

Tramas vibrantes. Las expresiones de ríos, piedras y selvas en el litoral argentino

Vibrant plots. The expressions of rivers, stones and jungles on the Argentine Litoral

Hernán Lopez Piñeyro
UBA/UNA

Resumen

El Litoral, tal como aparece en determinados materiales artísticos provenientes de la literatura, de las artes visuales y del cine, es un espacio en el que el devenir, el fluir y la mezcla configuran tramas escritas previas a cualquier alfabeto. Lejos tanto de la idea de autor que conduce a explicar las figuras a la luz de la biografía de sus creadorxs humanxs como de la idea de obra artística, en este artículo se establece un diálogo entre fragmentos de poemas de Ortíz y Aulicino, recortes breves de textos narrativos de Demitrópulos, Holmberg y Quiroga, imágenes de Millán y Bohtlingk y una escena de un *film* documental de García con los conceptos provenientes de la filosofía materialista y ecocrítica. Entre estos últimos se encuentran las nociones de materiales astillados de Adorno, intra-acción de Barad, materia-con-historias de Iovino y Oppermann y materialidades vibrantes de Bennett. Esta conversación permite explorar cómo en el Litoral la luz, el aire, el agua, las plantas, las piedras y los animales son soportes de escrituras, sobreescrituras y tachaduras hechas por la misma materia astillada y vibrante que posee voz y grafía. Las escrituras no humanas se configuran en procesos intra-activos estabilizadores y, al mismo tiempo, desestabilizadores, presentes en las tramas cerradas de la selva, en la corriente de los ríos y en los pensamientos florecidos y flotantes de los camalotes.

Palabras clave: Litoral; mezcla; devenir; materialidad vibrante

Abstract

The Argentine *litoral*, as it appears in certain literary, visual and cinematographic materials, is a space in which becoming, flowing and mixing configure written plots that are prior to any alphabet. Far from the idea of "author" that leads to explaining the figures in the light of the biography of their human creators as well as from the idea of artistic work, this article establishes a dialogue between fragments Ortíz and Aulicino poems, short cuts of narrative texts written by Demitrópulos, Holmberg and Quiroga, Millán and Bohtlingk images and a scene from a documentary film by García with concepts from materialist and eco-critical philosophy. The notions of splintered materials (Adorno), intraaction (Barad), matter-with-stories (Iovino and Oppermann) and vibrant materialities (Bennett) are fundamental here. This conversation allows us to explore how on the *litoral* light, air, water, plants, stones and animals are supports for writings, overwritings and erasures made by that same splintered and vibrant matter that has voices and graphical symbols. The non-human writings are configured in stabilizing and, at the same time, destabilizing intra-active processes, present in the closed wefts of the jungle, in the current of the rivers and in the flowering and floating thoughts of the water hyacinth.

Keywords: *Litoral*; mixture; becoming; vibrant materiality

El Litoral argentino, tal como aparece imaginado en algunas figuras textuales y visuales, es un territorio anfíbio en el que la tierra, el agua, el aire, el sol y todos los demás existentes devienen juntos. En esos encuentros la materia vibra, se mueve, choca y deja huellas en sus propias superficies que se van sobrescribiendo, tachando, gastando y borrando.

Los ríos y sus orillas aparecen –en fragmentos de los poemas de Juan L. Ortiz “Fui al río” (1937) y “Entre ríos” (1970), en algunos versos tomados de un poema de Jorge Aulicino publicado en *El río y otros poemas* (2019) y en un fotograma del documental *Cándido López. Los campos de batalla* de José Luis García (2005)– como espacios escritos y animados con múltiples desplazamientos. En los movimientos y en los choques de las entidades el agua, los cauces y las costas dicen, las piedras hablan, los sauces cantan y los troncos cuentan historias.

La selva se muestra –en un dibujo sin título de Mónica Millán (2017), en la pintura *La boca del infierno* de Florencia Bohtlingk (2019), en un breve fragmento de *Anaconda* de Horacio Quiroga (1921) y en un recorte de *Viaje a Misiones* de Eduardo Holmberg (1889), materiales en los que me demoraré más adelante– como un aglomerado espeso de existentes sólidos, gaseosos y líquidos donde se crean tramas cerradas que oscilan entre lo figurativo y lo abstracto. Los límites de este espacio, cuya profundidad es únicamente material, son difusos. Las formas crecen sin un único sentido y sin centro. En la selva hay, a su vez, una exageración de expresiones visuales, sonoras y táctiles.

El Litoral, entonces, aparece imaginado o figurado como un palimpsesto en constante transformación hecho por materia vibrante y sobre su propia superficie. El paisaje así pensado no es una construcción de factura humana, ni una obra de un sujeto con un punto de vista supuestamente universal.

En las páginas que siguen se hace una primera aproximación a las escrituras materiales del Litoral a partir del pensamiento de Adorno y del vínculo que el autor encuentra entre el arte y la naturaleza. Para el filósofo de la Escuela de Frankfurt, la naturaleza retorna en el arte porque encuentra allí una forma de resistir a la *ratio*, el derecho, el orden, la lógica y el pensamiento clasificatorio. En ciertas obras de arte la expresión de la subjetividad entra en erupción y desaparece en un gesto violento y colérico en el que se astillan los materiales y devienen pura expresión.

Las tramas del Litoral, según se intentará mostrar seguidamente, son el producto de juegos de alternancia entre luces y sombras. Poseen, además, fuerzas de multiplicación y variación de formas. Tanto en la selva como en el río los seres se encuentran inmersos en esas tramas en las que pensar, actuar, obrar, moverse, crear y sentir son inseparables. No hay orden, ni contemplación externa posible.

Como sostiene Barad (2007), la escritura es una actuación ontológica y material de los existentes en su articulación en curso. En la intra-acción, para decirlo con un término de la autora, hay lenguaje y hay huella. La materia y el significado son irreductibles el uno al otro. La materia dice y produce sentido propio. Pues, esta es siempre, como se dice desde el ecocriticismo materialista (Iovino y Oppermann, 2018) y, se explica también más adelante, materia con historias.

Finalmente, cabe hacer una suerte de aclaración metodológica. En este artículo se busca tejer una conversación entre conceptos provenientes de la filosofía e imágenes de las artes visuales, la literatura y el cine. Lejos de intentar explicar estas últimas con los primeros, ambos son tomados como material del pensamiento. A su vez, se traen aquí fragmentos de figuras y de ideas. Son pedacitos que están más allá o más acá de sus autorxs y más allá o más acá de las “obras completas” de las que forman parte.

Materiales astillados

El materialismo adorneano hecha luz, valga la expresión ilustrada, sobre “la oscura sombra del idealismo” que se hace patente en la estética como en ninguna otra parte “con la muerte de cuanto no esté totalmente dominado por el sujeto” (Adorno, 1983, p. 88). Es necesario un cambio de dirección en esta disciplina que permita salvar “cuanto ha sido oprimido por el capitalismo: el animal, el paisaje, la mujer” (Adorno, 1983, p. 88).

Al no poder ponerla bajo su dominio, el sujeto convierte las cualidades de la naturaleza en meros materiales –sin capacidad agencial alguna, como podría agregarse si nos distanciamos un poco del texto de Adorno– y las separa del arte.

En *Estética*, el curso dictado entre 1958 y 1959, y más tarde en *Teoría estética*, Adorno señala que las obras de arte, hechas por seres humanos, se encuentran frente a la naturaleza que en apariencia no está hecha. Sin embargo, cada una de ellas remite a la otra. Es decir, “los dos polos, como puras antítesis, se invocan mutuamente: la naturaleza a la experiencia de un mundo mediato y objetivado, la obra de arte a la naturaleza, representante mediato de la inmediatez” (Adorno, 1983, p. 87).

La naturaleza retorna en el arte porque en la idea misma de arte encuentra voz “lo que le hace justicia a aquello que, de lo contrario, sería en verdad vencido por la *ratio*, el derecho, el orden, la lógica, y el pensamiento clasificatorio” (Adorno, 2013, p. 114). Adorno no está pensando en una naturaleza lírica que, de hecho, considera anacrónica: ahora los bosques están llenos de reactores. “El arte, como forma anticipada de reacción, ya no puede incorporarse a una naturaleza intacta, si es que alguna vez pudo, pero tampoco puede incorporar la industria que arrasó la naturaleza” (Adorno, 1983, p. 287). El concepto de “naturaleza intacta” o “lírica”

no tiene asidero material en el presente (y quizá tampoco lo tenga en el pasado) más que en las imágenes promovidas por la industria del turismo. La idea de “parque nacional” no es otra cosa que una profunda deformación de la experiencia de la naturaleza que a su vez nada tiene de esta. “El concepto de una naturaleza idílica sigue siendo, aun en su expansión telúrica, en su carácter de huella de una técnica total, un típico provincianismo de islote” (Adorno, 1983, p. 96).

La naturaleza tampoco puede ser pensada desde lo que el autor llama su “vulgar” antítesis con la técnica. De hecho, el aspecto industrial del mundo inorgánico muestra que tal contradicción es falsa.

Por otro lado, el arte es un producto humano, pero no lo es tanto; esto es, se opone al lenguaje del sujeto, del concepto y del cálculo.

El arte intenta imitar una expresión que no procede de intención humana alguna. Esta intención es solo su vehículo. Cuanto más perfecta es la obra, tanto más ausente de ella están las intenciones. La naturaleza mediata, contenido de verdad del arte, es su inmediato contrario. Aunque el lenguaje de la naturaleza es mudo, el arte intenta convertir en lenguaje ese silencio, expuesto siempre al fracaso por la inevitable contradicción que hay entre esta idea que exige un esfuerzo desesperado y la otra, a la que se refiere este esfuerzo, de algo absolutamente indeliberado. (Adorno, 1983, p. 108)

En este sentido, el arte no es extraño a la naturaleza, por el contrario, toma su modelo de expresión de ella y no del espíritu que los seres humanos le confieren. Impulsada por la naturaleza a salir de sí misma como para aspirar oxígeno, la obra rechaza la humanización intencional, rechaza la razón. En ella, más bien, adquiere realidad el lenguaje de lo no humano. Cuando la obra de arte se libera de las perturbaciones “cosistas” consigue encontrarse con la naturaleza.

En el “Estilo tardío de Beethoven” (2008), Adorno escribe que, en ciertas obras de arte, pertenecientes a las etapas tardías de los artistas importantes, la expresión de la subjetividad entra en erupción y desaparece. En este gesto que el autor adjetiva como violento y colérico, se astillan los materiales.

En cuanto astillas, desmembradas y abandonadas, ellas mismas se convierten finalmente en expresión; expresión ahora no ya del yo individual, sino de la índole mítica de la criatura y su caída, las fases de la cual las obras tardías trazan simbólicamente por así decir en instantes de detención. [...] Así, en el último Beethoven las convenciones se hacen expresión en la nuda representación de sí mismas. (Adorno, 2008, pp. 17-18)

Mientras que en el estilo medio la forma otorga inteligibilidad y objetividad a la materia dando lugar a una síntesis armónica, pero momentánea entre subjetividad y materiales, en el

tardío se rompe dicha comunión, la separación entre la "libertad individual" y la "realidad objetiva" se torna irreversible. He aquí el desmoronamiento de la voluntad expresiva individual, "una propensión de las obras tardías hacia lo disolvente, hacia la disolución de la armonía, en donde la subjetividad trababa una tensa relación con el legado tradicional" (Juárez, 2014, p.76). En su obra tardía Beethoven, en tanto que sujeto musical, se aliena de su propia obra.

Para Adorno, el estilo tardío de Beethoven es a la vez objetivo y subjetivo:

Objetivo es el paisaje frágil, subjetiva la única lumbre en que este arde. Él [Beethoven] no opera su síntesis armónica. Él, en cuanto poder de la disociación, los separa en el tiempo a fin de quizá conservarlos para lo eterno. En la historia del arte las catástrofes son las obras tardías. (Adorno, 2008, p. 18)

Lo episódico, lo fragmentario, lo que está lleno de ausencias y repleto de silencios, lo que no puede ser completado aportándole un esquema general es la catástrofe que aparece en la obra tardía (Said, 1998, p. 321). Allí, tiene lugar lo no idéntico y la naturaleza reprimida. La catástrofe aparece como una imagen velada:

una objetivación, en el interior de la composición, tanto de su fatal tendencia hacia la unidad forzada entre sujeto y objeto, como asimismo de la represión y sufrimiento padecido por todos los elementos singulares en la constitución de la totalidad coercitiva. (Juárez, 2014, p. 83)

Ahora bien, dados los fines aquí perseguidos, poco (o nada) importa la cuestión de la "evolución" de los estilos y menos la jerarquización que implica postular que hay obras de arte "importantes". No sucede lo mismo, sin embargo, con las ideas de abandono del yo individual en la obra de arte y de materiales astillados y desmembrados que se hacen expresión en la nuda representación de sí mismos. Los materiales están emancipados del sujeto.

La representación es, según se señala en *Dialéctica de la ilustración* (1998), un instrumento coactivo mediante el cual los hombres se distancian de la naturaleza para ponerla enfrente y poder dominarla (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 92). El arte no representa a la naturaleza, sino que por medio de un lenguaje no conceptual ni significativo copia el silencio desde el que habla. La naturaleza impulsa "a quien es capaz de experimentarla a hablar con un lenguaje que lo liberará momentáneamente de su monadológico encierro" (Adorno, 1983, p. 96).

La fuerza del arte, a su vez, consiste en dirigirse a un estado anterior del dominio de la naturaleza, que quizá nunca existió, o a su propio origen. En el arte, que es donde la naturaleza parece respirar, tiene lugar el impulso de salvar el pasado como viviente, en lugar de utilizarlo como material de progreso. Adorno piensa la relación de los elementos naturales y de los

históricos en el arte a partir de la figura del caleidoscopio. Tiene lugar un juego en el que ambos van turnándose y, al mismo tiempo, componiendo imágenes nuevas. En esta fluctuación se produce una duración y aparecen conceptos, aunque, vale aclarar, son diferentes de los de la lógica discursiva.

La materia tiene lenguaje, “pero no se puede juzgar sobre él porque su lenguaje no es juicio ninguno” (Adorno, 1983, p. 102). A su vez, el habla de la materia termina de configurarse en la obra de arte y esto sucede cuando esta última se aleja del naturalismo y de la imitación de la naturaleza.

Esta idea según la cual la materia tiene lenguaje parece encontrar una formulación previa en “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre” (2007), un texto que Benjamin escribió probablemente en 1916 y nunca publicó.

La existencia del lenguaje no solo se extiende por todos los ámbitos de la manifestación espiritual humana, a la cual, en algún sentido, el lenguaje siempre es inherente, sino que se extiende a todos en absoluto. Así, no hay cosa ni acontecimiento que pueda darse en la naturaleza, en la animada o en la inanimada, que no participe de algún modo en el lenguaje, pues a todo es esencial comunicar su contenido espiritual. Usada de este modo, la palabra lenguaje no es ninguna metáfora. (Benjamin, 2007, p. 145)

El lenguaje de las cosas, cuyo medio es la comunidad material, es mudo y mágico. Así, las piedras hablan, los ríos y las aves cuchichean o vociferan.

Ahora bien, toda esta disquisición teórica tiene por objeto sostener que las figuras de Ortiz, Aulicino, Millán, Demitrópulos, Holmberg, Quiroga y García, en las que inmediatamente comenzaré a demorarme, son materiales astillados del Litoral. Materia con capacidad expresiva en la que esos nombres propios mencionados como una forma rápida de identificarlas desaparecen. Son figuras emancipadas de los sujetos.

La expresión no humana y los movimientos

En lo que sigue me detengo en algunas de las imágenes del Litoral referidas en el inicio de este artículo donde no aparece ni idealizado ni representado, sino que en ellas el espacio, la materia astillada, tiene (o parece tener) voz propia. En el poema “Fui al río” (1937) de Juan L. Ortiz, por ejemplo, no se pone en juego una perspectiva fija que coincide con la de un espectador humano que contempla el paisaje estando fuera de él. El propio poeta asume esta idea al sostener que parte de una concepción del paisaje despersonalizada, enajenada, sin decorativismos ni retórica (Páez, 2013, p. 160). En el poema el espacio litoraleño habla: “las ramas tenían voces”, “la corriente decía / cosas que no entendía” (Ortiz, 2020b, p. 123). No es un lenguaje humano, conceptual e inteligible el de estos materiales: “Quería comprenderlo, / sentir qué decía el cielo vago y pálido en él / con sus primeras sílabas alargadas, pero no podía”

(Ortiz, 2020b, p. 123). Sin embargo, en todos esos versos que pertenecen a la primera parte del poema hay un intento (humano) frustrado por entender. Pero luego, en la segunda estrofa el “yo” y la intención humana comienzan a desarticularse y a desjerarquizarse para devenir parte del paisaje:

De pronto sentí el río en mí, / corría en mí / con sus orillas trémulas de señas, / con sus hondos reflejos apenas estrellados. / Corría el río en mí con sus ramajes. / Era yo un río en el anochecer, / y suspiraban en mí los árboles, / y el sendero y las hierbas se apagaban en mí. / Me atravesaba un río, me atravesaba un río! (Ortiz, 2020b, p. 123)

El poema se convierte en lenguaje del silencio, para decirlo con Adorno, de la corriente, de las ramas del cielo, de los árboles, del sendero y de las hierbas. Pero ese lenguaje no busca significar y mucho menos explicar. Quizá, como escribe Aulicino, solo esté posado sobre el río sobre el río: “Sombras doradas las palabras / Se tienden sobre el río y le dibujan cortezas / De aquel fresno, que no le rozan la superficie” (Aulicino, 2019, p. 32).

Los ríos tienen cortezas que son palabras escritas. Las ramas que poseen voces y las corrientes que dicen son parte de un paisaje animado, pero no por ello subjetivo, tampoco objetivo. Por un lado, animado no es humanizado ni tampoco antropomorfizado; por el otro, el decir no es una facultad únicamente humana.

Como sostiene Ortiz en una entrevista, “nosotros creemos que el ritmo, ‘la voz’, es totalmente nuestra, pero resulta que también es de afuera” (Ortiz, 2008, p. 45). La ruptura de esta creencia da lugar a un movimiento que Andermann llama “trance” y que describe como una tendencia que va desde “el mundo-objeto sometido a la visión soberana del sujeto” hasta “el suelo interobjetual de ‘materialidades vibrantes’” (2018, p. 26).

Las palabras que se tienden sobre el río y le dibujan cortezas forman parte de un lenguaje no humano. Son voces no asibles, no determinadas y que no provienen de una única entidad, no están específicamente en los ríos, ni en los árboles, ni en los pájaros, ni en las piedras, aunque no existen sin ellos. Son decires materiales que se figuran en las corrientes, en la metamorfosis y en el choque de los elementos heterogéneos que en la oscilación se continúan los unos a los otros.

El movimiento reaparece en las distintas figuras. En *El regreso de Anaconda* (2011), Quiroga escribe: la gran crecida “todo lo [...] arrastra, a flor de agua o semisumergido” (p. 86). Por su lado, Demitropulos en *Río de las congojas* (1981) dice: “el río pasa con su pasar recio y su soñar suave. [...] reluce en el verdeo espumoso del camalotal El camalote es su pensamiento florecido y flotante [...]” (p. 16). Y Ortiz escribe:

En la noche un ruido de agua./ ¿Ruido? Escuchad el canto./ El agua choca contra el sauce caído/ y deshace bajo la luna toda su red melódica: canta un triunfo sereno e

iluminado,/ sola, toda la noche, sola,/ por entre el follaje abatido.//...Ah, es un triunfo y es queja pero por momentos/cobra tal serenidad que ya no tiene de nuestros sentimientos,/ y es un canto de pájaro nocturno/ que sale del río para encantar la soledad/ hasta que esta al este palidece y se franja. (Ortiz, 2020, p.151)

En el Litoral hay un choque constante de elementos que están en movimiento: algunos vivientes como sauces, camalotes florecidos, follaje abatido, yacarés, anacondas y caracoles y otros no vivientes como piedras, vientos, agua. Aunque allí la distinción entre vivo e inerte carece de sentido. Todo se mueve, todo florece, todo dice, todo piensa, todo escribe. En esos movimientos y coaliciones se producen cantos y melodías que se hacen y se deshacen, pero nunca completamente.

En su análisis sobre “Fui al río”, Páez sostiene que la metamorfosis litoraleña está enlazada a la cultura guaraní: “es el mundo de lo sensorial, del contacto inmediato con las cosas, pero expresado figuradamente” (2013, p. 161). También en sentido inverso, claro. Esto es, la cultura guaraní está anudada a la metamorfosis litoraleña.

En esa expresividad del mundo sensorial que deja huellas, pero no abandona el movimiento constante, no hay sujeto que ordene, contemple y enuncie. El devenir constante no lo permite. A su vez, como todo tiene la facultad de ser expresión musical, pictórica y escrita, la separación entre sujeto y objeto pierde quizá uno de sus sentidos. Así, también se deshace la división entre lo interior y lo exterior, la identidad de lo puro y de lo estable y la individuación, la separación absoluta de los existentes.

Los poemas de Ortiz [...] no copian la naturaleza sino que nos muestran algo de ella en tanto que espacio escrito, paisaje, pero paisaje animado. [...] En lugar de imágenes de un punto de vista solamente contemplativo, el espacio aparece como superficie de desplazamientos donde los hombres intercambian, se cruzan entre ellos y con las plantas y los animales, todos tocados por la luz e influenciados por el agua. (Páez, 2013, p. 163)

En el Litoral el agua es lo que descompone los cuerpos individuales y especialmente los humanos. Demitrópulos escribe en *Río de las congojas* (1981):

Si uno se llega con el mate a su vera comprueba que la vida se le ovilla y desovilla con el correr del agua, se desalma, queda puro huesos del pensamiento, sin carne ni habla, sin sueño en los ojos, y se siente irse en la corriente cuesta abajo, entre pescados y flores, arenas y cañas. (p. 17)

Las vidas se ovillan y se desovillan, devienen huesos que se van con la corriente y conforman otros cuerpos, otras redes y otras tramas. He aquí la transfiguración de los movimientos del Litoral, he aquí la coreografía del devenir.¹

¹ “Coreografía del devenir” es una expresión de Coole y Frost (2010) sobre la que se vuelve más adelante.

En las figuras literarias citadas no puede deslindarse la voz, el ruido y la palabra del paisaje y del fluir de un discurso cuyo vocativo puede ser animal, vegetal o mineral o cualquiera de los elementos o algunos combinados o todos ellos a la vez. Allí, donde la obra queda despojada de la intención del sujeto y del lenguaje conceptual, es donde el arte deviene, en palabras de Adorno, “aquella metáfora gastada y hermosa” utilizada en la era sentimental: “libro de la naturaleza” (1983, p. 93).

En estos movimientos y devenires no parece haber un intento por fundar un territorio tal como, según estudia Maccioni, sí ocurre con el Delta de Sarmiento quien “[f]undó un paisaje *despaisando*, un *país* borrando los agenciamientos materiales que signaron su habitar”. Más bien parece haber aquí lo que la autora encuentra en otros textos de escritores como Madariaga: “la posibilidad de ensayar un re-trazo, un *delirio*, que desvíe el curso de los acontecimientos. Allí la poesía, creo que puede ser leída como un mapa o un archipiélago con y desde la cual imaginar desvíos posibles” (2021, p. 39).

Las tramas y pensamientos de la selva y los camalotales

En *Viaje a Misiones*, Holmberg escribe:

la luz baña el paisaje con todo el ardor de sus caricias estivales; se filtra en las Palmeras y en las Acacias, resbala por las hojas de los Laureles; juguetea un momento entre las lianas; chispea entre el rocío que la sombra protegía y satura el aire con todos los perfumes que destila en la ebullición de la selva. Pero su caricia adormece; sus rayos queman. Al envolver el panorama con su inmenso velo, las hojas se marchitan, y bien pronto el azul purísimo del cielo se cubre de vapores, defínense los celajes, y un claro del bosque muestra hasta el horizonte las nubes aplomadas. Palidece el cuadro. El claro-oscuro pierde su tono; las sombras profundas se sumergen entre los bosques; [...]. La superficie del riacho tiene más ondas, más círculos, más burbujas; los Poecílicos nadan más cerca del aire [...]. (Holmberg, 2012, p. 33)

Esas caricias estivales de la luz que se filtran en las palmeras, las acacias y los laureles queman las hojas y las pieles. Las superficies se marchitan. Es el sol quien escribe, pero no, podría aclararse con Bataille, el sol humanamente hablando. No es el sol como metáfora del conocimiento humano más elevado, lugar que sí ocupa en el pasaje de la línea dividida de la *República* de Platón. No es el sol perfectamente bello e idealizado. Es, en cambio, el sol que se identifica “a la eyaculación mental, a la espuma en los labios y a la crisis de epilepsia” (Bataille, 1985, p. 57). La presencia del sol, o mejor dicho su accionar, nada tiene que ver con una elevación del espíritu humano, pero sí con una descomposición y recomposición constante de las figuras y las tramas tanto vegetales, como minerales y animales.

En el Litoral el sol escribe quemando, descomponiendo, generando vapores. También las sombras, inseparables de él, se inmiscuyen en esos textos. Los versos antes citados de

Aulicino lo señalan con claridad: “Sombras doradas las palabras / Se tienden sobre el río y le dibujan cortezas” (2019, p. 32). Las cortezas, las de los árboles y las que se dibujan en los ríos, son pieles, “superficies de aparición dotadas de vida” (Didi-Huberman, 2014, p. 68), que exhiben tramas complejas y entreveradas de surcos, relieves, luces y sombras.

En una estrofa de “Entre ríos” Ortiz escribe:

Ánima el jardín, entonces, pero con las cicatrices / O las heridas o las memorias / De ese ir / Que componía sobre piedrecillas / las variaciones de la soledad a través de los miles de / afluentes de la luz / O de la penumbra, / O bajo la “celistia” de las enredaderas o el ñandutí de los mimbres. (Ortiz, 2020a, p. 485)

El Litoral es imaginado como un entrevero de miles de afluentes de la luz o de la penumbra. Es el espacio de la “celistia”, un neologismo que aparece en numerosas ocasiones en la obra del poeta y que refiere al reflejo del día (justo cuando el sol ya se ocultó) y la luna, ambos mezclados, en el agua del río en movimiento, en la superficie de los pastos humedecidos por el rocío, en las enredaderas o el ñandutí de los mimbres. Este último, es una voz guaraní que significa tela de araña, también es un encaje de agujas que se teje sobre bastidores en círculos radiales, bordando motivos geométricos o zoomorfos, en hilo blanco o en colores vivos. Ortiz dice que el ñandutí de los mimbres, al igual que sucede con las ramas y el follaje de la selva, genera un juego de alternancia entre luces y sombras.

Las tramas escritas o dibujadas de la selva también aparecen en las imágenes de Millán y de Bohtlingk. Las formas se aglomeran y crean tramas cerradas y, al mismo tiempo, abiertas, figurativas y, al mismo tiempo, abstractas. A su vez, son paisajes abiertos en los que no se puede definir con certeza dónde comienzan y dónde terminan. Son formas que crecen y se mueven. En el dibujo de Millán las líneas casi monocromáticas se entreveran de un modo extremadamente prolijo. En esas tramas que se conforman aparecen figuras minerales, vegetales y animales, y hasta humanas. Son organismos, pero sin jerarquías ni centros. Hay humanos también que casi pasan inadvertidos entre los enredos de las finas líneas de lápiz. No son figuras puestas en un primer plano que se superponen sobre un fondo, sino que son parte de una misma superficie.



Millán, Mónica. *Sin título*. 2017. Lápiz sobre papel. 112 x 141 cm.

La boca del infierno (2019), la pintura de Bohtlingk, también penetra la selva y muestra sus espesas tramas verdes y marrones. Las pinceladas por momentos son precisas y, por otros, exactamente lo contrario, simplemente manchones inacabados y abstractos. A su vez, entreverado con lo vegetal y lo mineral, aparecen migrantes contemporáneos brasileños con machetes y ollas. Junto con monos, cotorras y mucho follaje, estos humanos emergen del monte y lo cruzan como si fueran sus ríos.



Bohtlingk, Florencia. *La boca del infierno*. 2019. Acrílico y óleo sobre tela. 230 x 630 cm.

La selva misionera es mostrada como una exageración de estímulos visuales y sonoros, como una confusión sensorial.

La selva de Bohtlingk presenta un espectáculo cargado de animales y plantas, de personajes, de ritmos y estados que ya no son los del catálogo humano, sino los de la selva misma. En un mismo plano con varios actos: un estado verde que lo invade todo hasta ennegrecer, un estado de fognazos arrebatados e impulsivos, el estado de la luz que atraviesa y vuelve visible lo que no era y trae a la calma lo que no estaba [...]. En la selva ya no existe ni la línea recta del horizonte que separa las cosas ni las curvas y contracurvas que las transforman; la selva es 360°, líneas que se entremezclan y yuxtaponen, un manchón de color distante o el detalle de un organismo. Su profundidad es puramente física y está siempre moviéndose. (Villa, 2019, p. 37)

Más allá de sus límites formales, tanto el dibujo de Millán como la pintura de Bohtlingk podrían extenderse o crecer hacia cualquiera de sus lados. Su espesor imagético es infinito.

Los existentes que componen la selva están inmersos, porque ella es una extensión infinita de materia fluida según grados de velocidad y lentitud variables. En la inmersión, dice Coccia, “pensar, actuar, obrar y respirar, moverse, crear, sentir, serían inseparables, puesto que un ser inmerso tiene una relación con el mundo no calcada sobre la que un sujeto mantiene con un objeto” (Coccia, 2017, p. 41). La selva es permeable porque en el movimiento hay una interpenetración que da al espacio una geometría compleja en perpetua mutación.

Las tramas de la selva no son un conjunto de objetos que coexisten, son mucho más que eso. En ella se ve con claridad lo que Coccia sostiene sobre el mundo: es una composición de flujos, olas de intensidad y de movimiento perpetuo, que penetran y son penetrados. Nadie está

frente a la selva, solo se está en ella, siendo parte de ella, como un espesamiento, como un hilo más de la trama. Entonces, la contemplación no se distingue de la acción. En la selva la materia se encuentra amalgamada a la sensibilidad. A su vez, no es ni cúmulo de objetos, ni un aglomerado de ellos fusionados que conforma un “super-objeto”, más bien, es una mixtura en la que los existentes conservan su identidad. Esto es, el mundo es una mezcla, ni mera yuxtaposición ni una simple fusión. O, en palabras del italiano, “no es la fundación de las cosas, es su mixtura, su respiración, el movimiento que anima su compenetración” (2017, p. 74). En la selva hay una fuerza de multiplicación y de variación de formas.

El Litoral es una superficie con cortezas, huellas, marcas y escrituras previas (o diferentes) a cualquier alfabeto que exhiben pensamientos no humanos que se superponen y configuran tramas complejas. Demitrópulos lo describe con claridad en el pasaje antes citado: el camalote es el pensamiento del río “florecido y flotante”. En términos de Coccia:

[p]ensar la razón como flor —o, la inversa, pensar la flor como forma paradigmática de existencia de la razón— conduce a percibirla como la facultad cósmica de la variación de las formas. El pensamiento así ya no es la fuerza que da a lo real una identidad determinando el destino de una vez por todas, sino por el contrario es el punto de reencuentro con el resto del cosmos, el espacio metafísico donde se mixtura con el mundo y se deja afectar por la mixtura, la fuerza de desvío que transforma la identidad más profunda de un ser. (Coccia, 2017, p. 105-106)

Los camalotes flotan en el río, tienen tubérculos con aire que le permiten hacerlo. En rigor, es gracias a los pecíolos de las hojas, que son esponjosos y que tienen un tejido con celdas llenas de aire. Luego de las grandes crecidas se forman los camalotales, suertes de islas flotantes de estas plantas que enredan sus raíces y se mueven con las corrientes. A su paso muchas veces arrastran y transportan animales y plantas variados.

El pensamiento del río es un pensar que fluye en comunidad, es un reencuentro con el resto del cosmos. Es agua, es aire, es vegetal. Se mueve, pero también se deja detener por un rato por las piedras o la arena. Es anfibio, está mitad sumergido y mitad en el aire. Demitrópulos, se puede quizás arriesgar, escribe que el camalote es el pensamiento del río florecido y flotante en el mismo sentido en que Coccia sostiene que pensar la razón como flor, o viceversa, conlleva entender que el pensamiento es el punto de reencuentro con el resto del cosmos. Razón, para el autor italiano, no significa órgano con formas definidas, sino más bien su puesta en discusión. En tanto coincide con la materia, ni la razón ni el pensar son facultades únicamente humanas.

El pensamiento-camalotal y el pensamiento-selva no reducen lo múltiple a la unidad de un sujeto. Son tramas esponjosas que se expanden.

La razón no es ya la realidad de lo idéntico, de lo inmutable, de lo mismo; es la fuerza y la estructura que obliga a toda cosa a fusionarse con sus semejantes por inclinación o a lo desemejante para cambiar su rostro: es la fuerza que deja al mundo y a los encuentros azarosos el cuidado de redibujar, desde el interior, el rostro de sus componentes. (Coccia, 2017, p.106)

Las tramas que aquí se estudian son un conjunto de encuentros en los que los existentes se dejan tocar por otros, se reinventan, devienen juntos y se vuelven otros en el cuerpo de la semejanza. Como se dijo, son tramas espesas, sin principio ni fin, sin interior ni exterior, sin individualidades y con conexiones múltiples. ¿Pero cómo se dan estas últimas? ¿Cómo son las tramas? ¿Qué historias están allí tejidas?

Las superficies materiodiscursivas y los procesos intra-activos

Al decir de Barad (2007, p. 132), a la lengua se le ha concebido demasiado poder. Todo se ha transformado en una cuestión de lenguaje (humano) o de representación cultural; así lo intentan explicar el giro lingüístico, el giro semiótico, el giro interpretativo, el giro cultural, etc. El discurso, el idioma, la cultura, todo se presenta como más importante que la materia. Pero,

¿por qué se concede a la lengua y a la cultura su propia agencia e historicidad, mientras que la materia se considera pasiva e inmutable o, en el mejor de los casos, hereda un potencial de cambio derivado de la lengua y la cultura? (Barad, 2007, p.132)

Que el lenguaje está sobredimensionado no es una novedad. Ya Nietzsche a finales del siglo XIX sostuvo que la gramática es tomada demasiado en serio y que no puede pensarse que la estructura lingüística refleja el mundo o moldea la realidad. De hecho, fue más lejos todavía, dijo que la estructura misma de la metafísica depende de las metáforas que usa el lenguaje y que creemos en Dios porque creemos en la gramática.

En contraposición a la creencia representacionista que considera que las palabras poseen el poder de representar las cosas y que pone a quien representa por encima o por fuera del mundo (lo representado), Barad propone la performatividad. Esta no es “una invitación a convertir todo (incluidos los cuerpos materiales) en palabras”, sino “una impugnación de los hábitos mentales no examinados que otorgan al lenguaje y a otras formas de representación más poder en la determinación de nuestras ontologías de lo que merecen” (Barad, 2007, p. 133).

El humanismo, el representacionismo y el individualismo metafísico promueven una cosmovisión en la que el hombre, devenido individuo y separado de todo lo demás, actúa como sol, núcleo, punto de apoyo o fuerza unificadora.² En *Meeting the Universe Halfway* (2007),

² Claramente este sol al que aquí se hace mención no es el sol bello e idealizado, que representa el conocimiento humano y que Haraway (1999:123) llama la estrella cegadora del hijo heliotrópico de

Barad toma ideas de las teorías posestructuralistas, los feminismos, los estudios científicos y la física para pensar conjuntamente lo cultural y lo natural, en tanto que relación de “exterioridad interior”. Una aproximación desde el realismo agencial a la cuestión performatividad hace evidente que la materia participa activamente en el devenir del mundo al mismo tiempo que refuta el excepcionalismo humano.

La capacidad agencial, entonces, no es propiedad exclusiva del humano. La materia es producida y productiva, generada y generativa. Para el realismo agencial que propone la estadounidense, los fenómenos son el entrelazamiento de inseparabilidad ontológica de “agencias” intra-activas.³ Los límites diferenciales entre humanos y no humanos, entre cultura y naturaleza, son establecidos a través de complejas intra-acciones agenciales de múltiples prácticas materio-discursivas.

El mundo es un proceso material abierto a través del cual la materia misma adquiere significado y forma por medio de la realización de diferentes posibilidades agenciales. La temporalidad y la espacialidad emergen en esta historicidad procesual. Se reconfiguran las relaciones de exterioridad, conectividad y exclusión. Las topologías cambiantes del mundo implican una reelaboración continua de la noción de dinámica misma. La dinámica no es simplemente una cuestión de propiedades que cambian en el tiempo, sino lo que importa en la materialización en curso de diferentes topologías espaciotemporales. El mundo es intraactividad en su importancia diferencial. (Barad, 2007, p. 141)

Entender los ríos, las costas y las selvas del Litoral como superficies de escritura solo es posible asumiendo que los enredos, las relacionalidades y las (re)articulaciones materiales del mundo son prácticas materio-discursivas. Estas tramas –a las que aquí, como se explicó, nos aproximamos por medio de esos materiales astillados que suele llamarse arte y literatura– no son el producto de la conciencia originaria de un sujeto unificado. Surgen, más bien, de un campo de posibilidades dinámico, múltiple y contingente. Las prácticas discursivas, como sostiene Barad, “no son marcadores de posición antropomórficos para la agencia proyectada de sujetos, cultura o lenguaje individuales. De hecho, no son prácticas basadas en humanos” (2007, p. 149). La escritura, como aquí se la entiende, una actuación ontológica y material de los existentes en su articulación en curso; es una cuestión de intra-acción, de lenguaje y de huella.

Barad retoma y reformula la noción de prácticas discursivas de Foucault –en tanto que condiciones materiales sociohistóricas y locales que producen los sujetos y objetos de las

Platón. Es, por lo demás, diametralmente opuesto al sol del Litoral del que se habló en el apartado anterior.

³ La diferencia conceptual entre “intra-acción” e “interacción” consiste en que el último término, a diferencia del primero, presume la existencia previa de entidades independientes.

prácticas de conocimiento– y la concepción de Bohr según la cual las ideas son arreglos físicos reales y, por tanto, materiales. Ambas conjugadas le permiten a la autora sostener que la materia no es una construcción lingüística, sino una producción discursiva en el sentido posthumanista; esto es, (re)configuraciones materiales del mundo que hacen patente que las prácticas discursivas y los fenómenos materiales están mutuamente implicados en la dinámica de la intra-actividad.

Ni las prácticas discursivas ni los fenómenos materiales son ontológica o epistemológicamente anteriores. Ninguno de los dos puede explicarse en términos del otro. Ninguno es reducible al otro. Ninguno tiene un estatus privilegiado para determinar al otro. Ninguno es articulado o articulable en ausencia del otro; la materia y el significado se articulan mutuamente. (Barad, 2007, p. 152)

Entonces, quizá, si la materia es discursiva y el discurso es material, queda impugnada la separación vigente, al menos desde la modernidad filosófica, entre naturaleza y cultura. La materia no es una mera superficie pasiva, muda e inmutable que espera la huella de la cultura. Tampoco esta última es un mero producto de las representaciones humanas. Por el contrario, las prácticas discursivas son (re)configuraciones materiales específicas del mundo que se conforman en devenires intra-activos.

Que toda materia sea también discursiva y que todo discurso sea material no parece reforzar la configuración basada en la diferenciación de dos polos de la producción/articulación de ese lenguaje (humano-no humano), resolviéndose en la antítesis de lo antropológico vs. lo no antropológico de las voces. Más bien, creo que estas polaridades se tensionan y se torsionan. Decir que todo eventualmente posee voz, no es lo mismo que decir que todo es lenguaje. Pues, mientras la primera afirmación impugna la división entre materia y signo, la segunda refuerza esa dicotomía. Quizás sostener que todo es habla puede conllevar ciertos animismos y antropomorfismos, pero el riesgo de ello no es necesariamente caer en formas antropocéntricas. Por el contrario, como sostiene Bennet (2010, p. 99): “al mostrar semejanzas a través de las divisiones categoriales e iluminar paralelos estructurales entre formas materiales de la ‘naturaleza’ y aquellas de la ‘cultura’, el antropomorfismo puede revelar isomorfismos”.

Creo que el Litoral no aparece en las figuras artísticas mencionadas como una representación configurada por el hombre en tanto que fuerza unificadora central de todo lo que existe, sino que lo hace quizás como un conjunto de entrelazamientos simétricos de procesos materiales y discursivos dinámicos que co-emergen en un campo de existencia unitario. Las superficies del Litoral son, si no me equivoco, un proceso de conjunción de suspiros y decires: las de los sauces, las de los camalotes, las del cielo, las de los vapores, las del

sol, las de las ramas, las de lxs migrantes. Todas estas voces, que se configuran como escrituras en procesos intra-activos estabilizadores y, al mismo tiempo, desestabilizadores se encuentran en las tramas cerradas de la selva, en la corriente de los ríos que todo lo arrastra y en los pensamientos florecidos y flotantes.

Materia con historias

En *Cortezas* (2014) Didi-Huberman dice casi a modo de máxima: “mirar los árboles como se interroga a los testigos muertos”. Los abedules de Birkenau son los únicos sobrevivientes que continúan creciendo allí. Entre agosto de 1944, fecha en la que un fotógrafo clandestino, supuestamente miembro de las Strafkompagnies, tomó una imagen de los árboles, y julio de 2011, cuando Didi-Huberman realiza una visita al sitio y obtiene una nueva fotografía, los troncos se tornaron mucho más espesos, más sólidos.

Los existentes (humanos) destruidos no se fueron a otra parte, están allí realmente:

allí, en las flores de los campos; allí, en la sabia de los abedules; allí, en ese pequeño lago donde descansan las cenizas de miles de cuerpos. Lago, agua durmiente, que exige a nuestra mirada pedir un ‘¿quién vive?’, a cada instante. (Didi-Huberman, 2014, p. 60)

Y más adelante agrega:

[...] en la zona que rodea los crematorios IV y V, en el linde del bosque de abedules, la tierra misma hace resurgir las huellas de las masacres masivas. El lavado de las lluvias, en particular, hizo emerger innumerables esquirlas y fragmentos de hueso a la superficie del suelo. (Didi-Huberman, 2014, p. 60)

El Litoral no es un espacio que se encuentre escindido de su historia. También allí la tierra misma hace resurgir, como dice el autor de *Cortezas*, las huellas de las masacres masivas. Con mayor o menor grado de visibilidad, está impregnada en la materia, por ejemplo, la guerra del Paraguay o de la Triple Alianza suscitada entre los años 1864 y 1870 y en la que los ejércitos de Brasil, Uruguay y Argentina se enfrentaron de modo cruento al de Paraguay (Garavaglia y Fradkin, 2016).

Si bien no hay acuerdo sobre la cifra, Paraguay perdió entre el 50 % y el 85 % de su población humana y probablemente más del 90 % de su población masculina adulta. Las muertes no fueron causadas únicamente por acciones bélicas directas, también se debieron al hambre y a las epidemias como la del cólera. Entre militares y civiles Paraguay perdió 300 mil personas, Brasil 100 mil, Argentina 30 mil y Uruguay 10 mil.

Las batallas de Esteros Bellaco, Tuyutí y Boquerón, por ejemplo, dejaron tantos muertos que los soldados vivos no dieron abasto para enterrar a los fallecidos. Tan así es que, en el horizonte, según cuentan las crónicas de aquella época, podían verse montañas

humeantes de cadáveres humanos. Pero la gran mayoría de los cuerpos fueron arrojados al río haciendo que el agua se contamine, que las pestes fluyan con las corrientes y ocasionen muchas muertes más.

En una carta del 18 de noviembre de 1867 el Marqués de Caixas le escribe al Emperador del Brasil Pedro II:

[Mitre] ha estado muy de acuerdo conmigo, en todo, hasta a que los cadáveres coléricos sean lanzados desde la escuadra, como de Itapirú a las aguas del Paraná, para llevar el contagio a las poblaciones ribereñas, principalmente las de Corrientes, Entre ríos, y Santa Fe, que le son opuestas. (Citado en Chiavenato, 2008, p. 223)

Estas son algunas, claro, de “las cicatrices/ o las heridas o las memorias/ de ese ir/ que componía sobre las piedrecillas” (2020a, p. 485) de las que habla Ortiz en el verso de “Entre Ríos” antes citado. Y agrego: la composición es también en el agua de los ríos que trasladaban el cólera, en los árboles, en la tierra, en los vapores de la selva, en los animales, etc.

En el documental *Cándido López y los Campos de Batalla* realizado por José Luis García en el año 2005 se buscan los espacios de la guerra retratados por el famoso pintor y se realiza un intento por leer en ellos el paso del tiempo y las huellas del pasado.



García, José Luis. *Cándido López. Los campos de batalla* 2005. Fotograma del documental.

En la escena de la que está tomado este fotograma, pero fuera de él, hay dos personas más: el director del film y un entrevistado. Este último, cuenta que el árbol que está siendo talado, como lo fueron muchos de esa zona, debe tener más de 150 años porque son de crecimiento muy lento y agrega que es probable que si hubo algún combate en ese mismo lugar tenga alguna bala adentro.

Esas huellas de las batallas se superponen con otras como capas esmeriladas que difuminan la escritura anterior pero no del todo. La superficie del Litoral es una suerte de palimpsesto en el que estas historias están escritas. Es, como dice Ortiz en la estrofa antes citado, un ir con cicatrices que arma composiciones. Pero la materia no es una superficie pasiva que soporta escrituras hechas por agentes humanos. Quizás habría que decir que las superficies son indiscernibles de las escrituras y poseen poder narrativo propio.

La ecocrítica materialista sostiene que, si la materia es agencial y produce sus propios sentidos, toda configuración material “dice” y, por tanto, “puede ser objeto de un análisis crítico inspirado en la búsqueda de sus historias, sus interacciones materiales y discursivas, su lugar en la ‘coreografía del devenir’” (Coole y Frost, 2010, p. 10). Esto es, la materia posee poder narrativo por medio del cual configura sentido (Iovino y Oppermann, 2018). Pues, utilizando la expresión de Bennett (2010), lejos de ser pasiva o mecánica, la materia vibra, es decir, posee una vitalidad intrínseca. Es “activa, auto-creadora, productiva” e “impredecible” (Coole y Frost, 2010, p. 9). Es decir, tiene “trayectorias, propensiones o tendencias propias” pero se ramifica en un “afectar” a los otros existentes (Bennett, 2010, p. 22).

En rigor, según destacan Iovino y Oppermann, en el marco de la ecocrítica materialista existen dos modos de interpretar la agencia de la materia. El primero se centra en cómo estas capacidades agenciales no humanas aparecen representadas en textos narrativos escritos por humanos y podría agregarse también, aunque no lo dicen, en obras de otros lenguajes artísticos. Las figuras artísticas humanas invitan, dicho con Bennett, a una “atención imaginativa dirigida a la vitalidad material” (Bennett, 2010, p. 19). El segundo modo, en cambio, se focaliza directamente en el poder “narrativo” de la materia para crear configuraciones de sentido.

Aunque requeriría de una disquisición más extensa, tal vez sea posible cuestionar esta división entre dos formas. Por un lado, el arte no es un producto puramente humano; por el otro, el habla de la materia a veces termina de configurarse en la obra de arte que presta una voz no antropológica. Pero materia y voz no son escindibles. Como dice Adorno, según se citó más arriba, con el estallido de la subjetividad, la materia se astilla y se hace “expresión en la nuda representación de sí misma” (2008, p. 18)

Cualquier separación taxativa entre el poder narrativo del arte y el de la materia es por lo menos problemática en tanto que parte de (o reproduce) la escisión entre cultura y naturaleza. Las imágenes artísticas no son productos conceptuales humanos y desmaterializados como supone la distinción propuesta.

Más allá de no compartir esa división, lo señalado por las autoras en torno al segundo modo es pertinente y, como reconocen, extensible a toda la materia, también a la artística.

La materia, en todas sus formas, se convierte en un sitio de narratividad, una materia-con-historias [*storied matter*], encarnando sus propias narrativas en las mentes de los agentes humanos y en la estructura misma de sus propias fuerzas auto-constructivas. (Iovino y Oppermann, 2018, p. 221)

Postular que la materia es un sitio de narratividad conlleva repensar la concepción de materia, desde una óptica diametralmente opuesta al idealismo, y las nociones de texto, voz, lenguaje, discurso, habla, entre otras, todas ellas gestadas en el ámbito de la lingüística (general), una disciplina que describe y define el lenguaje desde la lógica de lo humano. Las construcciones materio-discursivas lejos de ser configuraciones “hechas de elementos simples, aislados entre sí, [...] forman complejos tanto naturales como culturales y, en muchos casos, la agencia y el sentido humanos están profundamente entrelazados con la agencia y el sentido que surgen de esos seres no humanos” (Iovino y Oppermann, 2018, p. 221). Al igual que las tramas sociales que son interreinos, o en palabras de Latour “cualquier colectivo dado extiende su tejido social a otras entidades” (1999, p. 194), los entramados narrativos son el entrelazado de múltiples y diversos existentes.

La materia intra-actúa de modo continuo y dinámico. En esos encuentros, devenires o choques entre el agua y los saucos, como escribe Ortiz, se desarrollan potencialidades narrativas. Es, para decirlo con Bennett (2010, p. XIII), la vitalidad vibrante intrínseca de la materia lo que la configura como un sitio de narratividad y no la actividad “creativa” de lxs humanxs. Las tramas materiales son manifiestamente “vibrantes” y tienen “trayectorias, propensiones o tendencias propias” (Bennett, 2010, p. VIII). Como sostienen Coole y Frost, “la materialidad es siempre algo más que ‘mera’ materia: un exceso, fuerza, vitalidad, relacionalidad o diferencia que hace que la materia sea activa, auto-creativa, productiva, impredecible” (2010, p. 9).

Las expresiones del Litoral configuran (y se configuran en) tramas situadas que no aspiran a devenir Historia (con mayúscula, en singular y necesariamente humana), por el contrario, son “un producto dinámico de una agencia ‘difusa’ y una causalidad no lineal” (Iovino y Oppermann, 2018, p. 218). Son, además, escrituras colaborativas entre agentes de distintas

entidades y reinos. Estos, me refiero a todos los existentes, tanto a las piedras, como a lxs humanxs, las bacterias, los textos y los conceptos, poseen límites fluidos y permeables.

Las superficies son configuraciones de expresiones, como dice Billi en un artículo dedicado a la memoria vegetal, que oscilan “entre la apariencia fugitiva y la inscripción sobreviviente (o como ‘apariencia inscripta’), [...] capaces de dar testimonio” (2020, p. 208). En el paisaje perviven, emergen de la tierra, el agua o el aire, las huellas de la destrucción de los seres del pasado. Las historias, como la de la guerra del Paraguay, están escritas en el espacio del litoral, forman parte de él. En la tierra y en lo que se planta en ella, en los ríos y en todo lo que allí fluye, en el aire y en todo lo que lo espesa es posible hallar escritas huellas del pasado trabajando en el presente.

En el Litoral con el choque de entidades heterogéneas se van escribiendo (y sobre escribiendo) historias, guardando testimonios. Las figuras aquí referidas lo muestran como un sitio de narratividad con capacidad de archivo y compostaje de historias, los existentes “ponen en acción [*enact*] la materialidad del sentido a través de combinaciones específicas de prácticas materiales y discursivas” (Iovino y Oppermann, 2018, p. 222).

A modo de conclusión

En los movimientos y devenires del Litoral aparecen tramas que dejan ver historias que no fueron pergeñadas por “entidades supervisoras” que intentan fundar territorios sino por agentes que antes eran considerados pasivos. Estas escrituras son como las obras tardías de Beethoven que describe Adorno: fragmentarias, episódicas, sin un yo individual y veladas. Son materiales astillados.

Las tramas selváticas, figurativas y abstractas, son espesas, sólidas, gaseosas y también líquidas. Los existentes se aglomeran en una unión sin centro y de límites difusos en la que no se pierden las diferencias y se establecen múltiples conexiones. Son zonas de enmarañamientos, de senderos o hilos entrelazados que siguen trayectorias de movimientos y encuentros.

Ante los múltiples choques y roces provocados por los vientos y las corrientes, los ríos, las costas, las piedras y los sauces suenan, dicen, hablan y cantan. También escriben y sobrescriben sobre sus pieles y sus cortezas en procesos intra-activos estabilizadores y, al mismo tiempo, desestabilizadores.

Bibliografía


Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Orbis.

- Adorno, T. W. (2008). El estilo tardío de Beethoven. En *Escritos musicales IV*. Vol. 17, *Obra completa* (Pp. 15-18). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2013). *Estética: 1958/9*. Ciudad de Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Adorno, T. W., y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile.
- Aulicino, J. (2019). *El río y otros poemas*. Buenos Aires: Barnacle.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press.
- Bataille, G. (1985). Rotten Sun. En *Visions of excess: selected writings, 1927-1939, Theory and history of literature*, (pp. 57-58). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Benjamin, W. (2007). Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre. En *Obras*, Vol. 1 (pp. 144-60). Madrid: Abada.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham: Duke University Press.
- Billi, N. (2020). Variaciones de la memoria vegetal: plantas que materializan historias En *Artefilosofía*. Ouro Preto: Universidade Federal do Ouro Preto, (pp. 187- 209).
- Chiavenato, J. J. (2008). *Genocidio Americano. La guerra del Paraguay*. Asunción: Schauman.
- Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas: una metafísica de la mixtura*. Ciudad de Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Coole, D. y Frost, S. (Eds.). (2010). *New materialisms: ontology, agency, and politics*. Durham [NC]. London: Duke University Press.
- Demitrópulos, L. (1981). *Río de las congojas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Cortezas*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- Garavaglia, J. C., y Fradkin, R. (Eds.). (2016). *A 150 años de la Guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay*. Buenos Aires: Prometeo.
- Haraway, D. (1999). Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/ble. *Política y Sociedad*, 30, (pp. 121-163).
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Holmberg, E. L. (2012). *Viaje a Misiones* (S. Gasparini, Ed.). Paraná, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral; Universidad Nacional de Entre Ríos.
- Iovino, S, y Oppermann, S. (Edits.). (2018). Ecocrítica Material: Materialidad, agencia y modelos narrativos. *Pensamiento de los confines* 32(31), (pp. 215-227).
- Juárez, E. (2014). El vanguardismo de lo tardío según Th. W. Adorno. *Revista de Humanidades*, 29, (pp. 71-95).

- Latour, B. (1999). A Colectve of Humans and Nonhumans. En *Pandora's hope: essays on the reality of science studies* (pp. 174-215). Cambridge: Harvard University Press.
- Maccioni, F. (2021). De países otros: (re)invenciones poéticas del territorio. *Alea: Estudios Neolatinos* 23(1), (pp. 34-46). doi: 10.1590/1517-106x/20212313446
- Ortiz, J. L. (2008). *Una poesía del futuro: conversaciones con Juan L. Ortiz*. Editado por O. Aguirre. Buenos Aires: Mansalva.
- Ortiz, J. L. (2020a). Entre ríos (de El junco y la corriente). En S. Delgado (Ed.), *Obra completa* (pp. 478-497). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Ortiz, J. L. (2020b). Fui al río (del Ángel inclinado). En S. Delgado (Ed.), *Obra completa* (pp. 123-124). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Ortiz, J. L. (2020). La rama hacia el este. En Delgado, S. (Edit.). *Obra completa. Ediciones especiales Poesía*, (pp. 151-76). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Quiroga, H. (2011). El regreso de Anaconda. En *Anaconda y otros cuentos* (pp. 76-87). Bogotá: Libro al viento.
- Páez, R. (2013). *Poéticas del espacio argentino: Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga*. Buenos Aires: Mansalva.
- Said, E. (1998). Adorno como lo tardío. En Bull, M. (Edit.) *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Villa, J. (2019). Una historia de la imaginación en la Argentina. En Laera, A y Villa, J (Edit.). *Una historia de la imaginación en la Argentina: visiones de la pampa, el litoral y el altiplano desde el siglo XIX a la actualidad* (pp. 17-44). Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Fecha de recepción: 9 de mayo de 2022

Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2022

 Licencia **Atribución - No Comercial - Compartir Igual (by-nc-sa)**: No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

