

Decir el agua, decir el río. Notas con archivo

Saying the water, saying the river. Notes with archive

Betina Keizman

UNAM - UBA

Resumen

El presente trabajo repara en algunos hitos de la imaginación acuática en América Latina, atendiendo a una materia vibrante que promueve ensamblajes, archivos posibles de superposiciones temporales, cápsulas de sonidos, máquinas del tiempo, superficies sensibles, contactos, diálogos murmurados, voces, reverberaciones que nos abarcan, pero también nos exceden en su transversalidad. Arroyos y ríos hilan vínculos estrechos con las costas que rozan, con los seres vivientes, con las piedras e incluso con aquellos que transitan a sus expensas. De esa familiaridad difícil alza vuelo el juicio de una continuidad romántica entre el territorio del río y la propia presencia humana en el mundo. Al parecer, los accidentes y estados de la naturaleza desde siempre se han prestado para ser metáfora de un estado emocional. Sin embargo, abundan los indicios del resquebrajamiento de aquel dispositivo que pensaba en términos de lírica del entendimiento, una continuidad entre el río y el mundo humano, la montaña y los horizontes de lo viviente. En la actualidad, las imaginaciones del agua despliegan una consideración no antropocéntrica, imbuidas de un compromiso más radical del presente con lo viviente y con las fuerzas de Gaia, ahora enfocado en la continuidad entre cuerpos y entorno. En su recorrido, el trabajo hila los ríos de Juan Rulfo con los de Marcelo Brodsky; el barro que arrastra en el cuento de Rafael Muñoz con el del río de Libertad Demitrópulos. Otros tantos ríos terminan por desembocar en la obra de Adriana Salazar *Todo lo vivo, todo lo muerto: el Lago de Texcoco*. En tanto territorio acuático, las lagunas ocupan una posición particular en el imaginario. Son depósitos sospechosos, más estables que el río, menos abismales que el mar, aunque no por eso se excluyen como residencias de monstruos prehistóricos o de seres mágicos.

Palabras clave: río; imaginaciones del agua; naturaleza; archivo

Abstract

This paper looks at some landmarks of the aquatic imagination in Latin America, paying attention to a *vibrant matter* that promotes assemblages, possible files of temporary superimpositions, sound capsules, time machines, sensitive surfaces, contacts, murmured dialogues, voices and reverberations that encompass us but also exceed us in their transversality. Streams and rivers spin close ties with the coasts they touch, with living beings, with stones and even with those who travel at their expense. From that difficult familiarity arises the judgment of a romantic continuity between the territory of the river and the human presence in the world. Apparently, accidents and nature have always been used as a metaphor for an emotional state. However, there are many indications of the breakdown of

that device that thought a continuity between the river and the human world, the mountain and the horizons of the living. At present, the imaginations of water display a non-anthropocentric consideration, imbued with a more radical commitment with the living and with the forces of Gaia, now focused on the continuity between bodies and environment. In its journey, the work spins the rivers of Juan Rulfo with those of Marcelo Brodsky; the mud that drags in the story of Rafael Muñoz with that of Libertad Demitrópulos. Many other rivers end up flowing into the work of Adriana Salazar *Todo lo vivo, todo lo muerto: el Lago de Texcoco*. As an aquatic territory, lagoons occupy a particular position in the imagination. They are suspicious deposits, more stable than the river, less abysmal than the sea, although they are not excluded for this reason as residences of prehistoric monsters or magical beings.

Keywords: river; water imaginations; nature; File, Archive

Somos agua. El 70% de los órganos y tejidos humanos está formado por agua, el mismo porcentaje que el planeta que habitamos, un planeta azul, con plantas, piedras, humedad ambiente, vapor, lodo, respiración, rocío.

El agua, también el aire y la tierra moldearon la imaginación creadora. Cada uno a su modo. Mientras que el mar o las grandes lagunas imponen una distancia foránea (que en nuestros territorios del sur se versifica en la pampa, ese mar de tierra donde el horizonte y el cielo se reúnen), los arroyos y los ríos hilan vínculos estrechos con las costas que rozan, con los seres vivientes, con las piedras e incluso con aquellos que transitan a sus expensas. De esa familiaridad difícil alza vuelo el juicio de una continuidad romántica entre el territorio del río y la propia presencia humana en el mundo. Resultan inciertos, por el contrario, los puntos de contacto entre la vida humana y el mar insondable; es difícil suponer que el mar pueda representar la memoria y el tiempo, tanto como es cierto que estos, memoria o tiempo, se amoldan perfectamente al río. El mar es diferente. Cuando Bachelard (2003) se refiere al mar, por ejemplo, ensalza la imaginación muscular, una megapoética energética que reconoce en Lautréamont, una imaginación animalizada. El encuentro del hombre con la dinámica del mar, escribe, es un “diálogo entre dos cóleras” (Bachelard, 2003, p. 258).

El trato íntimo de la imaginación con la materia acuática labra su propia historia, y si la distinción entre sujeto y objeto sostiene la idea bien concreta de la naturaleza como recurso, no es menos cierto que la naturaleza también ha sido recurso para la imaginación. Al parecer, los accidentes y estados de la naturaleza desde siempre se han prestado para ser metáfora de un estado emocional. El territorio como expresión del sujeto: el río caudaloso de las emociones, el lago de la melancolía, los páramos del abandono y del sujeto perdido. ¿De qué tiempo hablo? ¿Acaso no es el territorio lo más situado? De un tiempo idílico que proyecta una conjeturada continuidad, esa que en la modernidad

abandona su carácter de certeza y cohabitación para constituirse en objeto preciado o, acaso, búsqueda vital. Abundan los indicios del resquebrajamiento de aquel dispositivo que pensaba en términos de lírica del entendimiento, una continuidad entre el río y el mundo humano, la montaña y los horizontes de lo viviente. Disipado ese carácter inicial de energía fundante, la tierra, el aire, el fuego y el agua quedaron relegados a ciertas prácticas: el tarot, los horóscopos, las mitologías, acaso la poesía.

Si asumimos que la creación nace inicialmente de un contacto con las condiciones de la propia existencia, por lo tanto, la vida en el paisaje –para aquellos que siguen viviendo cerca de ese constructo que es el paisaje– estaría signada por ese encuentro, y qué más natural o necesario, que ponerlo en el centro de la fiebre creativa, reatribuirle su condición de acción, intervención, invento. Para los demás, la distancia se hizo ardua o insustancial. No recuerdo de qué ilustre poeta del siglo XIX se cuenta que se asomó por la ventana, contempló el campo, un arroyo sinuoso, la luz del sol colándose entre las nubes grisáceas y difractada en tonalidades centelleantes, azuladas, amarillas, rojizas, verdosas; luego cerró la ventana y abrió un libro: “Ya he visto lo que tenía para ver, no necesito más”.

Las proyecciones apocalípticas vaticinan un planeta azul (y verde) de más en más ceniciento. En la literatura contemporánea, tal como en el mundo que nos toca habitar, las aguas sobrellevan un ritmo bipolar, de escasez o de abundancia, incendios, temporales, crecidas que amenazan la existencia de ciudades antiguas y secas que trastocan los ritmos y amenazan a comunidades enteras. La sobreexplotación de los recursos naturales y de las comunidades humanas constituyen, después de todo, modalidades del extractivismo que el capitalismo global empuja hasta el límite, como quien extrae la última gota de las ropas de un ahogado. Cabe alguna salvedad, el apocalipsis no es nuevo, ni siquiera es futuro. Para muchos, ya sucedió. Volvemos nuestra mirada a los incendios y a los desiertos, a ese lazo roto que se replica en las existencias a lo largo y a lo ancho de regiones que se encuentran en las antípodas, e intentamos rescatar geograñas afectivas, latidos comunes en zonas situadas.

En fin, el trato íntimo de la imaginación con la materia acuática recorre innumerables puertos artísticos y literarios. Sea porque el agua es sinónimo de vida, porque se concebía como el último o más esencial reducto para los estremecimientos de la intimidad, porque fue materia para dar forma a inquietudes existenciales y filosóficas o porque efectivamente es férreo el vínculo entre las formas literarias y los territorios de lo viviente. Anquilosada en lo más profundo de los repertorios críticos,

algo olvidada, la prosa de Gastón Bachelard conserva una potencia extraordinaria si se trata de reflexionar de un modo original y significativo en torno a los imaginarios acuáticos. Bachelard reconoce en la imagen poética mucho más que una actualización de arquetipos, e incluso que una fuerza psíquica. La imagen poética vive en el presente y por eso registra “la novedad psíquica esencial del poema (Bachelard, 2000, p. 7). En su estudio sobre el agua entiende de inmediato que se trata de una “imaginación material”, así lo subraya, y admite la dificultad para sistematizarla porque la fluidez imaginativa que pone en movimiento, además de abierta, tiende a la prospección. “Se sueña antes de contemplar. Antes de ser un espectáculo consciente, todo paisaje es una experiencia onírica” (Bachelard, 2003, p. 12). En esta imagen centrada en el psiquismo humano, heredera de una fenomenología de la experiencia, estriba la originalidad y la fuerza de la propuesta de Bachelard, su acierto al reflexionar sobre la imaginación creadora. Pero también reside allí su desajuste respecto de aquellas perspectivas que en la actualidad repasan las imaginaciones del agua desde una consideración no antropocéntrica, imbuidas del compromiso más radical del presente con lo viviente y con las fuerzas de Gaia. Como expresión de este deslizamiento en busca de un descentramiento del sujeto surgen algunas categorías en que la noción de vida se finca en una continuidad entre cuerpos y entorno: ensamblaje, materia vibrante (Bennet, 2022). Jens Andermann (2018), por ejemplo, lee el paisaje como terreno de la larga contienda colonial y moderna por los recursos, y rastrea su recorrido en aquellas experiencias arquitectónicas, ecocríticas, antropológicas y estéticas que conceptualizan los ensamblajes “posnaturales” del presente.

Todos los recorridos son arbitrarios, azarosos, volubles, pero transitar, como aquí propongo, algunos hitos de la imaginación acuática contribuye a reponer experiencias, recuperar voces y escrituras, una *materia vibrante* que se conserva con su propio tenor, aunque cualquier archivo de la cultura parezca por definición foráneo de ese tiempo profundo de los eventos geológicos y naturales, de escalas inimaginables en relación con vidas y producciones humanas.

Puerto 1. Los imaginarios del río y otros. Archivo - recorrido - collage

Por este bies, el río es soporte de un tránsito. Las miradas no se zambullen en su profundidad, están ciegas a esa identidad lodosa que inspirará el barroso de Néstor Perlongher, a su intensidad anfibia entre río y tierra. No es mar, tampoco parece por completo un río. Así lo indica Brodsky: es el escenario del porvenir, un posible paisaje del futuro (Fig. 1). Por eso, y más, el Río de la Plata es pura paradoja de lodo. La promesa irónica de su nombre lo destina al brillo argento y al tránsito, porque si

algo define, supongamos, a cualquier río, es su disposición para fluir. Sin embargo, esa capacidad de fluir es particularmente engañosa en lo que supone de uniforme o apaciguadora, incluso para las artes que se abisman en lo milimétrico de ese movimiento, así como de las vitalidades o formas sedimentarias que albergue. Por ese motivo, la literatura latinoamericana reitera, con equívoca insistencia, su transformación. El río creciente, el río furioso, el río vital y por eso, inquietante y amenazador.

Figura 1



Nota: “El Río de la Plata ha sido el lugar de la llegada y también del final. Por el río llegó mi tío Salomón, hermano de mi abuelo, a principios de siglo. Su imagen desafía el futuro, su postura lo espera todo” (Brodsky, 1996).

En el cuento “Es que somos muy pobres” de Juan Rulfo (1967) explota la turbulencia del río. Mucho late en la escritura de Rulfo sobre río, turbulencia y deseo femenino: “Se notaba en que el ruido del río era más fuerte y se oía más cerca. Se oía, como se huele una quemazón, el olor a podrido del agua revuelta” (p. 31). El río de los pobres purga esperanzas. Se lleva el tamarindo y a la vaca Serpentina, tan “atarantada”, junto a esas aguas que ya no reconoce:

A la hora en que me fui a asomar, el río ya había perdido sus orillas. Iba subiendo poco a poco por la calle real, y estaba metiéndose a toda prisa en la casa de esa mujer que le dicen *la Tambora*. El chapaleo del agua se oía al entrar por el corral y al salir en grandes chorros por la puerta. *La Tambora* iba y venía caminando por lo que era ya un pedazo de río, echando a la calle sus gallinas para que se fueran a esconder a algún lugar donde no les llegara la corriente. (Rulfo, 1967, p. 31-32)

No es poca cosa la pérdida de la vaca Serpentina que debía asegurar la suerte de Tacha contra la desgracia de su cuerpo femenino que se alborota. Ahora Tacha llora:

Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella. Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición. (Rulfo, 1967, pp. 35-36)

Muchos ríos latinoamericanos tienen poco en común con el río de Heráclito. Esa corriente de agua imperecedera, que fluye seguramente transparente sobre un lecho de piedras. Nosotros conocemos otros ríos. Sucios y olorosos, ganados por el barro e instrumento de lo inesperado. Son ríos que se cuelan en el cuerpo y que son cuerpos. El llanto de Tacha es un adentro que proviene de afuera, o al revés, rompe el dique de la voluntad y estalla la emoción. Qué digo, el agua, el río, el torrente de las materias son cuerpo sin serlo por completo. El río no pasa ni permanece, es materia cambiante, potencia vital.

Los pechos crecidos de Tacha laten su perdición como una continuidad del río que se retoba de los planes humanos. La naturaleza americana se escribió como cuerpo femenino, replicando, naturaleza y cuerpo femenino, su explotación y sometimiento, también su pujanza y rebeldía. Sin embargo, el río de Rulfo acerca otra advertencia. El río es cuerpo que desborda un cauce, aquí sobre la tierra, pero también en lo alto y bajo la superficie. La tierra trepida su corriente y en el aire se transmiten ondas sonoras que redundan su caja de sonidos: “queríamos oír bien lo que decía la gente, pues abajo, junto al río, hay un gran ruidazal y sólo se ven las bocas de muchos que se abren y se cierran y como que quieren decir algo; pero no se oye nada. Por eso nos subimos por la barranca” (Rulfo, 1967, p. 32). Las bocas se revuelven a contracorriente de los ruidos que se expresan en otra

parte. Todo se somete a la voluntad del río. Y se hace uno con él. El alimento es parte del cuerpo y somos lo que comemos.

Una colega me comenta sobre el libro de Jane Bennett (2022). Me envía la cita en el capítulo “Materia comestible”: “somos y no somos lo que comemos” (p. 119). El río incorpora lo que atrapa. Otra metáfora visual que me parece próxima es una pintura como las de Giuseppe Archimboldo, en que el río superpondría todo lo que ha tomado y esconde, revueltos, residuos y materiales, formas vivientes y no vivientes. Pienso en la casa de baños de *El viaje de Chihiro*, aquella película entrañable que dirigió Hayao Miyazaki: cuando el agua dreña, lo que aparece podría yacer en el cauce seco del lago de Texcoco.

Muchas veces el río se vuelve piel, sonido y palabra. Así sucede en una novela inolvidable, *Eisejuaz*, donde Sara Gallardo (2000) nos introduce en la naturaleza inestable, ¿locura o revelación?, de un wichí escindido. Como no puede ser de otro modo, el lenguaje es el territorio donde brotan y se esfuman los chispazos de revelación del fantasma que él mismo es:

Bajé a un lugar, lejos de allí, tomé barro del suelo y me cubría el cuerpo con él. Barro blanco en todo el cuerpo, y barro colorado en el pecho. Me cubrí con él y estuve así. Me puse de pie y canté al espíritu que me fue dado:

- Agua Que Corre baja y lava, ataca, salta, empuja. Agua Que Corre riega, alimenta, destruye, se alegra. No puedo pensar ni remansar, no puedo sonreír, no puedo dormir. No puedo volver. Agua Que Corre topa, dispara, se levanta, conduce, apura y rompe. Yo te vi, yo te vi, yo te vi. Te llevo, Eisejuaz, Agua Que Corre, para cumplir.

Caminé por el monte y llegué al Bermejo. Me bañé en ese río traicionero hasta que el barro se salió y quedé lavado. Y cuando estuve seco me vestí. (Gallardo, 2000, p. 66)

En *Eisejuaz*, el río tiene la textura de la piel y la piel es río que no puede “pensar ni remansar”. Con el cuerpo hecho uno con el lodo, Eisejuaz es Agua Que Corre, vive esas aguas hechas de verbos de movimiento y abandona el espíritu del río cuando en otro “río traicionero” lava el lodo que cubre su cuerpo.

Nombrar el río es decir lodo y decir limo, esa materia tradicionalmente valorizada por su fertilidad, aunque en el presente el lodo nombra los desperdicios o concentra elementos tóxicos. El limo también determina el carácter móvil de las superficies adyacentes al río, es la movilidad entre el agua y la costa. Debido a su desplazamiento, a veces es difícil, sino imposible, saber dónde empieza el

río y dónde avanza el cañaveral, los humedales, sus islas móviles, por eso fantasiosas o quiméricas, enemigas del buen puerto. A veces el limo se aleja del agua y atestigua su paso. En el famoso cuadro de Ángel Della Valle, *La vuelta del malón*, el brillo blanco del horizonte, de la cautiva y del caballo en primer plano, contrastan con los humedales acuosos, cauces, juncos, cañas, lodo y calaveras vacunas (Fig. 2).

Figura 2

Ángel Della Valle, La vuelta del malón. Óleo sobre tela. 1892



Nota: Museo Nacional de Bellas Artes.

Todo territorio se inscribe en ecologías de vida, imaginaciones, proyectos económicos, ordenamientos sociales, etc. Las siluetas de los ríos, para el caso, esbozan un entendimiento fluvial que siempre mantuvo una pugna con los recursos terrestres. A la precisión de trenes y carreteras, se opone el entramado azaroso de los ríos. Cada uno ensaya y compromete distribuciones políticas y económicas específicas. Hoy parece que la red de ríos anticipó la derrota rectilínea del progreso. Ellos estaban antes y su importancia regresa en el presente, nunca se fue.

En la conquista del territorio americano, el río fue la vía escogida para extraer las riquezas desde el centro del continente hacia el mar. Había que entregarse al río. Cuando se optó por el tránsito

de tierra firme, más predecible, el río quedó a la espera del regreso inevitable. Rumiano vasos comunicantes: circuitos vasculares, flujos del cuerpo, tramados líquidos y territoriales, materias. En Argentina, la bajada de caudal histórica del río Paraná se superpone a la disputa sobre el futuro de la administración de la vía navegable fluvial Paraná-Paraguay que Hidrovía S.A. explotó durante los últimos 25 años, controlando la navegación de la principal puerta de entrada y salida de los granos y materias primas que comercializa el país. Los rastros del pasado de la cultura del río están impresos en el lenguaje. Los transportes acuáticos de los pueblos canoeros cruzan lenguas: jangadas, piraguas, balsas, las itapás guaraníes, garandumbas. Remos de punta, cuerdas para tirar de una banda y recoger de la otra. Según registros de cronistas, según algunas fuentes jesuitas, aunque otras los atribuyen a los franciscanos del siglo XVIII, cruzar en pelota era ser arrastrado por un baqueano, indio o gaucho que sostenía una sogá entre sus dientes, con su brazo o tal vez atada a su cintura. Según otras versiones, el viajero cruza agarrado a la cola de un caballo que arrastra un cuero de toro relleno con paja que flota, una suerte de moisés donde se resguardan los pertrechos o se balancea el mal nadador. Muy probablemente un eclesiástico era quien cruzaba en pelota.

Ayer y hoy el río se ensancha, hay islas, bancos, profundidades. El río se modifica y por eso cualquier mapa es quimérico y para navegar se requiere dibujar los canales sobre el mapa de referencia. De un navegante a otro se transmiten las profundidades del día, los canales navegables, las subidas y bajadas tras la tormenta, la última corriente de ese cuerpo vivo y fluido. No por nada se lo representa como una enorme sierpe acuática, una fuerza que se escapa de las manos. Que se escapa. El mapa es una expresión del territorio, una aprehensión, entre muchas posibles, de la cartografía del continente hecha agua y limo.

Muchos cuentos de Horacio Quiroga cartografían esos territorios, elijo “A la deriva”, que inicia así: “El hombre pisó algo blancuzco, y en seguida sintió la mordedura en el pie” (Quiroga, 1992, p. 60). Cuando el hombre intenta ganar tiempo en su carrera contra el veneno que le inoculó la víbora, entrega su canoa al río. No solicita ayuda a la mujer, solo caña. Después de eso, Quiroga abandona la suerte del hombre envenenado a la deriva de la corriente:

Pero el hombre no quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa. Sentóse en la popa y comenzó a palear hasta el centro del Paraná. Allí la corriente del río, que en las inmediaciones del Iguazú corre seis millas, lo llevaría antes de cinco horas a Tacurú-Pucú. // El hombre, con sombría energía, pudo efectivamente llegar hasta el medio del río; pero allí sus manos dormidas dejaron caer la pala en la canoa, y tras un nuevo vómito -de sangre esta vez- dirigió una mirada al sol que ya trasponía el monte. (p. 61)

La canoa desciende el trayecto material del río de la memoria y de la muerte:

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo, y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única. [...] El cielo, al poniente, se abría ahora en pantalla de oro, y el río se había coloreado también. Desde la costa paraguaya, ya entenebrecida, el monte dejaba caer sobre el río su fresca crepuscular, en penetrantes efluvios de azahar y miel silvestre. Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay. // Allá abajo, sobre el río de oro, la canoa derivaba velozmente, girando a ratos sobre sí misma ante el borbollón de un remolino. (pp. 62-63)

El tiempo del río de oro es el tiempo del cuento y de la vida, por eso su materia literaria se revela dócil para indicar lo que, en fin, es primordial en la narración, el tiempo que transcurre y el espacio que desflora. Sin embargo, los ríos barrocos rehúsan descender a metáfora y quieren ascender a materia y existencia. *El Gualeguay* de Juan L. Ortiz (2020) es un poema-río, capítulo insoslayable de estos imaginarios, un tránsito que el escritor entrerriano dedicó a la fundación de su ciudad y que escribe cuando ya está instalado en Paraná. El poema atraviesa y teje la vida del río, la vida de los hombres, la historia y la propia existencia de Juan L., urdiendo partes de su autobiografía en este fluir que recorre desde el nacimiento del río en el Mesozoico, pasando por las etapas de su tránsito histórico y en el presente del poema inconcluso. Inconcluso, sin duda, porque lo acompaña un subtítulo, “fragmento”, y se anuncia que “continúa”, porque al poema-río no es posible atribuírsele un inicio o un final en coordenadas, y su infinitud, que se extiende en el tiempo, también prolifera en las experiencias y vidas con las que interactúa, en sus propagaciones materiales, simbólicas, lingüísticas, vivenciales. El río como palimpsesto de percepciones, sensaciones y acontecimientos que se comprometen con todas las materias, incluso por esa dimensión sonora que subsiste en la prospección. Ese río que, atravesando tiempos y territorios, acompaña lo viviente, forjado y habitado de sonoridades y trazos de formas de vida y existencias diversas:

Y el “gallito del agua” había irisado un aleteo
medio verde y amarillo?
Y la “Gallareta”, lustrado su luto, junto, quizás, a un irupé?
Y el “macá”, hundido y flotando su alegría,
hijo loco del agua.
Y el “biguá”, secado su zambullida,

en el desliz, todo negro, de unos troncos?
Y el “carau”, con su grito, apurado los crepúsculos?
Y el “chajá” preguntando agriamente a la noche?
Y el “teru-teru”, flameado la vigilia?
Y la “gallineta” en grupo, desesperado un agua oscura?
Y el “chorlito” paseado sobre un amarillo de “aguapey”?
Y el “chororó”, posado sobre los tallos de la brisa. (Ortiz, 2020, p. 557-558)

Juan L. Ortiz escribió su poesía junto al Gualeguay y al Paraná. También al margen de las corrientes poéticas y literarias que dominaban el campo cultural. Roxana Páez (1998) escribe lo siguiente en “*Gualeguay* de Juan L. Ortiz”:

Una de las características principales de esta poética es la reiteración, con leves y precisas variaciones, de un paisaje. Su observación pertenece al reino de las “varias veces” que le sirve no para repeler la imaginación, sino para sutilizar la trasmisión de su imagen, la filigrana de un cuadro. Esa repetición se irá dando en todas las modulaciones del color y la luz con un progresivo aligeramiento musical del lenguaje. (p. 6)

“Cortezas, unos?
Cómo, por Dios, no encallarse, si venían
De antes del siglo
Dándose, en la intemperie, contra todos los minutos?” (Ortiz, 2020, p. 640)

La intemperie que se da contra todos los minutos también es la irrupción de “círculos concéntricos” que Hugo Padeletti (2007) desglosa como un intersticio capital en la existencia hecha de contactos e intersticios:

“No es el agua, no,
Ni la tierra,
Ni el aire que da vueltas
en el aire”. (p. 98)

Parece sencillo estimar el atractivo de lo que fluye por sobre la timorata avaricia de lo sólido. Tal vez lo gaseoso también sea sugestivo, aunque sus condiciones favorecen la omnipotencia. De lo líquido, al contrario, nace un reconocimiento. Somos agua.

Sumo otro elemento a este recorrido-collage: *Río de las congojas*, la novela de los sin nombre, el pobre, el mestizo y la mujer en la pluma de Libertad Demitrópulos (1981). *Río de las congojas*

inventa en el orden de la palabra los tiempos iniciales de la conquista española en el Río de la plata, por el río Paraná y en el tránsito entre Santa Fe, Asunción y Buenos Aires:

¿Este es un río o una persona de lomo divino, o es una fuerza que se le ha escapado de las manos a Tupasy, madre de Dios, o a Ilaj, o a mis ojos que ya no pueden espejear la tanteza de su cuerpo sin cuerpo? Rolando en mi canoa muchas veces se me viene con el cielo y me inunda el corazón. 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 de los ojos, y se siente irse en la corriente cuesta abajo, entre pescados y flores, arenas y cañas. Una vez ahí dentro, uno aprende a conocer la historia de sus abuelos comidos por los yacarés. Se entera de que su tata viejo tenía los pies rajados e hinchados como lo tuvieron su bisabuelo y su tatarabuelo y su más abuelo que todos, ese que principió el abuelaje; uno sabe así que ellos estaban siempre en el agua buscando pescado hasta que el yacaré se los comía. (Demitrópulos, 1981, p. 16-17)

En el río reside la memoria y la genealogía de tanto yacaré que ha comido hombres y mujeres mientras espejeaban “la tanteza de su cuerpo sin cuerpo”. Tal como en *Eisejuaz*, en la novela de Libertad Demitrópulos las palabras del río ponen a rodar el lenguaje, se imbrican en su movimiento y en su mixtura, en su contaminación que desbarata la rigidez lingüística hasta volverla palabralodo.

El agua es una máquina de tiempo. Las últimas décadas han revelado las formas más extremas de su capacidad para la conservación. Siempre hubo vidas bajo el agua, supimos que entre peces y algas se albergaban tesoros y detritos, pero el carácter acelerado de las transformaciones del presente expone este rasgo y lo vuelve indisimulable. El pueblo de Villa Epecuén, al suroeste de la Provincia de Buenos Aires, quedó bajo las aguas debido a una crecida de la laguna Epecuén en el año 1985. Alcanzaron a evacuar a los pobladores e incluso se trasladaron numerosos féretros del cementerio a la ciudad próxima de Carhué. Tras la evacuación, el pueblo permaneció inundado durante dos décadas hasta que por fin el nivel del agua inició su paulatino retroceso. En la actualidad, turistas, fotógrafos profesionales y amateurs recorren las calles, el antiguo dique de contención y las ruinas de las casas, hoteles, vehículos oxidados, árboles muertos y edificios emblemáticos (el Matadero de Epecuén, como otros de la zona, fue diseñado por el ingeniero Francisco Salomone).

También la película *Balnearios* de Mariano Llinás (2002) dedica una mirada y varias voces a la historia de Villa Epecuén, que incluye en otro archivo, el de los balnearios. Lo hace por el bies de un cortometraje ficcional en el que Epecuén se convierte en una playa de Miramar que guarda “el secreto horripilante” de esta ciudad hundida por motivos que se pierden en el mito, consecuencias

imprevistas y falsas razones. Llinás filma al “poblador” en un bote, estableciendo una topografía imaginaria bajo las aguas. “Aquí estaba”, “allí”, “por el otro lado”. Su mano indica y su voz repasa. Con el recurso de la ficcionalidad y echando a mano a una cadenciosa y paródica voz en off, típica de narración de terror, el episodio subraya que aquello que las aguas esconden ronda el misterio porque es materia del tiempo.

En la actualidad, el antiguo pueblo se ha convertido en atracción turística e incluso acoge la Vuelta al Lago Epecuén, una carrera de cross-country con recorridos entre las ruinas, por rocas, arena, barro y zonas de salitre que se publicita bajo el siguiente lema: “correr a través de la historia y más allá del tiempo”.

Fundada en 1921, las propiedades curativas de las aguas del lago convirtieron a la villa en centro de turismo de salud que ahora se recicla como paisaje postapocalíptico, suerte de parque temático abierto a visitantes¹.

Plop plop plop burbujea el barro. Son los gases o los pasos de un animal. Los pieslodo que degluten las alpargatas y el pie de barro que vuelve a hundirse, desconfiado, o se alza sabedor. Allí están los isleños, los bajíos, los cañaverales. Cada carancho a su rancho. Como de un faro, desde un lado brillan las luces imaginarias de Argirópolis, aquel proyecto de Domingo Faustino Sarmiento que en 1850 expone en un libro de título homónimo, donde propuso crear una capital en la isla Martín García para garantizar la libre navegabilidad de los ríos a las potencias europeas en un Río de la Plata pacificado. Del otro lado, envía sus señales la respuesta de Lucrecia Martel en la *Nueva Argirópolis*, el cortometraje de ocho minutos que, con motivo del Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810, presenta a la Secretaría de Cultura de la Nación cuando esta convoca a veinticinco cineastas para la realización de cortos cinematográficos. En *Nueva Argirópolis* se nombran las voces acalladas, primero por la conquista y luego por el Estado hegemónico, la lengua wichi, toba, guaraní, idiomas residuales: ¿por qué quienes hablamos esas lenguas seremos los ignorantes?, ¿qué habrá pasado?, se pregunta uno de los hombres, uno de esos sujetos que siempre estuvieron y que regresan, por el río, ¿de qué otro modo? El cortometraje de Martel se inicia con las siluetas de los oficiales de prefectura contemplando una embarcación vegetal, un camalote sostenido por botellas. Luego aparecen sus

¹ Véase, al respecto, el sitio web *The Ruins of Villa Epecuen - The Atlantic*:
<https://www.theatlantic.com/photo/2011/07/the-ruins-of-villa-epecuen/100110/>

voces designando a los ocupantes: “Un femenino y cuatro masculinos, sin documentación”. Más atrás los susurros de los otros, sus murmullos como agua que corre, lo que debe traducirse, sus risas. También el espectador que ignora esas lenguas originarias se expone a la experiencia de desconocer esos intercambios. Así se da vuelta una taba entre la lengua hegemónica y la lengua reprimida. El agua baja arrastrando el barro de las tierras río arriba, formando islas que no son de nadie. Del mismo modo han bajado flotando estos hombres y esta mujer, sobre camalotes sostenidos por botellas de plástico. Mujeres, hombres desde Bermejo, en la frontera del Gran Chaco. Niños invisibles que aprenden del río. El médico examina los cuerpos de los navegantes furtivos: no tienen nada. Las voces de prefectura preguntan: de dónde vienen, quiénes son, qué hacen, qué buscan. Ninguno responde, los murmullos, el grupo sonriendo. El río sabe. El mensaje que los ha traído rezuma en los ruidos pastosos del agua, pero también en un video que circula por internet, una invocación para alcanzar una Nueva Argirópolis.

Regresa como futuro lo que Sarmiento (2010), en *El Carapachay*, vislumbraba desde su horizonte biopolítico cuando imaginó el Carapachayo, el habitante del delta del Paraná:

El sexto día de la creación de las islas, después de toda ánima viviente, apareció el carapachayo, bípedo parecido en todo a los que habitamos el continente, sólo que es anfibio, come pescado, naranjas y duraznos, y en lugar de andar a caballo como el gaucho, boga en chalanas en canales misteriosos, ignotos y apenas explorados que dividen y subdividen el Carapachay. (p. 55)

Luego se refiere a la carapachaya, que aún no existe por completo, pero cuya aparición se vislumbra.

Las redes se multiplican y distienden, sin duda atraviesan regiones; recuerdo la reflexión sobre el axolote anfibio que puntúa *La jaula de la melancolía* de Roger Bartra (2005): “En esto los axolotes son iguales a los campesinos de Morelos; su resistencia a metamorfosearse en salamandras los obliga a una maravillosa revolución: a reproducir infinitamente su larvario primitivismo (p. 61). Pero, sobre todo, supone Bartra, el tiempo pertenece al oxolote

en la medida en que, gracias a la razón moderna, el mundo se vuelve más consistente, aparecen más evidencias de que existen verdades que escapan al sistema dominante. La única manera que algunos han encontrado de abarcar al Otro, a las otras verdades, consiste en desbaratar la consistencia de su mundo: pero se cae en el vértigo del desorden total, en el delirio de la ausencia de límites y fronteras, en el reino de la entropía”. (p. 82)

La dimensión que se abre en *Nueva Argirópolis* remite a numerosos cuentos de Mariana Enríquez (2016), en particular “Bajo el agua negra” donde tal vez sin saberlo Enríquez reinventa el carapachayo anfibio de Sarmiento en clave mutante. En este relato un adolescente es arrojado en el Riachuelo por unos policías, intenta “nadar entre la grasa negra”, pero finalmente se ahoga y regresa como un muerto/vivo meses después de ser asesinado. Los niños que habitan la villa cerca del Riachuelo nacen con malformaciones: “Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes” los dedos como ventosas, “delgados como colas de calamar” (Enríquez, 2016, p. 168). El carapachayo anfibio de Sarmiento, junto con su referencia a los nombres guaraníes resulta sobreimpreso aquí, también en estas otras vidas ligadas a los dioses malignos que yacen bajo las aguas o de quienes en el cortometraje de Martel se han lanzado río abajo desde Bermejo, mecidos sobre camalotes y botellas de plástico.

Mil veces narrado ha sido el barro que arrastra. La crecida. El río traga, tiene boca, cuello, labios que chupan, traga al hombre y al caballo, se lleva el árbol y el jeep, arrastra la canoa. Las mujeres encantadas permanecen en el río, como caimanes que asoman sus ojos al nivel del agua. Rusalkas morenas, sirenas arpías, aves de corral acuáticas que secuestran a los encantados hacia las profundidades. ¿Por qué no? En otras ocasiones, el peso de la ambición sella la suerte de un hombre. En “Oro, caballo y hombre”, Rafael F. Muñoz (2020) le presenta su salvaje a Rodolfo Fierro, el lugarteniente de Villa, huyendo junto con las últimas tropas villistas. Ha cargado su cuerpo y sus alforjas con las monedas del saqueo y para evitar la planicie nevada en que su caballo consigue apenas avanzar, se separa del grupo de jinetes y atraviesa la laguna. Se le atreve al agua que, desde su fondo invisible, hace justicia y lo traga. Primero se hunde el caballo y luego el hombre, la boca repleta de cieno:

Las reatas partieron simultáneamente con un uniforme silbido, pero fuera por mal cálculo o porque los lanzadores tuvieran pocas ganas de verse envueltos en peligro, todas quedaron cortas y Fierro, sin soltar el oro, intentó alcanzarlas alargando el brazo derecho. Este movimiento lo hizo perder el equilibrio y cayó en el agua. A poco emergió enteramente cubierto de lodo, agitando los brazos, ya libres del pesado cargamento. Su figura casi había perdido la apariencia humana. Quiso decir algo, y medio ahogado por el cieno que le había penetrado en la boca, sólo lanzó un alarido gutural como de un orangután en la selva. Instantes después comenzó a hundirse despacio; bajó los brazos y quedó con la cabeza de fuera, nada más, gritando. (Muñoz, 2020)

El orden de la moral invertida del cuento se subraya en la enumeración: oro, caballo, hombre. El título no menciona el agua, no nombra el lodo, esos instrumentos invisibles que, sin embargo, imponen su propio orden irreconciliable. No es mar ni río, es la charca, la ciénaga, la laguna que propende al encierro y a la duración. Un japonés que forma parte de las tropas villistas volverá hacia Casas Grandes para bucear y rescatar el cuerpo de Fierro y el oro de la laguna. Las aguas quietas son cámaras de tiempo que esconden, detenido, lo que no puede fluir ni progresar. Luego, el río se seca y las tierras arden.

Puerto 2. El lago de Texcoco

Si el lago es una cámara de tiempo, también lo es la enciclopedia y el museo, que gestaron imaginarios, qué duda cabe, con la coartada de constituirse en instituciones del conocimiento. Tal gestación, que halló su mejor orientación en el llamado siglo de las luces, muchas veces ha procurado encubrir su carácter exploratorio, acaso discordante con los órdenes del saber y de la certeza cuyo apogeo custodiaron. En la actualidad numerosas producciones y búsquedas artísticas capturan estas tecnologías, exploran su potencialidad como fábrica de imaginarios, y en el caso del arte activista retoman la materialidad y el acto, con lo que también profundizan otro tipo de orden en las tramas imaginativas.

En *Todo lo vivo, todo lo muerto: el Lago de Texcoco*, la artista Adriana Salazar integra dos colecciones y dos tecnologías: museo y enciclopedia. Su *Museo Animista del Lago de Texcoco* está constituido por restos materiales pertenecientes al suelo lacustre, una exposición de 476 piezas, piedras, objetos, residuos, documentos, mapas etc.² El anverso de este museo se establece en la *Enciclopedia de cosas vivas y muertas* (Salazar, 2019), una enciclopedia que incorpora el universo intangible de la cuenca de Texcoco. El museo es animista, esa “palabra otrora peyorativa”, porque rescata intersecciones entre lo vivo y lo inanimado, entre naturaleza y cultura, en el contexto del actual lago de Texcoco. También la enciclopedia, desde su título mismo, establece un criterio similar a partir de una continuidad entre lo viviente y lo no viviente.

El Lago de Texcoco al que la enciclopedia y el museo remiten está ubicado en el margen oriental de la Ciudad de México. El cuerpo original de agua tenía el tamaño que actualmente tiene la

² Originalmente este trabajo se expuso en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA-Roma de la Universidad Nacional Autónoma de México.

capital, pero fue desplazado progresivamente de su lecho desde los tiempos de la conquista, e incluso antes, con intervenciones como la presa de Nezahualcóyotl. Al comenzar la década de 1970, la cuenca ya era este terreno seco en los márgenes de la metrópolis. Desde entonces, “tierra de nadie”, es terreno de complejas disputas políticas, sociales, ecológicas e incluso geológicas.

En tanto territorio acuático, las lagunas ocupan una posición particular en el imaginario. Son depósitos sospechosos, más estables que el río, menos abismales que el mar, aunque no por eso se excluyen como residencias de monstruos prehistóricos o de seres mágicos. La delimitación de la laguna explicita su carácter de ecosistema, partícipe fundamental de la actividad humana y no humana en sus costas. Bachelard (2003) se refiere a la sensibilidad de las lagunas, y podríamos imaginar que su superficie es la piel de un ser viviente. Si es así, ¿una laguna seca es un cadáver? ¿La práctica que lleva adelante Salazar es una autopsia? Podría serlo, pero no por completo, porque la laguna conserva zonas y componentes vivos y muertos, y continúa ligada a diversas comunidades humanas, animales y vegetales transformadas, que la siguen habitando.

La perspectiva interdisciplinaria es constitutiva del proyecto de Adriana Salazar e intrínseca a su formulación y desarrollo, que establece un puente entre el trabajo académico (*Todo lo vivo, todo lo muerto: el Lago de Texcoco* es su tesis doctoral) y la producción artística. Salazar (2019) la enuncia como “investigación artística” que negocia “una necesidad de fragmentariedad que reclama el lago y un carácter experimental que tiene como fin articular el presente texto a ciertas operaciones artísticas” (p. 15). También es una exposición científica, experiencia de duelo, trabajo arqueológico, estudio de terreno, elaboración artística e invitación a las ánimas.

El lago de Texcoco era el cuerpo de agua más grande de la región, que Cortés avista como un mar interior, pero fue confinado y reducido a medida que la ciudad de México crecía. En este sentido, explorar los múltiples estratos del lago de Texcoco, que hoy ni siquiera es un lago, implica rastrear la expansión urbana, las canalizaciones de las aguas salitrosas, los cambios entre las relaciones de los pobladores y las formas vivientes, la pérdida del ecosistema lacustre (Fig. 3). Estas transformaciones son inseparables de los proyectos modernizadores, o en la actualidad, de los avances de las grandes corporaciones, como fue el plan de establecer el aeropuerto en la zona residual del lago. Cuando Adriana Salazar llevó adelante su trabajo inicial, el gobierno de Andrés Manuel López Obrador aún no había realizado la consulta popular que suspendió el proyecto del nuevo aeropuerto, cuyos cimientos y primeras intervenciones en terreno se sumaron a los sedimentos de objetos y proyectos que

intervienen la cuenca de Texcoco. Los sedimentos son diversos. Numerosas excavaciones han permitido el hallazgo de restos de mamuts, así como vestigios de comunidades y poblaciones. La disputa sobre la importancia o escasa importancia de estos hallazgos se explica en el contexto de la actual querrela por la protección y preservación en la zona. Lo cierto es que, en este aparente terreno baldío, sobrevive una nueva fauna silvestre y comunidades que reivindican su carácter de pueblos originarios. Junto al bosque de Ahuehuetes, se multiplica la degradación ambiental y la ruptura del tejido social, la erosión de una cultura lacustre, la necesidad de preservar los manantiales que aún existen, etcétera.

Figura 3

Mapa de la Ciudad de México sobre el lago de Texcoco



Nota: como evidencia irrefutable del vínculo indisoluble que une la capital del país con la cuenca, múltiples mapas que circulan en internet muestran la ubicación de la red de metro de la Ciudad de México en relación con el lago de Texcoco “original”.

Salazar realiza una labor de integración que a su vez establece vínculos algo antojadizos con otros referentes, por ejemplo, en la entrada “zona” se refiere a la película *Stalker* y a la selva amazónica de *La vorágine* de José Eustasio Rivera. Las tres zonas compartirían una condición común, la de ser

secuelas de la conquista fallida de la tierra y la de haber dado lugar a otras vidas que emergen de dicha conquista. Si bien trivial y accesorio en la enciclopedia, esta entrada revela cierta especificidad propia de un abordaje artístico que inventa o imagina elementos que un trabajo disciplinar tradicional descartaría. Los dos cuerpos de conocimiento formados por la exposición museística y por la enciclopedia carecen de jerarquías, se construyen como ejercicios de intervención de aparatos totalizantes, monumentalizados y fijados del conocimiento (el museo y la enciclopedia). En lugar de esta fijación, el trabajo de Salazar elige la inconclusión y fluidez del archivo. Construidos a partir de singularidades rescatadas en una cuenca aparentemente muerta, dialogando con archivos y estudios multidisciplinarios, inabarcables, de la cuenca de Texcoco, pone en primer plano las relaciones y la inconclusión, la exploración, la interpretación, pero también la palabra poética y la especulación.

La enciclopedia ordenada alfabéticamente incluye en sus entradas elementos propios de la materialidad del lago, conceptos políticos y jurídicos, referencias varias al universo lacustre. En algunas de estas entradas, la primera persona aparece, justamente, donde no supondríamos hallarla, por ejemplo, para desarrollar “agua” o “traducción”. La primera entrada en que un objeto o una materia habla es, justamente, “agua”, y se dirige a los seres vivos, porque el agua es un elemento conectivo: “Soy el elemento más volátil y a la vez el más presente; tu salvador y tu destructor” (Salazar, 2019, pp. 45-46). El agua toma la voz para transmitir sus andanzas por el interior de los cuerpos y por los territorios, su existencia subrepticia y sus apariciones grandiosas, su presencia de desecho y putrefacción.

De un modo equivalente, la entrada “Traducción” se refiere a la operación que este mismo diccionario lleva a cabo; expone su rol de intermediario entre varias temporalidades, entre elementos separados, entre conceptos, elipsis, metáforas: “soy el pasaje de lo hablado a lo escrito y la transición de una lengua a otra” (Salazar, 2019, p. 172). También la autoría se considera como traducción, como reformulación colectiva de lo que está antes y de lo que un mismo tiempo comparte: un “yo” escrito es producto de una superposición de biografías infinitas y ajenas, no encontrándose el escrito en ninguna parte” (p. 172). Tampoco las cosas que se nombran son las mismas “en un paraje frío y húmedo, apenas habitado por humanos, que en un valle seco, cálido y poblado por millones de personas” (p. 173). La traducción que evoca Salazar se confunde con el agua, comparte una fluidez que opera en el campo del conocimiento y del arte cuando se empapa de los múltiples modos de extensión de lo vivo y de lo no vivo, y de sus articulaciones y ensamblajes con las formas, las

tecnologías y las acciones. En ese sentido, también los imaginarios acuáticos habilitan operaciones de traducción.

Boris Groys (2016) sugiere que el activismo artístico es un hacer y una producción propia de nuestra época, y lo contrapone al arte crítico porque este último establecería su intervención en una dimensión propiamente estética. El activismo artístico, según Groys, se formula en relación más directa con la realidad y busca un impacto urgente en el terreno. Por eso, su modalidad más extendida se apoya en el trabajo con ONG y asociaciones por fuera de los órdenes del Estado. Demasiado conclusiva, sin embargo, resulta esta apreciación que revoca los alcances estéticos del activismo artístico y sus aportes en la construcción/deconstrucción de imaginarios sociales y estéticos, políticos y artísticos. El arte conceptual es un arte que reside, sobre todo, en la configuración misma de su propuesta; y en el arte activista, la dimensión colectiva se vuelve central, así como lo es el compromiso fundamental del artista en relación con la recolección de los documentos que articula (supone un artista que ha ido al territorio, que tomó imágenes o muestras, que entrevistó testigos, que en muchos casos funciona como el curador de un trabajo colectivo e interdisciplinario). En estas ecologías del arte del presente, el archivo es la obra, y del lado del espectador, la distancia se acrecienta, pero con el beneficio de una recepción ampliada gracias a los recursos de las redes digitales. Ya no estamos allí, no lo vimos, muchas veces somos destinatarios virtuales de una obra de la que nos emociona o conmueve el concepto que promovió su gestación. Para mí, ese es el caso de parte de la realización de Salazar. No he tenido la oportunidad de ver ni compartir lo que ella misma denomina “activaciones” de esta investigación artística, plural y colectiva, que se ramifica en encuentros e intercambios en museos y centro culturales, agregando otras capas a las traducciones colectivas. En esta modalidad a distancia, que es la misma que produce este texto, se renuncia parcialmente a la materialidad del archivo y con ella a la melancolía de ver aquello que fue y ya no es y que supone un desprendimiento fatal de la emotividad de un rastro del pasado. Esta condición en que se pierde alguna porción de la experiencia situada, sin embargo, es consustancial al proyecto mismo.

En “Obsolescencia y cultura: la sobrevida de las cosas en la política del tiempo”, Graciela Montaldo (2017) se pregunta por los indicadores del paso del tiempo, por la sobrevida de los objetos, la sobrevida de lo obsoleto. En el presente extremo en que vivimos, de cortoplacismo y de borramiento de lo histórico, habitar una singularidad, sugiere Montaldo, es también alojar esa superposición de temporalidades que permiten experimentar el pasado en el presente. La operación del archivo, las arqueologías de la cuenca son modos de invocar lo que es en el presente, en las

colectividades, en lo muerto y en lo vivo. Una “politización del tiempo”, escribe Montaldo. Una gran traducción, insiste Salazar. Ahora pienso que los imaginarios acuáticos que he dispuesto a lo largo de este ensayo-archivo también están al servicio de una traducción que opere una politización del tiempo. También ellos son ensamblajes, archivos posibles de superposiciones temporales, cápsulas de sonidos, máquinas del tiempo, superficies sensibles, contactos, diálogos murmurados, voces, reverberaciones que nos abarcan, pero también nos exceden en su transversalidad.

Bibliografía

- Andermann, J. (2018). *Tierras en Trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile, Chile: Metales pesados.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bartra, R. (2005). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Ciudad de México, México: Randon House Mondadori.
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires, Argentina: Caja negra.
- Brodsky, M. (s/f). “Buena memoria: 5. El Río de la Plata”. Recuperado de: <https://marcelobrodsky.com/buena-memoria-5-el-rio-de-la-plata/>
- Demitrópulos, L. (1981). *Río de las congojas*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Enríquez, M. (2016). Bajo el agua negra. En *Las cosas que perdimos en el fuego* (pp. 155-174). Barcelona, España: Anagrama.
- Gallardo, S. (2000). *Eisejeuz*. Barcelona, España: La Biblioteca Argentina.
- Groys, B. (2016). Sobre el activismo en el arte. En *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* (pp. 55-74). Buenos Aires, Argentina: Caja negra.
- Montaldo, G. (2017). Obsolescencia y cultura: la sobrevida de las cosas en la política del tiempo. En Walker, C. (Ed.) *Mil hojas. Formas contemporáneas de la literatura* (pp. 107-126). Santiago de Chile, Chile: Hueders.

Muñoz, R. F. (2020). Oro, caballo y hombre. En *Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura*, 12 (20). Recuperado de: <https://circulodepoesia.com/2012/08/oro-caballo-y-hombre-cuento-de-rafael-f-munoz/>

Ortiz, J. L. (2020). *El Gualeguay*. En *Obra completa* (pp. 555-641). Santa Fe, Argentina: Edición UNL.

Padeletti, H. (2007). *El andariego. Poemas 1944-1980*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Páez, R. H. (1998). "Gualeguay" de Juan L. Ortiz. En *Alp: Cuadernos Angers*, 2(2), 5-22.

Quiroga, H. (1992) A la deriva. En *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (pp.60-63). Santiago de Chile, Chile: Andrés Bello.

Rulfo, J. (1967). Es que somos muy pobres. En *El llano en llamas* (pp. 31-36). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Salazar, A. (2019). *Enciclopedia de cosas vivas y muertas: el lago de Texcoco*. Ciudad de México, México: Pitzilein.

Sarmiento, D. F. (2010). *El Carapachay*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.


Películas

Nueva Argirópolis. Dir. Lucrecia Martel. Argentina, 2010. Cortometraje.

Balnearios. Dir. Mariano Llinás. Argentina, 2002. Documental.

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2022.

Fecha de aceptación: 22 de noviembre 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.

