidad. La imagen de un zapato perdido — un residuo de lo que fue un botín de arriero que afirmó el peso del hombre en la montura— es el resabio de una forma de vida y, al mismo tiempo, es el testimonio de su desaparición.¹⁰

En contrapunto con la residencia de exploración de Correa en Aysén, Teresa Aninat se dirige más al sur, hacia el cabo de Hornos donde, según ella lo describe, realiza “una serie de obras territoriales que oscilan entre la performance y el walking art” (177). La artista desarrolla un ejercicio basado en una filiación con la tradición de la escritura de viajes desde una práctica de desplazamiento contemporáneo, lo que implica una inserción en comunidades de vida y trabajo, la recolección de elementos y objetos terrestres junto al diseño de nuevas rutas de exploración. Como resultado de este trabajo, Aninat formula “crónicas visuales” en las que incluye fotografías y objetos junto a documentos asociados a la experiencia de exploración. Así, la artista vuelve a poner el cuerpo en el territorio y en su caminar afirma las posibilidades del movimiento terrestre a escala humana.

La fotografía de la Patagonia en la obra de Catalina Correa imprime la imagen cartográfica de un territorio compuesto por cursos de agua, roqueríos y zonas boscosas en la extensión de una planicie donde se visibilizan tonos verdes que cambian de intensidad y se emplaza un refugio. A pesar de la crisis del paisaje, la Patagonia vuelve a ser representada con una fotografía que replica el gesto romántico de la mirada en altura sobre las extensiones terrestres que intenta describir. La Patagonia como espacio menos explorado permite entonces la reemergencia de la nostalgia del

¹⁰ Se trata de una imagen que dialoga explícitamente con la instalación del artista chileno Claudio Bertoni expuesta en la VIII Bienal de Arte de Valparaíso en 1987, titulada “1344 miembros de la comunidad del calzado nacional desfilan sobre nuestras cabezas”.

romanticismo y el intento de restituir una imagen de naturaleza, lo que, en un escenario de crisis solo se vuelve un gesto melancólico, frustrado de antemano, por la inherente anacronía, pero también por la manifiesta discontinuidad de esta mirada sobre la Tierra entre las miles de imágenes extremas de la devastación actual.

Comprendidas en un sentido amplio, las obras visuales que integran el libro *Movimientos de Tierra* exploran la problemática de cómo repensar y deshacer la dicotomía arte y naturaleza en tiempos de crisis. Tanto en su carácter de síntomas de un trance como en su expresión de una nueva conciencia ambiental, estas intervenciones artísticas emergen de una pulsión vitalista orientada a actuar ante la devastación. Tal como sostiene Haraway:

The Anthropocene marks severe discontinuities; what comes after will not be like what came before. I think our job is to make the Anthropocene as short/thin as possible and to cultivate with each other in every way imaginable epochs to come that can replenish refuge. Right now, the earth is full of refugees, human and not, without refuge. (Haraway 2015: 160)

Es en este sentido que el refugio en la Patagonia puede constituirse en la imagen potencial de una transformación, de un posible mundo por venir, extenso, diverso y habitable. Pero también conlleva la amenaza de construir un refugio solo para una minoría que hoy privatiza las posibilidades de la sobrevivencia en la era del capitalismo avanzado.

En el recorrido por las imágenes visuales que *Movimientos de Tierra* reúne se exagera la potencia de la excepcional configuración geográfica del territorio chileno para hacer visible los estragos del cambio climático, pues, tal como sostiene José Araoz, “su extensión latitudinal y en algunos casos, bruscos cambios topográficos entre la cordillera de los Andes y las zonas litorales —el gradiente climático norte-sur y la asimetría climática cordillera-costa, la extensión y exposición de sus zonas costeras, la presencia de ecosistemas frágiles, así como la recurrencia de desastres naturales—” hacen que Chile resulte “altamente vulnerable frente al actual escenario de cambio climático [...]” (Araoz 2022: 145). A lo anterior se suma la fuerte transformación ejercida por el capitalismo neoliberal que ha imperado en las últimas décadas, el que ha provocado la extinción de recursos naturales, el aumento de la contaminación y también una crisis en los paisajes de representación de la identidad nacional.

La superación del paisaje, antecedida por el conflicto de representación paisajística, evidencia la forma en que las producciones artísticas deconstruyen los tradicionales registros históricos mediante una nueva relación, implicada y afectada por el territorio, de la que se desprenden nuevas imágenes. Por otra parte, la idea del conflicto de paisaje asociada a la defensa del territorio considera que estas intervenciones estéticas

se hacen partícipes de una resistencia de carácter ecológica y ciudadana amplia. En este escenario, las distintas prácticas estéticas afirman su pertenencia local y nacional al mismo tiempo que se hacen cargo del carácter global de la crisis climática. Al aunar estas perspectivas, las artes visuales chilenas se han empeñado en producir nuevas acciones, intervenciones e imágenes que elaboran, tanto material como simbólicamente, la relación de los seres humanos con el planeta al tiempo que reconfiguran los imaginarios geográficos advirtiendo la complejidad del territorio y del futuro de la vida sobre la tierra.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERMANN, Jens (2021): “Más allá de arte y naturaleza”, en Pedro Donoso *et al.* (eds.), *Movimientos de Tierra: Arte/naturaleza. Earthworks: Art/Nature*. Barcelona: Polígrafa, 279.
- ARÁOZ, José (2022): “Nuevas regiones climáticas. El espacio bajo escenarios de cambio climático”, en Ulises Sepúlveda *et al.* (eds.), *Geografía contemporánea. Pensar y hacer desde los territorios*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 135-154.
- CHAKRABARTY, Dipesh (2009): “The Climate of History: Four Theses”, en *Critical Inquiry*, 35/2, 197-222.
- DAVIES, Jeremy (2016): *The Birth of the Anthropocene*. Oakland: California University Press.
- DONOSO, Pedro *et al.* (eds.) (2021): *Movimientos de Tierra: Arte/naturaleza. Earthworks: Art/Nature*. Barcelona: Polígrafa.
- ETTE, Ottmar (2008): *Literatura en movimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GALEANO, Eduardo (1992): *Las venas abiertas de América Latina* [1971]. Ciudad de México: Siglo Veintiuno.
- GÓMEZ-BARRIS, Macarena (2017): *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham: Duke University Press.
- GUDYNAS, EDUARDO (2010): “Imágenes, ideas y conceptos sobre la naturaleza en América Latina”, en Leonardo Montenegro (ed.), *Cultura y Naturaleza*. Bogotá: Jardín Botánico J.C. Mutis, 267-292.
- HARAWAY, Donna (2015): “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”, en *Environmental Humanities*, 6, 159-165.
- LÓPEZ WOOD, Paula (2021): “Hacer cuerpo la lejanía”, en Pedro Donoso *et al.* (eds.), *Movimientos de Tierra: Arte/naturaleza. Earthworks: Art/Nature*. Barcelona: Polígrafa, 194-196.
- MALM, Andreas (2016): *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*. London/New York: Verso.

- MARIÁTEGUI, José Carlos (1976): “El problema de la tierra. El problema agrario y el problema del indio”, en: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928]. Barcelona: Crítica, 42-44.
- PALLADINO, Lucas (2020): “¿Una cosmo-política del territorio? Diálogos entre la genealogía occidental y las geo-grafías latinoamericanas”, en *Pampa. Revista Interuniversitaria de Estudios Territoriales*, 22, 61-75.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2022): *Diccionario de la lengua española*, edición del Tricentenario, <<https://dle.rae.es/>> (15-03-2023).
- NOGUÉ, Joan (2014): “Sentido del lugar, paisaje y conflicto”, en *Geopolítica(s)*, 5/2, 155-163.
- ROGER, Alain (2008): “Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos”, en Joan Nogué (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 67-86.
- ROMERO-TOLEDO, Hugo (2019): “Extractivismo en Chile: la producción del territorio minero y las luchas del pueblo aimara en el Norte Grande”, en *Colombia Internacional*, 98, 3-30.
- SCHOENNENBECK GROHNERT, Sebastián (2013): “Paisaje, nación y representación del sujeto popular. Visiones de un Chile imaginado”, en *Aisthesis* 53, 73-94.
- URZÚA OPAZO, Macarena (2019): “Escrito sobre salares y empampados: narrativas y visiones del desierto chileno, superar la escritura del vacío”, en Irene Depetris Chauvin y Macarena Urzúa Opazo (eds.), *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- VALDÉS, Catalina (2021): “Por los suelos”, en Pedro Donoso et al. (eds.), *Movimientos de Tierra: Arte/naturaleza. Earthworks: Art/Nature*. Barcelona: Polígrafa, 152-153.

*Derrames y corrientes subterráneas: ecologías líquidas y el agua tejida en el arte latinoamericano*¹

LILIANA GÓMEZ

Universität Kassel

DERRAMES Y CORRIENTES SUBTERRÁNEAS

La tierra chirría, el agua tóxica se derrama y el suelo de Minas Gerais en Brasil gime. La injusticia tóxica devasta sin freno las tierras y las vidas de las comunidades campesinas e indígenas, causa 270 muertes y cubre el paisaje con gruesas capas de residuos industriales nocivos que penetran en el suelo y los cursos de las aguas subterráneas, y daña el ecosistema de la región. Las imágenes que circulan en las noticias de todo el mundo de estos líquidos contaminantes liberados por la rotura de la infraestructura hidrológica e hidráulica de la represa de Brumadinho también inundan nuestras mentes al comprender que estos derrames significan el agotamiento de nuestro mundo. Brumadinho, el 25 de enero de 2019, es solo la continuación de manifestaciones anteriores de la injusticia tóxica, como el embalse de relaves propiedad de la empresa Samarco en el pueblo de Mariana, que en 2015 liberó millones de toneladas de residuos mineros tóxicos al Río Doce, otro río de Minas Gerais en cuyas orillas vive el pueblo indígena de los Krenak. Los ríos siguen su impulso natural de fluir. Como protagonistas por derecho propio, ellos impugnan todas las estructuras humanas construidas para contenerlos. Y cuando el agua contaminada se desborda, las sustancias tóxicas quedan liberadas y encuentran su camino a la cadena alimentaria, a los cuerpos humanos y no humanos, en forma

¹ Este artículo fue publicado primero en inglés como “Leakages, Undercurrents, and the Fluid: Liquid Ecologies and Weaving Water in Latin American Arts” (2022), en Marcel Finke y Kassandra Nakas (eds.), *Fluidity: Materials in Motion*. Berlin: Reimer, 237-254.

de restos y partículas metabolizadas e invisibles. Brumadinho y Mariana son incidentes que reflejan las prácticas extractivas de los flujos de capital globales y las limitaciones de este modelo económico. En este contexto, Macarena Gómez-Barris pregunta:

What do we really know about the invisible, the inanimate, and the nonhuman forms that creatively reside as afterlives of the colonial encounter. [...] A decolonial entry into the extractive zone, then, reveals a differently perceivable world, an intangible space of emergence, where rivers converge into flow and the muck of life otherwise. (Gómez-Barris 2017: xx)

Muchos artistas emergentes y activistas del arte en toda Latinoamérica imaginan y practican esta “entrada decolonial”. Ellos emplean formas y motivos de la fluidez para impugnar los derrames y el agotamiento del mundo, como mínimo desde finales de la década de 1960, a pesar, o más bien a causa de los regímenes políticos de sus países, que son la descendencia de los encuentros coloniales que continúan la extracción económica de sus regiones y reprimen toda forma de activismo y de arte. Hoy, la actual crisis medioambiental, derivada de una transformación radical y violenta del paisaje, y los conflictos políticos relacionados son impugnados por artistas que trabajan y experimentan con motivos y medios de fluidez y cuerpos de agua. Al entender los líquidos como materiales estéticos y ontológicos usados en las artes, este artículo aborda el potencial de las artes como espacio de investigación participativa y reflexión crítica. Aquí abordaré un grupo de obras de arte contemporáneas que considero parte de ecologías líquidas en tanto crean nuevas comunidades que se reconectan con el conocimiento tradicional y líquido, formas de cuidado y redes de fluidos alternativas que fomentan relaciones sostenibles con el medioambiente, con los humanos y las formas de vida no humanas para “making kin” con ellas en el presente ecológico (Haraway 2016).

Explorando lo que se concibe como un “giro líquido” (*liquid turn*) en las artes latinoamericanas y caribeñas, discutiré las intervenciones artísticas seleccionadas, que “use and expand on liquidity and liquids, particularly water, as material signifiers, metaphors, and/or aesthetic theories” (Blackmore y Gómez 2020: 4). Para citar algunos ejemplos, las recientes exposiciones *Relational Undercurrents: Contemporary Art of the Caribbean Archipelago* en el Museum of Latin American Art (2017-2018), comisariada por Tatiana Flores,² o *Waterweavers: The River in Contemporary Visual and Material Culture* (2014), curateada por José Roca y Alejandro Martín en la galería del Bard Graduate Center en Nueva York no son solo una compilación de obras de arte que usan y

² Para más detalles véase el catálogo de la exposición de Flores y Stephens (2017).

expanden el motivo del fluido y piensan sobre diversas formas de cuerpos de agua, sino que son puntos de referencia en tanto usan la liquidez como metáfora crítica y la imaginan y expanden hacia nuevos territorios analíticos. *Relational Undercurrents* ahondó en la interconexión como la imaginan y practican las comunidades indígenas ribereñas y oceánicas en la región del Caribe para re-narrar las (micro)historias humanas compartidas de las islas caribeñas y de los entornos fluviales. Las obras de arte reunidas en este artículo repiensan las condiciones oceánicas y fluidas de los archipiélagos y la relacionalidad de por sí del entorno fluvial con sus epistemologías alternativas y cosmologías ancestrales. La exposición *Waterweavers* movió la perspectiva hacia “the river as a fluid interweaving of knowledge production” al enfocarse en diversas artes y prácticas artesanas, principalmente indígenas, en particular en el tejido. La misma se centró en formas y procesos de producción de conocimiento provenientes de los ríos y los entornos fluviales de Colombia, siendo el río el hilo conductor conceptual que guiaba al espectador por las diferentes disciplinas conectando las imágenes del agua y el tejido (Roca y Martín 2014: 16). Si identificamos un giro líquido en las artes, sus precursores conceptuales y discursivos están ligados, sin duda, a los estudios literarios, de donde emergieron los estudios oceánicos, las *blue humanities* y otras conceptualizaciones del agua dentro de las humanidades. Elizabeth DeLoughrey ha moldeado destacadamente los debates críticos sobre las superficies transoceánicas, las sumersiones oceánicas y otros imaginarios oceánicos entrelazados, particularmente sobre el Caribe y el Pacífico, y sus teorizaciones como flujos, fluidez y narrativas alternativas de líquidos en el contexto del cambio climático antropogénico (DeLoughrey 2007). Ampliando el debate sobre el Antropoceno, su reflexión sobre las narrativas alternativas del Caribe ofrece una estética de las “ontologías marinas” que expanden la limitada conceptualización original de Occidente sobre los cambios antropogénicos, con su tendencia a desatender la crisis climática causada por el ser humano a escala global y, por lo tanto, a pasar por alto los impactos más profundos de formas de ruinas y su erosión del paisaje (*ibid.*: 32-44).³

En el presente artículo abordaré una selección de “retratos del agua” de las artistas colombianas Clemencia Echeverri y Carolina Caycedo como parte de las narrativas fluviales de la historia de la tierra y fuerte crítica a la invisibilidad de las historias de violencia desplazadas y desatendidas. Yo también entiendo sus obras como intervenciones en las narrativas del Antropoceno, que, como concepto de Occidente, reproduce las lagunas históricas de la violencia económica, racial o política en la que están enmarcadas las radicales transformaciones medioambientales. Sus

³ Para una discusión más detallada véase Blackmore y Gómez (2020).

intervenciones, entre activismo y arte, interrumpen estos silencios y omisiones al usar fluidos y líquidos para hacer resistencia a la tachadura de la crisis social que está profundamente inmersa en las violentas transformaciones y el agotamiento del paisaje causados por el ser humano. Abordaré el uso de líquidos y cuerpos de agua como una dimensión medial reflexiva del arte que refleja el largo empleo de la fluidez y la liquidez en las artes latinoamericanas como metáforas culturales que allanaron nuevos terrenos analíticos. También abordaré la idea de fluido y, en particular, el agua como un material sumergido y pasado por alto en el debate sobre la “zona extractiva” y, por lo tanto, la concepción de la tierra que se reflexiona críticamente en estas intervenciones artísticas. En la práctica de ambas artistas resulta evidente que el arte tiene la capacidad de revelar y hacer perceptibles las sedimentaciones físicas y materiales de formas de la violencia, su rol en el extractivismo y, de esta manera, la historia económica que a menudo yace en el fondo. Ambas intervenciones expresan una nueva comprensión de los fluidos y los líquidos como materiales críticos y estéticos que están ligados a las historias materiales del Sur Global y a la tierra, “from the bottom of the river”,⁴ como una perspectiva sumergida para abordar críticamente el Antropoceno. Para ambas artistas, los líquidos tienen una temporalidad propia y resistente que se caracteriza por ser periodos de tiempo no lineares. Estos fungen como movimiento creativo para revelar ambivalencias, contradicciones y la inconmensurable naturaleza del trabajo cultural, y dan forma a las intervenciones que, según la antropóloga Ann Laura Stoler, “offer the analytic capacity to join the waste of bodies, the degradation of environment, and the psychic weight of colonial processes that entangle people, soil, and things” (Stoler 2013a: X). A otro nivel, las obras de estas artistas engranan con lo que Stoler describió como “desechos imperiales” por la manera en que recrean los líquidos para materializar las manifestaciones omitidas o sumergidas que encarnan la efímera materialidad del trabajo de memoria y, al hacerlo, traen al primer plano conflictos políticos o medioambientales y crisis sociales con el fin de que no los olvidemos.

AGUAS TURBULENTAS

En una impresionante obra de video instalada en alta definición, Clemencia Echeverri sumerge al público de *Sin Cielo* en los efectos de las prácticas extractivas de la minería de oro en un pequeño río cerca de Marmato,

⁴ He tomado prestada la frase “from the bottom of the river” de una exposición homónima de obras de la artista colombiana Carolina Caycedo mostrada en el Museum of Contemporary Art Chicago del 12 de diciembre de 2020 al 8 de agosto de 2021. Más adelante abordaré la obra de Caycedo.

Caldas, en el interior de Colombia, y los efectos de estar expuesto a las aguas turbias tóxicas, contaminadas de cianuro, mercurio y otras sustancias letales (fig. 1). A modo de registro, este video de nueve canales se sirve de una vista aérea detallada para recomponer la lenta degradación del agua del río, que deviene materia muerta tóxica. Los colores de las varias sustancias letales que se añaden al agua del río para lavar oro, el sonido del agua y el martilleo incesante de los mineros nos hacen testigos de cómo el río muere. Echeverri juega con periodos de tiempo y una simultaneidad de vistas del río y del lavado de oro para exponer la fragmentación de las aguas turbulentas. La minería de oro tiene un largo pasado colonial y echó raíces muy profundas en los entornos fluviales colombianos y en las prácticas de las comunidades ribereñas. Sin embargo, con la llegada de las corporaciones transnacionales, la práctica tradicional —y muchas veces ilegal— de la minería de oro se convirtió en un negocio de extracción que exacerbó los conflictos armados que ya existían desde la década de 1960. En el video *Sin Cielo*, “the images steadily shift, from extreme close-ups to far away shots, always without a hint of sky” y sin esperanza (McDaniel Tarver 2020: 96). Las vistas aéreas reconstructoras de la degradación del río y los primeros planos de los mineros lavando oro sumergen al público en los efectos y afectos de las prácticas mineras que descomponen las agitadas aguas del río. El video de nueve canales contrapone ambos elementos para recomponer la historia en una sola imagen y en un solo momento, sugiriendo que no existe una perspectiva estable de la erosión del paisaje y de nuestras dañadas relaciones con lo no humano y mostrando que no hay escape del río, que no existe la posibilidad de alzarse contra este abuso. Los efectos de la violencia lenta y la muerte del río quedan registrados en el medio preferido de Echeverri, la instalación audiovisual, donde ella estudia la materialidad del fluido, tanto del flujo fluvial obstruido como de la viscosidad del agua turbia tóxica. Echeverri usa los líquidos, en particular el agua de río, como significantes materiales. Ella emplea el video como un medio artístico reflexivo para cuestionar el modo en el que entendemos nuestras relaciones con el medioambiente a través de la abstracción como opción estética. En este sentido, ella no solo problematiza este modo figurativo en el arte más en general, sino que también lo aborda como una forma que refleja nuestra alienación de la materialidad del mundo, y, en particular, del agua. La toxicidad y la contaminación son solo perceptibles a través del color, el sonido y la representación visual de la materialidad del fluido. Sin embargo, las aguas turbulentas permanecen abstractas, ya que la estética invisibiliza los efectos reales de la toxicidad a través de lo visual y lo sónico, mientras que, por otro lado, afecta al espectador mostrándole paisajes degradados y la fragilidad y precariedad humanas. En su forma digital, el video se convierte en el medio preferido para reflexionar sobre la abstracción y el fluido. Parece sugerir que no podemos intervenir, sino solo permanecer silenciosos

observadores de la muerte del río. Esto se ve enfatizado por la posición de la cámara, casi siempre desde arriba.



Fig. 1. Clemencia Echeverri, *Sin Cielo* (2017)
9 canales HD video, sonido y color, 11'20".

Desde mediados de los noventa, la artista colombiana Clemencia Echeverri trabaja con las sedimentaciones físicas y materiales de la lenta historia de la violencia y el impacto que la industria extractiva tiene en los entornos fluviales colombianos. Se debe resaltar que su obra es sinónimo de una nueva sensibilidad que se enmarca en los diferentes contextos para comprender los fluidos y los líquidos como materiales ontológicos que están ligados a las complejas historias materiales de Latinoamérica desde la época colonial. El impacto físico y material de las diversas formas de violencia que moldearon la experiencia y la realidad de Colombia en la década de 1980 ha sido un tema recurrente desde que Echeverri regresó a su país natal a finales de los noventa, particularmente en sus obras e instalaciones de video.

En otra obra de video, la intervención de Echeverri recrea los efectos sónicos y visuales que la forma de fluido le da al río (fig. 2).⁵ En *Río por asalto*, el agua de río se convierte en el principal elemento performativo. En una instalación de video de seis canales mostrada en la Bienal de Shanghái en 2018, Echeverri exploró la idea de que el agua formó los comienzos de una memoria colectiva y compartida de un pasado violento y una experiencia compartida de los humanos. Como material ontológico,

⁵ Véase aquí también mi discusión en Gómez (2020).



Fig. 2: Clemencia Echeverri, *Río por asalto* (2018)
6 canales HD video, 09'44", XII Bienal de Shanghai, 2018-2019.

el río deviene la memoria del paisaje y parece materializar la historia de violencia que en él subyace. Esta obra de video mostrada en seis pantallas que abarcaban toda una sala sumerge al espectador visual y acústicamente en el río Cauca, que atraviesa las comunidades desde Bocas de Ceniza hasta la costa atlántica en Ciénaga, donde el río finalmente se detiene como materia muerta. La corriente negra comienza como agua torrencial, irrumpiendo en el espacio del espectador. Según evoluciona la obra, la corriente se calma y parece haber mutado a agua muerta, llena de troncos de árboles y todo tipo de desechos y restos. Esta obra de video registra la mutación del río y es una crónica de una muerte anunciada. La poderosa corriente se transforma en un agua calma, negra, muerta antes de desembocar en el Océano Atlántico. La instalación se antoja una orquestación del ciclo de vida del río y las subsecuentes fases violentas de su proceso de decadencia y destrucción. Cuando el flujo del río es detenido bruscamente por la hidroeléctrica de Ituango, el gran lago artificial donde el agua del río se acumula, deviene el lecho de muerte de los pueblos adyacentes y otras reliquias humanas y ecológicas. La instalación de video de Echeverri parece vaticinar el destino de los flujos de agua colombianos como parte de la violencia lenta experimentada por este país y su paisaje (cf. Nixon 2011). En esta instalación, el río se convierte en un cadáver que no deja espacio para más lamento, similar a como Echeverri escenifica las aguas moribundas del río en su obra de video *Sin Cielo*. A modo de impugnación

contra la desaparición del antaño rico entorno fluvial colombiano desde varios puntos de vista, desde abajo y desde arriba, las instalaciones de Echeverri muestran el resultado de la violencia medioambiental y las industrias extractivas. No obstante, “el río se defiende, ataca, se expresa, se esconde, se supera” (Sáez de Ibarra 2018). Con ambas instalaciones de video, la artista parece preguntar: “¿Podemos matarlo al fin?” y, por tanto, imagina al río como un sujeto por derecho propio (*ibid.*). La instalación de Echeverri *Río por asalto* es también “un madrigal, un lied, un canto, un himno, un réquiem y una elegía” (Jiménez 2018). Como un grito de protesta es resistencia a la larga historia de violencia política y ecológica, como sugiere el título *Río por asalto* (Jiménez 2018).

En esta instalación de video, el cuerpo del río pone en escena su resistencia a la muerte, impugnando su naturaleza de agua atormentada. A través del sonido, la artista le da voz al río, que se convierte en el protagonista principal de la resistencia a los megaproyectos industriales modernos hechos por el ser humano que Colombia ha presenciado a lo largo de muchas décadas y que parecen, en última instancia, amenazar a toda la humanidad. A modo de intervención poética-crítica y sutil al olvido al que Occidente ha relegado a la naturaleza como agente, Echeverri ahonda en el pasado del río, sumergiéndonos en su materialidad poderosa e indomable y en el paisaje sonoro del agua que nos enlaza con un tiempo ancestral de resistencia y de conocimiento líquido que está amenazado por la intoxicación duradera del agua a causa de los megaproyectos extractivos mineros e hidroeléctricos. *Río por asalto* alberga un gesto decolonial que gana su impulso de la fluidez; el río se materializa como resistencia al olvido. En otro contexto, la filósofa María Del Rosario Acosta López nos recuerda la íntima relación entre la memoria y la fragilidad que está en juego en la obra de Echeverri:

Rather than being a coherent and comprehensive narrative created to make the past and the present coincide and, thus, rather than attempting to reconstruct and preserve the continuities that the violence of history interrupts and dislocates, art can be an answer that stands in solidarity to the past’s fragmented memories — which, in tension with the present, resist being sacrificed as well as being resolved. (Acosta López 2014: 79)

Ambas instalaciones audiovisuales, *Río por asalto* y *Sin Cielo*, reflejan un trabajo de memoria crítico y sensual en tanto revelan las diversas temporalidades y materialidades del agua de río contaminada y los entornos fluviales dañados, no tanto para resolver las contradicciones del pasado, sino, más bien, para crear una nueva sensibilidad que forme y articule una relación con sentido con el pasado del medioambiente que, a su vez, permita una participación ética y política de la audiencia global y una nueva percepción corporal del paisaje, lo que crea nuevas e inesperadas alianzas.

“FROM THE BOTTOM OF THE RIVER”: INVESTIGACIÓN DE ACCIÓN PARTICIPATIVA Y CULTURA ANFIBIA

En otro grupo de obras dedicado a motivos de fluidez, más concretamente a comunidades ribereñas, y que entretejen la colectividad por medio del agua, la artista colombiana Carolina Caycedo desarrolla un novedoso enfoque participativo de investigación y acción usando varios medios y en estrecha colaboración con comunidades ribereñas de Colombia. Como obra genuinamente colaborativa, las prácticas artísticas de Caycedo entran en resonancia con lo que, en otro contexto, ha dado en llamarse “Participatory Action Research”. En la Colombia de la década de 1970, y en particular en el Caribe colombiano, la investigación de acción participativa está estrechamente ligada a la investigación con compromiso social del científico social Orlando Fals Borda (cf. Rappaport 2020; Robles y Rappaport 2018). Este novedoso enfoque de los estudios sociales es participativo e incluye tanto el conocimiento popular como el académico o científico. El mismo está inspirado por los sentimientos y deseos de las personas, y es aceptado como un instrumentalario de acción política en la formación de una conciencia crítica de la clase campesina durante las luchas de los años setenta. En este contexto Fals Borda trajo a colación y desarrolló las metáforas de lo anfibio o del “hombre anfibio”, “as a way of explaining how marsh- and river-dwelling peasants have adapted to their physical environment. These personifications are adaptations of concepts voiced to him by peasants and other rural interlocutors” (Robles y Rappaport 2018: 605). Por consiguiente, “Amphibious is a metaphor that conveys how the region’s rural denizens live, fish, and farm on the riverbanks of the Sinú and smaller waterways” (Rappaport 2020: 5).⁶ Siguiendo esta idea de la cultura anfibia, las prácticas artísticas de Caycedo incluyen de manera participativa y autorreflexiva a sus interlocutores, que a menudo son las mujeres y los hombres de las comunidades ribereñas de los entornos fluviales de Colombia, y aborda las materialidades y significados del agua de río como epistemologías alternativas, recuperando así el conocimiento local y ancestral, y las prácticas del río, y entretejiéndolas con sus propias prácticas. En resonancia con los orígenes de la investigación acción participativa parece que las prácticas participativas de Caycedo se ejecutan desde el fondo del río y encuentran su mejor descripción en la metáfora del fluido. Su metodología une lo popular y lo local con el conocimiento y los enfoques globales, y trabaja con el agua

⁶ Rappaport (2020: 6) subraya cómo los investigadores fueron inspirados por la metodología de la investigación de acción participativa de Orlando Fals Borda: “In a sense, they all became ‘amphibious researchers,’ moving fluidly between what Fals called ‘people’s knowledge’ [conocimiento popular] or ‘people’s science’ [ciencia popular] and scholarly research, and between political action and investigative rigor”.

como protagonista por derecho propio. Caycedo es conocida por su compromiso con los problemas medioambientales apremiantes y su investigación y trabajo colaborativos con las comunidades locales. Su obra es bien recibida cada vez más a nivel internacional por unir varios medios, desde la instalación de videos, esculturas y performances hasta coreografías, en espacios institucionales y museos diversos y controvertidos; es un arte eco-social emergente muy original que es consciente de sus propias implicaciones políticas y éticas.

En sus estudios, la antropóloga Joanne Rappaport muestra cómo “Fals engages on a rhetorical level in what he calls ‘imputación’, a method for filling in the gaps in information available to researchers so that they can understand broader ecological changes and give voice to the histories of the common people” (Robles y Rappaport 2018: 606). De modo similar, Caycedo usa la imaginación como un “means for constructing an alternative epistemological framework” en favor de las comunidades campesinas y ribereñas, como los pescadores, “as history makers, both in the sense of being authors and historical protagonists” (*ibid.*). Ella practica una suerte de “activismo espiritual” que entiende los “objects of knowledge [as] intimately articulated with people’s feelings and desires”, como lo expresó Fals Borda —entrelazando la política, la investigación y el sentimiento— en el concepto del “sentipensante”, “the ‘thinking-feeling’ actor who was a protagonist of history” (*ibid.*: 607-608).

Esta idea es explorada y escenificada en varias obras de Caycedo que giran en torno al río y la vida de las comunidades ribereñas. Desde el fondo del río, ella asume literalmente la perspectiva sumergida y en su obra de video *Land of Friends* (2014) nos zambulle en las aguas turbias del río Magdalena, escenificándolo desde una perspectiva descentrante y decolonial. En este video, ella re-narra, desde la perspectiva sumergida del río, la lucha de las comunidades ribereñas contra los megaproyectos hidroeléctricos de las represas y las industrias extractivas que amenazan toda la vida fluvial y ribereña, usando varias estrategias artísticas para refutar la perspectiva dominante del extractivismo que reduce el paisaje a materia prima. *Land of Friends* unifica diferentes narrativas de las comunidades ribereñas en su relación vital con el río y el impacto que tiene la transformación radical del río. Estas narrativas están entretejidas con largas secuencias desde la perspectiva del río, o sea desde abajo, sumergiéndose en el agua turbia de color marrón, pero también con inversiones repentinas, escenificando el río como el protagonista principal y actor autónomo, nunca del todo domable. “Caycedo’s visual work does a kind of relational mapping of power that uncovers the epistemological, material, and bodily violence that thwarts biological life”, explica Macarena Gómez-Barris (2017: 96). Esta obra de video forma parte del tema general del proyecto en curso *Be Dammed* (2013-), que aborda críticamente la transformación radical del entorno fluvial, que yo entiendo aquí en su dimensión ontológica y

metafórica, y condena las formas de la violencia política y la transformación radical del medioambiente con embalses y grandes proyectos hidroeléctricos y agrícolas. En particular, Caycedo aborda la transformación del paisaje a través del río, los cuerpos de agua y el uso de los fluidos y flujos como una dimensión reflexiva del medio de su arte.

Las estrategias artísticas usadas por Caycedo nos recuerdan que los grandes proyectos biotecnológicos modernos invisibilizan deliberadamente las ecologías sociales, en calidad de relacionalidad, al tiempo que tematizan “the rhizomatic networks that operate as the hidden worlds of opacity, where renewed perception takes refuge from enclosure and containment” (Gómez-Barris 2017: 2). Gómez-Barris subraya cómo, desde el fondo del río, la obra de Caycedo apunta a una renovada *percepción* que nos remite a

[an] enlivened sense of the relationships that inhabit autonomous and uncharted spaces within capitalism and those that exist between the tracking of colonial and disciplinary power. By making visible microspaces of interaction and encounter within geographies where coloniality has left and continues to leave a deep imprint. (*ibid.*)

En el proyecto en curso *Be Dammed*, Caycedo desarrolla una serie de intervenciones participativas que ponen en primer plano la “sectional erasure of the river body, and the dispossession of communities that depend upon the Magdalena” (*ibid.*: 91). En una primera intervención, *Dammed Landscapes* (2013), ella presenta dos bloques de concreto cortados de cuerpos de agua y tierra, y los instala con un mapa aéreo que alude a los embalses de agua en grandes proyectos hídricos de Colombia. Como parte de este proyecto en curso, Caycedo desarrolla la obra de video *Land of Friends* (2014), donde experimenta con diferentes vistas contra-extractivas y perspectivas sumergidas, literalmente sumergiéndose en las aguas del Magdalena (fig. 3). A modo de impugnación contra la dominante vista aérea de la construcción moderna del paisaje con la percepción del río desde *abajo*,

we see Caycedo’s hand drawing over the white space where the emptied river once flowed. This movement of her pen renders the memory of the river’s flow and offers a mapping of the Earth’s rapid changes at the hands of human development. Rather than reproduce the extractive view that sees like a satellite from above to enable the management and diversion of the river’s resources toward capitalist accumulation, Caycedo’s pen instead works the opposite direction: Tracing the flow of water reverses the flow of capital and its amnesic evacuation of what was once there, placing the river back in the frame and outside of the digital colony. (Gómez-Barris 2017: 97)



Fig. 3: Carolina Caycedo, *Land of Friends* (2014)
1 canal HD video, 38 min.



Fig. 4: Carolina Caycedo, *Yuma: Land of Friends* (2014)
Impresión digital sobre vidrio acrílico, instalación 8. Bienal de Berlín.

En el proyecto en curso *Be Dammed*, Caycedo usa diferentes medios para impugnar la construcción normativa del espacio en la zona extractiva (fig. 4) y usa fotografías y esculturas para impugnar los megaproyectos, como los hidroeléctricos de la región del Quimbo, que obstruyeron “the flow of long-term residents, rerouting and reconstituting the memory of the region’s ecological biodiversity” (Gómez-Barris 2017: 98). Desde dentro del trabajo participativo con las comunidades ribereñas, Caycedo nos invita a adoptar estas perspectivas sumergidas y a imaginar contranarrativas, investigando los espacios locales y periféricos que sufrieron las diversas formas de extracción y represión asimétrica, mientras recrea, en un acto de *poiesis*, la actividad con la que traemos a la vida a un mundo que antes no existía. “By dipping into the muck”, aclara Gómez-Barris, “Caycedo produced a fish-eye-epistemology that changes how we might relate to Yuma as a sentient being, rather than as an extractible commodity” (*ibid.*: 103). Como esta episteme del ojo de pez se refiere a un “material and philosophical shift in perspective”, o sea, “an underwater perspective that sees into the muck of what has usually been rendered in linear and transparent visualities” (*ibid.*: 103), Caycedo busca y activa, mediante la investigación de acción participativa, aquellas epistemologías locales sumergidas y desatendidas que forman parte de las ecologías líquidas. Por consiguiente, las estrategias artísticas de Caycedo no solo impugnan la construcción y la percepción normativas del paisaje, sino la propia visibilidad con la que estamos entrenados para ver el mundo. Al relacionarla de esta manera con una comprensión más profunda de la perspectiva del río y al validar las epistemologías indígenas y vernáculas, el agua se vuelve un material ontológico que se opone a la perspectiva extractiva que degrada los elementos de la vida ecológica y biológica, como el agua, a materias primas abstractas. En este sentido, como material ontológico, el río es una memoria ancestral que se opone a las transformaciones violentas del paisaje derivadas del ciclo de muerte de las represas. La obra de Caycedo propone, de forma participativa y abierta, que adoptemos esta perspectiva sumergida o la metáfora “from the bottom of the river” que emana del río para poder ver, observar y conocer las historias de las comunidades ribereñas. Con esta perspectiva impugnadora, ella nos ofrece una contra-visibilidad para imaginar un mundo más justo y equitativo. Como artista, Caycedo usa estrategias estéticas y adopta prácticas de descolonización del paisaje, haciendo tangibles microespacios para posibles acciones que impugnen el dominio modernizador tanto de las (bio)tecnologías como de los megaproyectos que convierten el mundo y sus elementos en meras materias primas abstractas vinculadas a los ciclos de creación de valor.

EL AGUA TEJIDA Y EL RÍO COMO UN BIEN COMÚN

“Atarraya” or “tarrafa” (its Brazilian Portuguese equivalent), comes from the Arab “atarrabar”, which means *to throw*. In Colombia it is also called: rayo, espe, red de pesca, manta, charrasco, chile, chilón, atariyita. While the wall of a dam is impermeable, unmovable, with a solid structure, built by a corporate subject, and cuts the river in two; the artisanal fishing net is porous, permeable, with a malleable and fluid structure, that allows the river body to flow through, it is woven by hand, one to one. The artisanal fishing net, or *atarraya*, is a connection between the human and the extra-human. It embodies the wisdom, the weaving and the knowledge fisherfolk have about their rivers, it stands for food sovereignty and autonomous economies, and can serve as a guide for a more equitable and horizontal social fabric. To throw a fishing net affirms the river as a common good. (Caycedo 2016; véase también Caycedo y de Blois 2020)

En otra serie, Caycedo explora el conocimiento local y las prácticas estéticas de los pescadores y las comunidades ribereñas, y las entretiene en instalaciones de arte que forman parte del proyecto en curso *Be Dammed*. Ella ahonda en las experiencias, deseos y prácticas de los pescadores a través de tejidos textiles y objetos cotidianos, las materialidades mismas de los ríos. Explora su artesanía como una forma de resistencia a las tecnologías de pesca modernas y como cosmovisiones alternativas para vivir con el agua. *Cosmotarrayas/Cosmotarrafas* son esculturas colgantes de redes de pescar y objetos que usan las diferentes comunidades ribereñas que se ven amenazadas por la privatización del agua en Colombia y Brasil (fig. 5). Caycedo recuerda cómo recibió algunos de estos instrumentos de pesca porque se volvieron obsoletos. Ella usa esta serie de esculturas, las *Cosmotarrayas*, como un cosmos que habla de la gente que conoció durante su trabajo de campo y sus respectivas historias de desposesión y resistencia. Con la serie de esculturas *Cosmotarrayas/Cosmotarrafas*, las intervenciones artísticas de Caycedo reflejan la memoria crítica y sensual al revelar las diversas temporalidades y la materialidad del agua de río como ecologías líquidas. Al mismo tiempo, crea una nueva sensibilidad para formar y articular una relación con el pasado presente del medioambiente que facilita el compromiso político y una nueva percepción corporal.



Fig. 5: Carolina Caycedo, *Cosmotarraya Yuma* (2016)
Instalación Entre Caníbales, Instituto de Visión, Bogotá.

En una serie de performances, realizadas con las comunidades ribereñas y en el extranjero en espacios de arte internacional y vinculadas al conocimiento ancestral de las comunidades ribereñas y pescadoras, ella escenifica una *geocoreografía*, pues

aesthetically imprints a living image on the landscape, producing an expansive notion of the body and its location. Expanding the body helps avert fear, and to counter physical and psychological displacement. [...] Everyday *geochoreographies* humanize the landscape, countering the dehumanising effects of the dam. (Caycedo cit. en Tompkins Rivas 2020: 72)

Como observó recientemente la curadora Pilar Tompkins Rivas,⁷ las *geocoreografías*

traverse languages of daily movement, inform mobilized acts of resistance, are a kind of visual art unto themselves, and are expressions of a political process. In this way, geochoreographies allow for a flow between daily acts of memory and resistance and the philosophic and aesthetic principles guiding Caycedo's art. (Tompkins Rivas 2020: 72)

Por consiguiente, las *geocoreografías* “can also take on the valence of recuperation, particularly in the way of lost, overlooked, or damaged histories” (*ibid.*: 74). Caycedo teje redes entre las comunidades con las que trabaja, tanto en sus instalaciones de arte como performances, a modo de repertorio para recuperar las epistemologías locales y el conocimiento cotidiano. Tompkins Rivas enfatiza, particularmente con respecto a la reciente exposición individual de Caycedo, que estos se entrelazan en la serie *Cosmotarrayas/Cosmotarrafas*, entretejiendo el agua y la comunidad, y

stretched between the hands of the workshop participants, [...] become catalysts for discussing symbolic and physical networks, such as those proposed by Indigenous cosmologies or the earth's intricate water systems. [...] they are meant to foster connections between individuals to stimulate notions of solidarity, collectivity, and resistance to repression. (*ibid.*: 73)

De modo similar, con las *geocoreografías* representadas en el tiempo y en el espacio, en lugares locales controvertidos o en espacios de arte internacionales, Caycedo aborda cuestiones globales apremiantes. Ella

⁷ Véase la exposición *Carolina Caycedo: From the Bottom of the River*, comisionada por Carla Acevedo-Yates y mostrada en el Museum of Contemporary Art Chicago de 12 de diciembre de 2020 al 8 de agosto de 2021.

reflexiona críticamente sobre el medioambiente dañado y radicalmente cambiado por las relaciones humanas y no humanas causadas por la extracción asimétrica de recursos y las políticas neoliberales, y busca e imagina formas alternativas de formas de vida sostenible. “Here, we find an artistic practice”, subraya Tompkins Rivas, “that not only expands the canon of art but does so in a way that bridges the ancestral and the contemporary with movements and gestures that form in resistance to the damaging and complicit powers of our world” (*ibid.*: 74). Por su parte, la curadora Carla Acevedo-Yates también entiende la obra de Caycedo como un “act of recovery”, es decir una acción que restaura la colaboración común y colectiva a varios niveles, además de buscar despertar la conciencia sobre problemas sociales o medioambientales urgentes, como “an active source of knowledge preservation and a type of visual and material witnessing”, en tanto su investigación de acción participativa expande las artes más allá del espacio institucional o delimitado, lo que posibilita lo que yo llamo las ecologías líquidas (Acevedo-Yates 2020: 30).

PENSAR CON EL AGUA: ECOLOGÍAS LÍQUIDAS

Pensar en ecologías líquidas, como hacen Caycedo y Echeverri en sus obras, nos invita a ir más allá de los paradigmas que la objetivizan o la romantizan como un recurso puro, y, por lo tanto, poner en tela de juicio la perspectiva extractiva inherente que tenemos del agua (Blackmore y Gómez 2020). Ambas artistas nos invitan a pensar, no sobre el agua, sino *con* ella, al entretejer el agua con la comunidad y los espacios comunitarios,

for positing liquid ecologies as a new critical, theoretical and analytical framework for cultural production was that water is never simply water. [...] The naked eye cannot grasp contamination held in suspension, nor can it filter visually the opacity of dense sediments; hence such inquiries demand the activation of other senses and modes of knowing, (*ibid.*: 2)

A modo de contracorrientes a los imaginarios hegemónicos, las nociones de liquidez y fluidez sirven como metáforas y alegorías que se atrincheran contra los modelos económicos y políticos. Pensar *con* el agua a través de la producción cultural desvela vínculos alternativos con la liquidez y los cuerpos de agua. Esto también ha sido estudiado en *Thinking with Water*, como un intento de entrar “into a more collaborative relationship with the aqueous, actively questioning habitual instrumentalizations of water” (Chen *et al.* 2013: 4). En consecuencia, pensar *con* el agua nos permite “to resist the tendency to approach water as an abstract idea —waters are carefully placed or embodied in specific materialities and

spacetimes” (*ibid.*: 5)—. En sus prácticas artísticas, Echeverri y Caycedo desvelan la materialidad del agua, reconocen que existen varias formas de conocimiento —vernáculo, ancestral, indígena, comunitario— y usan el agua, en este sentido, como un material ontológico para invitarnos a repensar y cuidar el *oikos*, como en *eco*, o sea el entorno donde vivimos (*ibid.*: 13-14). Considerar el agua en su dimensión ontológica —es decir reconocer su “ubiquity and potency within the more-than-human production of knowledge” (*ibid.*: 14)— nos invita a resituarnos en el mundo, en nuestra Madre Tierra. Así, Echeverri y Caycedo nos exhortan a aceptar el agua como una situacionalidad espacio-temporal radical; un estar en el mundo y en relación con lo humano y no humano. En sus obras, el agua es un material fluido que tiene la capacidad de producir flujos diferentes, y por lo tanto alternativos, de crear nuevos espacios comunitarios y relaciones sostenibles con el *oikos*, con las formas de vida humanas y no humanas. En este sentido, las prácticas artísticas de Echeverri y Caycedo son parte de lo que yo concibo como ecologías líquidas: ellas muestran y escenifican formas más fluidas de ser en el mundo que facilitan las prácticas del cuidado y “making kin” (Haraway 2016) en el presente ecológico.

En este contexto, y a modo de novedoso marco para abordar las prácticas artísticas recientes, los conceptos del fluido y la liquidez son importantes: ellos se refieren a estados de la materia que adquieren implicaciones epistemológicas, políticas y éticas. Sin embargo, la filósofa feminista Nancy Tuana ha hecho advertencias al respecto y llamado a prestar más atención a la viscosidad que a la fluidez, porque

‘viscosity’ retains an emphasis on resistance to changing form, thereby a more helpful image than ‘fluidity,’ which is too likely to promote a notion of open possibilities and to overlook sites of resistance and opposition to the complex ways in which material agency is often involved in interactions, including, but not limited to, human agency. (Tuana 2008: 194)

A esto podemos añadir que las obras de Echeverri y Caycedo reconfiguran el fluido, y en particular el agua, en sus diferentes materialidades y estados, creando así diversos espacios de resistencia y trabajo colaborativo, y haciendo tangibles las contracorrientes estéticas y políticas, las ecologías emergentes y los conocimientos líquidos. Quizás la afirmación más citada en las *blue humanities* es que “todos somos cuerpos de agua”.⁸ Tomada a la ligera, esta afirmación de la científica feminista Astrida Neimanis

⁸ Véase, por ejemplo, la serie de performance “Fluid Matters: Always coming hole + Leaking Letters”, de la artista de performance y coreógrafa Paula Almirón, comisariada por Elowise Vandenbroeke y mostrada en el Veem House for Performance de Ámsterdam en octubre de 2021.

podría inferir una disolución de las fronteras corporales, estableciendo, en su superficie, confluencias que ignoran las especificidades temporales y físicas de las ecologías líquidas. Sin embargo, la misma Neimanis (2012: 90) advierte contra la simplificación excesiva cuando anota que “bodies need water, but water also needs a body. Water is always sometime, someplace, somewhere”. O sea que los flujos son contingentes, no absolutos.

Tanto Clemencia Echeverri como Carolina Caycedo parecen anclar su obra en y contra estos diversos flujos, reconfigurando los derrames y las corrientes subterráneas mientras ponen en primer plano los conflictos políticos y medioambientales. Al pensar *con* el agua, ellas esbozan una crisis social del presente ecológico, del *oikos*, y usan el agua de forma crítica en sus diferentes implicaciones (estéticas, ontológicas, políticas y éticas). Ellas desvelan que las ecologías líquidas son un enredo de humanos, no humanos y medioambiente, contra las latencias, erupciones, resiliencias y omisiones del agua. Su obra nos da acceso a entornos pasados y presentes en forma de resistencia, recuerdo y renovaciones, para posibilitarnos nuevas situaciones colaborativas, alianzas inesperadas y horizontes alternativos que impugnen la historia invisibilizada y no narrada de la violencia medioambiental que desemboca en diferentes formas de conflictos políticos y económicos. Ellas también intervienen en las genealogías del trabajo presente “through the less perceptible effects of imperial interventions and their settling into the social and material ecologies in which people live and survive” (Stoler 2013b: 4). Finalmente, ellas impugnan las degradaciones duraderas y los procesos de ruina de los entornos y la condición humana al invitarnos, mediante sus imaginaciones, performances y acciones de investigación, a participar en las ecologías líquidas con el fin de crear mundos alternativos más habitables.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO-YATES, Carla (2020): “Embodied Spiritual Fieldwork: Dismantling Western Perspectives Through Affective Exchanges”, en Carla Acevedo-Yates (ed.), *Carolina Caycedo: From the Bottom of the River* (Museum of Contemporary Art Chicago). Chicago/New York: DelMonico Books, 23-34.
- ACOSTA LÓPEZ, María del Rosario (2014): “Memory and Fragility: Art’s Resistance to Oblivion (Three Colombian Cases)”, en *CR: The New Centennial Review* 14/1, 71-98.
- BLACKMORE, Lisa y Liliana GÓMEZ (2020): “Beyond the Blue: Notes on the Liquid Turn”, en Lisa Blackmore y Liliana Gómez (eds.), *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. New York: Routledge, 1-10.
- CAYCEDO, Carolina (2016): “Cosmotarrayas/Comotarrafas Series”, en <<http://carolinacaycedo.com/cosmotarrayas-comotarrafas-series-2016>> (13-09-2021).

- CAYCEDO, Carolina y Jeffrey de BLOIS (2020): “The River as a Common Good: Carolina Caycedo’s Cosmotarrayas”, <<https://www.icaboston.org/publications/river-common-good-carolina-caycedos-cosmotarrayas>> (13-09-2021).
- CHEN, Cecilia, Janine MACLEOD y Astrida NEIMANIS (eds.) (2013): *Thinking with Water*. Montréal/Kingston: McGill-Queen’s University Press.
- DELOUGHREY, Elizabeth (2007): *Routes and Roots: Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- (2017): “Submarine Futures of the Anthropocene”, en *Comparative Literature* 69/1, 32-44.
- FLORES, Tatiana y Michelle Ann STEPHENS (eds.), *Relational Undercurrents: Contemporary Art of the Caribbean Archipelago*. Long Beach: Museum of Latin American Art, Fresco Books/SF Design LLC/Duke University Press.
- GÓMEZ, Liliana (2020): “Acts of Remaining: Liquid Ecologies and Memory Work in Contemporary Art Interventions”, en Lisa Blackmore y Liliana Gómez (eds.), *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. New York: Routledge, 35-53.
- GÓMEZ-BARRIS, Macarena (2017): *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspective*. Durham: Duke University Press.
- HARAWAY, Donna (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- JIMÉNEZ, Carlos (2018): “River by Assault (2018)”, <<https://www.clemenciaecheverri.com/studio/index.php/projects/river-by-assault>> (13-09-2021).
- MCDANIEL Tarver, Gina (2020): “‘The Roar of the River Grows Ever Louder’: Polluted Waters in Colombian Eco-Art, From Alicia Barney to Clemencia Echeverri”, en Lisa Blackmore y Liliana Gómez (eds.), *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. New York: Routledge, 89-105.
- NEIMANIS, Astrida (2012): “Hydrofeminism: Or, on Becoming a Body of Water”, en Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni y Fanny Söderbäck (eds.), *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*. New York: Palgrave Macmillan, 85-99.
- NIXON, Rob (2011): *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press.
- RAPPAPORT, Joanne (2020): *Cowards Don’t Make History: Orlando Fals Borda and the Origins of Participatory Action Research*. Durham: Duke University Press.
- ROBLES LOMELI, Jafte Dilean y Joanne RAPPAPORT (2018): “Imagining Latin American Social Science from the Global South: Orlando Fals Borda and Participatory Action Research”, en *Latin American Research Review*, 53/3, 597-612.
- ROCA, José y Alejandro MARTÍN (eds.) (2014): *Waterweavers: A Chronicle of Rivers*. New York: Bard Graduate Center.

- SAEZ DE IBARRA, María Belén (2018): “Texto Curatorial”, <<https://www.clemenciaecheverri.com/studio/index.php/proyectos/rio-por-asalto>> (13-09-2021).
- STOLER, Ann Laura (2013a): “Preface”, en Ann Laura Stoler (ed.), *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham: Duke University Press, IX-XI.
- (2013b): “The Rot Remains: From Ruins to Ruination”, en Ann Laura Stoler (ed.), *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham: Duke University Press, 1-35.
- TOMPKINS RIVAS, Pilar (2020): “Flow, Containment, Collectivity, and Resistance: The Geochoreographies of Carolina Caycedo”, en Carla Acevedo-Yates (ed.), *Carolina Caycedo: From the Bottom of the River* (Museum of Contemporary Art Chicago). Chicago/New York: DelMonico Books, 69-83.
- TUANA, Nancy (2008): “Viscous Porosity: Witnessing Katrina”, en Stacy Alaimo y Susan Hekman (eds.), *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana University Press, 188-213.

Sobre las autoras y los autores

ESTEFANÍA BOURNOT es investigadora de la Österreichische Akademie der Wissenschaften (ÖAW), donde dirige un proyecto sobre redes intelectuales entre África y América Latina. Sus investigaciones abordan principalmente producciones culturales contemporáneas del Sur Global desde las perspectivas transdisciplinarias de la geocrítica, las humanidades ambientales y los estudios decoloniales. Entre sus últimas publicaciones destacan *Giros topográficos* (2022); “Abrir las heridas. Geoescrituras de un planeta enfermo” (*Letral*, 2021); “Négritude et Amérique Latine. From the Black South Atlantic to the Third World” (*CLS*, 2021); y “A Feeling of Belonging. América Latina en los festivales panafricanos” (en *Geografías caleidoscópicas*, 2022). También es coeditora del *cluster* especial “GeoSemantics: Inhuman Becomings and Earthly Memories in the Global South”, en la revista online *ASAP/J*.

MARIANA DE CABO es profesora asistente de la Cátedra de Literatura Francesa I de la Universidad Católica Argentina. Entre sus principales autores y temas de investigación destacan: Charles Baudelaire y Lucio V. Mansilla; literatura francesa y argentina del siglo XIX; vínculo entre literatura y fotografía en la modernidad; epistolarios franceses decimonónicos; figura de autor y celebridad en el siglo XIX. Entre sus publicaciones recientes destacan: “Charles Baudelaire y la fotografía: el ojo-cámara del poeta” (*Çédille*, 2015); “La memoria en la modernidad: Charles Baudelaire y la fotografía” (*Letras em Revista*, 2015); “La desintegración del esnob: la fotografía en la obra de Charles Baudelaire y Lucio V. Mansilla” (*Cuadernos LIRICO*, 2017); “Dernier impromptu: Lucio V. Mansilla en las memorias de Robert de Montesquiou” (*Dinámicas del espacio: Reflexiones desde América Latina*, 2019); “Veranear en la calle Florida: instantáneas de Mansilla en Caras y Caretas” (*Revue América*, 2019).

JÖRG DÜNNE es catedrático de Literaturas Románicas en la Humboldt-Universität zu Berlin (Alemania). Entre sus principales autores y temas de investigación destacan: Miguel de Cervantes, Jules Verne, Gustave Flaubert, literatura argentina y latinoamericana de los siglos xx y xxi; espacio y cartografía desde la temprana modernidad; historia, geología y espectacularidad en la literatura de los siglos xix y xx; literaturas en el Antropoceno, estudios de las relaciones humano-animales. Algunas de sus publicaciones recientes son: *Handbuch Literatur & Raum* (2015); *Die kartographische Imagination* (2011); *Ficciones entre mundos. Nuevas lecturas de "Los Trabajos de Persiles y Sigismunda"* (coed., 2017); *Kosmogramme* (2019); *Cultural Techniques. Assembling Spaces, Texts & Collectives* (coed., 2019).

DAMIÁN GÁLVEZ es doctor en Antropología Social y Cultural, Lateinamerika-Institut, Freie Universität Berlin. Actualmente es investigador postdoctoral del Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR), Pontificia Universidad Católica de Chile (ANID/FONDAP 1522A003), y es integrante del equipo editorial de *Pléyade. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. Fue investigador visitante del Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Columbia, Estados Unidos, y es coautor (con Ignacio Aguirre) del libro *Jorge Teillier, amigo intemporal. Aproximaciones a fotografías de Patricia García Villarroel* (2021) y coeditor del libro *Golpes a la memoria. Escritos sobre la postdictadura chilena* (2019).

RODRIGO GARCÍA BONILLAS estudia el doctorado en Literaturas Románicas en la Universität Potsdam (Alemania). Su tesis doctoral se titula "Moscú por venir: nueve escritores iberoamericanos en viaje al cosmos soviético (1920-1959)". Entre sus autores y líneas de investigación se encuentran: los escritores José Gorostiza, Juan Rulfo, Efraín Huerta, César Vallejo y Vladímir Maiakovski; la poesía mexicana; las relaciones culturales entre el espacio iberoamericano y Rusia; el género del ensayo; y las conexiones entre literatura, artes plásticas y cine. Ha recibido las becas de la Fundación para las Letras Mexicanas (2010-2012) y de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (2013 y 2023) en el área de ensayo. Asimismo, es autor de los libros *Gótica del búho. Sobre el "Insomnio tercero" de José Gorostiza* (2018) y *Guerras floridas. Viajes poéticos de Vladímir Maiakovski y Efraín Huerta entre México y Moscú* (2021).

KAREN GENSCHOW es docente e investigadora de Literatura Latinoamericana y Francófona en la Universidad Johann Wolfgang Goethe (Frankfurt). Su investigación aborda, desde los estudios de la memoria y de género, diversos medios (literatura, cine, cómic, telenovelas)

principalmente en las regiones del Cono Sur y el Caribe francófono en los siglos xx y xxi. Entre sus publicaciones recientes destacan: “Chemins de l’école — école, langue et décolonialité dans la littérature antillaise” (*Sociocriticism*, 35, 2021); “Les femmes couleur de nuit: (una) genealogía narrativa de subjetividades femeninas afro-franco-caribeñas” (*Revista Iberoamericana*, LXXXVII/274, 2021); “Haitianos/as en Santiago de Chile. Representaciones del otro latinoamericano/chileno/ haitiano como paria en *Perro bomba* (2019)” (*Itinerarios*, 32, 2020); “Feminicidio” (con Leila Gómez), en *Trauma y memoria cultural* (2020).

LEILA GÓMEZ es profesora de Estudios de Género en la University of Colorado Boulder. Su investigación se enfoca en la literatura de viajes, cine e indigeneidad en las Américas. Entre sus libros se encuentran *Impossible Domesticity: Travels in Mexico* (2021), *Darwinism in Argentina* (2011) e *Iluminados y tránsfugas: relatos de viajeros y ficciones nacionales en Argentina, Perú y Paraguay* (2009). En 2014-2015, recibió una beca de investigación de la fundación Alexander von Humboldt por su proyecto sobre viajeros a México. Desde 2020, es investigadora principal en una beca federal para la enseñanza de quechua en CU-Boulder. También dirige el proyecto de investigación “Indigeneidad global y lucha por la tierra” con una beca de RIO (Research and Innovation Office) en la Universidad de Colorado.

LILIANA GÓMEZ es catedrática de Arte y Sociedad en la Universität Kassel, Kunsthochschule Kassel y el Documenta Institut. Entre sus principales temas de investigación cuentan: teorías literarias, culturales y de los medios; estética y filosofía política; teoría e historia de la modernidad; teoría del archivo; historia de la fotografía; poscolonialidad; literatura, arte y derechos humanos; arte y ecología. Entre sus publicaciones recientes destacan: como autora *Archive Matter. A Camera in the Laboratory of the Modern* (2023); como editora *Performing Human Rights. Contested Amnesia and Aesthetic Practices in the Global South* (2021), con Lisa Blackmore *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art* (2020), con Isabel Exner *Estéticas sucias y cultura-basura. Repensar desechos, residuos y contaminación en las formaciones culturales de América Latina* (2019), y con Fabienne Liptay, *eco-operations* (en preparación).

JENNY HAASE es profesora de Literaturas y Culturas Españolas y Latinoamericanas en la Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Alemania). Entre sus enfoques de investigación figuran la literatura y el cine hispanoamericanos, españoles y franceses de los siglos xx y xxi, con especial enfoque en la poesía, la ecocrítica, los nuevos materialismos, las teorías postseculares, los estudios postcoloniales y transculturales y los estudios de género. Entre sus publicaciones recientes destacan

como autora *Vitale Mystik. Formen und Rezeptionsweisen mystischen Schreibens bei Anna de Noailles, Ernestina de Champourcin und Antonia Pozzi* (2022); como coeditora *German Romanticism and Latin America. New Connections in Word Literature* (con Joanna Neilly, 2024) e *Intra/Sections: Post-Anthropocentric Concepts of Multiplicity* (con Kathrin Thiele, en preparación).

MARÍA TERESA JOHANSSON es académica de la Universidad Alberto Hurtado y doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Chile. Se ha especializado en literatura del Cono Sur y en estudios de memoria. Ha escrito diversos artículos y capítulos de libros sobre estas materias, con especial atención a la narrativa y el testimonio. Coeditó junto a Lucero de Vivanco *Pasados contemporáneos. Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina* (2019) y el libro *Instantáneas en la marcha: repertorio cultural de las movilizaciones en Chile* (2021). Actualmente, realiza investigaciones sobre literatura de viajes, imaginación territorial en América Latina y humanidades ambientales en dos proyectos Fondecyt. Coordina el Programa de Memoria y Derechos Humanos de California University/Universidad Alberto Hurtado.

FRANK NAGEL es docente investigador en el Seminario de Lenguas y Literaturas Románicas de la Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Se doctoró con una tesis sobre los mitos nórdicos en la poesía postnovísima, *Mythologia borealis. Szenen des Begehrens in der nördlichen Lyrik von Luis Alberto de Cuenca* (2014), y acaba de publicar su tesis de habilitación, que trata sobre la epistemología del diálogo renacentista: *Das Wissen des Dialogs. Epistemische Reflexion und poetische Kreativität bei Pedro Mexía und Pedro de Mercado* (2022). Sus principales áreas de investigación incluyen la poesía española contemporánea y la literatura española del Siglo de Oro, tanto como la narrativa mexicana moderna. Además, ha publicado artículos sobre el simbolismo francés y sobre las prácticas de lectura durante la Ilustración.

MONIKA RAIČ es investigadora postdoctoral y docente en el Departamento de Literaturas Románicas de la Humboldt-Universität zu Berlin. Su investigación se sitúa entre las disciplinas de la literatura comparada, los estudios culturales y la filosofía política. Sus trabajos están ubicados en los siglos xx y xxi con especialización en literatura argentina, francesa y alemana. Temáticamente indagó problemas sobre cosmopolitismo, literatura mundial y Orientalismo. Entre sus publicaciones recientes destacan los ensayos “Maxime Du Camp” (*The Literary Encyclopedia*, 2018), “Argentina-España-Marruecos. Apuntes para un cosmopolitismo marginal periférico” (en *América Latina-África del Norte-España*, 2019),

“‘Todo es posible en este mundo’. Representación entre particularismo y universalismo en el drama África de Roberto Arlt” (en *África de Roberto Arlt. Hacia una edición crítica*, 2023) y su libro *Weltliteratur in kosmopolitischer Absicht. Maxime Du Camp, Gustave Flaubert und Roberto Arlt im “Orient”* (2024).

JAVIER URIARTE enseña literatura y cultura latinoamericanas en Stony Brook University. Sus áreas de interés son la literatura de viajes, la imaginación territorial latinoamericana, las relaciones entre guerra y representación, las humanidades ambientales, y la Amazonia. Ha trabajado sobre el Cono Sur y Brasil en el siglo XIX y comienzos del XX. Es autor de *The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America* (2020), y coeditor de *Entre el humo y la niebla. Guerra y cultura en América Latina* (2016), *Intimate Frontiers: A Literary Geography of the Amazon* (2019), y *Latin American Literature in Transition, 1870-1930* (2022). Actualmente trabaja en un proyecto sobre “Poéticas fluviales en Amazonia: infraestructura, desplazamiento, modernización”, por el cual obtuvo la beca Marcel Bataillon senior del Instituto de Estudios Avanzados de Madrid en 2021-2022.

NORA ZAPF es colaboradora científica en el Instituto de Filología Alemana de la Ludwig-Maximilians-Universität de Múnich. Entre sus principales autores y temas de investigación cuentan: Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa, Derek Walcott, Franz Kafka, el inframundo en las novelas latinoamericanas, la poesía contemporánea y sus teorías, literaturas en el Antropoceno, literaturas del Atlántico. Entre sus publicaciones recientes destacan: *Sor Juana: Erster Traum. Aus dem mexikanischen Spanisch und mit einem Nachwort von Nora Zapf* (2023); *Kulturen im Anthropozän. Eine interdisziplinäre Herausforderung* (coed. con Martin Coy y Teresa Millesi, 2023), “Translatio Inferni: Roberto Bolaños Memory of the Nazis in America” (en *Translating Memories of Violent Pasts*, 2023).

Lista de imágenes

MARIANA DE CABO

- Fig. 1. Mansilla y el perro enterrado (*El Mosquito*. Buenos Aires, año xv, n° 801, 12 de mayo de 1878, s.p.) 54

ESTEFANÍA BOURNOT

- Fig. 1. Silvia Noronha, *The Future of Stones — Speculation on Contaminated Matter* (2017, soil samples from Mariana dam disaster after simulation of the rock formation process, 5 x 7 x 4.5 cm). Cortesía: Silvia Noronha 193
- Fig. 2. Portada de Verónica Gerber (2019): *La compañía*. Ciudad de México: Almadía. 201

MARÍA TERESA JOHANSSON

- Fig. 1. Fragmento del mapa en Pedro Donoso et al. (eds.), *Movimientos de Tierra: Arte/naturaleza. Earthworks: Art/Nature*. Barcelona: Polígrafa, 2 (reproducción de las imágenes tomadas del libro con la amable autorización del editor) 215
- Fig. 2. Patrick Steeger, *Ventana* (2017, locación: Loncura, región de Valparaíso), en *Movimientos de Tierra*, 142 (reproducción de las imágenes tomadas del libro con la amable autorización del editor) 218
- Fig. 3. Catalina Correa, *Observatorio, emergencia del paisaje* (2014-2018, locación: Valle de la Luna, Ñirehuao, región de Aysén), en *Movimientos de Tierra*, 234 (reproducción de las imágenes tomadas del libro con la amable autorización del editor) 220

LILIANA GÓMEZ

- Fig. 1. Clemencia Echeverri, *Sin Cielo* (2017, 9 canales HD video, sonido y color, 11'20"). Cortesía: Clemencia Echeverri 230
- Fig. 2. Clemencia Echeverri, *Río por asalto* (2018, 6 canales HD video, 09'44", XII Binal de Shanghai). Cortesía: Clemencia Echeverri. 231
- Fig. 3. Carolina Caycedo, *Land of Friends* (2014, 1 canal HD video, 38 min). Cortesía: Carolina Caycedo. 236

- Fig. 4. Carolina Caycedo, *Yuma: Land of Friends* (2014, impresión digital sobre vidrio acrílico, instalación 8. Bienal de Berlín). Cortesía: Carolina Caycedo 236
- Fig. 5. Carolina Caycedo, *Cosmotarraya Yuma* (2016, Instalación Entre Caníbales, Instituto de Visión, Bogotá). Cortesía: Carolina Caycedo 239



IBEROAMERICANA
VERVUERT

En el marco de la crisis socioecológica global, la figura de la tierra se presenta como un paradigma alternativo al modelo antropocéntrico. Los ensayos reunidos en este volumen exploran manifestaciones materiales, discursivas, culturales y literarias relacionadas con la tierra en América Latina desde el siglo XIX hasta la actualidad. Focalizando la atención en un espacio geopoético específico y, a partir del concepto de epistemología situada, en estos ensayos se debaten imaginarios alternativos frente al sistema de la modernidad occidental.

NUEVOS  HISPANISMOS

Jörg Dünne es catedrático de Literaturas Románicas en la Humboldt-Universität zu Berlin. Entre los principales autores y temas de su investigación destacan: Miguel de Cervantes, Jules Verne, Gustave Flaubert, la literatura argentina y latinoamericana de los siglos XX y XXI; espacio y cartografía desde la temprana modernidad; historia, geología y espectacularidad en la literatura de los siglos XIX y XX; literaturas en el Antropoceno y estudios de las relaciones humano-animales.

Jenny Haase es profesora titular de Literaturas y Culturas Españolas y Latinoamericanas en la Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Entre sus enfoques de investigación figuran la literatura y el cine hispanoamericanos y españoles de los siglos XX y XXI, con especial atención a la poesía, la literatura de viajes, la ecocrítica, los nuevos materialismos, las teorías postseculares, los estudios post- y decoloniales y los estudios de género.

