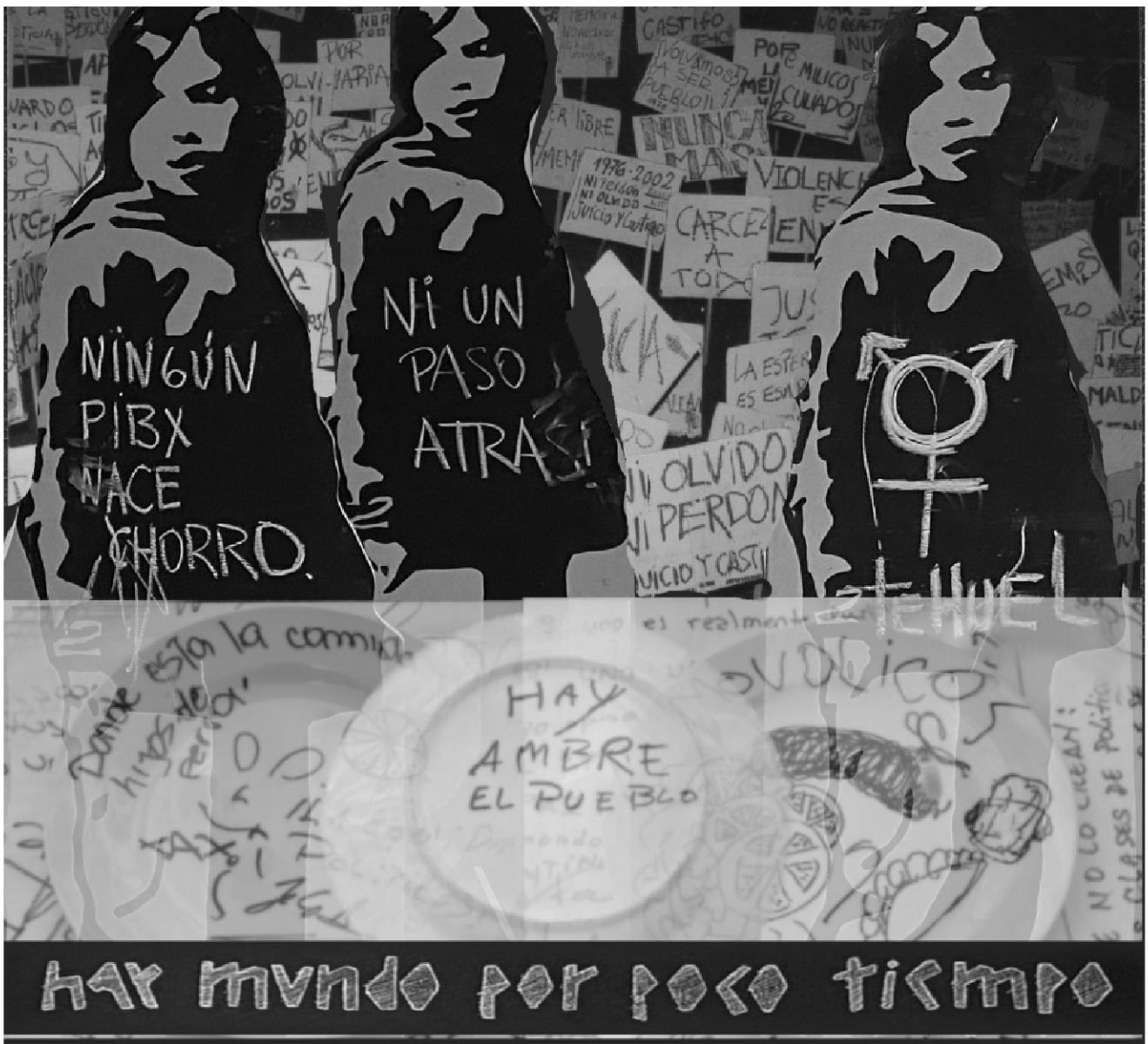


MATERIA FLUVIAL. CONFIGURACIONES ESTÉTICO-POLÍTICAS DE LAS CUENCAS DE AMÉRICA



AUTORIDADES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

Dr. Hugo Oscar Juri

DECANA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

Lic. Flavia Andrea Dezzuto

VICEDECANO DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

Dr. Andrés Sebastián Muñoz

DIRECTORA DE LA ESCUELA DE LETRAS

Dra. Candelaria De Olmos Vélez

VICEDIRECTORA DE LA ESCUELA DE LETRAS

Dra. María Soledad Boero

COORDINADORA DEL ÁREA DE ESTUDIOS CRÍTICOS DEL DISCURSO

Dra. Magdalena Uzín

CO-COORDINADORA DEL ÁREA DE ESTUDIOS CRÍTICOS DEL DISCURSO

Mag. Claudia Isabel Ortiz

COORDINADORAS DEL DOSSIER

Dra Franca Maccioni

Dra Mónica Bernabé

COMITÉ DE APOYO

CORRECTORAS LITERARIAS

Lic. Tania Toledo

Lic. Luciana Frontoni

REVISOR DE INGLÉS

Lic. Luis Santiago Moreno Rey – Universidad Nacional de Cuyo

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE TAPA

Grupo Urbomaquia¹

MAQUETACIÓN

Lic. Sofía Daghero

EDITORES RESPONSABLES

Dr. Edgardo Rozas

Lic. Sofía Daghero

¹ Collage de imágenes de las obras Pancartas (2002), Los Niños (2002-2004), La mesa (2000) y Hay mundo por poco tiempo (2005). Las obras de Urbomaquia, de carácter participativo, se caracterizan por construirse con la colaboración del público a través de la palabra escrita.

Índice

NOTA EDITORIAL	7-15
DOSSIER	
Materia fluvial. Configuraciones estético-políticas de las cuencas de América <i>Mónica Bernabé, Franca Maccioni</i>	17-27
Humedal arde. Derivas fluviales en el archivo Carnevale (2009-2019) <i>Mónica Bernabé</i>	28-42
Imaginando culturas hidrocomunes: investigaciones interdisciplinarias y prácticas curatoriales entre ríos <i>Lisa Blackmore</i>	43-72
Flujos territoriales y formas de comunidad. Dos cortometrajes y una expedición fluvial en la Argentina del Bicentenario <i>Sandra Contreras</i>	73-88
Dominguez Dentrecasa y Museo del Fondo del Paraná: el arte (moderno) como archivo del arte (contemporáneo) <i>Renata Defelice</i>	89-111
El río como dios de la llanura. Acerca de la poética fluvial en <i>Historias extraordinarias</i> de Mariano Llinás <i>Jörg Dünne</i>	112-127
Vivir como un río. Civilización y esquismogénesis <i>Brian Holmes</i>	128-142
Decir el agua, decir el río. Notas con archivo <i>Betina Keizman</i>	143-164
Fuerza sensible en los mallines patagónicos <i>Juliana Robles de la Pava</i>	165-182

Teorías y tecnologías del paisaje fluvial amazónico
Javier Uriarte 183-193

ARTÍCULOS

Amistad y pensamiento. Homenaje a Leonor Arfuch
Eva Alberione 195-212

Noé Jitrik: volver a la significación. Heterodoxias, De Saussure
Susana Gómez (Suny) 213-224

Texturas en el análisis de las mediatizaciones
José Luis Fernández 225-246

Educación y reencantamiento del mundo. Hacia una poetización del
lenguaje educativo 247-264
Pablo Cosentino

Sujeto y verdad: hacia una genealogía de la subjetividad militante
Roque Farrán 265-278

Una conjura anarquista. El encuentro Benjamin-Bataille y la crítica al
progresismo de izquierda 279-293
Andrea Teruel

LECTURAS

Las tramas íntimas de una vida 295-304
Silvia Cattoni, Daniele Petrella

RESEÑAS

(De)construyendo territorios híbridos en constante movimiento
Nicolás Caravaca 306-310

Sobre fines y supervivencias 311-313
Florencia Garramuño

Un tratado (sobre un continente) fuera de lugar <i>Valentín Magi</i>	314-320
Pender de un hilo <i>Marcela Cecilia Marín</i>	321-328
Un archivo para mirar el presente <i>Macarena Murugarren</i>	329-335

EDITORIAL



[hetero-
tópicas]

Nota editorial

“El gran tema es preguntar. No responder. Si hay una
felicidad posible, es la de poder interrogarnos”.
(Héctor “Toto” Schmucler, 2009)¹

Heterotopías llega al número 10 de sus entregas semestrales. La convención de la “base diez” con la que puntuamos tiempos, procesos, y sus conmemoraciones, es un cronotopo que condensa en este caso el hacer plural, a medias visibilizado, de una comunidad diversa de actores; colegas, estudiantes, egresadxs, colectivos —territoriales y anfibios—, y de creadores plásticos, así como el que conforma el equipo técnico que interviene en su hechura. Por lo sostenido y posibilitado a lo largo de estos cinco años y los diez volúmenes que ya tienen existencia propia, nuestro agradecimiento a cada unx de ellxs, y a la Facultad de Filosofía y Humanidades, por su respaldo, siempre.

Sortear el tono de balance requiere siempre un rodeo; y tal vez, de haber balance, este sea parte de una imaginaria conversación y una escucha, de un atisbar las huellas de la revista en las producciones de estudiantes de grado y posgrado, en las diásporas de citas que dialogan o disienten en otros textos y artículos, esa vida textual serpenteante del campo intelectual y cultural. Y en los lazos con quienes compartieron sus pensares en las escrituras que nos aproximaron.

Entre el inaugural y este décimo número, un lustro intenso se ha desplegado, no mezquino —¿como siempre?— en avatares sociales, políticos, culturales, en nuevos y reconfigurados conflictos, tensiones y resistencias, violencias posneoliberales y esperanzas tenues de precaria duración, en fin, pero, singularmente, pausado en un *tempus* atravesado con ese vector que no cesa, el de la pandemia y este escenario pos, que nos ha marcado con ausencias y también con trazas que aún buscamos entender, para hacer de los fragmentos, hebras de relatos; de lo situado, la construcción de un contexto, y pasar de la crónica a la puesta en narrativas.

El momento de bautismo público de la revista nos encontró, en setiembre de 2018, en medio de un paro nacional universitario. A cielo abierto, la presentación del primer número aconteció en el

¹ Siempre rondando, Héctor “Toto” Schmucler, traemos a este número tu preciosa conversación, entresacándola de tu diálogo con Raimundo Mier, allá por abril del 2009, antes de abrir con tu conferencia “Cultura y comunicación. Los desafíos de la memoria”, el Encuentro *Dilemas de la cultura*, en las Baterías B de la Ciudad Universitaria.

entre: entre el aula y sus contornos, entre la toma estudiantil y las clases públicas, entre la lucha presupuestaria y los debates que bullían en la vibrante ciudad universitaria como metonimia del mapa federal. Así, en situación y en este territorio, Leonor Arfuch fue la lúcida enunciadora que aperturó el ciclo de conversaciones que *Heterotopías* imaginaba —deseaba— sostener.

Informal, con *jeans* y zapatillas, plena de energía, Leonor puso a rodar la palabra, libre y al viento, pero grave e incisiva, y entremezclada con la tierra de una aún seca y amarronada primavera. Una presencia intergeneracional e interclaustró —con avidez por escucharla—, ubicó bajo los árboles, y como abrazando ese escenario precario y austero, los bancos llevados de las aulas al afuera de ellas —aulas por entonces tomadas por el claustro estudiantil y pobladas de consignas—, acompañando el nacimiento de la revista. Al pie del acontecimiento. Fue la suya, como en tantas otras ocasiones, una intervención pública. A Carlos Gazzera, de EDUVIM, nuestro renovado agradecimiento por posibilitar el viaje y esa fundacional participación de Leonor en la Ciudad Universitaria de Córdoba, tras la exitosa presentación de *La vida narrada: Memoria, subjetividad y política*.

En este número hemos querido seguir hablando de sus contribuciones potentes al campo de cruce de la discursividad social, la historia, la política, los afectos y las subjetividades; identidad, narrativas y memorias. O, para decirlo con ella, “lo transdisciplinario en tanto zona fronteriza, y lo intermedio” (Arfuch en Richard, 2021, p. 193). Por eso y por ella, “Amistad y pensamiento. Homenaje a Leonor Arfuch”, de Eva Alberione. En un ejercicio que lleva la impronta, según la autora, de quien fuera su maestra y amiga, recupera de manera reflexiva algunos aspectos fundamentales de su producción intelectual, hilvanados con momentos y experiencias compartidas, enriqueciendo de este modo las dimensiones de su legado. Un logrado cruce entre vida y obra que permite asomarnos un poco a ese espacio de vida cotidiana, de amistades y palabras, de inquietudes y formas de trabajo de una de las intelectuales más brillantes de este tiempo, cuyos aportes para las ciencias sociales y los estudios sociodiscursivos serán seguramente imposibles de soslayar.

Acercándose el calendario a este número 10, cuando desde la cocina encarábamos el tramo final para su publicación, otra falta nos agujerearía la larga y tupida trama de conversaciones: la de Noé Jitrik. El 23 de septiembre de este 2022, la Facultad de Filosofía y Humanidades le había homenajeado en una ceremonia en la que, a la vez, se anunciaba la entrega del Doctorado *Honoris Causa* por la Universidad Nacional de Córdoba, a iniciativa de la Escuela de Letras. Y ello, en el marco del Coloquio Internacional sobre la Lectura Literaria en su multidiversidad, organizado por el Equipo de Investigación Khôra, del centro de investigaciones de nuestra facultad (CIFYH), la Escuela de

Letras y el Équipe Approches Interdisciplinaires et Internationales de la Lecture, de la Universidad de Reims (Francia). Sabiéndolo, pero antes de recibirlo, Noé falleció en la ciudad colombiana de Pereira el 6 de octubre, el mismo día en que se daba a conocer el premio nobel de literatura del cual había sido candidato.

Susana (Suny) Gómez, colega que activamente gestionó tanto su homenaje cuanto el *honoris causa*, escribe en este número un amoroso tributo intelectual a la inquisidora pesquisa de Jitrik. Suny escribe sobre Jitrik inquisidor, en el sentido que Petrella le asigna a Carlo Ginzburg en otra contribución de este número. De alguna manera, se fue constelando en esta edición de *Heterotopías* el umbral de “un espacio biográfico”, trayendo, con Alberione, el desafío señalado por Arfuch: “sin caer en la “tentación biográfica”, en esa fascinación por “andar sobre los pasos de un otro” (Arfuch, 2018, p. 10). Gómez sortea tal desafío en “Noé Jitrik: Volver a la significación. Heterodoxias, De Saussure”, desde el inicio de su escritura:

Conocimos y leímos en Noé Jitrik a un indagador de interrogantes. Escucha y desarma, interroga y disuade de no abandonar la indagación. Cauteloso, se acerca a las zonas de mayor traspaso de discusiones, aquellas en que cada autor vocifera sus conceptos y donde el mercado de las teorías bulle en su trajín. Se detiene, mira con cuidado cada idea; en panorámico paseo escucha lo menor, lo lleva para sí a su estudio, y a su estudio de ideas.

El artículo se desvía del género homenaje para dar forma a un escrupuloso y amoroso tributo intelectual al Noé semiólogo/semiótico, deteniéndose en la penetrante lectura desacomodadora de De Saussure, en los razonamientos, dice la autora, que sostienen “su no tan conocida forma de pensar el signo”. Y del recorrido ufano y apasionado sobre los textos y registros, Gómez clava el mojón de su tributo en una de las preocupaciones recurrentes de Jitrik, en “la lectura, siempre renovada, del *Curso de Lingüística General*, de Ferdinand De Saussure, en la traducción de Amado Alonso, en la mítica edición de Losada de 1945”.

Es el de Gómez un interesante y fino recorrido sobre ese insistente retorno de Noé para desacomodar la petrificación teórica sobre el valor, el significado y la significación, luego, el signo y el sentido, dejando señaléticas para travesías otras que habilitan su modo de interpretar. Una heterodoxia para traer a Jitrik a la pregunta acerca de cómo es posible que la significación acontezca, emulando la autora a Badiou para definir su propio texto heterodoxo.

Gómez escribe un Jitrik que, a la vez que reescribe la cuña fundante de la semiología/la semiótica, deja legados en latencia —¿inyunciones?—; la tarea o el recomienzo de la tarea de reandar

otras tensiones, diagramar otros focos de proximidades y distancias, en otro montaje de intertextualidad entre el De Saussure de Jitrik, y las revisitas inquisitivas a Lacan, o el “gran tema de la escritura” que, leído desde la mirada de Jitrik con De Saussure, deja como resto por (re)explorar en relación con Derrida, con la noción de texto desde Kristeva y con la lectura como práctica semiótica, anota Gómez hasta en nota a pie, entre otras líneas de apertura, un por venir/un por hacer, una agenda para el campo de estudios semiológicos, semióticos y escriturales del sentido de los que Jitrik no se ha ido ni se irá.

El espacio biográfico se desliza asimismo hacia la sección “Lecturas” y *pregna*, como lo anticipa el título, “Las tramas íntimas de una vida”, de Silvia Cattoni y Daniele Petrella, a propósito de *Aún aprendo. Cuatro experimentos de filología retrospectiva*, de Carlo Ginzburg. Como lo señalan los autores, el texto ensambla dos experiencias interpretativas complementarias. Petrella recorre los cuatro ensayos que conforman el libro para establecer mojones fundantes del devenir de Ginzburg como intelectual, y aborda la articulación del método de la microhistoria en sus dimensiones histórica y antropológica, con la ostensible porfía de ese nunca renunciado objetivo de Ginzburg y el experimento doble ciego: “evitar el riesgo de encontrar lo que se busca”.

Cattoni, por su parte, asume una escritura que bordea la propia experiencia sensible, “el efecto emocional que todo acto de lectura promueve en un lector”, según sus palabras, a partir de “Los Benandanti. Cincuenta años después”, el segundo ensayo del *Aún aprendo...* Con especial resguardo de situaciones, ámbitos, escenarios, la escritura de Cattoni se con-mueve, establece el lazo entre el “tono intimista de la biografía intelectual de Ginzburg” (que incluye su voz), con el tono intimista de la enunciación (auto)biografía de la experiencia lectora de Cattoni y sus marcas.

Esta contribución tuvo como condición previa la presentación realizada el 22 de abril de este año, del libro editado por Fondo de Cultura Económica, la que adoptó la forma de un encuentro y conversación con Enrico Luca (Leibniz-Institut für jüdische Geschichte und Kultur-Simon Dubnow), Silvia Cattoni y Daniele Petrella, co-organizada por el Instituto Italiano de Cultura de Córdoba y el Área de Filosofía del Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon” de nuestra facultad, y transmitido vía *streaming* por Facebook (Instituto Italiano de Cultura Córdoba) y Youtube (IIC Córdoba).

La experiencia de un/a lector/a asiduo/a de nuestra revista, como posición imaginaria y construida, probablemente advierta una alteración respecto al (des)orden que organiza nuestros

comentarios en este texto introductorio y de presentación que es la nota editorial. De hecho, esta no reproduce como es habitual el orden de las secciones de la revista y la disposición de su secuencia espacial. Hemos comenzado esta nota trenzando contribuciones que han marcado el proceso y la factura de este número aniversario. Una suerte de tono, no de balance, sino de vitalidad intelectual movilizó este desvío, este trastocamiento, tal vez por la contundencia de las ausencias que nos pueblan.

Por cierto, es el *dossier* “Materia fluvial. Configuraciones estético-políticas de las cuencas de América”, a cargo de Franca Maccioni y Mónica Bernabé, el que insta la apertura de este número 10. Con otro prisma, dialogan los textos en él reunidos con las indagaciones de los dos últimos *dossiers* de la revista, invitando a una navegación y travesía sobre las cuencas, entre lo fluido y lo apresado/represado, un bogar por las imaginaciones cartográficas, las del pasado y el Estado-nación, y las proyectivas y deseantes del futuro. Entre la gobernanza hídrica, la infraestructura e intervenciones del extractivismo, y las constelaciones de lenguajes que propugnan desde las resistencias y experiencias otras, la defensa de “lo hidrocomún”. Como lo afirman Maccioni y Bernabé:

Asumiendo el carácter crítico en el que se encuentran las cuencas fluviales y los ecosistemas que las rodean, los textos aquí reunidos buscan formas de pensar-con la materia fluvial, anudando prácticas artísticas, teóricas y militantes. Lo hacen disputando las formas dominantes de gobernanza de las cuencas fluviales llevadas adelante por los ‘Estados hidrológicos’ desde imaginaciones colectivas que apuntan a lo hidrocomún; volviendo fluidos los archivos del arte contemporáneo y recusando con ellos toda representación estanca de la región; así como también produciendo desvíos en las narrativas fundacionales que figuraron desde lo fluvial sus imaginarios de Nación.

Surgido de investigaciones en las que ambas coordinadoras participan y a las que referencian de manera explícita en sus preguntas y alcances, este *dossier* deja delineados mapeos transfronterizos y locales por colmar, en escenarios de devastación de humedales, aguas capturadas, cursos intervenidos, ríos desaparecidos... un umbral crítico. Los textos en él entrelazados esbozan una “cartografía imaginaria de navegación que marca focos de contacto y distancia, archipiélagos de problemas y posibles alianzas para insistir en ellos”.

Esta navegación a la que se invita desde el *dossier* también fluye por las reseñas, en cuyo vínculo se han gestionado dos de las colaboraciones que integran esa sección.

En “Un tratado (sobre un continente) fuera de lugar”, Valentín Magi recorre el último libro de Graciela Silvestri, *Las tierras desubicadas. Paisajes y culturas en la Sudamérica fluvial*, editado en

Paraná por EDUNER. Por su parte, Nicolás Caravaca, en “(De)construyendo territorios híbridos en constante movimiento”, analiza la construcción colectiva del libro publicado en 2020, *La tierra NO resistirá*, de Brian Holmes, Alejandro Meitin, Graciela Carnevale y la Colectiva Materia (Editorial Casa Rio Lab, La Plata).

Sin duda, las vecindades y continuidades de este *dossier* con los publicados en los últimos dos números de *Heterotopías* exhiben sus huellas también en las demás reseñas aquí reunidas. En “Pender de un hilo”, Marcela Marín aborda *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, el libro de Gabriela Speranza publicado por Anagrama en marzo de este año que concluye. También “Sobre fines y supervivencias”, de Florencia Garramuño, a propósito de *Imaginar/Hacer. Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas.*, de Milone, Maccioni y Santucci (2021), que integra las Colecciones del CIFYH. Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC.

En una línea de reverbero anterior, en continuidad imaginaria con otro *dossier* de *Heterotopías* sobre lecturas de/sobre pandemia, Murugarren analiza en “Un archivo para mirar el presente”, el libro compilado por Lemus, *Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas y narrativas sobre el VIH en los años 80 y 90*, de la editorial universitaria de La Plata.

Sección Artículos

En este trastocado orden de la nota editorial, hemos introducido ya dos de las colaboraciones con las que se abre esta sección y, con ellas, el tono y el sentido del “espacio biográfico” que se fue constelando en torno a Leonor Arfuch y a Noé Jitrik, con los artículos de Eva Alberione y Susana Gómez, respectivamente.

En “Texturas en el análisis de las mediatizaciones”, de José Luis Fernández, se hace ostensible también la densidad de la *textura*, categoría-concepto clave del artículo, en relación con el análisis de las mediatizaciones y sus discursos, una preocupación de procedencia o raigambre de sede semiótica, pero que la excede o desborda. Como propósito del artículo, el autor explicita que en él “se recupera la dimensión y el concepto de *textura* como modo de rescatar la materialidad de lo mediático. Desde este punto de vista, lo que se intercambia en cada sistema discursivo mediático es una materialidad que, por sí misma, y en articulación con otras series, es la base del sentido intercambiado”. La perspectiva desde la que se aborda la cuestión —porque la semiótica se ve desbordada— es claramente interdisciplinaria, en cuanto se asume que es la *textura* un cruce-tejido de una actividad “inter”, entre la etnografía, la ecología de los medios y los análisis digitales de datos.

En la introducción, Fernández pone de relieve, a manera de caución metodológica, la inclusión de las marcas de la materialidad mediática, sin las cuales se produce la opacidad en/de la producción del sentido; la “materialidad transparente”.

Ese principio metodológico es concomitante y solidario con su propuesta de denominar *textura* a los efectos de sentido generados a partir de las *marcas* que dejan los dispositivos técnicos en la superficie de los textos intercambiados (cursivas del autor).

El artículo reconstruye, seguidamente, en ciencias del discurso y también en las sociales, los circuitos de diversos conceptos de esta palabra clave que es la *textura*; para dar paso luego a la ejemplificación con diferentes aplicaciones de tal término en su campo de análisis, esto es, en la descripción de fenómenos discursivos mediáticos. Pero el abordaje de Fernández va más allá de la descripción *per se*; en todo caso, la puesta en valor y la importancia del análisis de texturas presentado propende a un objetivo otro, cual es el de aportar tanto a la comprensión de lo discursivo cuanto a la posibilidad de establecer relaciones con otras aproximaciones a lo social, justamente, ese *locus* de la interdisciplina.

Un interrogante inicial pivotea como movilizador para la lectura del artículo a la que el autor invita: “¿Por qué, en épocas de preocupaciones y esperanzas *macro* sobre las mediatizaciones le damos especial importancia a las texturas, casi lo micro de lo micro?”.

En “Educación y reencantamiento del mundo. Hacia una poetización del lenguaje educativo”, Pablo Cosentino indaga sobre las posibles respuestas trazables desde la educación al “desencantamiento del mundo”, y para ello retoma concepciones de distintas disciplinas, atravesadas por una mirada ecocrítica. Se apropia, especialmente, de los postulados de Ana Patricia Noguera respecto del “reencantamiento del mundo”, para sostener “que la educación tiene un rol fundamental en esta propuesta de poetización del mundo, al brindar la posibilidad de articular narrativas alternativas sobre la naturaleza, lo humano y el vínculo entre ambos términos”. Desde la perspectiva de Cosentino, la poetización del mundo, la “lengua del reencantamiento” —desde la des-familiarización y el extrañamiento—, permite dar cuenta de lo no-develado, mantiene viva la capacidad de asombro, abona a la atención profunda, reintegra curiosidad y deseo, “corporiza las prácticas de estudio y conocimiento, ampliando la sensibilidad hacia el mundo y explorando, de modo vital y respetuoso, el entramado de lo vivo”, en contraposición a una forma hegemónica de vincularse con el conocimiento basada en la escindida díada sujeto-objeto, el oclocentrismo, la insistente

búsqueda de la representación de la “realidad”, la racionalidad económica y utilitaria impuesta por el capitalismo, etcétera.

El autor fundamenta que la construcción de propuestas educativas desde la perspectiva ecocrítica permite estudiar las concepciones e imaginarios de/en torno a naturaleza, ambiente, cultura, humano, animal, paisaje, entre otros que aparecen en obras de distintos formatos artísticos, promoviendo la configuración de miradas alternativas sobre nuestros modos de vincularnos y pensarnos en el entramado de lo existente, asumiendo un rol crítico y responsable. De allí que proponga, haciendo foco en los aportes de lo poético, “una educación atenta a la perspectiva intercultural y al diálogo de saberes [que] abriría la posibilidad de explorar la potencialidad de relatos no antropocéntricos y de las variadas imágenes y nociones que vertebran la trama de vida de los pueblos y comunidades de re-existencia”. Tales postulados son puestos a dialogar, en el artículo, en el análisis de la película documental *El botón de Nácar* (2015), del cineasta chileno Patricio Guzmán.

Finalmente, dos contribuciones rodean los tópicos de la subjetividad militante y del pensamiento político de izquierda.

El artículo de Roque Farrán, “Sujeto y verdad: hacia una genealogía del sujeto militante” propone estudiar cómo se han puesto en juego en nuestra historia reciente distintos modelos de subjetivación, a través de múltiples prácticas y técnicas de sí, y cómo eso sigue condicionando nuestra actuación en el presente. Y lo realiza en tres registros fundamentales. En primer lugar, en relación con los muertos, fantasmas y desaparecidos, intenta rescatar su estatuto ontológico existencial y la manera en que nos ayudan a transformarnos a nosotros mismos. En segundo lugar, en relación con las prácticas de resistencia y cuidado de sí, sostenidas en momentos muy difíciles por los militantes y familiares, busca resaltar su dimensión ético-política. En tercer lugar, en relación con las prácticas estético-políticas que, a través del rescate de cartas, objetos pequeños y montajes buscan establecer desde el presente vínculos sensibles con la potencia irredenta del pasado. Se propone de este modo una lectura retroactiva que resignifique y revalore prácticas desestimadas y modos de existencia irreductibles: legados impensados, al margen de los grandes relatos y justificaciones históricas. El artículo propone así una crítica inmanente y de conjunto que recupera las dimensiones ontológicas, epistémicas, políticas y éticas entrelazadas.

El artículo de Andrea Teruel, “Una conjuración anarquista. El encuentro Benjamin-Bataille y la crítica al progresismo de izquierda” se propone explorar las complicidades teóricas entre el

pensamiento de Walter Benjamin y Georges Bataille. Tomando como punto de partida la anécdota del *Libro de los pasajes*, según la cual Benjamin habría confiado dicho manuscrito al cuidado de Bataille, se despliegan interrogantes sobre el vínculo posible entre ambos pensadores. Se problematiza particularmente la relación que los autores mantuvieron con el pensamiento político de izquierda de la época y la forma en que sus concepciones revolucionarias se distancian del marxismo ortodoxo y del materialismo dialéctico. De este modo, mediante un análisis del marxismo gótico de Benjamin y del materialismo maldito de Bataille se advierte un rasgo político anarquizante común a ambos que deriva en una crítica al progresismo de izquierda de raigambre soviética, y en el repudio a todo tipo de autoridad o dominio. Teruel propone acercar ambos autores en un materialismo de corte antropológico, sin dios y sin amo, que desvincula al pensamiento revolucionario y marxista de apropiaciones totalitarias.

Cerramos esta nota con una especial referencia al espacio visual y a la creación de la portada de este número. Nuestro aniversario de base 10 ha coincidido por azar con el 20° aniversario de la praxis de *Urbomaquia*, potente y viajero colectivo de arte público de Córdoba. Así, de algún modo, nos cursamos mutuas invitaciones de festejo, y formas del dar: dar la palabra, dar el espacio, dar una creación otra en ocasión de celebrar las afinidades electivas. Gracias a Magui Lucero, Sandra Mutal y Lili di Negro, por crear para *Heterotopías* este *collage* de imágenes a partir del intenso y marcante campo de experiencias estético-políticas que dieron lugar a esos acontecimientos, itinerantes y participativos, que generaran en lo público, con las propuestas intervencionistas de las obras *Pancartas* (2002), *Los Niños* (2002-2004), *La mesa* (2000) y *Hay mundo por poco tiempo* (2005).

Bibliografía

Richard, N. (2021). *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismos. Textos reunidos de Nelly Richard (1986-2020)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO. Recuperado de <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2021/06/Zona-de-tumultos.pdf>

DOSSIER

Materia fluvial. Configuraciones estético-políticas de las cuencas de América



Materia fluvial. Configuraciones estético-políticas de las cuencas de América

Fluvial matter. Aesthetic-political configurations of America's basins

Mónica Bernabé

IECH, UNR-CONICET

Franca Maccioni

IDH, UNC-CONICET

Resumen

Asumiendo el carácter crítico en el que se encuentran las cuencas fluviales y los ecosistemas que las rodean, los textos aquí reunidos buscan formas de pensar-con la materia fluvial, anudando prácticas artísticas, teóricas y militantes. Lo hacen disputando las formas dominantes de gobernanza de las cuencas fluviales llevadas adelante por los "Estados hidrológicos" desde imaginaciones colectivas que apuntan a lo hidrocomún; volviendo fluidos los archivos del arte contemporáneo y recusando con ellos toda representación estanca de la región; así como también produciendo desvíos en las narrativas fundacionales que figuraron desde lo fluvial sus imaginarios de nación.

Palabras clave: Materia fluvial; Antropoceno; Archivo; Arte contemporáneo; Ficciones fundacionales

Abstract

Taking in consideration the critical situation of river basins and the ecosystems that surround them, the articles gathered in this dossier seek ways of thinking-with fluvial matter, linking artistic, theoretical and militant practices. They do so by disputing the dominant forms of governance of river basins carried out by the "hydrological States" from collective imaginations that point to the *hydrocommon*; making the archives of contemporary art fluid and refusing any stagnant representation of the region; as well as producing deviations in the foundational narratives that figured from the fluvial their nation imaginaries.

Keywords: Fluvial matter; Anthropocene; Archive; Contemporary art; Foundational fictions

Pensar los ríos e imaginar otros modos posibles de habitar en común. Ese fue el deseo que nos movió a promover este dossier, convencidas de que únicamente abriendo espacios para pensar juntxs podríamos aventurarnos a imaginar salidas a la preocupante situación en la que se encuentran las grandes cuencas fluviales del continente y los ecosistemas que las rodean. Sin ir más lejos, escribimos esta introducción sabiendo que gran parte de los humedales de nuestro país se encuentran hoy

amenazados por un fuego que no cesa: enormes columnas de humo que se alzan como cortinas detrás de las cuales avanzan los negocios inmobiliarios, ganaderos y sojeros que parecen no tener límites para arrasar sin tregua las diversas formas de vida humanas y no humanas en los entornos fluviales, así como sus saberes, prácticas y técnicas específicas, sometiéndolos a un estado de precariedad sin precedentes. Los textos que componen este dossier dan sobradas pruebas de que la problemática se extiende a nivel global. Estamos casi tentados de afirmar que lo único que fluye, siguiendo el curso de la globalización, es una lógica simétricamente extractiva y destructiva en alarmante contraste con el flujo de los ríos cada vez más intervenidos por represas, hidrovías, canalizaciones o propiedades privadas que desvían cuando no simplemente interrumpen su curso o impiden su acceso.

Pero quedarse en esta constatación sería ceder demasiado al cinismo que se regodea en la observancia de lo perdido. Porque si algo insiste, también, en los textos aquí reunidos es la necesidad de no renunciar a la importancia de *seguir con el problema*, para decirlo con Haraway, ensayando modos de *pensar-con* la materia fluvial, aunque sin apaciguar la tarea con certezas tranquilizadoras. Asumiendo el carácter crítico, por no decir candente, de una situación que demanda *toda la ayuda posible*, en el sentido en que lo plantea Jean Bennett, para figurar otros modos de relación con esos territorios fluviales y con la mirada de formas de vida humanas y no humanas que la habitan, este dossier busca, a su modo, formas de pensar-con las cuencas, anudando prácticas artísticas, teóricas y militantes. Como todo tejido, las conexiones que aquí se entranan son múltiples y cada lectorx podrá armar las suyas. Lo que sigue no pretende ser más que un recorrido posible, una especie de cartografía imaginaria de navegación que marca focos de contacto y distancia, archipiélagos de problemas y posibles alianzas para insistir en ellos.

La primera podría ser una zona que insiste en pensar contraintuitivamente en ríos que ya no fluyen libremente, en lagos sin agua, en paisajes fluviales amenazados por lo seco. En un gesto que nos recuerda a aquel que en 2008 llevó a diversos artistas y escritores a redactar una *Karta-Manifiesto de Amor Amor* (Diegues, 2008) dirigida a los entonces presidentes de Brasil y Paraguay (Fernando Lugo y Lula Da Silva), instándolos a quemar con fuego guaranítko el contrato que regulaba los usos de la reserva Itaipú, en una apuesta por derribar ese dique contenedor “de lucro mal aprovechado”, al mismo tiempo que por inventar una nueva usina, ya no eléctrica sino generadora de un fluir americano de ideas sin fronteras, los textos que reunimos aquí, comparten esa doble apuesta. Al tiempo que no cesan de señalar el impacto de las técnicas hidráulicas sobre los entornos fluviales, no

renuncian a las potencias del arte, la literatura, la militancia y el pensamiento de las comunidades indígenas para imaginar modos menos destructivos de agenciar con ellos.

En este sentido, “Decir el agua, decir el río. Notas con archivo” de Betina Keizman propone trazar la cartografía del agua en territorios anegados, algunos de ellos hoy desecados. Toma nota de la potencia reflexiva de la prosa de Bachelard y su consideración sobre la “imaginación material” al mismo tiempo que advierte sobre los límites de un pensamiento centrado en el psiquismo humano en el marco de las perspectivas contemporáneas no antropocentradas. Si el imaginario acuático es difícil de sistematizar por su tendencia a poner en movimiento flujos en constante prospección, un mapa acuático de la literatura y el arte latinoamericano necesariamente dibujará una red que desmienta la organización rectilínea de los ordenamientos sociales y los proyectos económicos hegemónicos. “Nombrar el río” dice Keizman “es decir lodo y limo”, al momento en que se dispone diagramar el flujo ilimitado de imágenes proporcionadas por películas, novelas, poemas, fotografías, cuadros, cuentos; también de archivos y colecciones. Como la corriente del río desbordado del cuento de Rulfo que analiza, Betina arrastra y acumula imágenes que va recolectando de una materia acuática que se ensancha y amenaza con ocupar la totalidad del territorio.

Su cartografía termina por confluir en el lago de Texcoco, siguiendo las huellas del trabajo de Adriana Salazar en *Todo lo vivo, todo lo muerto*. Frente a los restos de un lago que fue progresivamente condenado a lo seco por la frontera móvil de una metrópolis que arrasó con su cuenca, el recorrido finalmente se detiene para ponderar las formas con las que el arte contemporáneo apuesta por trasladar la fluidez del agua del pasado hacia un archivo que se resiste a ser inmovilizado y encuentra en esa resistencia su potencia para disputar los sentidos en y de instituciones sedimentadas.

En “Imaginando culturas hidrocomunes: investigaciones interdisciplinarias y prácticas curatoriales entre-ríos”, Lisa Blackmore explora, desde la noción de ecologías hídricas, modos de resistir al “orden hidráulico” que busca “colonizar los flujos a través de infraestructuras, como represas y plantas hidroeléctricas, transformando los ritmos fluviales en coreografías ingenieriles” trazadas a medida de las lógicas del progreso moderno. Allí donde la apuesta es la de cultivar otras culturas del agua, en las que el valor hídrico no se defina por la ganancia y la utilidad, sino por la convivencia desde lo que denomina “lo hidrocomún”, la autora explora las potencias de prácticas artísticas e investigaciones curatoriales colectivas nucleadas en la red internacional “entre-ríos”. Siguiendo los recorridos variables e impredecibles de las aguas mediante prácticas de inmersión, su

escritura reflexiona sobre los proyectos artísticos realizados desde 2018 destacando la potencia anfibia de los ríos. Las cuencas aparecen allí no solo como vasos comunicantes para pensar procesos extractivos transnacionales y de larga duración, sino también como fuerza plástica capaz de producir imaginarios colaborativos y plataformas como la de *entre-ríos.net*, que expresa en sus modos de archivo y navegación, flujos, turbulencias y remolinos siempre cambiantes como los cursos de los ríos que las conmueven.

En “Vivir como un río. Civilización y esquismogénesis”, Brian Holmes reflexiona sobre las potencias políticas de la identificación con los entornos fluidos y sus habitantes humanos y no humanos a la hora de disputar las formas dominantes de gobernanza de las cuencas fluviales llevadas adelante por lo que denomina “Estados hidrológicos”. El desafío consiste en pensar estrategias de disolución de estas formas estatales que diseñan los ríos y territorios aledaños según las premisas de la cultura extractivista; esto es, haciendo uso y abuso de tecnologías para la instalación de represas hidroeléctricas y canalizaciones que terminan por destruir las formas de vidas que dependen del flujo de los ríos o del acceso a este. El movimiento que llevó a la detonación final de la represa Glines Canyon, del río Elwha bajo el liderazgo de la tribu Klallam, en Cascadia, EE. UU., y la red internacional *Humedales sin frontera* que busca proteger los entornos bioculturales de esos territorios anfibios, sirven de ejemplos para pensar las potencias políticas de trazar alianzas simbióticas entre las personas y el resto de la naturaleza, y comenzar imaginar formas socio-estatales más ecológicas.

En varios de los trabajos aquí reunidos se hace evidente la pulsión cartográfica que anida en las coaliciones interdisciplinarias que imaginan formas diferentes de vivir frente a los dilemas emergentes de la sociedad del Antropoceno y sus poderes tecnológicos tanto como los múltiples modos en que las agencias humanas y no humanas remodelan sus entornos. En su intento por involucrar a públicos amplios y mostrar algún proceso de cambio efectivo y eficaz a escala regional, Holmes encontró el caso Cascadia, una ecozona donde gran parte de sus habitantes parecen haber incorporado las lecciones de los activistas contraculturales de los setenta, en particular, las de Peter Berg y Raymond Dasmann, quienes inventaron el término *biorregionalismo* en el que se cruza un proyecto poético, científico y político. El mapeo colaborativo y la difusión de proyectos de investigación colectivos hacen parte del pasaje de la economía política a la ecología política que modela sus postulaciones en el cruce entre naturaleza y cultura en un sistema de retroalimentación a escala planetaria.

En todos los trabajos del dossier es notoria también la apuesta por una práctica transdisciplinaria presente en las series de *eventwork* que registran (término al que podemos provisoriamente traducir como acontecimiento), un concepto al que Brian Holmes recurrió hace unos años para explicar las formas paradójicas que asume el trayecto artístico de Graciela Carnevale. Entendido como una fuerza móvil, el *eventwork* empieza al interior de las disciplinas cuyos límites quiere superar. En “Humedal Arde. Derivas fluviales en el Archivo Carnevale (2009-2019)”, Mónica Bernabé retoma la pregunta que sostiene el recorrido de la artista rosarina a partir del rediseño de su proyecto a mediados de los noventa: “¿cómo compartir una experiencia que te cambió la vida?”. Una posible respuesta se esboza en el sostenimiento de una actividad en la que conviven, en retroalimentación continua, pulsión archivística con investigación artística y colaborativa junto al interés por poner en marcha prácticas capaces de suscitar la imaginación de otras posibilidades de vida como las performances encarnadas que, junto a otrxs artistas y colectivos sociales, viene llevando adelante en torno al río Paraná y las islas.

Renata Defelice reflexiona sobre la relación entre algunas prácticas del arte contemporáneo con el regionalismo pictórico del siglo XX y su consabida afición por fabular una región. Focalizando su análisis en dos procesos artísticos específicos, “Dominguez Dentreca” de Lila Siegrist y “Museo del Fondo del Paraná” de Santiago Villanueva, su trabajo se pregunta por los modos en que lo fluvial intercepta con la tradición moderna de la representación del paisaje ribereño. Ambas experiencias proponen una mirada crítica sobre el rol que ha desempeñado el museo de arte moderno, tanto estableciendo jerarquías de valor estético como configurando un imaginario regional del litoral cristalizado en un repertorio de temas y tratamientos formales. Por el contrario, en las propuestas de Siegrist y Villanueva, la región se vuelve pregunta que no cesa para sostener una ambigüedad inquietante: mientras se deja en suspenso la representación (aunque sin terminar de cancelar su posibilidad latente), se activa una práctica de impregnación acuática que explota su potencia en el acto que realiza Villanueva de sumergir el pasado pictórico en las aguas borrosas y barrosas del litoral tanto como en el despliegue de la política del afecto con la que Siegrist desata deseos prenatales de inmersión.

Hacia esa misma zona de inmersión también se dirige la práctica artística de Teresa Pereda que analiza el trabajo de Juliana Robles de la Pava. “Fuerza sensible en los mallines patagónicos” se detiene en poner de relieve la capacidad poética y política de alianzas intempestivas que rebasan cualquier intento de distinguir entre naturaleza y cultura. Las inmersiones de Pereda en los mallines

también incluyen la escucha de otra lengua cuando apela al mapudungún para referir a los humedales patagónicos. Revisando críticamente las concepciones modernas de la sensibilidad de artista, los ensamblajes de Pereda dan testimonio del anudamiento entre las acciones humanas y no humanas adhiriendo a formas disruptivas de entender el arte. El análisis de Juliana retoma las potentes ideas que viene elaborando la Colectiva Materia sobre cierta zona de las prácticas artísticas contemporáneas, en especial, aquellas que la conciben como una “actividad multiespecie” a partir de la cual toda individualidad creativa e imaginaria queda revocada para dar lugar a una ecología política que va al encuentro de esas alianzas inesperadas que nos permitan, para decirlo en sintonía con Anna Tsing, imaginar un modo de vivir en las ruinas del capitalismo.

Por último, se delinea una zona de reflexión que insiste en la necesidad de discutir las concepciones modernas del territorio, de los ríos y de nuestra relación con ellos, sin dejar de atender a la copertenencia entre narración y organización territorial, es decir entre geopolítica y geopoética, que ritmó el desarrollo de los imaginarios fundacionales del espacio al tiempo que señala una zona actual de disputa de los mismos. Porque si algo insiste en señalar nuestro presente cargado de incertidumbres es en la necesidad de revisar el lugar que ocupó la materia fluvial, tanto en los proyectos coloniales como en los imaginarios político-económicos nacionales del siglo XIX con los que aún, de un modo u otro, nos debatimos. De ahí que pensar otras relaciones posibles con las cuencas sea indisociable de la necesidad de entablar otras relaciones con el archivo y con esos otros imaginarios artísticos y políticos que moldearon nuestra relación con el espacio y que de un modo u otro siguen operando en el presente.

Aunque son espacios claves para el trazado soberano de los vínculos entre la lengua, la ley, los cuerpos, la economía y el Estado, las grandes cuencas de América Latina (que abarcan en su recorrido extensos territorios transnacionales) siguen siendo, también, espacios paradigmáticos que aportan formas fluidas y siempre en fuga respecto de estas codificaciones. Dicho de otro modo, lo fluvial sigue ofreciendo motivos para repensar las relaciones estético-políticas entre lengua y territorio en la configuración de las regiones; para impugnar los límites políticos soberanos de los proyectos nacionales decimonónicos y para desplegar renovados imaginarios materiales y técnicos sobre las relaciones entre el río y sus actantes humanos y no-humanos.

En este sentido, en “Flujos territoriales y formas de comunidad. Dos cortometrajes y una expedición fluvial en la Argentina del Bicentenario”, Sandra Contreras explora el modo en que, a

propósito de los festejos por los doscientos años de independencia, dos cortometrajes del nuevo cine argentino intervienen en las disputas por la imaginación nacional. Deteniéndose en *Nómade* de Pablo Trapero y *Nueva Argirópolis* de Lucrecia Martel en conexión con el proyecto *Paraná Ra'anga* de Silvestri et al., el trabajo despliega las maneras singulares que exponen estas apuestas estético-políticas para intervenir en los imaginarios fundacionales del Río de la Plata trabajando a partir de montajes territoriales y temporales. En diálogo oblicuo y conspirativo con *Argirópolis* de Sarmiento (1850), este trabajo expone el modo en que el cortometraje de Martel conecta y desconecta una nación heterogénea y plural tramando una ficción que es a la vez espacial, lingüística y sobre los canales de transmisión, para disputar desde allí imaginarios concretos sobre la organización, propiedad y distribución de los territorios fluviales que disputan, desde su fluidez, los límites nacionales impuestos. En esa línea, se recuperan también las apuestas concretas de integración transnacional propuestas por la demógrafa Mariana Oeyén y el arquitecto Solano Benítez (a bordo ambos de la excursión *Paraná Ra'anga*) en resonancia con la propuesta sarmientina y las disonancias que implica la experiencia estética como desvío de la programática política para proponer una utopía social y comunitaria (que en *Argirópolis* estaría ausente) en torno a la imaginación de la patria como condensación de imágenes y afectos de lo común sin violencia. A su vez, la reflexión sobre el modo en que *Nómade* trabaja las distancias espaciales reponiendo con ellas lo *inaccesible* como resto de un improbable lazo común con lo otro y el sinfín de malentendidos que hacen a la heterogeneidad de una nación no reconciliada, abren la pregunta ético-política por el lugar de la experiencia estética en la disputa por la imaginación de lo nacional.

También desde el cine y recuperando los imaginarios fundacionales en torno a lo fluvial que proponen Sarmiento y Florentino Ameghino, en “El río como dios de la llanura. Acerca de la poética fluvial en *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás” Jörg Dunne analiza los modos en que el capítulo III de esta película propone notorios desvíos respecto de la relación entre el paisaje fluvial y la agencialidad humana que caracterizó a gran parte de la narrativa moderna. Articulando una reflexión a la vez geopolítica y geopoética, el artículo expone el modo en que el film deconstruye la relación con el río que estuvo a la base no solo de los discursos fundacionales de la nación y de sus proyectos científico-tecnológicos, sino también de la novela de aventuras moderna en la que el motivo del viaje funcionó como motor imaginario de conquista de los “blancos” del mapa. Esto es, disputa esa concepción compartida según la cual la materia fluvial no sería más que un obstáculo a ser superado por la aventura de un sujeto que reafirma así su poder político y su saber científico sobre el espacio

atravesado. Recuperando el motivo de la inundación que permite entramar relaciones con las novelas *A New Voyage around the World* (1725) de Daniel Defoe, y en *Les Enfants du capitaine Grant* de Jules Verne (1868) y haciendo reverberar la imaginación hidrológica de Ameghino en relación al río Salado, en resonancia con la de Sarmiento, el trabajo contrapone los procesos deconstructivos, al mismo tiempo desfundacionales y de desfiguración narrativa, que propone el film. Al hacerlo, lo que emerge es la potencia activa de agencialidad que adquiere lo fluvial en este largometraje que hace del río un espacio liminal capaz de disputar los imaginarios de frontera a la vez nacionales y entre las artes.

A su vez, en “Teorías y tecnologías del paisaje fluvial amazónico”, Javier Uriarte explora desde la noción de trabajo el modo en que opera el imaginario del río y del paisaje fluvial amazónico en diversos textos ingenieriles, fundacionales y literarios del siglo XX, deteniéndose específicamente en escritos de Euclides da Cunha, Tocantins, Alberto Rangel, entre otros. Siguiendo el curso de los ríos amazónicos, la relación entre trabajo, infraestructura y narrativa se vuelve un hilo conductor potente y a la vez inestable para pensar las relaciones entre el Estado y el espacio en la modernidad: allí donde, por caso, trazar caminos y hacer puentes supone también narrar, dotar de un relato, hacer ingresar la geografía a la historia y volverla así reconocible para la Nación. Al interior de esas reflexiones, y en la particularidad de ese paisaje fluvial inestable que corroe las fronteras entre lo terrestre y lo acuático, el río emerge, por un lado, como agente de un trabajo a la vez de construcción y destrucción del paisaje en el que la fuerza hidráulica y el movimiento nómada de lo fluido resisten el ordenamiento territorial del Estado cuya lógica fijadora depende siempre de lo sólido. De ahí que la figura del río como trabajador se resignifique, también, en los textos ingenieriles, desde la necesidad de encauzar técnicamente lo fluido para que *trabaje para* la producción de energía. En oposición a la fuerza transformadora indómita de lo fluido, el río produce también la figura del trabajo humano que está a la base de la apropiación extractivista del capitalismo que opera como dominio y apropiación de lo que fluye.

Si la mayoría de los relatos de la modernidad emplearon todos los recursos en darle sentido a la tierra, a los cuerpos y a los materiales, y en ese mismo gesto borraron la tecnicidad de los cuerpos y materiales sobre los que avanzaban, no sorprende que estos textos que buscan desviar el curso de los acontecimientos elijan replegarse sobre la capacidad de agencia material del río y sus múltiples alianzas con lo viviente. Tampoco que, atendiendo a las lógicas anfibia de lo fluido, busquen trabajar esas zonas liminales que ponen en cuestión las fronteras solidificadas entre los saberes y las prácticas artísticas, teóricas y militantes; y entre los tiempos pasado y presente para encontrar en los remolinos

y turbulencias otras figuras desde donde pensar posibles salidas al atolladero del presente. Se trata de abrir espacio para un pensamiento en conjunto que habilite pensar de otros modos lo “hidrocomún”: uno en el que quepa también lo múltiple y heterogéneo sin jerarquías ni privilegios antrópicos.

Ese deseo nos llevó, decíamos, a promover la invitación a participar de este dossier. Deseo que surge, a su vez, de un trabajo colaborativo más amplio que excede nuestros nombres propios y que vincula a un conjunto de personas de disciplinas diversas (la literatura, el arte, la geografía, entre otras), nucleados en dos equipos de investigación que vienen trabajando de manera conjunta desde 2019.

El proyecto “archivo y región” que dirige Mónica Bernabé en Rosario, al interior del PUE “Políticas y usos del archivo. Producción, interpretación y puesta en valor de archivos históricos, culturales, artísticos y literarios (siglos XIX a XXI)” dirigido por la Dra. Sandra Contreras, radicado en el IECH, UNR con subsidio de CONICET, propone estudiar las relaciones entre archivo y región a partir de la reunión y análisis de una serie de materiales heterogéneos y de prácticas diversas (poéticas, editoriales, artísticas, de planificación urbana) que adoptan como eje al río Paraná y sus afluentes. La tarea de investigación contempla la exhumación de textos, imágenes y documentos históricos, literarios y audiovisuales a partir de las ideas contemporáneas de archivo al tiempo que propone un recorrido por distintas disciplinas y áreas de conocimiento, en particular, aquellas en las que se inscriben los investigadores que conforman el equipo: crítica literaria, artes plásticas, estudios culturales, urbanismo y ciencias sociales. A partir de un corpus que reúne un conjunto de obras, investigaciones, experiencias y acontecimientos producidos entre fines del siglo XIX hasta el presente, intentamos dar cuenta de los flujos y tránsitos, de los rastros y huellas que dejaron y dejan las interrelaciones entre el río y sus actantes humanos y no humanos y las formas en que ellos han sido y son registrados e inscriptos en imágenes, en relatos, en planificaciones urbanas y proyectos culturales estatales e independientes, hegemónicos y alternativos.

La hipótesis central sostiene que la región no es algo ya dado ni una tierra fija desde donde partir. Desde el horizonte que abre el pensamiento contemporáneo del archivo, esto es, desde el mal de archivo (sus tensiones, aporías y contradicciones), la región, además de ser un registro del pasado, puede ser entendida como un movimiento de promesa y de porvenir. En nuestro caso, la promesa de construir una territorialidad inherente a lo fluvial y el agua. De este modo, el trabajo en equipo

propone formular interrogantes transdisciplinarios y ensayar posibles alternativas en la actual coyuntura atravesada por preocupaciones ambientalistas y ecológicas en un contexto político y social cargado de peligros que genera un uso irracional de los recursos naturales y de la desposesión de las mayorías.

El proyecto "Entre lenguas, entre ríos. Aproximaciones al imaginario estético-político material del Río Paraná en la literatura y el arte contemporáneo" que dirige Franca Maccioni en Córdoba, radicado en el IDH-UNC, con subsidio FONCyT y del que participan la Dra. Gabriela Milone, la Dra. Silvana Santucci y el Lic. Belisario Zalazar, propone indagar un corpus de escrituras poéticas y de proyectos artísticos interdisciplinarios que se trazan en torno al imaginario del Río Paraná y sus territorios aledaños complejizando la relación entre infancia e historia. Postula que las propuestas estéticas que conforman el corpus oponen al trazado soberano (de la lengua, la ley, la economía y el Estado) que se figura como origen de la Historia, la imaginación de un origen infantil y fluido de la lengua y la subjetividad, origen a partir del cual es posible trazar nuevas relaciones entre lengua, cuerpo, comunidad y territorio. Parte de la hipótesis de que las producciones estéticas y poéticas seleccionadas trazan su apuesta estético-política proponiendo una "imaginación política 'impolítica'", esto es: una imaginación que desiste de cualquier ficción soberana; que no construye una subjetividad emancipatoria; y que no puede ser sustantivada en términos de destino, determinación y proyecto.

En este sentido, el proyecto busca sopesar la politicidad de diversos gestos estéticos y críticos que retoman las escrituras fundacionales que trazaron sus imaginarios políticos nacionales desde y sobre la región fluvial, para recomenzarlas desde coordenadas renovadas. Para hacerlo, se propone explorar los lugares en donde las propuestas estéticas ensayan un repliegue hacia su materialidad (o sus materialidades: la de la escritura y la del río, con sus puntos de tacto, contacto y mutua erosión), para pensar desde allí qué otros *usos* de la lengua y qué otras figuraciones de la frontera se vuelven posibles cuando se produce ya no desde la negación de la materia, sino buscando agenciar con ella. Para ello, se propone configurar metodologías y diseños de investigación que permitan repensar la relación entre estética y política, recuperando los aportes de diversos filósofos y críticos contemporáneos que desde los llamados nuevos materialismos han problematizado esta cuestión.

Para ambos proyectos los trabajos aquí reunidos suponen no solo un aporte fundamental sino también una hermosa ocasión de encuentro con otrxs que amplía y complejiza los modos de pensar e imaginar la materia fluvial y augura, esperamos, el entramado de futuros trabajos en conjunto.


Esperamos que lxs lectores disfruten de navegar por ellos y de aportar sus propios desvíos en esta excursión.

Bibliografía

Bennett, J. (2022). *Materia vibrante*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Diegues, D. et al. (2008). Karta Manifiesto de Amor Amor. En *Portunhol Selvagem. El blog de Douglas Diegues*. shorturl.at/EIVY3

Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el chthuluceno*. Bilbao, España: Consonni.

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.



Humedal arde. Derivas fluviales en el archivo Carnevale (2009-2019)

Wetland burns. Fluvial drifts in the Carnevale archive

Mónica Bernabé

IECH, UNR-CONICET

Resumen

Exploramos el archivo Graciela Carnevale con el objeto de relevar las prácticas territoriales de percepción sensible que su productora viene realizando desde hace más de una década. Estamos ante un *archivo personal*, y a su vez colectivo, que sigue el pulso vital de cincuenta y cinco años de trabajo artístico con sus interrupciones, silencios y destrucciones. Desde fines del siglo XX y comienzos del XXI, el orden cronológico se ve notoriamente alterado por las intercepciones y resignificaciones que provocan las sucesivas exhumaciones del itinerario de los sesenta. Afectada por el mal de archivo, nuestra exploración sufrió múltiples desvíos y se sometió a una lógica y un tiempo ajenos a los protocolos de la investigación archivística tradicional. En un espacio donde autobiografía y archivo se confunden, fuimos hondamente impactadas por formas de vida que asumen al mundo de las cosas como *cuerpo vibrátil* ¿Cómo transferir esta experiencia? ¿Cómo archivar una obra que se constituye como una serie de acontecimientos a la manera de una performance encarnada en la tierra? ¿Qué relación podemos establecer entre la sección “del humedal” con la zona consolidada del archivo de los sesenta? ¿Cómo ordenar un fondo que se constituye a partir de una serie de agenciamientos en una red interconectada de humanos, no-humanos y máquinas? Ante el desafío que presenta un archivo vivo, pensamos en la figura de Graciela Carnevale como la de una *artista-como-archivista* (Foster). Su archivo se configura como un híbrido que cruza tecnologías de archivación tradicionales y formas no convencionales. Sin los requerimientos de la reconstrucción histórica y sin las premisas del orden y el principio, propias de la ratio archivística moderna que rechazaría cualquier existencia anárquica de los fondos documentales, es necesario pensar al Archivo Carnevale desde la fuerza disruptiva del acontecimiento que interfiere críticamente en la realidad.

Palabras clave: Archivo; fluvial; acontecimiento; autobiografía; artista archivista

Abstract

This paper explores the Graciela Carnevale archive in order to highlight the territorial practices of sensitive perception that her producer has been carrying out for more than a decade. We face a personal archive, and at the same time collective, that follows the vital pulse of fifty-five years of artistic work with its interruptions, silences and destructions. Since the end of the 20th century and the beginning of the 21st, the chronological order has been noticeably altered by the interceptions and redefinitions caused by the successive exhumations of the itinerary of the sixties. Affected by the evil of the archive, our exploration suffered multiple deviations and was subjected to a logic and a

time alien to the protocols of traditional archival research. In a space where autobiography and archive are confused, we were deeply impacted by forms of life that assume the world of things as a vibrating bodies. How to transfer this experience? How to archive a work that is constituted as a series of events in the manner of a performance embodied on earth? What kind of relationship can we establish between the “wetland” section and the consolidated area of the 1960s archive? How to order a fund that is constituted from a series of assemblages in an interconnected network of humans, non-humans and machines? Faced with the challenge presented by a living archive, we propose to figure Graciela Carnevale as an artist-as-archivist (Foster). Her archive is configured as a hybrid that crosses traditional archiving technologies and unconventional forms. Without the requirements of historical reconstruction and without the premises of order and principle, typical of the modern archival ratio that would reject any anarchic existence of documentary collections, it is necessary to think Carnevale’s Archive from the disruptive force of the event that critically interferes in the reality.

Keywords: Archive; river; event; autobiography; archival artist

Desde hace un tiempo, venimos explorando una serie de materiales heterogéneos y de prácticas diversas (poéticas, editoriales, artísticas, de planificación urbana) tomando como eje al río Paraná y sus afluentes. Seleccionamos un conjunto de textos, imágenes, repertorios de prácticas y documentos históricos, literarios y audiovisuales, adoptando como perspectiva el marco teórico que ofrece el pensamiento contemporáneo del archivo. Desde una práctica transdisciplinar, recorreremos distintas áreas de conocimiento (crítica literaria, artes plásticas, estudios culturales y estudios territoriales) con el objetivo de interrogar por los modos en que emerge un paisaje y un imaginario territorial acuático a partir ciertas operaciones de archivo. En las orillas, en la superficie, en los litorales y en los deltas, así como en el substrato profundo del acuífero guaraní y los humedales, preguntamos por los flujos y los tránsitos, los rastros y huellas que dejaron y dejan actantes humanos y no humanos. También por las formas en que ellos han sido y son registrados e inscriptos en imágenes, relatos y proyectos culturales estatales e independientes, hegemónicos y alternativos.¹

¹ El grupo de investigación “Archivo y Región” funciona en el marco del Proyecto de Unidad Ejecutora (PUE) “Políticas y usos del archivo. Producción, interpretación y puesta en valor de archivos históricos, culturales, artísticos y literarios (siglos XIX a XX)” que dirige Sandra Contreras. Conformado por investigadores, becarios, personal de apoyo y doctorandos del Instituto de Estudios Crítico en Humanidades (IECH, CONICET-UNR) y procedentes de las áreas de literatura, historia y artes visuales, el grupo “Archivo y Región” propone interrogar la noción de región a partir de su relación con otras nociones afines: paisaje, territorio, espacio, lugar. Como resultado del trabajo con diferentes materiales y experiencias que cruzan archivo, tecnología y territorio, esperamos hacer visibles diversos modos de pensar y experimentar el espacio, tomando como desafío el abandono de una idea de naturaleza como un escenario pasivo e inerte. Desde esta perspectiva, indagamos sobre las cartografías imaginarias que diseñan las poéticas interesadas en producir presente desde la intersección entre el pasado y el porvenir a partir del trabajo con los archivos.

Desde los comienzos de nuestra investigación, consideramos imprescindible consultar los documentos compilados por Graciela Carnevale, particularmente, aquellos referidos a los recorridos y reconocimientos territoriales que viene realizando en colaboración con una serie de organizaciones civiles y movimientos sociales articulados en red. De ahí que, desde el mes de septiembre de 2021, un equipo conformado por miembros del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades trabaja regularmente en su archivo.²

La tarea se nos presentaba sencilla y factible de ser realizada en poco tiempo. Diría que fuimos al archivo con un plan “conservador” y un tanto “extractivista”: observar, tomar notas, recopilar información y digitalizar los documentos referidos a los trabajos de intervención interdisciplinar en torno al río. También determinamos de antemano el marco temporal de los documentos a consultar: un lapso aproximado de diez años que se extiende desde 2009, cuando el grupo de artistas de “El Levante” da inicio a una serie de recorridos, caminatas, experiencias radiales, acercamientos sensibles y reflexiones situadas, hasta 2019, cuando se realiza la exhibición internacional *La tierra No resistirá*, comisionada por Graciela Carnevale, Brian Holmes y Alejandro Meitin, producida por Casa Río Lab en el marco del Programa *Humedales Sin Frontera* y con el auspicio del Centro Cultural Parque de España de Rosario. Precisamente, nuestro interés en el archivo nacía de esta última muestra, concebida como la puesta en común de un largo proceso de investigación denominado “Territorios de colaboración. Pedagogías de lo anegado” que, a través de cinco campañas en las que participaron diferentes investigadores-artistas junto a personas y organizaciones que habitan o trabajan en el delta del Paraná, desarrollaron prácticas *in situ* entendiendo al humedal como “un organismo compuesto por millones de seres donde los humanos somos uno más”, tal como lo describe el catálogo publicado bajo el mismo título de la muestra. Así, la idea de exposición artística tradicional había sido notoriamente alterada. Lejos de ofrecer una exhibición de resultados u objetos, las salas mutaron en espacios de diálogos en torno de una serie de acontecimientos y un cúmulo de experiencias de acercamiento al territorio para provocar el intercambio con los receptores de la obra y promover formas múltiples de percepción sensible.

² Empecé las visitas al archivo junto a Renata Defelice, becaria CONICET del PUE, y Damián Monti Falicoff, Personal Técnico del IECH. A inicios del 2022, cuando asumimos tareas de catalogación de parte del archivo, se sumó al grupo Mariela Herrero, quien también se desempeña como personal técnico, especializada en archivística en el mismo Instituto.

En nuestras primeras visitas al archivo, al tiempo que comenzamos con el reconocimiento de los documentos, tomamos la decisión metodológica de distinguir tres zonas o secciones entre los materiales existentes en el “Archivo Graciela Carnevale”, atendiendo al trayecto vital de su productora: a) los ya inventariados y catalogados, correspondientes a los años 1965-1975, referidos a las experiencias de la vanguardia de los sesenta y setenta; b) los materiales producidos entre 1994 y 2008, que comprenden los documentos, fotografías y libros referidos al retorno de Graciela a la actividad artística junto al grupo Patrimonio. Aquí, el registro se complica, ya que este período coincide con el inicio de la exhumación de los documentos de la etapa anterior, es decir, la del itinerario que va del Grupo de Vanguardia Experimental de Rosario a “Tucumán Arde”. En estos años se sucedieron importantes exhibiciones internacionales que, de algún modo, estimularon y provocaron la extraordinaria muestra de Rosario *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*³. Este proceso dio lugar a una catalogación sistemática de los materiales y al inicio del uso de la palabra “archivo” para referirse a ellos; c) entre 2009 y 2019, en particular, desde la fundación de “El Levante” junto a Mauro Machado y Lorena Cardona, Graciela reconfiguró nuevamente su proyecto artístico para derivar, finalmente, hacia una experiencia territorial en colaboración con Brian Holmes y Alejandro Meitin, entendida como una práctica de conocimiento y sensibilización estética mediada por diversas formas de percepción del hábitat y de los flujos de agua alterados por los conflictos políticos y sociales. Estas experiencias forman parte de una obra artística colectiva producida más allá de la autoría individual y activada mediante conversatorios, talleres y publicaciones documentados desde distintas fuentes y soportes tecnológicos (sitios web, registros audiovisuales, folleterías, libros y revistas, diagramas y dibujos, mapas, apuntes y notas manuscritas tomadas en reuniones). Muchos de estos proyectos se coordinaron desde “El Levante”, entre los que cabe destacar *La edición como herramienta de acción e interacción* (octubre de 2009), *Desenterrar, Develar, Desocultar* (2011) y *Soberanía alimentaria dos puntos* (agosto de 2012).

³ *Inventario* se realizó entre el 3 de octubre y el 9 de noviembre de 2008 en el Centro Cultural Parque de España (CCPE-AECID). El equipo de trabajo estuvo conformado por Graciela Carnevale, Fernando Davis, Ana Longoni y Ana Wandzik. En cuanto a las muestras internacionales, las de mayor relevancia en este período fueron: 1999: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, en el Queens Museum of Arts de Nueva York; 2000: *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; 2004: *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America* en The Museum of Fine Arts, Houston; 2004: *Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun* (Pasos para huir del trabajo al hacer), presentada en marzo de 2004 en el Museum Ludwing (Colonia, Alemania); 2005: *Collective Creativity*, organizada por el colectivo curatorial What, How & for Whom, en el Kunsthalle Fridericianum de Kassel; 2007: *Documenta de Kassel*.

Estamos, entonces, ante un *archivo personal* y a su vez colectivo, que sigue el pulso vital y artístico de los cincuenta y cinco años de trabajo de Graciela con sus interrupciones, olvidos, silencios y destrucciones.⁴ Entre 1975 y 1983, años de dictadura y terrorismo de estado en la Argentina, Graciela logró resguardar el material, aunque también se vio forzada a destruir los papeles que ponían en riesgo la integridad de algunas personas:

Por años quedaron arrumbados en carpetas y cajas. En alguna oportunidad fue necesario disgregarlos entre otros papeles, revistas y fotos para que pasaran desapercibidos ante la posibilidad de un allanamiento. En algún otro momento eliminé documentos para evitar posibles consecuencias para alguno de los integrantes resguardando sólo aquéllos que habían tenido carácter público. En un tiempo en que muchos quemaron, destruyeron o enterraron sus bibliotecas, guardamos estos documentos como parte de un archivo personal ligado a fuertes lazos afectivos. (Carnevale, s/r, mimeo)

En los primeros años de la recuperación democrática, durante los cuales Graciela inició su labor docente en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, aconteció el tiempo de la espera y la paciente resignificación de las prácticas experimentales, un momento de reflexión crítica tan importante como los años de plena actividad. Se hacía necesario un trabajo de elaboración comprensiva y también de valoración con perspectiva histórica de la potencia estética y política de la vanguardia de los sesenta y de su posterior radicalización, es decir, del “salto al vacío”, para decirlo con la metáfora que Graciela suele utilizar para caracterizar la experiencia de Tucumán Arde.

Decíamos, entonces, que comenzamos las visitas al archivo con un programa de trabajo centrado en el corpus de la tercera zona porque, a primera vista, se correspondía plenamente con nuestra pregunta sobre la relación entre el archivo y la región en atención a las actuales

⁴ Pensamos que es necesario aquí enfatizar el carácter personal del Archivo Graciela Carnevale en vista a que, en ocasiones, los sucesivos catálogos, muestras y trabajos críticos sobre el mismo tienden a analizarlo como un archivo político-institucional y, en ciertos casos, asociándolo restrictivamente a “Tucumán Arde”, sin dudas, una de las obras más significativas de las acciones de vanguardia de los sesenta, aunque incomprensible si se la aísla del proceso artístico desde el que emergió. Tal vez el “mito” Tucumán Arde sea producto de la división entre arte experimental y arte político que suele realizarse a propósito de la vanguardia de los sesenta, perspectiva que, como sostiene Ana Longoni, “debería enmarcarse en un problema más general: la mitificación o heroización de la militancia armada setentista que subsiste en sectores de la militancia de izquierda y del movimiento de derechos humanos” (Longoni, 2015, p. 263).

preocupaciones por las “tierras en trance”, según Jens Andermann (2018), y, en particular, por el impacto de las políticas extractivistas que vienen afectando dramáticamente al humedal. Sin embargo, a partir de los primeros encuentros con los materiales, nuestro plan inicial fue, para decirlo de algún modo, tocado por el mal de archivo: comenzábamos a sentir el peso de lo impensado, de aquello completamente imposible de prever (Derrida, 1996). Al igual que nuestro propio objeto de estudio, un territorio inestable que se configura desde y en lo fluvial, los materiales nos conducían hacia múltiples desvíos, demandaban derivas sorprendentes hacia una lógica y un tiempo ajenos a los protocolos de la investigación archivística tradicional. Rápidamente, un cierto fervor de archivo liquidó el plan previamente trazado. El tiempo comenzó a diluirse en innumerables carpetas y cajas sin catalogar desde las que Graciela extraía –y sigue extrayendo– papeles, dibujos, planos, para desplegarlos sobre una mesa de trabajo a la que se añadían fabulosos mapas y catálogos tanto como libros sin catalogar, de modo que las visitas al archivo se fueron transformando, poco a poco, en un taller de análisis y producción, de lectura y discusión.

En el Archivo Carnevale es imposible permanecer contemplativamente. Cada fotografía, cada folleto, cada diagrama es ocasión para el comentario y la digresión; cualquier evento se expande hacia nuevos proyectos de colaboración, en suma, todos los materiales desplegados se encuentran enlazados por vínculos afectivos a través de los cuales se viene construyendo un conocimiento impulsado y sostenido en el encadenamiento de los encuentros. Como en el jardín de los senderos que se bifurcan, los documentos acumulados se ramifican en sintonía con un relato que fluye amenazado por el olvido y la imposibilidad de reproducir una experiencia vivida, tan personal como comunitaria.

En nuestra segunda visita, Graciela nos propuso una actividad desafiante. Ahora pienso que fue una prueba de confianza y un ritual de pasaje hacia la sorpresa de un acontecimiento. Nos invitaba a salir en exploración hacia la zona sur de la ciudad para realizar un registro audiovisual del Banco de Semillas y entrevistar a su fundador, el mítico Lucho Lemos, en el Centro Agroecológico de Rosario (CAR). El banco se llama Ñanderoga, una palabra de la lengua guaraní que Lucho traduce como “nuestra casa, lugar donde se desarrolla la vida”. Fuimos, entonces, en viaje a la semilla, hacia el archivo de la vida que funciona custodiado por “guardianes” (madrinas y padrinos) que atesoran las especies en peligro de extinción a causa del monocultivo arrasador de la biodiversidad. Graciela pensó que la entrevista a Lucho, que ya estaba muy enfermo e imposibilitado de asistir, era una forma de abrir el Seminario Archivos de Común IV, organizado por el Museo Reina Sofía y la Red de

Conceptualismos del Sur, hacia archivos impensados.⁵ Fue allí que presentó a Lucho como un “coleccionista de vida” y un productor de archivo.⁶ Con la urgencia que impone una presentación inminente, nuestro equipo filmó y editó *Ko'ëmbota/Amanecer*, una breve pieza audiovisual que produjimos en colaboración (Fig. 1).⁷

Figura 1

Fotograma de Ko'ëmbota/Amanecer



Nota: disponible en https://www.youtube.com/watch?v=e1EUMwDRnys&ab_channel=IECH

De este modo, en el trance donde se confunde autobiografía y archivo, fuimos hondamente afectadas por formas de vida que asumen al mundo de las cosas como *cuerpo vibrátil* (Rolnik, 2006). Sembrando y escuchando, entre el guaraní y el castellano, Lucho Lemos venía solicitando, desde

⁵ Lucho Lemos falleció el 26 de agosto de 2022. En los años sesenta había sido fundador de las Ligas Agrarias en su Goya natal y, en los noventa, pionero de la agricultura urbana en la ciudad de Rosario. Véase <https://huerquen.com.ar/hasta-siempre-lucho-lemos/>

⁶ La presentación forma parte de la mesa redonda "Construcción comunitaria de archivos vitales" realizada el 27 de octubre de 2021 desde el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO) en el marco del encuentro Archivos del común IV. El evento fue moderado por Graciela Carnevale (Red Conceptualismos del Sur) y Georgina Ricci (Museo Castagnino+MACRO). Véase <https://www.museoreinasofia.es/actividades/archivos-comun-iv>

⁷ *Ko'ëmbota/Amanecer* está disponible en https://www.youtube.com/watch?v=e1EUMwDRnys&ab_channel=IECH

mucho tiempo atrás, la firma de un contrato natural replicando, insospechadamente, al que proponía Michel Serres (1991) al filo del siglo XXI:

Añadir al contrato exclusivamente social el establecimiento de un contrato natural de simbiosis y de reciprocidad, en el que nuestra relación con las cosas abandonaría el dominio y la posesión por la escucha admirativa, la reciprocidad, la contemplación y el respeto, en el que el conocimiento ya no supondría la propiedad ni la acción el dominio [...] Por el contrario, el derecho de simbiosis se define por la reciprocidad: el hombre debe devolver a la naturaleza tanto como recibe de ella, convertida ahora en sujeto de derecho. (p. 69)

En el marco de la producción de *Ko'ëmbota/Amanecer*, la conversación entre Lucho y Graciela nos reenviaba hacia la tercera zona de materiales, llamémosla, provisoriamente, “del humedal”, iluminando una serie de expediciones a la que los artistas-caminantes dieron el nombre de *Recorridos y extraterritorialidad. Rosario-Ingeniero White*. Entre el 5 y el 24 de abril de 2011, los integrantes de “El Levante”⁸ de Rosario, junto a Brian Holmes y Claire Pentecost de Chicago y Sergio Raimondi del Museo del Puerto de Ingeniero White de Bahía Blanca, idearon un programa de investigación artística que conjugaba prácticas estéticas y reflexión teórica en un experimento de percepción colectiva de las transformaciones de los ecosistemas en el marco de las políticas del extractivismo. De este modo, en el trayecto que une Rosario/Bahía Blanca, dos ciudades-puertos, dos vórtices productivos de un modelo económico agroexportador, los artistas dibujaron una “cartografía de los pies”, apuntando a las fallas de un territorio intensamente marcado por las lógicas del capital financiero.

Así dieron inicio a un tipo de trabajo colaborativo que opera a partir de alianzas temporales entre artistas y actores culturales y sociales con el objetivo de cartografiar las *biorregiones* según las entiende Peter Berg (2015), esto es, áreas geográficas que comparten características semejantes de suelo, cuencas, clima, plantas y animales nativos. Las biorregiones conforman distintas zonas de la biosfera planetaria como partes contributivas únicas e intrínsecas. La biosfera, esa delgada piel de vida que recubre el planeta, deviene verbo en la postura estratégica de Berg. ¿Qué es biosferar? Preservar partes de las biorregiones, es decir, de los “lugares-vida” específicos donde vivimos. Cuando

⁸ Coordinado por Graciela Carnevale, Mauro Machado y Lorena Cardona, “El Levante” funcionó entre 2003 y 2011, desarrollando experiencias de residencias y edición con estrategias flexibles y accionando en un contexto en permanente cambio. También funcionó como un proyecto editorial concebido desde una perspectiva experimental, articulando seminarios, talleres o laboratorios y promoviendo el intercambio de saberes y de producción colectiva.

los artistas trazan las rutas de restauración de hábitats y ecosistemas, cartografiar se vuelve una manera de biosferar, es decir, imaginar otra vida posible, reactivando la potencia política del arte.

<https://www.casariolab.art/> es una inmensa cartografía que fue archivando fragmentos de una obra de larga duración que pone en relación una serie de movimientos vitales y de reconocimiento de materialidades no-humanas que trabajan por una *ecología política* entendida como un “vivir juntos una buena vida”, para decirlo con la sencilla y exacta expresión de Bruno Latour (citado en Bennett, 2022, p. 233). Se trata de un proceso continuo de diseño de paisajes contrapuestos al de “la maquinaria transnacional [...] basada en laboratorios corporativos, monocultivos de semillas híbridas, agricultura sin labranza, cosecha robotizada y ampliación logística de caminos, ferrocarriles y ríos” (Holmes, 2020. p. 131). Mediante el uso de distintas tecnologías, los artistas cartógrafos producen registros a “escala íntima donde el cuerpo toca el suelo”, como dice Brian en su blog personal (Holmes, s/r), una especie de bitácora de su deriva continental: “Emanciparse es inventar un agenciamiento, una manera de conjugar percepciones, conceptos, expresiones, actos desde las fallas y las grietas” (Holmes, s/r).

¿Cómo transferir esta experiencia? ¿Cómo archivar una obra que se constituye como una serie de acontecimientos a la manera de una performance encarnada en la tierra? Estas son las preguntas que insisten en cada una de nuestras visitas al Archivo Graciela Carnevale. ¿Archivo vivo o muerto? Este mismo dilema se le presentó a Suely Rolnik (2006) hace algunos años cuando tuvo que afrontar la tarea de preparar la exposición de la obra de Lygia Clark en museos de Francia y en Brasil. La complicación emergió ante la circunstancia de tener que presentar, al público de un museo, las experimentaciones corporales desarrolladas por Lygia entre 1967 y 1988 y los acontecimientos derivados de esas exploraciones donde el cuerpo y el paisaje se forman y se reforman al calor del movimiento de una conversación sin fin, desatando a su vez la paradoja de las capacidades polisensoriales a las que Suely llama *cuerpo vibrátil* (Rolnik, 2006, p. 204).

Una problemática similar debió afrontar Graciela ante la preparación de cada una de las muestras de su archivo de acciones vanguardistas de los sesenta. “¿Cómo hacer para que la tensión se mantenga y sea productiva y no sea neutralizada por el sistema?” (Carnevale, mimeo). A medida que avanzábamos en la consulta, el archivo se iba configurando como un campo de fuerzas vivas que afecta el presente y que nos permea definitivamente. De esta experiencia intensa surgieron una serie de preguntas metodológicas de difícil resolución en lo inmediato. ¿Qué tipo de archivo es aquel en el

cual las experiencias vividas se ensamblan con cartografías gestadas desde las *máquinas empáticas* y “píxeles adoptados” de internet, como los que usa Brian Holmes para conectar mundos que están más allá de nuestra percepción? ¿Qué relación podemos establecer entre la sección “del humedal” con la zona consolidada del archivo de los sesenta? ¿Cómo ordenar un fondo que se constituye a partir de una serie de agenciamientos en una red interconectada de humanos, no-humanos y máquinas? ¿Qué lugar otorgarles a los mails de Brian que para Graciela son tan relevantes como sus intervenciones territoriales? ¿Cómo incluir estos dilemas “organizativos” en el entramado de nuestro relato del archivo?

Estas encrucijadas interpretativas nos permiten vislumbrar una región emergente desde una serie de agenciamientos y ensamblajes heterogéneos. En sintonía con los dilemas del archivo y el desafío de producir un archivo vivo, decidimos asociar el archivo del humedal con una zona específica del arte contemporáneo en el sentido que le da Hal Foster (2017) a través de la figura de *artista-como-archivista*, caracterizada por el deseo de realizar inventarios, hacer visible físicamente alguna información o exhumar documentos alternativos u olvidados de la cultura pública:

(M)enos preocupados por los orígenes absolutos que por los vestigios desconocidos (quizás “impulso anarquístico” [*anarchival impulse*] es la expresión más apropiada), por lo general, estos artistas son atraídos por comienzos frustrados o por proyectos incompletos -del mismo modo en el arte que en la historia- que podrían ofrecerles nuevos puntos de partida. (Foster, 2017, p. 167)⁹

La obra archivística no solo recurre a los archivos formales como informales, físicos o virtuales, materiales encontrados y a su vez contruidos, públicos y privados, reales y ficticios, sino que también los produce. En proximidad a estos procedimientos y estrategias, Graciela Carnevale organiza materiales heterogéneos desde una lógica cuasi-archivística. El resultado es un híbrido producto del cruce entre tecnologías de archivación tradicionales y formas no convencionales, impulsadas por los encuentros que movilizan su imaginación creadora. Este cuasi-archivo debería

⁹ Al momento de traducir el título del artículo de Foster, Renata Defelice intenta reproducir el juego de palabras del título original, “An Archival Impulse”. En una nota al pie, la traductora señala: “La condensación entre los prefijos an-, aná- y la raíz de la palabra “archivo” habilita una serie de asociaciones etimológicas con el significante “anarquía” fundamentales para la argumentación del arte archivístico: el uso de la espacialidad no jerárquica; la ausencia de orígenes absolutos; el trabajo con fuentes desconocidas y familiares; la dispersión; la repetición, etc.” (Foster, 2017, p. 163). Creemos que, en buena medida, el trabajo de Graciela responde a los argumentos de Foster.

pensarse en términos de “ramificación” a la manera en que lo hace Thomas Hirschhorn al organizar sus archivos a partir de los principios de conexión y heterogeneidad, “ya no con voluntad de totalizar, sino de relacionar y explorar un pasado fallido o extraviado para determinar qué podría subsistir en el presente” (Foster, 2017, p. 193).¹⁰

Siguiendo las huellas de sus ramificaciones, Graciela produce diagramas no solo para producir recorridos de conexión y desconexión, sino para orientar hacia la salida al exterior del archivo. Desde el comienzo de las visitas, fuimos literalmente empujadas a saltar el cerco legitimante del *arkhé* para explorar sus extensiones que, a la manera de prótesis, posibilitan la expansión de la percepción humana: por un lado, hacia la atención flotante de los confines para indagar el lugar-vida donde habitan las semillas como micro-fragmentos del porvenir; por el otro, hacia el mega-archivo de internet para operar con el anacronismo, tal como lo experimentamos al exhumar la página web de “El Levante” a través de waybackmachine en archive.org, complicando la dinámica espacio-temporal y trastornando, definitivamente, los principios de la archivística tradicional. El archivo vivo, entonces, se configura desde insólitas alianzas entre humanos y no-humanos, entre lo existente y lo virtual, entre artistas y científicos, operando tanto dentro como más allá del campo del arte, tal como lo hace Brian Holmes desde su trabajo en *Living Rivers*. Mediante un proyecto de montajes de imágenes en streaming “convierte” los medios de control capitalistas en instrumentos expresivos para la emancipación:

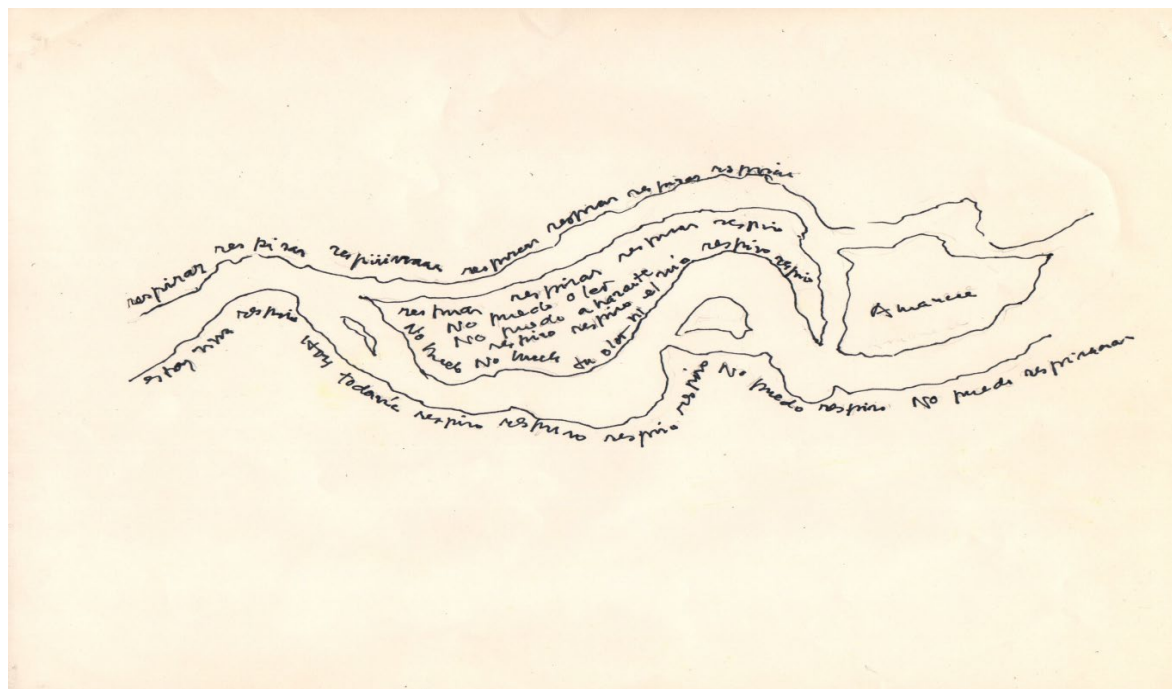
Lo que está en juego no es solo la defensa de la investigación pública ni el imperativo de politizar la ciencia -como si uno simplemente pudiera acabar con el intento centenario de alcanzar una posición de objetividad-. En cambio, las verdaderas apuestas para la producción estética se encuentran en las posibilidades que ofrecen las ciencias ambientales para una nueva expansión de la percepción humana y, por tanto, de la empatía civilizatoria. El hecho de que esta expansión reciente de la empatía se lleve a cabo a través de las imágenes de la ciencia, en lugar de las de la poesía romántica, habla de una nueva constelación que deja muy por detrás los viejos debates entre la razón y la emoción. (Holmes, 2020, p. 208)

¹⁰ Pensado desde el trabajo de Hirschhorn, el arte anarquístico es más instituyente que destructivo y, de este modo, se aleja de la cultura de la melancolía que confunde lo histórico con lo traumático. En su “Monumento a Gramsci”, por ejemplo, reelabora contenidos de la cultura de izquierda apostando al arte efímero y utiliza materiales precarios y estructuras provisorias, inaugurando un espacio de intercambio con sectores sociales fuera del ámbito del museo con el propósito de rescatar, entre las ruinas, algún potencial emancipatorio para imaginar un porvenir.

Decíamos, y vale la pena repetir, que nuestras expediciones al Archivo Carnevale comenzaron con un programa de consulta acotado y con el objetivo de relevar una serie de prácticas artísticas sobre el territorio y, de este modo, activar y problematizar ciertas ideas residuales de la región y los regionalismos. En ese proceso, se movilizaron potencias impensadas que nos condujeron a una exploración sensible. Ingresamos al archivo, decíamos, en septiembre de 2021. En las fotografías que tomamos en nuestras primeras visitas lucimos barbijos, siguiendo las normas de seguridad sanitarias que nos habían mantenido en el encierro durante casi dos años. Así, con la boca y la nariz tapadas, ahora que lo pienso, un objeto de protección venía a interferir nuestra experiencia sensible, ejerciendo una suerte de limitación perceptiva, una barrera efectiva y afectiva, una medida de cuidado que paradójicamente asfixia y ahoga. Comenzamos una exploración sensible en el marco del distanciamiento que condicionó los primeros encuentros imponiendo saludos asépticos sin abrazos ni contacto. Por esos días, Graciela nos mostró una serie de diagramas en papel y lápiz que había trazado durante la pandemia (Fig. 2).

Figura 2

Sin título



Nota: Graciela Carnevale. 2020. Dibujo fibra sobre papel

Como un campo expandido de ondulaciones vibrátiles, entre el flujo de líneas y palabras se dibuja el paisaje atroz de las vivencias del encierro y la vida amenazada: “estoy viva / respiro / todavía respiro / respiro / respiro / puedo respirar / no puedo respirar / no huelo / no huele su olor ni el mío / Amanece”. Esbozo afectivo de un paisaje dramático donde el movimiento presiona, pugna por un amanecer que se dibuja prisionero, aislado en una isla que flota. En la imagen aparecía, de manera impensada, aquello que habíamos ido a buscar: una región inédita emergiendo desde un archivo de artista. Estábamos ante un paisaje desquiciado por la violencia del humo y la enfermedad. Un paisaje después del paisaje donde se cruzan naturaleza y sociedad y donde lo humano se presenta como un fantasma ondulante. Solo ahora, después de un año de trabajo en el archivo, podemos reconocer el modo en que en el dibujo del 2020 retornaba el archivo del ‘68: aquel acontecimiento disruptivo que provocó una joven de 26 años en el arte de su tiempo cuando decide asumir el gran riesgo de encerrar, en una pequeña sala de exposición, a un grupo de espectadores para forzarlos a experimentar la asfixia y la opresión en sus cuerpos capturados. Prefiguración fatal de la encerrona planetaria que experimentamos cincuenta años después, capturados y presionados para ejecutar ejercicios de sobrevivencia. Inopinadamente, retornaba aquel inventario de las vanguardias de los sesenta que, prima facie, habíamos decidido elidir. Así sucede todo el tiempo: una y otra vez retorna para exhibir una relación compleja y paradójica con las prácticas artísticas del presente. Ese archivo, que pretendíamos ingenuamente esquivar y que ha sido tantas veces inventariado y desinventariado, exhibido e historizado, sacralizado, desacralizado y vuelto a sacralizar, ahora, en cada una de nuestras visitas, vuelve a activarse para recordarnos que estamos visitando un archivo vivo.

¿Qué lugar estamos dispuestas a otorgarle a esa herencia latente que nos sale al paso? Si, como anunciamos al comienzo, nuestro proyecto se sustenta desde el pensamiento contemporáneo del archivo, resultaría improductivo establecer una secuencia que recurra a ese pasado vanguardista para reponer un origen o antecedente. Desistimos también de la idea de volver al itinerario del 68 como un ejercicio de memoria del arte político y leer en el presente las señales ideológicas de un pasado fetichizado. Para actuar sin los requerimientos de la reconstrucción histórica y sin las premisas del orden y el principio, propias de la ratio archivística moderna que rechazaría cualquier existencia anárquica de los fondos documentales, es necesario pensar desde cierta fuerza disruptiva del acontecimiento que interfiere críticamente en la realidad.

En la dinámica del Archivo Graciela Carnevale, sus lógicas de construcción, sus políticas de uso y sus prácticas de abordaje reflexivo, el fondo documental de los sesenta funciona como espectro

que retorna en demanda de justicia. En sentido derridiano, el pasado retorna como fantasma, para hablar en nombre de los que no pueden hablar, animado por un espíritu emancipatorio que se hace presente en el tiempo y espacio dislocado del archivo. Desde mediados de la década del noventa, cuando Graciela retoma su práctica artística, el archivo trabaja con los desajustes de la anacronía, donde el tiempo se experimenta como sucesivos retornos de un futuro incumplido. Lejos de renunciar al pensamiento emancipatorio, en estos tiempos de peligro, se trata de insistir en él más que nunca, evitando correr el riesgo de que cristalice en relato heroico, acallando la revuelta que encierra la experiencia del pasado como porvenir.

Bibliografía

- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile, Chile: Metales pesados.
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Berg, P. (2015). *The Biosphere and the Bioregion. Essential Writings of Peter Berg*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Carnevale, G. (s/r). "Gramáticas y metodologías de archivo", mimeo.
- Carnevale, G., Longoni, A., Davis, F. y Wandzick, A. (2008). *Inventario. 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*, Catálogo de la exposición. Rosario, Argentina: CCPE/AECID.
- Carnevale, G., Expósito, M., Mesquita, A. y Vindel, J. (2015). *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale*. Santiago de Chile, Chile: Ocho libros.
- Carnevale, G., Holmes, B. y Meitin, A. (2020). *La tierra NO resistirá*. Buenos Aires, Argentina: Casa Río / Humedales sin fronteras.
- Derrida, J. (1996). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, España: Trotta.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid, España: Trotta.

Foster, H. (2017). Un impulso (an)archivístico. En Bernabé, M. (Comp.), *En el borde del mundo. Vanguardias de archivo en América Latina* (pp. 163-196). Rosario, Argentina: HyA ediciones, 2017.

Holmes, B. (2020). "Máquinas empáticas". En Carnevale, G., Holmes, B. y Meitin, A. *La tierra NO resistirá* (pp. 205-210). Buenos Aires, Argentina: Casa Río / Humedales sin fronteras.

Holmes, B. (s/r). *Continental Drift. The other side of Neoliberal Globalization*. Recuperado de <https://brianholmes.wordpress.com/>


Longoni, A. (2015). El mito de Tucumán Arde. En Carnevale, G., Expósito, M., Mesquita, A. y Vindel, J. (2015). *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale* (pp. 251-263). Santiago de Chile, Chile: Ocho libros.

Rolnik, S. (2006). Lygia llamando. En *Brumaria*, (7), 203-216.

Serres, M. (1991). *El contrato natural*. Valencia, España: Pretextos.

Fecha de recepción: 17 de octubre de 2022.

Fecha de aceptación: 1 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.



Imaginando culturas hidrocomunes: investigaciones interdisciplinarias y prácticas curatoriales entre ríos

Imagining Hydrcommons Cultures: Interdisciplinary Research and Curatorial Practices Between Rivers

Lisa Blackmore
University of Essex

Resumen

Este artículo responde a los problemas de la hidrósfera contemporánea planteando la necesidad global de imaginar culturas de agua más justas, empáticas y sostenibles. Los objetivos del texto son: 1. Teorizar lo hidrocomún (*the hydrocommons*) como marco conceptual para prácticas curatoriales que pueden contribuir a esta tarea al crear plataformas de encuentro a través de las prácticas artísticas, la investigación interdisciplinar, y actividades de socialización; 2. Demostrar a través de proyectos curatoriales de la red internacional entre—ríos cómo estos principios materializaron en residencias de artistas y procesos colaborativos. La metodología comprende el planteamiento de las “ecologías líquidas” (Blackmore y Gómez, 2020) como herramienta crítica para pensar los enmarañamientos de los cuerpos de agua con diversas formas de degradación ecológica, conflictos socioambientales e injusticia cognitiva históricas y contemporáneas. Luego propone “lo hidrocomún” como término capaz de acuñar e imaginar dinámicas y relaciones más conscientes y empáticas articuladas a través de las aguas, a partir del ensamblaje de enfoques multidisciplinares que ofrecen dimensiones sociopolíticas, epistemológicas, legales, y estéticas a ese lenguaje crítico-imaginativo emergente. La segunda parte del artículo explica cómo las hipótesis curatoriales de entre—ríos surgieron de mis investigaciones acerca del “hidropoder” y de lo hidrocomún, el giro curatorial hacia agendas ecológicas, y proyectos de residencia de artistas convocadas por la autora en la University of Essex. Finalmente, describe dos proyectos de colaboración curatorial de entre—ríos para detallar dinámicas presenciales y digitales puestas en acción para incentivar conexiones críticas y sensibles a las problemáticas que atraviesan los cuerpos de agua en América Latina. El artículo cierra con un resumen de los ejes conceptuales de las culturas hidrocomunes y una reflexión sobre los desafíos para ese campo emergente.

Palabras clave: lo hidrocomún; ríos; curaduría; interdisciplinarietà; humanidades ambientales

Abstract

This article confronts the problems affecting the contemporary hydrosphere by proposing the global need to fairer, more empathic and sustainable water cultures. The objectives of the text are: 1. Theorize the hydrocommons as a conceptual framework for curatorial practices that can contribute

to this task by creating public platforms that depart from artistic practices, interdisciplinary research, and engagement activities; 2. Demonstrate through curatorial projects by the international network *entre—ríos* how these principles have informed artist residencies and collaborative processes. The methodology comprises a discussion of “liquid ecologies” (Blackmore & Gómez, 2020) as a critical tool to think the entanglements of bodies of water with diverse historical and contemporary forms of ecological degradation, socioenvironmental conflicts and cognitive injustice. Next, it proposes the “hydrocommons” as a term capable of coining and imagining more conscientious and empathic dynamics and ways of relating through water, through an assemblage of multidisciplinary perspectives that sociopolitical, epistemological, legal, and aesthetic dimensions to this emergent critical-imaginative a language. The second part of the article explains how the curatorial hypotheses of *entre—ríos* emerged out of my research into “hydropower” and the hydrocommons, the curatorial turn toward ecological agendas, and artist residency projects I organised at the University of Essex. Finally, the article describes two collaborative curatorial projects by *entre—ríos* to detail *in situ* and digital dynamics activated to instigate critical and sensory connections to the problematics shaping bodies of water in Latin America. The article closes with a brief overview of the conceptual cornerstones of hydrocommons cultures and a reflection on challenges facing this emerging field.

Keywords: hydrocommons; rivers; curating; interdisciplinary; environmental humanities

“Me atravesaba un río, me atravesaba un río!”

Juan Ortiz, “Me fui al río” (1937)

Ecologías líquidas

Nada más fluctuante que un río. Y nada que desborda más sus propios límites. Si la ontogénesis del río es la acción de fluir, esta misma característica intrínseca presenta desafíos al momento de determinar dónde comienza y termina. ¿En una nube? ¿En el océano? ¿En nuestros cuerpos cuando tomamos el primer sorbo de un vaso de agua? ¿En la maresía donde las aguas dulces y saladas se permean? Por estas incertidumbres y por sus formas líquidas, los cuerpos de agua invitan a imaginar modos más fluidos de estar en el mundo que disuelvan las separaciones entre sujeto y objeto y habiten el agua como materia común, aquella que la teórica posthumanista Astrida Neimanis (2017) teoriza como el “amnios” más-que-humano que une toda la vida planetaria. A la vez que une la vida, el don del agua de transgredir límites y fronteras también se materializa en flujos que la ponen en peligro. Mientras escribo este ensayo, en Pakistán, más de mil personas han muerto en los últimos días durante inundaciones que se desataron con una violencia sin precedentes. Una grave sequía en Europa está revelando las “piedras de hambre” en los lechos fluviales que transmiten mensajes de adversidades climáticas desde otros siglos, advirtiendo “Si me ves, llora.” En la región industrial de

Sichuan en China, los bajos niveles del río Yangtze (que provee 80% de la electricidad de la zona) obligaron a las plantas manufactureras de Toyota y Volkswagen, entre otros, a ralentizar o parar sus líneas de producción. En Colombia, hace poco, enormes nubes blancas de espuma tóxica —formadas a partir de torbellinos en las que se mezclan aguas residuales con largas lluvias— invadieron las calles del municipio de Soacha, en las afueras de Bogotá, creando paisajes surreales en la cotidianidad suburbana.

Las disoluciones materiales y dislocaciones conceptuales de la hidrósfera contemporánea pueden entenderse desde el concepto de las “ecologías líquidas,” eso es, como fenómenos que materializan dinámicas de inseparabilidad, permeabilidad y turbulencia, formadas en las “túrbidas historias de flujos de capital, corrientes filosóficas, tradiciones estéticas y traumas residuales que conectan diferentes espacios, tiempos y cuerpos” en contexto global (Blackmore y Gómez, 2020, p. 2). En América Latina, el enmarañamiento de las aguas con procesos de violencia rápida y “violencia lenta” (Nixon, 2011) son de larga data; remontan al periodo colonial que instauró el paradigma de supremacía humana sobre la naturaleza, la conversión de territorios vivos en “zonas extractivas” (Gómez-Barris, 2017) y la instrumentalización de su materia viva —incluyendo el agua— en recurso “útil” (Krenak, 2020) dispuesto para la acumulación primitiva, primero de sociedades imperiales y luego, en los proyectos republicanos, de jerarquías socioeconómicas y étnicas. Las ecologías líquidas históricas y actuales que encarnan la subordinación del agua al proyecto colonial capitalista abarcan las reducciones y los resguardos indígenas, el desplazamiento de comunidades ribereñas, la privatización del agua y su contaminación por escorrentías tóxicas, entre tantas otras. Asimismo, las grandes infraestructuras que disecan, entierran, canalizan y contaminan los cuerpos de agua sintetizan un “orden hidráulico” (Blackmore, 2017; 2018; 2020) donde el “hidropoder” (*hydropower*) busca colonizar los flujos a través de infraestructuras hidráulicas, como represas y plantas hidroeléctricas, transformando los ritmos fluviales en coreografías ingenieriles equiparados al progreso. En último análisis, estos modos dominantes de “metabolismo hidrosocial” (Torres-Salinas, García-Carmona y Rojas-Hernández, 2017, p. 151), que reducen el agua a mero recurso, apuntalan “fuerzas políticas y procesos económicos que aspiran a transformar la naturaleza en capital” (Swyngedouw, 2015, p. 22), lo que empobrece las culturas de agua basadas en principios de convivencia, cuidado y bienestar socioecológico.

Las ecologías líquidas no solo designan dinámicas extractivas y violentas, sino que sirven para atender a aquellas relaciones, acciones e imaginarios que “generen contraflujos en los paradigmas

políticos, económicos y culturales predominantes” (Blackmore y Gómez, 2020, p. 2). Desde los años 90, los movimientos sociales e indígenas han puesto bajo la lupa las injusticias de los “seres de tierra” (*earth beings*) y agua (De la Cadena, 2015), articulando praxis alternativas que tejen otros modos de habitar y cuidar el planeta basados en la identificación entre vidas humanas y no humanas. En el mismo periodo hasta hoy, la ecología política y la imaginación sociológica (p.e. Leff 2003; 2014), la ecocrítica (p.e. Heffes 2013), la antropología (Kohn, 2013) y el pensamiento decolonial (p.e. Mignolo, 2011; Rivera Cusiquanqui, 2015) están surtiendo perspectivas críticas sobre la separación ontoepistemológica entre humanos y no humanos como la raíz de la degradación ambiental causado por un modelo de crecimiento sin límites. Ante este paradigma enraizado, la pensadora interdisciplinar Isabelle Stengers convoca a crear puentes que hilen saberes y relaciones que resistan el des-encantamiento del mundo, sobrepasando la lógica capitalista que cosifica lo vivo a fines económicos y el paradigma de la Ciencia (con mayúscula) que lo objetualiza desde la razón. Stengers (2012) plantea la recuperación (*reclaiming*) de saberes permeados por su medio (*milieux*) y, tomando inspiración de la bruja contemporánea Starhawk, abiertos al animismo y la magia.

Tales perspectivas requieren de transformaciones ontoepistemológicas y metafísicas mediante la recuperación e imaginación de procesos capaces de cultivar un “yo” que sentipiense (Escobar, 2014) su (inter)relación con otras “especies compañeras” (Haraway, 2003) en cuyo *medio* se co-crea un *ambiente* común más justo y sostenible. Ante esa tarea, el marco interdisciplinar que proponen las humanidades ambientales y los estudios multiespecies (p.e. Tsing, 2012; Van Dooren, 2016) está germinando cruces que ayudan a mitigar la separación entre disciplinas que estructura los saberes modernos y sus instituciones académicas. Las confluencias y colaboraciones propician metodologías de investigación más porosas que traen a las corrientes teóricas y analíticas de las Humanidades Azules y las Hidrohumanidades perspectivas y vocabularios críticos planteadas desde las ciencias sociales y políticas. De este modo, el análisis y la teoría culturales se nutren de las discusiones sobre las culturas de agua dominantes de la modernidad, tales como el “poder líquido” estatal (Swyngedoux, 2015), los vínculos entre autoritarismo y megainfraestructuras hidráulicas (p.e. Blanc, 2019), y la producción de “sujetos hídricos” en contextos de privatización del agua (p.e. Torres-Salinas et al., 2017).

Conceptualizando lo hidrocomún

En el contexto actual de estreses hídricos cada vez más frecuentes, es urgente cultivar otras culturas de agua en las que el valor hídrico no se defina por la ganancia y la utilidad, sino por el cultivo de la convivencia desde lo hidrocomún (*the hydrocommons*). Propongo el término “lo hidrocomún” porque interrumpe la noción de “hidropoder” y porque sus múltiples acepciones germinan un campo desde donde se pueda ensamblar perspectivas críticas e imaginarios de relaciones más conscientes y empáticas con y a través del agua. En términos biológicos y ontológicos, lo hidrocomún nombra el papel del agua como “amnios” común a la vida planetaria en todas sus escalas y que articula los ciclos de agua más-que-humanos en los que vivimos inmersos (Neimanis, 2017). Problematizando la visión esencialista que sitúa las aguas amnióticas únicamente en el cuerpo femenino, Neimanis (2017) propone la “gestacionalidad posthumana” y la *politics of location* para reconocer la fuerza generativa de toda agua del ciclo hídrico más-que-humano, y para atender a las dinámicas corporales situadas donde lo íntimo y lo político se encuentran y rozan en interpermeación (pp. 3-4). Reconocernos como co-substancia de otros cuerpos líquidos —con quienes nos permeamos al tomar agua, comer, orinar, besarnos, entre otras acciones— transgrede la ontología humana basada en el individuo (tradicionalmente masculino, blanco, heterosexual) como entidad con bordes cerrados y abre al entorno posthumanista de la “transcorporeidad” (Alaimo, 2010). Este concepto posthumanista de lo hidrocomún es generativo a la hora de sentipensar la vida planetaria y la particularidad política, geográfica e histórica de cómo se dan las condiciones para la vida. Lo hidrocomún también se piensa en los cruces de la ecología política, las ciencias políticas y el derecho, terreno en el que designa sistemas ingenieriles de manejo hídrico y cogobernanza (Michel, 2000), que acarrear negociaciones constantes entre sujetos hídricos de diferentes sectores, desde las bases hasta las instituciones nacionales o privados, y hasta contextos transfronterizos donde una misma cuenca irriga diferentes países. Las dinámicas de lo hidrocomún en la gestión del agua presentan desafíos infraestructurales y geopolíticos que se agudizan, pero las acepciones del término no se limitan a los problemas. También abren campo para nombrar estrategias de manejo y cuidado hídrico más participativas y no corporatizadas que permiten atisbar posibles “futuras historias de agua” (Ballesteros, 2019). Asimismo, lo hidrocomún aplica a casos en los que activistas de diferentes lados de las fronteras imaginan “un hogar común” (Montoya, 2021) el agua deviene un campo de resistencia a las separaciones de estado-nación y capital que dividen el mundo en límites políticos (muchas veces antagónicos) y en recursos naturales capitalizables.

Entendido, entonces, como lugar de encuentro donde se negocia la emergencia, formación y cuidado de una hidrocomunidad, lo hidrocomún requiere prácticas de (re)encuentro a través del agua, donde esta se concibe como bien común (*commons*) y no como un bien mercadeable (*commodity*). A diferencia del proyecto moderno, un proceso así no supone el diseño de un modelo único universal, sino dinámicas colectivas de negociación, disenso y fricción propias a los *pluriversos* que el antropólogo Mario Blaser (2013) sintetiza como la puesta en acción mediante las historias y prácticas y la performatividad de diferentes mundos y ontologías en condiciones asimétricas y problemáticas: un “espacio problemático [que] puede entonces caracterizarse por las dinámicas con las cuales diferentes formas de hacer mundo se sostienen aun mientras interactúan, se interfieren y se mezclan entre ellas” (p. 552).

Desde el ámbito cultural, plantear lo hidrocomún en clave pluriversal implica recuperar, (re)inventar, poner en acción y compartir diversas conexiones con el agua y las conexiones sensoriales, estéticas y semióticas que viene inspirando a lo largo de la historia humana (Strang, 2005). Las culturas hidrocomunes (re)animarían el ciclo del agua como campo de prácticas e historias articuladas desde las interpermeaciones dinámicas de cuerpos, pulsos, infraestructuras y voluntades, que conforman el ciclo hidrológico más-que-humano, lo que acerca lo hidrocomún a perspectivas poshumanistas y no-representacionistas del agua como materia discursiva en sí mismo (Barad, 2003) que (se) articula (en) varias estéticas ambientales inherentes a su propia materialidad, tales como el flujo, el vórtice, el reflejo, entre otras. “Pensar con el agua”, entonces, se plantea como un desafío para la cultura (MacLeod y Chen, 2013) que requiere de operaciones estéticas y curatoriales que sobrepasen la cognición dominante que separa mente y cuerpo, razón y emoción, sujeto y objeto, lo vivo y lo inerte, para “sentipensar” (Escobar, 2014) y colaborar los cuerpos de agua en vez de meramente representarlos. Las artes, por sus dinámicas experimentales y especulativas, son un campo de investigación, creación y socialización que contribuye a la aproximación de las vidas humanas a las dinámicas líquidas. La experiencia literal de la inmersión en cuerpos de agua ofrece formas corpóreas de sentipensar en y a través del agua, y experimentar las corrientes amables y las resacas aterradoras de nadar en el Antropoceno (Blackmore, 2020; Mentz, 2022) para movernos hacia “otros arraigos socioecológicos” (Blackmore, 2021). Desde estos contactos, la poesía y el arte imaginan estéticas ambientales y experiencias somáticas que se acercan a los modos de “ser río” (Blackmore, 2022) de modos que replantean la agencia artística como un campo de acciones más-que-humanas que se articulan “sujeto a sujeto” (Lozano, 2021).

Curadurías hacia lo hidrocomún

Imaginar lo hidrocomún desde el arte ha sido desde 2018 la agenda de investigación y el marco curatorial que guían la red internacional *entre—ríos*, “una confluencia de proyectos que explora las continuidades entre cuerpos de agua, cuerpos humanos y territorios, reconociendo a los ríos como sujetos activos que producen formas estéticas, transforman paisajes y modelan la memoria” (“Sobre *entre—ríos*,” 2022). *entre—ríos* parte de mis investigaciones académicas sobre el hidropoder y lo hidrocomún y toma inspiración de prácticas curatoriales recientes que confrontan las crisis socioecológicas activando metodologías de investigación interdisciplinar desde las artes, con trabajo de campo y estrategias de socialización (Blackmore, 2022). El proyecto tiene su base institucional en la Universidad de Essex, en el Reino Unido, desde donde hemos creado proyectos curatoriales, editoriales y educativos, que generan intercambios y conexiones en torno a diversos cuerpos de agua, los procesos históricos que los moldean y los desafíos contemporáneos que enfrentan. Nos enfocamos en colaboraciones y ríos en América Latina, pero otros ríos han servido como antecedentes para ensayar prácticas creativas para difractar problemáticas comunes (aunque asincrónicas) *entre* ríos en Inglaterra, Perú y Colombia, las dinámicas extractivas y su relación con tradiciones estéticas del paisaje.

Dos residencias de artistas de la Essex Collection of Art from Latin America (ESCALA) en ríos de Essex sirvieron para ensayar hipótesis curatoriales para *entre—ríos*. En febrero 2019, invité al artista peruano Alejandro Jaime a realizar una residencia de investigación-creación en el estuario del río Colne, la frontera líquida del campus universitario, pintado por el paisajista inglés John Constable en 1816, y, desde comienzos del siglo XX, sede de industrias extractivas que minan arena y gravilla para la construcción. Exploramos los flujos (post)industriales del río como vasos comunicantes para pensar los procesos extractivos, comerciales y pictóricos que construyen el paisaje inglés y peruano, a través de recorridos, trabajo de campo en la industria extractiva, documentación, investigación de archivo, lectura y escritura, que produjeron la publicación *Aggregate Flows* (Blackmore & Jaime 2019) y la exposición homónima, cuyas obras incluyeron una pintura al óleo del paisaje ribereño intervenido con barro recogido del mismo río, en un gesto que reinterpretó el paisajismo de Constable solo para taparlo bajo una nueva capa geológica, anticipando el creciente nivel de lodo que trae el río —ahora que no es dragado por la industria— quizás opaque las riberas de modo definitivo (Fig. 1).

Figura 1

Alejandro Jaime, vista de instalación de Aggregate Flows, 2019



Nota: foto cortesía de Art Exchange, University of Essex.

Figura 2

Alberto Baraya, Obra en proceso, Flatford Mill, May 2019.



Nota: foto de Lisa Blackmore.

En mayo 2019, el artista colombiano Alberto Baraya realizó una corta residencia de pintura *a plein air* en el río Stour, retratado en el paisaje icónico de John Constable, *The Hay Wain* (El carro del heno, 1821) y ejemplo de la canalización fluvial de la Revolución Industrial. La invitación surgió a raíz de una noticia en la prensa inglesa sobre el hallazgo en ese y otros ríos locales de rastros de fármacos y cocaína, lo que entendimos como una difracción del paisaje colombiano (y de otras regiones cocaleras) que se encontró en el más icónico y bucólico paisaje inglés. Alberto agregó a sus “Estudios comparados del paisaje” —una investigación de los procesos estéticos en flujos globales coloniales y

comerciales— un capítulo inglés, materializado en una versión de *El carro del heno pintado a plein air* donde en lugar de la carreta de Constable pintó un hipopótamo, un guiño a los notorios “*cocaine hippos*” (Helmore, 2021) que escaparon de la Hacienda Nápoles, del narcotraficante Pablo Escobar (Fig. 2). La experiencia de acompañamiento en campo ofreció una oportunidad para responder de modo más sistemático la pregunta por cómo la inmersión literal en cuerpos de agua puede ser una metodología de investigación (Blackmore, 2020).

Estas residencias elucidaron coordenadas conceptuales para los proyectos curatoriales de *entre*—ríos que comenzaron en 2019. Le dieron cuerpo a la hipótesis de que los ríos son complejos ensamblajes de *naturculturas* (Haraway, 2016) compuestos por sedimentos, minerales, animales y diferentes tipos de contaminaciones mezclados en sus “lechos y orillas en constante transformación y sus aguas subterráneas [que] son todas partes integrales de los ríos. Hasta los campos, bosques, ciénagas y páramos son parte de los ríos —y los ríos son parte de ellos” (McCulley, 2001, p. 8). También fueron casos de estudio para entender los ríos como “máquinas orgánicas” (White, 1996), compuestas por comunidades ribereñas y otras poblaciones remotas conectadas vía los flujos por diversas infraestructuras de circulación, como represas, hidroeléctricas y vías de transporte. Ambas residencias confirmaron que el trabajo en campo permite adentrarse en los pulsos de los *milieux* y profundizar en el movimiento y lo corpóreo como laboratorios de conocimientos, según la afirmación de Michel Serres (2011) de que “no hay nada en el conocimiento que no haya estado primero en todo el cuerpo, cuyas metamorfosis gestuales, posturas móviles, cuya misma evolución imita todo lo que le rodea” (p. 77). Finalmente, estas dos experiencias comprobaron los procesos de investigación-creación como entornos propicios para crear cruces entre cuerpos, lugares y saberes, y para cultivar artes de atención a las dinámicas propias de los ríos. Colaborar con dos artistas latinoamericanos desde Essex dejó patente que estar *entre* ríos significa conjugar un contexto hidrocomún a través de proyectos móviles, métodos procesuales y prácticas de inmersión, que conectan diferentes flujos y cuerpos de agua, atendiendo a dinámicas locales y globales, y a condiciones transhistóricas.

En un contexto más amplio, *entre*—ríos toma inspiración del incremento reciente de proyectos curatoriales orientados a los desafíos ecológicos a través de orientaciones críticas, ecofeministas y decoloniales, preguntándose *¿Hay mundo por venir?* (Danowski y Viveiros de Castro, 2019) e incluyendo *Incerteza Viva* (Bienal de São Paulo, 2016) y la *Bienal del Bioceno: Cambiar el azul por lo verde* (Bienal de Cuenca, 2021), que plantean desde las artes espacios de encuentro para imaginar mundos más justos y redistributivos (De la Torre, 2021). El proyecto aprende de proyectos

de residencias y programas públicos en América Latina, que crean plataformas para “cultivar *ongoingness*” (Blackmore, 2022b), es decir, iniciativas que buscan modelar desde las artes *modos para continuar en el mundo* ya no desde la temporalidad del futuro promisorio (prospección inherente a la modernidad) sino desde estrategias que optan por “seguir con el problema” (Haraway, 2016). En las páginas que siguen, ahondaré en cómo la conceptualización de lo hidrocomún y las hipótesis curatoriales sobre los ríos se activaron en dos proyectos: una residencia colectiva curada con María Fernanda Domínguez Londoño y realizada en 2019 en Colombia, y una curaduría digital desarrollada con Emilio Chapela y Diego Chocano en 2020. En ambos casos, la propuesta curatorial específica, las redes de contactos y la producción fueron procesos de co-creación y co-autoría.

Hidrografías presenciales: del páramo a la represa

El primer proyecto de *entre*—ríos tuvo lugar en el departamento de Santander, Colombia, en julio de 2019, y buscó estimular conexiones con cuerpos de agua en estudiantes de arte santanderianos, colaboradores invitados y miembros del público interesado. Se centró en las culturas y problemáticas hídricas en un corte topográfico que inició en el páramo de Berlín (donde nacen los ríos) y terminó en la represa de la planta hidroeléctrica Hidrosogamoso, donde el río Sogamoso se convierte en embalse. Con la investigadora colombiana María Fernanda Domínguez Londoño, entretejimos nuestras redes locales e internacionales en una plataforma de residencia y programa público basados en nuestro interés compartido en las prácticas curatoriales como disparadores de conversaciones públicas sobre temas ambientales, la investigación desde las artes en diálogo interdisciplinario y las relaciones humanas con los territorios. Ideamos el proyecto alineadas a los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) adoptados por las Naciones Unidas en 2015 para “erradicar la pobreza, proteger el planeta y asegurar la prosperidad para todos” en un plazo de quince años (Naciones Unidas, 2015), según las bases del financiamiento del Global Challenges Research Fund, un fondo diseñado para catalizar alianzas británico-colombianas de cara a los ODS. Quisimos “resaltar el valor de la investigación a partir de las prácticas artísticas, entendiéndolas como catalizadores de contactos sensibles con ciclos hidrológicos, exploraciones críticas de sus historias, economías, culturas y patrimonios, y detonadores de reflexiones sobre el desarrollo y la sostenibilidad” (Blackmore y Domínguez Londoño, 2021, p. 12).

Invitamos a un grupo de artistas, académicos y estudiantes a reunirnos en varias cuencas santanderianas, creando para ello un programa de alianzas pedagógicas, una exposición, salidas de

campo, charlas y talleres, y ejercicios colaborativos donde se entrecruzaron diferentes prácticas, saberes y experiencias, entre arte y ciencia. El proyecto se instaló en el centro de Bucaramanga, en la Casa Luis Perou de la Croix, que perteneció a la familia del botánico José Celestino Mutis, también pedagogo y director de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada en 1783, una referencia fundamental en la elaboración de cartografías de la biodiversidad colombiana (en ese momento nuevogranadina) y ejemplo de la íntima relación entre arte, ambiente y ciencia. El proyecto se inauguró con la exposición *hidro-grafías*, que resaltó dinámicas socioambientales y territoriales articuladas a través del agua en escenarios rurales y urbanos, populares e indígenas. Partió de las culturas hídricas ancestrales de los Guane en fotografías de artefactos prehispánicos de la colección de la Casa de Bolívar seleccionadas por el arqueólogo Alexander Herrera Wassilowski. Incluyó libros y videos, instalaciones y grabados de los artistas colombianos Carolina Caycedo, Mónica Naranjo/Nómada Ediciones y Leonel Vásquez, la artista venezolana Teresa Mulet y Alejandro Jaime. Juntos con ellos, incluimos obras de algunos de los estudiantes de Artes Plásticas de la Universidad Industrial de Santander quienes, bajo la tutoría de Nicolás Cadavid Roger Díaz, en sus materias “Arte y Comunidad” y “Arte relacional” desarrollaron durante 2019 proyectos que exploraban acueductos urbanos, prácticas populares de “siembra de agua,” paisajes sonoros del río Magdalena, procesos extractivos en el río de Oro, y contactos de los migrantes venezolanos con fuentes de agua al bajar caminando del páramo hacia Bucaramanga. Quedaron publicados todos los proyectos estudiantiles en la revista *Asamblea Permanente* (Cadavid y Díaz, 2019) también expuesta en sala, junto con la publicación des-plegable *Las aventuras comienzan con un naufragio* (Blackmore y Jaime, 2019).

La exposición sirvió para convocar un público diverso que luego participó en las demás actividades del programa, que incluyeron *Cartografías cruzadas*, una tarde de presentaciones de relaciones con los ríos desde la agricultura y el arte, la cocina y la geología, la historia y la biología, la natación y la filosofía; el taller *Humanos/no-humanos: Genealogía de una falsa división* de la teórica de arte Ana María Lozano; y presentaciones desde las prácticas de investigación artística *in situ* hasta los saberes hidráulicos prehispánicos. Conectando con otras sedes culturales, el ingeniero forestal Jimmy Rodríguez presentó el vivero de especies nativas en el Jardín Botánico Eloy Valenzuela en Bucaramanga, centrado en la ceiba barrigona del Chicamocha (*Cavanillesia chicamochae*) que ahí cultiva para proyectos de reforestación. Pensar en movimiento y de forma colectiva fue fundamental en el concepto curatorial y motivó la creación de un itinerario de recorridos por el ciclo del agua, de su fuente a su represamiento. María Fernanda conectó ese objetivo con el libro *Viaje a pie* [1929] de

Fernando González (2010), una referencia colombiana de prácticas del andar que —anticipando a los situacionistas y a Francesco Careri— propuso el cuerpo andante como laboratorio de saberes que sobrepasa el “yo como prisionero en casa cerrada y que, mediante labor, fuera abriendo miradores y *salidas al mundo*” (p. 38). Recopila las impresiones del narrador y su acompañante durante caminatas por el occidente colombiano, conectando terrenos psíquicos y afectivos con panoramas sociales y económicos de la modernización en ciernes. En 2019, con 90 años, el libro seguía siendo una fuente para teorizar el andar como proceso que produce conocimiento desde las “sensaciones poeticofisiológicas” de la “elasticidad muscular y cerebral” desplazando la hegemonía de la mente sobre el cuerpo, y otros binarismos que subordinan emoción a razón, y naturaleza a cultura (González, 2010, p. 34 y 38).

Figura 3

Vista de sala de hidro-grafías.



Nota: foto de Ramón Marulanda.

Figura 4

Publicación del grupo Facebook de la Fundación La Purnia Campesina



Figura 5

Presentación final de ensayos. 27 de julio 2019



Al unir al menos 15 personas a la vez, cada recorrido fue un “*walkshop*” (taller andante) en el que la diversidad de participantes replicó los principios de “inmersión” y “mezcla” que Emanuele Coccia (2019) recupera de las plantas y los ecosistemas como de dinámicas propicias para el trabajo interdisciplinario. Diseñadas y organizadas por Adolfo Botero y Daniel Céspedes de El Bodeguero del Campo (una iniciativa de comercio justo que crea redes de confianza en pro de la sostenibilidad

ambiental, la cosecha fresca y la transmisión de conocimiento local en las veredas de Santander), las caminatas crearon canales de intercambio y escucha entre el territorio, los participantes y los guías locales, quienes explicaron sus experiencias en diversas áreas ligadas a la sostenibilidad y las dinámicas hídricas, como la conservación de los páramos y las presiones industriales sobre esos ecosistemas; la historia colonial de siembra de café y tabaco; el trabajo comunitario (de la Fundación La Purnia; fig. 4) en materia de soberanía alimenticia; y los impactos de la creación del embalse Topocoro sobre los ciclos de cultivo en las comunidades aledañas y las dinámicas de protesta ciudadana hacia la hidroeléctrica.

Las experiencias de escucha al territorio, a sus comunidades, al cuerpo propio y a los demás fueron los materiales que cada participante metabolizó en un ensayo (verbal y/o visual) a ser presentado en el cierre del proyecto. Más que textos escritos según la convención académica, el concepto de estos ensayos seguía las acepciones más flexibles y lúdicas del término, que significa intento, prueba, experimento y práctica. Siguiendo el énfasis en *procesos* de investigación-creación (en vez de *obras* de arte), los ensayos reflejaron los saberes disciplinados de los participantes (desde la botánica hasta la poesía, entre otros) y también las porosidades entre las experiencias físicas y las conversas compartidas en los recorridos y demás espacios comunes creados a lo largo de la residencia. De ese modo, en la presentación de cierre del proyecto, la socialización de esos ensayos tomó la forma de una performance improvisada diseñada por Teresa Mulet (creadora de la identidad visual y concepto gráfico de *entre—ríos*) en la que los participantes nos intercalamos de modo espontáneo con fragmentos de nuestros ensayos en la medida que escuchamos una conexión generativa (fig. 5). La compilación y edición del libro posterior *entre—ríos: Del páramo a la represa* (Blackmore y Domínguez Londoño, 2021) incorporó los ensayos presentados en vivo, otros inéditos comisionados y agregó recuentos y registros del proyecto, junto con ensayos curatoriales que dieran contexto a la residencia y digirieran las experiencias compartidas (Blackmore, 2021; Domínguez Londoño, 2021).

Canales digitales: encuentros entre ríos

Al igual que una cuenca, el proyecto de *entre—ríos* busca expandirse en múltiples espacios y tiempos, pero, como las aguas, también experimenta turbulencias imprevistas. La pandemia COVID-19 interrumpió los planes de 2020, que incluían la residencia que ideé para juntar artistas colombianos con pares peruanos en Lima, y la colaboración con el artista-investigador mexicano

Emilio Chapela en un proyecto en el Río Usumacinta, en México. En esa disyuntiva, decidimos colaborar en un nuevo proyecto curatorial que comisionaría proyectos de investigación-creación relacionados con los ríos Bogotá/Funza, Rimac y Usumacina con los artistas ya involucrados en los proyectos previstos y con otros colaboradores que servirían como enlaces comunitarios y asesores expertos desde el activismo, las ciencias naturales y la arqueología. Surgió así la invitación a Diego Chocano, entonces Curador Asistente de la Colección de Arte de América Latina (ESCALA) en la Universidad de Essex, a que se incorporara al equipo curatorial.

Partimos del desafío que la pandemia generó para nuestras metodologías presenciales y la insistencia en la importancia del contacto sensible con el río. La regulación de la circulación y las diversas políticas de distanciamiento y encierro, desde la higiene respiratoria hasta el cierre de fronteras nacionales, enfatizó la vulnerabilidad de las vidas. En medio de la consternación global, el pensador indígena brasileño Ailton Krenak (2020) resaltó la interseccionalidad de la pandemia como la continuidad de epidemias que afectan los pueblos originarios de América desde la conquista, y aseveró que demuestra la urgencia de cambiar el paradigma dominante de desarrollismo, pues “nos están recordando de que somos vulnerables, que si se corta el aire por unos minutos, la gente muere” (p. 10-11). La reflexión de Krenak resaltó la urgencia de (re)pensar las dinámicas extractivas que estructuran la vida, y las implicaciones ecoéticas de las categorías mismas de lo que se considera vida y, así, merece cuidado. Estas reflexiones resonaban con las declaraciones constantes de que los ríos Rimac y Funza/Bogotá son “cadáveres” o “ríos muertos”, y el hecho —por contraparte— de que el río Usumacinta lleva la triste bandera de ser “el último río sano de México.” En este contexto, reforzamos la urgencia de crear un entorno virtual de prácticas colaborativas que potenciaran la “*responsability*” (responsabilidad/capacidad de respuesta) (Haraway, 2016) a los cuerpos de agua, incluyendo la reflexión crítica sobre las estructuras coloniales-extractivas que apuntalan el “imperio cognitivo” (De Sousa Santos, 2014), preguntando: ¿Qué canales sensibles podrían abrirse desde nuestros cuerpos (confinados y vulnerables) para generar lazos de co-identificación y empatía con los ríos dolientes? ¿Qué cruces podrían generarse entre las historias diversas y problemáticas compartidas de ríos de tres países diferentes?

Figura 6

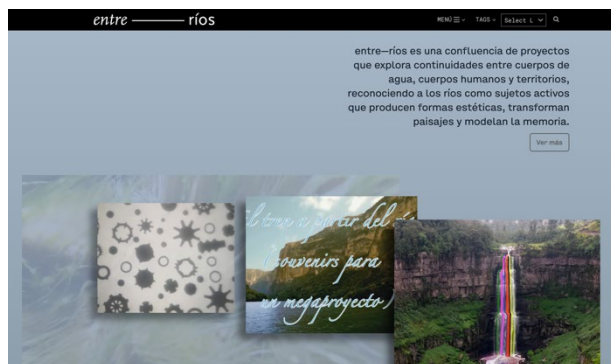
Lanzamiento de los encuentros virtuales de entre—ríos, 9 julio 2020.



Nota: fotos de Lisa Blackmore

Figura 7

Captura de la página principal de entre-rios.net, 15 septiembre 2022



Nota: fotos de Lisa Blackmore.

Identificamos cuatro inquietudes para cultivar posibles colaboraciones y proyectos personales que luego se publicarían en la plataforma digital *entre-rios.net*: cuerpos de agua; modos de habitar; ensamblajes más-que-humano; y voces del río. Invitamos a veintidós colaboradores a revisar las relaciones históricas y actuales con los cuerpos de agua y abrir procesos artísticos y/o colaborativos, no pensando en obras finales —pues la plataforma no se concibió como una exposición con principio o fin— sino en un delta de flujos activos y procesos de investigación-creación. La dinámica para ese proceso se centró en encontrarnos dos veces por semana cada quince días por Zoom (fig. 6) para intercambiar prácticas y procesos, explorar preguntas comunes, retroalimentar

ideas, escuchar presentaciones de investigadores invitados y realizar ejercicios experimentales de escucha (con Leonel Vásquez; ver Vásquez, 2020) y de respiración (con Genietta Varsi; ver Varsi, 2020), para que luego cada participante o grupo publicaría sus proyectos en la plataforma digital *entre-rios.net*.

En vez de una interfaz transparente o exposición virtual, concebimos la plataforma como una “red de relaciones húmedas” (Neimanis, 2016) que expresaría en sus modos de archivo y navegación, flujos, turbulencias y remolinos siempre cambiantes. Encargamos al artista y programador David Medina el diseño y la creación de la plataforma debido a su práctica de creación de obras digitales de autoría más-que-humana, en las que parte de grabaciones sonoras o registros poéticos y fotográficos de ríos para generar data binaria que luego sirve de base para la toma de decisiones de un *bot* de inteligencia artificial (Medina, 2017). Durante la programación, él aseguró que la portada de la plataforma funcionaría bajo lógicas fluidas: el fondo cambia de color con cada visita o refrescamiento, tomando como *pantone* un color referencial de un río específico; los proyectos que aparecen cambian con cada visita; y una nube de etiquetas que permite una exploración a través de un torbellino de palabras (fig. 7). Entendido cual “máquina orgánica”, la plataforma también incorpora navegaciones y canalizaciones más ordenadas que incluyen un mapa de proyectos geolocalizados que permite explorar territorios específicos; los canales curatoriales que organizan los proyectos según esos ejes conceptuales; y una sección titulada “navigaciones” donde colaboradores, estudiantes, e investigadores producen nuevas rutas a través de los proyectos según sus propios intereses y líneas de investigación. Publicadas en diciembre de 2020, las entradas invitan a la navegación entre cuerpos y cuencas vía los cuatro canales curatoriales donde los artistas decidieron colocar sus proyectos. Vale la pena aclarar que el mismo proyecto puede aparecer en múltiples canales, por lo que el recuento a continuación es solo una posible navegación a través de ellos, un viaje provisional.

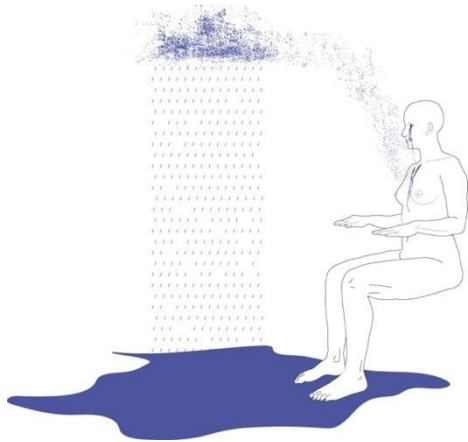
Navegando los canales curatoriales

Los proyectos de *Cuerpos de agua* exploran la materia líquida en sus diversas formas; indagan sobre el peso y la resistencia de los cuerpos que se hunden, flotan y se enredan, sobre membranas impermeables y permeables, cuerpos de agua geológicos, vegetales, animales y humanos, y los movimientos de sedimentos, barros, desechos. En este canal, Alejandro Mejía Andrade (2020) parte de los fluidos de cuerpos humanos y vegetales para experimentar con animaciones de abstracciones geométricas contenidas en las caleidoscópicas formas del agua. Abordando dinámicas

que también unen procesos micros y macros, en *Sistemas de flujo desde el cuerpo humano* Genietta Varsi (2020) propone ejercicios de respiración y movimiento que retoman los tejidos corporales como vías de comunicación desde el individuo hacia el cuerpo planetario. Sandra Rozental (2020) narra cómo el cuerpo líquido del río Usumacinta al retener las estelas (piedras labradas mayas) se resiste a que sean saqueadas y re-enmarcadas como patrimonio tangible. En diálogo con ese proyecto, Santiago Gaja (2020) mapea los remolinos y raudales del mismo río como fenómenos hidrodinámicos que crean el paisaje siempre cambiante, mostrado en “Mapa azul”, una animación que recrea tres décadas de cambios del curso. En tierras colombianas, Eulalia de Valdenebro (2020) publicó de sus *Cuerpospermeables* tres performances a la intemperie que crean íntimos contactos e intercambios entre su cuerpo y la niebla, el viento, y la laguna de los páramos —las tierras altas donde nacen los ríos—. Siguiendo las consecuencias del curso que las aguas paramunas toman por la ciudad de Bogotá, en *Caer, caer, caer* Emilio Chapela (2020) creó intervenciones digitales en fotografías del imponente Salto Tequendama, referente en el imaginario pictórico colombiano y hoy una cascada de aguas contaminadas donde el río Bogotá aprovecha la caída para oxigenarse —un “respiro” con el que se intenta curar—.

Figura 8

Genietta Varsi, ilustración digital de Sistemas de flujo desde el cuerpo humano, 2020



Nota: cortesía de la artista

Figura 9

Diego Orihuela, captura de pantalla de CTR, 2020.



Nota: cortesía del artista

En el canal *Ensamblajes más-que-humanos*, los proyectos enlazan el pasado, el presente y el futuro de formas no lineales, indagando en las obras de infraestructura y actividades industriales que dependen de los ríos a los cuales transforman tanto como a sus comunidades. Se preguntan cómo las economías políticas y las políticas económicas han afectado a los ríos a lo largo de la historia, al crear contrapuntos entre tradiciones y prácticas premodernas y culturas de agua atravesadas por el extractivismo, el hidropoder y la industrialización, que cambian los cursos y pulsos de los ríos e introducen en ellos nuevas especies. Pensar los ríos como ensamblajes y “máquinas orgánicas” es palpar sus sincronías y discordancias y especular sobre las formas futuras que pueden tomar en el Capitaloceno; también es percibir cómo el agua se resiste a la linealidad del progreso y articula su propia voluntad de movimiento, en conjunto con otras vidas y cuerpos. En *Tecnosistema*, Alejandro Jaime (2020) mapea las presas e hidroeléctricas que alteran el pulso del Rímac y abstrae formas geométricas de estas infraestructuras para componer ilustraciones digitales que las fusionan con fósiles de amonitas, creando así un ensamblaje entre *techné* y ecosistema. Diego Orihuela (2020, fig. 9) también echa mano de la especulación y la ficción para componer un denso archivo de arte digital en clave de ecoterror que inventa la existencia en el Rímac de una especie híbrida de trucha-cactus, fusión de un pez introducido por mineros estadounidenses y una planta nativa cotizada como objeto exótico. En la misma cuenca, en *Canales subterráneos* Ana Teresa Barboza y Rafael Freyre (2020) parten de las tuberías que atraviesan la ciudad desértica de Lima para crear el *storyboard* para

un proyecto futuro que propone reanudar el ciclo de agua que une la costa limeña con las montañas donde nacen sus aguas. Activando saberes ancestrales altoandinos, conjeturan nuevos actos de reverencia a los pozos casi invisibles donde la cuenca del Rimac desemboca en el Océano Pacífico. En otras latitudes, Eduardo Abaroa, en *El tren desde el río* (2020), analizó el proyecto del Tren Maya en el sur de México al cosechar videos disponibles en línea que alaban y protestan este plan de megainfraestructura, promovido por Manuel Andrés López Obrador. Junto con un ensayo crítico sobre los impactos históricos del comercio y la industria sobre los pueblos maya que habitan el Usumacinta, sus videos cortos se apropian de material en línea para lanzar mensajes satíricos hacia las promesas de “progreso” asociadas al tren.

En *Modos de habitar* los proyectos abordan los ríos a través de sus *naturculturas*, las colaboraciones intrincadas que resisten los hábitos antropocéntricos y cartesianos que separan cultura y naturaleza. Sondean metabolismos vitales entre los ecosistemas fluviales y sus comunidades multiespecies, explorando formas simbióticas de habitar los ríos cuyas manifestaciones en la comida, la pesca, la agricultura, la migración, el diseño, la arquitectura y las artes, son semillas para imaginar políticas, legislaciones y prácticas que recuperan y protegen el bienestar más-que-humano. Los proyectos revisan las condiciones históricas que han estructurado las relaciones entre asentamientos humanos y cuerpos de agua, y se articulan de modo propositivo desde un presente que pide reconexiones afectivas con los modos de ser río. En sus *Recetas de agua*, María Buenaventura (2020a) reflexiona sobre el proceso que lleva desde 2008 trabajando con pescadores, cocineros y custodios para recuperar formas de hacerse parte del río al comer pez capitán y maíz, fundamentos de la dieta Muisca en la Colombia prehispánica y hoy, respectivamente, contaminados por las aguas putrefactas y convertidos en cultivos transgénicos. Sus recetas y reflexiones proponen el acto de comer pez capitán y maíz como una forma de “comulgar” con el río (fig. 10), de reunirse en y por él, y de compartir la tristeza por su estado actual. Diego Piñeros García y Jorge Clavijo (2020) en el documental *El Charquito* entrevistan a moradores del pueblo homónimo, lugar donde se construyó la primera planta hidroeléctrica en dar luz a Bogotá. Recopilaron memorias de otro río Bogotá, donde la gente pescaba y nadaba, y vivencias de cómo el tren, las minas de carbón y la planta transformaron la vereda, a la vez que retratan la resiliencia de la comunidad y el afecto por el río contaminado que habitan. En *Tejer(nos)*, Alejandra Ortiz de Zevallos (2020) reflexiona sobre su práctica de tejer con la planta el carrizo, que crece al lado del Canal de Surco en Lima, un antiguo canal prehispánico, hoy contaminado y embaulado, que la artista ha mapeado y donde ha colaborado con las comunidades de

barrios cercanos en los últimos años. Equivale el tejido del carrizo a los procesos de regeneración constante del cuerpo que vive entrelazado con su entorno, presentando el acto de tejer y una escultura resultante como parte de una práctica que pone en acción una ética de cuidado, conexión, y transmisión de saberes a través del tacto (fig. 11).

Figura 10

María Buenaventura, fotografía de la publicación digital Recetas de agua, 2020, de la receta para "Tamales de pez capitán."



Nota: cortesía de la artista

Figura 11

Alejandra Ortiz de Zevallos, captura de pantalla de video publicado en el proyecto Tejer(nos), 2020.



Nota: cortesía de la artista

En el canal *Voces del río* los proyectos exploran los ritmos, sonidos e imágenes que emergen de las cuencas, se preguntan por las formas en que los afectos y los vínculos se materializan como resonancias. Parten así de la descripción que Michel Serres hace en su libro *El contrato natural* (1991) de cómo la tierra se expresa en forma de fuerzas, vínculos e interacciones, lo que señala la necesidad humana de desarrollar artes de atención hacia esas expresiones no-verbales de las fuerzas y seres de territorios hidrocomunes. El río como agente que moldea el territorio por el que pasa, y moldea nuestra anatomía, acciona desde lo táctil y lo sonoro sobre otros cuerpos, creando formas, encuentros, paisajes y memorias. Para explorar estas dimensiones materiales, escultóricas, sonoras y dicientes del agua *Voces del río* contiene ejercicios de escucha y expresión vocal que abren canales de atención y empatía entre cuerpos que crean respuestas a las preguntas por la voz del río, su expresión y significado. Desde su práctica sonora creando resonancias entre ríos, piedras y personas, Leonel Vásquez creó un “espacio para la purificación de las aguas” (2020) compuesto por veintiuna grabaciones de los “cantos” de piedras extraídas de diversos cuerpos de agua en Colombia que reproduce como si fuesen discos LP. Sus cantos etéreos articulan “millones de años de acciones geológicas,” activando un archivo planetario cuya temporalidad amplía y supera las prácticas cortoplacistas de habitar la casa común del *oikos*. *Cantos del río/ríos de canto* de Elisa Schmelkes

(2020) es producto de experimentos vocales y respiratorios de los participantes del proyecto y miembros del No Coro (dirigido por Schmelkes) quienes interpretaron vocalmente información hidrobiológica que los científicos colombianos Luis Alejandro Botero Camacho y Johanna Husserl compartieron con el grupo acerca de la falta de oxígeno en río Bogotá; el sonido producido por los roces de una piedra encontrada en el río, grabada por Leonel Vásquez; y dinámicas de inundación en el río Usumacinta. Propone el canto colectivo como “una expresión ancestral de comunión humana” que lograba unir voces aisladas en la cuarentena en vibraciones hidrocomunes.

El río nos atraviesa

En *Tantas voces, una misma agua* (su segundo proyecto para entre-rios.net e incluido en *Voces del río*) María Buenaventura (2020b) convocó a más de treinta artistas, activistas ambientales y feministas, custodios de semillas, líderes indígenas, profesores e investigadores para componer una lectura colectiva de *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas*, obra clave del pensamiento indígena en Colombia, escrito por Manuel Quintín Lame en 1939 y publicado en 1971. *Tantas voces, una misma agua* compila grabaciones de extractos del libro leídos por sus colaboradores a diferentes ríos (principalmente en el territorio colombiano) cuyas “Voces Agua” se nombran como contribuidores a los archivos de audio publicados. Realizado desde el aislamiento de la pandemia de 2020 mediante la recolección de grabaciones vía WhatsApp, teléfono o correo, el proyecto ofrece una reflexión sobre la necesidad de la juntanza y de la solidaridad como condiciones para materializar acciones colectivas y estructuras jurídicas orientadas al bienestar socioecológico. En un breve texto que acompaña el proyecto, Buenaventura alerta sobre el alza de asesinatos de líderes ambientales en 2020, contexto que subyace a su composición de un campo sonoro hidrocomún, donde se contraponen las voces alzadas en defensa de los “ríos, montañas, selvas, comunidades de seres vivos” al silenciamiento de las voces humanas y no humanas imbricadas en ellas. Plantea que:

Esta lectura colectiva, de un líder que se proclamó indígena en años en que se consideraba un horror reconocerse, que recuperó tierras usurpadas por los más poderosos, de un libro contradictorio también, es *una forma de sabernos unidos ante todo*, con el espíritu liberador de Lame recorriéndonos como un solo gran cauce, y *una invitación a seguir leyendo a los lugares sus palabras*, para decirle a esta tierra que la imagen del pensamiento del indio, que no se rinde a la injusticia, sigue aquí, en nuestras voces. Y en el agua. (Buenaventura, 2020b; énfasis añadido)

Esta síntesis de *Tantas voces, una misma agua* encierra ideas que también sirven para resumir los argumentos planteados en este artículo sobre la pertinencia de imaginar culturas hidrocomunes y la importancia de ese concepto en las prácticas curatoriales de *entre*—ríos. La conjugación de voces fluviales y humanas demuestra cómo el arte contribuye a germinar ontoepistemologías al inventar estéticas ambientales “des-antrópicas” (Fernández y Vázquez Estrada, 2022) donde la colaboración con los ríos pone en práctica la crítica a los binarismos jerárquicos de cultura/naturaleza. La performatividad del proyecto, en el que cada persona le leyó *al agua*, dedicándole su atención y voz, propone los actos de cuidado como un valor intrínseco a lo hidrocomún, contribuyendo así a debates intelectuales sobre las “éticas especulativas” capaces de (re)arraigarnos en suelos comunes a través de la materia (Puig de la Bellacasa, 2016). Imaginar la identificación en solidaridad a través del agua demuestra la potencia de los ríos como mucho más que símbolos. “Saberse unidos” al articular una voz común con el agua resuena con la apuesta por abrir espacios para compadecernos y activarnos ante las violencias enmarañadas en las aguas, reconociendo los ríos como sujetos activos.

Al mismo tiempo, la síntesis de *Tantas voces* señala que lo hidrocomún no es apenas un concepto, sino un campo emergente de prácticas y acciones que confrontan desafíos y peligros más allá de los escenarios culturales. La recuperación y actualización del pensamiento indigenista en ese proyecto (y en otros reseñados aquí), el acto de nombrar ríos bajo amenaza (como el Cauca), y las referencias a los asesinatos de ambientalistas subrayan que las dinámicas coloniales se mantienen en posvida en las economías extractivas y los conflictos territoriales. Son estos aspectos de injusticia epistémica y violencia material los que se manifiestan en la explotación extractiva de ríos, en su continuo represamiento y contaminación, en el desplazamiento de “refugiados del desarrollismo” (Nixon, 2011) y en la matanza de defensores del agua. La persistencia de estas condiciones recalca una vez más la importancia de la dimensión situada e interdisciplinar a la hora de pensar y activar investigaciones y prácticas curatoriales hacia culturas hidrocomunes. Como propone Astrid Neimanis (2013), el agua siempre está en algún lugar, en algún tiempo —como amnios común y como *politics of location*, la ubicación y experiencia corpóreas tanto íntimas como atravesadas por fuerzas mayores. Por esta razón, las prácticas curatoriales hacia lo hidrocomún deben ser más que un “tema” o idea abstracta. Requieren conceptualizarse y articularse como campos de confluencia, acción y solidaridad, conscientes de los conflictos y las resistencias de territorios específicos, permeados por saberes y prácticas diversos, y sensibles a las estéticas, los afectos y las vivencias que circulen por los ciclos de agua más-que-humanos. Desde estas coordenadas y como campo emergente que pone en

circulación formas críticas y sensibles de relaciones hidrosociales, las prácticas curatoriales pueden cultivar contribuciones experimentales a la tarea de imaginar culturas hidrocomunes más justas, empáticas y sostenibles.

Bibliografía

- Alaimo, S. (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington, EE. UU.: Indiana University Press.
- Andermann, J. (2019). *Tierras en trance*. Santiago de Chile, Chile: Metales Pesados.
- Anónimo. (2022). "Sobre *entre—ríos*". Recuperado de <https://entre-rios.net/about/>
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Towards an Understanding of How Matter Comes to Matter. En *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(3), 801-831.
- Barboza, A.T. y Freyre, R. (2020). *Canales subterráneos*. Recuperado de <https://entre-rios.net/canales-subterraneos/>
- Blackmore, L. y Jaime, A. (2019). *Las aventuras comienzan con un naufragio*. Publicación impresa. Recuperado de <https://entre-rios.net/las-aventuras-comienzan/>
- Blackmore, L., y Jaime, A. (2019). *Aggregate Flows*. Catálogo de exposición. Art Exchange, University of Essex. 22.02.2019 - 23.03.2019. Recuperado de <https://www.artexchange.org.uk/exhibition/alejandro-jaime-aggregate-flows/>
- Blackmore, L. (2020). Decir lo que nos toca: apuntes sobre inmersiones en cuerpos de agua. En *Cubo Abierto*, (3). Recuperado de <https://maclima.pe/2020/12/11/cubo-abierto-3/>
- Blackmore, L. (2021). Estando entre: apuntes sobre la porosidad. En Blackmore, L. y Domínguez Lodoño, M.F. (Comps.), *entre—ríos: del páramo a la represa* (pp. 32-52). Colchester, Inglaterra: University of Essex.
- Blackmore, L. (2022a). Being River: Ambient Poetics and Somatic Experiences of More-than-Human Flows. En De Ferrari, G. y Siskind, M. (Comps.) *The Routledge Companion to Twentieth and Twenty-First Century Latin American Literary and Cultural Forms* (pp. 249-261). Londres, Inglaterra: Routledge.

- Blackmore, L. (2022b). Cultivating Ongoingness Through Site-Specific Arts Research and Public Engagement. En *Journal of Latin American Cultural Studies*, 31(1). Recuperado de <https://doi.org/10.1080/13569325.2022.2057455>
- Blanc, J. (2019). *Before the Flood: The Itaipú Dam and the Visibility of Rural Brazil*. Durham, Inglaterra: Duke University Press.
- Buenaventura, M. (2020a). *Recetas de agua*. Recuperado de https://entre-rios.net/recetas_de_agua/
- Buenaventura, M. (2020b). *Tantas voces, una misma agua*. Recuperado de <https://entre-rios.net/tantas-voces/>
- Cadavid, N. y Díaz, R. (Comps.). (2019). *Asamblea Permanente No.2, hidro-grafías*. Bucaramanga, Colombia: Universidad Industrial de Santander.
- Chapela, E. (2020). *Caer, caer, caer*. Recuperado de <https://entre-rios.net/caer/>
- Coccia, E. (2019). *The Life of Plants: A Metaphysics of Mixture*. Cambridge, Inglaterra: Polity.
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- De la Torre, B. (2021). *Bienal del Bioceno: Cambiar el verde por el azul*. Texto curatorial. Recuperado de <https://blog.bienaldecuenca.org/wp-content/uploads/2021/06/BienaldelBioceno-texto-curatorial-copia.pdf>
- De Sousa Santos, B. (2014). *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide*. Nueva York, EE. UU.: Routledge.
- De Valdenebro, E. (2020). *Cuerpospermeables*. Recuperado de <https://entre-rios.net/cuerpospermeables/>
- Domínguez Lodoño, M. F. (2021). Fósiles, ruinas y naufragos. En Blackmore, L. y Domínguez Lodoño, M.F. (Comps.) *entre--ríos: del páramo a la represa* (pp. 53-59). Colchester, Inglaterra: University of Essex.
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín, Colombia: Universidad Autónoma Latinoamericana, UNAULA.


- Fernández, E., Vázquez Estrada, A. (2022). Aproximaciones des-antrópicas: contrarrelatos, desobediencias y visualidades otras. En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 17(2), 96-111.
- Gaja, S. (2020). *Remolinos y raduales*. Recuperado de <https://entre-rios.net/remolinos-mesa-de-trabajo/>
- González, F. ([1929] 2010). *Viaje a pie*. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*. Chicago, EE. UU.: University of Chicago Press.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble*. Durham, Inglaterra: Duke University Press.
- Heffes, G. (2013). *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación: Apuntes para una lectura (eco)crítica del medioambiente en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Beatriz Viterbo.
- Helmore, E. (2021). A herd of 'cocaine hippos' from Pablo Escobar's private zoo are being sterilized. En *Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/world/2021/oct/16/cocaine-hippos-pablo-escobar-sterilized-colombia>
- Jaime, A. (2020). *T e c n o s i s t e m a*. Recuperado de <https://entre-rios.net/tecnosistema/>
- Kohn, E. (2013). *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Durham, Inglaterra: Duke University Press.
- Leff, E. (2003). La ecología política en América Latina: un campo en construcción. En *Sociedade e Estado*, 18(1), 17-40.
- Leff, E. (2014). *La apuesta por la vida. Imaginación sociológica e imaginarios sociales en los territorios ambientales del sur*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- MacLeod, J. y Chen C. (Comps.). (2013). *Thinking with Water*. Canada: McGill-Queens University Press.
- McCulley, P. (2001). *Silenced Rivers: The Ecology and Politics of Large Dams*. Nueva York, EE. UU.: Zed Books.
- Medina, D. (2017). New Foundations for Río Arzobispo. *Yuca*, (2). Recuperado de <https://grama.co/utopia-of-permutations/>

- Mejía Andrade, A. (2020). CUERPOS DE AGUA. Recuperado de <https://entre-rios.net/cuerpos-de-agua-am/>
- Mentz, S. (2020). Swimming in the Anthropocene. *Public Books*. 12 de julio. Recuperado de <https://www.publicbooks.org/swimming-in-the-anthropocene/>
- Michel, S. (2000). Defining Hydrocommons Governance along the Border of the Californias: A Case Study of Transbasin Diversions and Water Quality in the Tijuana—San Diego Metropolitan Region. En *Natural Resources Journal*, 40(4), 931-972.
- Mignolo, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham, Inglaterra: Duke University Press.
- Montoya, A. (2021). On Care for Our Common Home: Ecological Materiality and Sovereignty over the Lempa Transboundary Watershed. En *Journal of Latin American Studies*, 53(2), 297-322. doi:10.1017/S0022216X21000249
- Naciones Unidas. (2015). *Objetivos de Desarrollo Sostenible*. Recuperado de <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/objetivos-de-desarrollo-sostenible>
- Orihuela, D. (2020). *CTR*. Recuperado de <https://entre-rios.net/ctr/>
- Ortiz de Zevallos, A. (2020). *Tejer(nos)*. Recuperado de <https://entre-rios.net/tejernos/>.
- Piñeros García, D. y Clavijo, J. (2020). *El Charquito*. <https://entre-rios.net/fabulas-rio-bogota/>
- Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis, EE. UU.: University of Minnesota Press.
- Rivera Cusiquanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Rozental, S. (2020). *Las estelas del río*. Recuperado de <https://entre-rios.net/estelas-del-rio-3/>
- Schmelkes, E. (2020). *Cantos del río/ríos de canto*. Recuperado de <https://entre-rios.net/cantos-del-rio-rios-de-canto/>
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Serres, M. (1991). *El contrato natural*. Barcelona, España: Pre-Textos.

- Stengers, I. (2012). Reclaiming Animism. *e-flux*, (36). Recuperado de <https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/>
- Stengers, I. (2005). Introductory Notes: An Ecology of Practices. En *Cultural Studies Review*, 11(1), 183-196.
- Strang, V. (2005). Common Senses: Water, Sensory Experiences and the Generation of Meaning. En *Journal of Material Culture* 10(1), 92-120.
- Swyngedoux, E. (2015). *Liquid Power: Contested Hydro-Modernities in Twentieth-Century Spain*. Manchester, Inglaterra: University of Manchester Press.
- Torres-Salinas, R., García-Carmona, A. y Rojas-Hernández, J. (2017). Privatizando el agua, produciendo sujetos hídricos. En *Agua y Territorio*, (10), 149-166,
- Tsing, A. (2012). Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species: For Donna Haraway. En *Environmental Humanities* 1(1), 141-154.
- White, R. (1996). *The Organic Machine: The Remaking of the Columbia River*. Nueva York, EE. UU.: Hill & Wang.
- Van Dooren, T., Kirksey, E., y Münster, U. (2016). Multispecies Studies: Cultivating Arts of Attentiveness. En *Environmental Humanities*, 8(1), doi: 10.1215/22011919-3527695.
- Vásquez, L. (2020). *Canto de las abuelas: espacio para la purificación de las aguas*. Recuperado de <https://entre-rios.net/canto-de-las-abuelas-2/>
- Varsi, G. (2020). *Sistemas de flujos desde el cuerpo humano*. Recuperado de <https://entre-rios.net/sistemas-de-flujos-desde-el-cuerpo-humano/>

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2022

Fecha de aceptación: 20 de septiembre 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.



Flujos territoriales y formas de comunidad. Dos cortometrajes y una expedición fluvial en la Argentina del Bicentenario

Territorial flows and forms of community. Two short films and a fluvial expedition in the Argentina of the Bicentennial

Sandra Contreras
IECH, UNR-CONICET

Resumen

El trabajo propone triangular los cortos cinematográficos *Nueva Argirópolis* (2010) de Lucrecia Martel y *Nómade* (2010) de Pablo Trapero junto con la Expedición científico-cultural *Paraná R'angá* (Buenos Aires-Asunción, 2010), en tanto ensayos entre filosóficos y artísticos que, en torno a 2010, y mentando tres momentos fundacionales (1567, 1810, 1850), montan temporalidades diversas a través de un montaje de espacios: la hipótesis es que la incisión del relato en los pliegues temporales de la historia implica en los tres unas formas de experimentar el territorio, exponiendo a su vez, en esos flujos, modos de pensar (de imaginar y exponer) formas de comunidad. El trabajo propone leer, por un lado, las reinscripciones fluviales de la utopía sarmientina (en *Nueva Argirópolis*, *Paraná R'angá*), y, por otro, las formas de lo inaccesible y del no-lugar (ese clásico del viaje etnográfico) como potentes intervenciones en el contexto no solo del Bicentenario sino de la reemergencia indígena en la escena política y social de las últimas dos décadas (*Nueva Argirópolis*, *Nómade*).

Palabras clave: Nuevo cine argentino; ficciones fundacionales; bicentenario

Abstract

This article proposes to triangulate the short films *Nueva Argirópolis* (2010) by Lucrecia Martel and *Nómade* (2010) by Pablo Trapero together with the *Paraná R'angá* Scientific-Cultural Expedition (Buenos Aires-Asunción, 2010), as philosophical and artistic essays that, around 2010, and mentioning three foundational moments (1567, 1810, 1850), assemble different temporalities through a montage of spaces: the hypothesis is that the incision of the story in the temporal folds of history implies in the three some ways of experiencing the territory, exposing ways of thinking (of imagining) forms of community. The article proposes to read, on the one hand, the fluvial reinscriptions of Sarmiento's utopia (in *Nueva Argirópolis*, *Paraná R'angá*), and, on the other, the forms of the inaccessible and the non-place (that classic topic of the ethnographic journey) as powerful interventions in the context not only of the Bicentennial but also of the indigenous reemergence in the political and social scene of the last two decades (*Nueva Argirópolis*, *Nómade*).

Keywords: New Argentine cinema; foundational fictions; bicentennial

Entre los 25 cortometrajes que la Secretaría de Cultura de la Nación y la Universidad Nacional de Tres de Febrero comisionaron en el marco de los festejos por el Bicentenario, cuatro propusieron relatos en los que la reimaginación de la nación se escribió con cuerpos y voces de las comunidades originarias¹. Esquemáticos en su factura y planos en su concepción (el himno nacional cantado en diversas lenguas indígenas y dialectos; dos historiadores confrontando sobre las discordias que dividieron al país mientras se intercalan primeros planos en silencio de una serie de niños pobres en zonas rurales de Chaco, Formosa, Salta), los cortos de Ricardo Wuillicher y de Carlos Sorín, abonan de modo obvio las limitaciones de las pedagogías más trasnochadas de la representación: crisol de razas, dicotomías. Por la indecidibilidad a la que exponen los restos (de imágenes, de tópicos, de historias) con los que componen sus relatos, *Nómade* de Pablo Trapero y *Nueva Argirópolis* de Lucrecia Martel constituyen en cambio auténticas intervenciones –tan eficaces como ambivalentes, eficaces precisamente en su ambivalencia– en el contexto no solo del Bicentenario sino de la reemergencia indígena en la escena política y social de las últimas dos décadas.²

Con un único y virtuoso plano-secuencia, que sigue al intérprete toba desde el set en que se está filmando una escena ubicada en 1810 hasta su entrada en el barrio humilde en el que vive, en algún lugar de la provincia de Buenos Aires, para finalmente volver la cámara sobre el propio equipo de filmación, *Nómade* propone una tal vez simple pero interesante reflexión sobre el no-lugar que los indígenas (y sus descendientes) siguen teniendo en la sociedad argentina, y también sobre la puesta en escena y el lugar del artista en la representación. Por su composición fragmentaria, hecha de retazos de información (partes de conversaciones, segmentos de noticias, tomas del Delta, de arroyos norteños, escenas con jóvenes quom, agentes de prefectura, maestras, niñas traductoras), una síntesis de *Nueva Argirópolis* tergiversará, al simplificarlo, lo inquietante y sugerente del relato; adelantemos

¹ Este trabajo fue leído en el *Congreso Internacional LASA Sección Cono Sur, "Cuerpos en peligro"*, organizado por la Universidad Nacional de Tres de Febrero del 10 al 13 Julio 2019 en Buenos Aires.

² Los cortos están reunidos en la plataforma *cine.ar* bajo el nombre "25 Miradas, 200 Minutos". El proyecto es presentado como "una serie de 25 cortos que forman parte de una construcción colectiva de 200 minutos finales. Una introspección y una poética acerca del quiénes quisimos ser y del quiénes hemos sido, cruzados con la realidad del qué somos y con la utopía del qué seremos. Un mosaico compuesto a partir de la libertad creativa y estética de cada uno de los cineastas que participan de esta puesta." *Nueva Argirópolis*, de 10 minutos de duración, tiene guion de Lucrecia Martel. *Nómade*, de 12 minutos, guion de Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Santiago Mitre y Pablo Trapero.

sin embargo que, dialogando, como sugiere su título, con *Argirópolis*, el libro de Sarmiento de 1850, el corto propone una suerte de “ciencia ficción” (así lo imagina Martel) en la que, desde la cuenca del río Bermejo, unas personas que hablan wichi, quom, guaraní, navegan en camalotes hacia las islas que están emergiendo en el Delta, en un intento, quizás, de “refundación”. Ambos cortos recurren, para sus protagónicos, a actores no profesionales de origen indígena, imprimiendo, podría decirse, junto con otros films de esos años como *Nosilataj. La belleza* (2012), de Daniela Seggiaro, o *El etnógrafo* (2012), de Ulises Rosell, una nueva inflexión en ese ya clásico interés del nuevo cine argentino por el registro de personajes marginales o populares. Pero, además, y esto me interesa especialmente aquí, en ambos la configuración de unos específicos flujos territoriales (una protonavegación desde el río Iruya hacia el río Paraná para imaginar un movimiento refundacional; o el trazado de contigüidades territoriales para problematizar formas de la proximidad y de la distancia) es la forma de intervenir en la historia.

Unos meses antes de que se rodaran estos cortometrajes, en marzo de 2010, un grupo de artistas y científicos (argentinos, paraguayos y españoles) emprendió la expedición científico-cultural denominada *Paraná R'angá*, con el fin de recrear, de Buenos Aires a Asunción y a bordo de un crucero llamado “Paraguay”, el *Viaje al Río de la Plata* (1534-1554) que Ulrico Schmidl, el cronista de la expedición de Pedro de Mendoza, publicó en alemán en 1567. Una suerte de *reenactment*. La expedición, a iniciativa de Martín Prieto, entonces director del Centro Cultural Parque de España, se ideó al margen de los festejos del Bicentenario: más aún, inspirada en el relato de la conquista que dio cuenta del encuentro entre dos mundos, su imaginación quería viajar más bien hacia el presente, no nacional sino *global*, de desplazamientos y migraciones (Silvestri, 2011a, p. 30). Y fue financiada por la Asociación de Cooperación Española, que también financia la edición del libro, *Paraná R'angá. Un viaje filosófico*, que leemos aquí. Pero el azar de que a la altura de Pilar el barco se haya cruzado con el velero de Lucrecia Martel, que también iba remontando el Río Paraná (en el viaje en el que iría leyendo *Zama*, de Antonio Di Benedetto, y del que saldría la película que estrenó en 2017) y sobre todo, ya más seriamente, las circunstancias de que su enclave sea el río, de que haya elegido denominarse en lengua guaraní, y de que la puesta en marcha de la navegación haya propiciado, en un rasgo que comparte también con *Nueva Argirópolis*, ciertas formas de imaginación utópica, son los resortes entre anecdóticos y conceptuales (débiles tal vez pero suficientes como instrumentos de resonancia, como “pasadores”) de los que me valdré para triangular entonces unos ensayos entre filosóficos y artísticos que, en torno a 2010, y remitiendo a tres coyunturas fundacionales en la

configuración cultural, política e imaginaria del Río de la Plata (1550, 1810, 1850), montan temporalidades diversas a través de un montaje de espacios. Como si la incisión del relato en los pliegues temporales de la historia requiriera de unas formas de experimentar el territorio, y expusiera a su vez, en esos flujos, modos de pensar (de imaginar y exponer) formas de comunidad. Los tres proyectos fueron comisionados o financiados.

I. Reinscripciones fluviales de la utopía sarmientina

La idea de que la pequeña ficción de Martel ofrece la contracara del programa de *Argirópolis*, en tanto imagina una refundación, en las propias islas de Delta, por parte de esas mismas comunidades indígenas que en su libro de 1850 Sarmiento expulsaba del proyecto moderno nacional, ha sido ampliamente señalada, y resulta en principio evidente. En efecto, el último capítulo del libro sostenía que para garantizar la libre navegación de los ríos era preciso despejar unas 5000 leguas cuadradas aún no ocupadas por el Estado, a través una colonización militar que empezara por “arrojar a los bárbaros” a las orillas norte y sur de los ríos Bermejo y Salado (Sarmiento, 1968, p. 114). Y el hecho de que la isla Martín García, en la que Sarmiento había propuesto emplazar la capital de una nueva confederación, se convirtiera entre 1870 y 1890 en centro de detención al que fueron confinados miles de aborígenes sometidos por el Estado argentino –durante, antes y después de las campañas militares en la Pampa, Patagonia y Chaco– y desde el cual fueron distribuidos como fuerza de trabajo (Nagy y Papazian, 2011), refuerza sin dudas el nexo entre *Argirópolis* y la autodenominada “Conquista del Desierto” (1879). Pero creo que corremos el riesgo de sobreinterpretar, y hasta de malentender, el diálogo del film de Martel con *Argirópolis* por la única vía de la refutación ideológica, si no subrayamos también que el eje de ese programa político que Sarmiento presentaba en 1850 a autoridades y gobernadores “expectables”, en las vísperas de la caída de Rosas, pasaba no por la dicotomía civilización-barbarie sino por la confrontación, decisiva, entre interior y Buenos Aires: contra la dominación de Buenos Aires y el poder absoluto que Rosas ejercía entonces como comisionado interino de las relaciones exteriores de la Confederación, Sarmiento proponía la creación de los Estados Confederados del Río de la Plata incluyendo los territorios de Uruguay y Paraguay. Ubicada en la confluencia de los tres ríos, la isla Martín García parecía destinada, para Sarmiento, a convertirse en la capital de una federación que distribuiría sus territorios y sus recursos en cada orilla; se ofrecía, además, como el lugar ideal para la realización de un congreso que conciliara los intereses manteniendo la libertad de los estados confederados. Para Sarmiento se trataba así, ante

todo, de una cuestión de representatividad en la política exterior y de redistribución de los recursos económicos.³

Cuando Martel dice que su ficción se inspira, levemente, en la audacia de ese libro político, que siempre le llamó la atención (Martel, 2010), podríamos pensar que esa audacia remite no solo a la conversión de una isla en centro de una nueva república sino al trazado mismo, y ambicioso, de esa confederación (que, dicho sea de paso, en el proyecto de Sarmiento implicaba la reorganización del territorio colonial según el modelo de la república federal norteamericana).⁴ La eficacia política de *Nueva Argirópolis* se deriva, en buena medida, de la práctica espacial de ese territorio ampliado. Lee los alcances amplios de ese corredor fluvial entre la cuenca del Bermejo y la del Paraná, y, al mismo tiempo, lo reescribe de modo tal que en su trazado desde el norte conecta, fragmentariamente, a los saltos, porciones de esas “micronaciones” que la Argentina –“esta nación”: así se escucha en un enigmático “mensaje” en quechua que circula por la web–, se esmeró en mantener en la pobreza, la estigmatización y la exclusión. Es lo que escuchamos en un grave pasaje de conversación: “Todos los que hablamos en wichí, mocoví, pilagá, toba, guaraní, todos pobres. ¿Qué, seremos todos tontos? ¿Qué habrá pasado? No tenemos dientes, ¿será que no nos gusta tener dientes?”.

Ahora bien: la postulación de esa reunión de micronaciones solo es tal como efecto de una sintaxis del relato, que opera por contigüidad –casi superposición, en el apretado espacio del corto– de zonas y paisajes entre sí distantes (Salta, Empedrado, Delta), y por contigüidad de tomas que, demasiado cerca o demasiado lejos de los grupos humanos que enfocan, siempre nos dejan con una visión rápida e incompleta de la escena.⁵ También, como efecto de una sintaxis que hace contiguas las

³ Para una lectura de *Nueva Argirópolis* como resignificación de la visión utópica de Argirópolis y del modo en que Sarmiento concibe las relaciones entre geografía, capital, nación y etnicidad, ver Martín 2016a, pp. 107-113, y Martín 2016b.

⁴ Para una lectura de *Argirópolis* en una clave que conjuga las dimensiones utópicas con las programáticas en la representación de la nación cívica, de acuerdo con los principios modernos de una república federal, he seguido a Villavicencio.

⁵ A veces, solo en el recuerdo o en la imaginación terminamos de componer la escena. Un ejemplo interesante: cuando los jóvenes detenidos al comienzo, por la Prefectura Naval Argentina, dicen que “vienen” de Bermejo, podemos pensar, dada su cercanía con la provincia de Corrientes en la que tiene lugar la escena, que se refieren al departamento de Bermejo, de la provincia de Chaco. Pero cuando pasamos a la escena siguiente, que se desarrolla a la orilla de un arroyo norteño, presumiblemente en la provincia de Salta, porque allí la maestra está hablando del río Iruya, podríamos volver a preguntarnos a cuál Bermejo se habían referido exactamente esos jóvenes. Porque la resonancia del nombre nos puede hacer pensar ahora en Bermejo, la localidad fronteriza situada en el extremo sur de Bolivia, tan próxima al arroyo en que tiene lugar la clase: una suerte de puesta en acto de la “confederación de los ríos” (Martel, 2010), según la premisa ficcional del film. Por supuesto, importa

lenguas diversas en las que se disemina el secreto mensaje central que apela a “no tener miedo” y a “subir a las balsas”: movimientos secretos en la zona costera en los que se escucha hablar en guaraní; miniasamblea en toba en un patio trasero; y un video que circula por la web en el que una mujer cita, traduce y reescribe, en quechua, el Himno Nacional argentino, a la vez que juega, desde la biblioteca en la que está hablando, con el sentido doble de las palabras (“*indígenas*, de *indigentes*”), mientras – irónica lectora de Sarmiento– bautiza dos veces el plan de ocupación, o las islas que tiene por objeto, con el nombre de “Nueva Argirópolis”.⁶ Martel conecta y desconecta así esa nación heterogénea y plural en una ficción que es también una ficción sobre los canales de transmisión: allí donde los mensajes circulantes se potencian en la dispersión, la transformación de los barcos sarmientinos en balsas hechas de camalotes y botellas de plástico vacías, y de residuos reciclados como instrumentos de flotación, tiene un costado lúdico, casi infantil, a la vez que inscribe la precariedad de lo frágil en el dramático presente global. Hoy esas imágenes no pueden menos que hacernos recordar los miles de migrantes expuestos al naufragio de las balsas que cruzan el Mediterráneo, el Atlántico o el Mar Caribe; de hecho, en la reunión secreta que mantiene en el trasfondo de una casa, el grupo que planifica “subirse a las balsas”, habla también del riesgo de cruzar el río sin saber nadar.

Sarmiento se escucha también en otra escena, fundamental. Me refiero a la clase de geografía, en el arroyo, en la que una maestra rural explica la mecánica de las cuencas, del Bermejo al Paraná, y el proceso continuo de formación de islas nuevas en el Delta. Es en esa escena en la que una de las niñas, en un primer plano culminante, enuncia, como si lo aprendiera allí mismo mientras escucha a la maestra, la conclusión que funda y mueve el plan de ocupación: “esas islas no tienen dueño, no son de nadie”. Y sucede que los fundamentos geográficos de la hipótesis ficcional del film (el nuevo país

menos la precisión de la referencia que la oscilación que se produce en la imaginación y en la mente del espectador.

⁶ El video en quechua que circula en la web se ve y se escucha dos veces en el film. En la primera, los guardias costeros de Corrientes no reconocen siquiera cuál es su idioma, solo pueden confirmar que no se trata de guaraní. En la segunda, como veremos más adelante, unas niñas lo traducen para las autoridades que buscan descifrarlo, y la traducción, que evidentemente no es completa, dice: “Deberíamos estar extinguidos, después de todo el esfuerzo que ha hecho esta nación [...] Subamos a las balsas. Llevemos al trono a la noble igualdad. ‘Indígenas’ de ‘indigente’. No tengan miedo de moverse. Somos invisibles”. Significativamente, en la línea que cita el Himno Nacional argentino, “Llevemos en trono a la noble igualdad”, las palabras suplantán (traducen) la *visión* de la igualdad en las alturas, que en 1813 invoca el verso original (“Ved en trono la noble igualdad”) como acompañamiento del movimiento ascensional de la nueva nación (Buch, p. 47), por un llamado –combativo– a la igualdad, enunciado ahora en la voz de las comunidades expulsadas de esa “nueva nación” por el programa ideológico y político que llevó adelante la construcción del Estado hasta su constitución definitiva en 1880, luego de la autodenominada “Conquista del Desierto”.

se asentaría en islas que cada tanto emergen en el Paraná y que, por eso, “no tienen dueño”) no son otros que los de Sarmiento en *El Carapachay*, ese conjunto de artículos en el que, pocos años después de *Argirópolis* y en tanto descubridor y colonizador del Delta, Sarmiento explicaba el periódico proceso de formación –irregular e imprevisible– de las islas, y planteaba la necesidad de una legislación sobre, precisamente, su ocupación y posesión (dado que, en efecto, decía, no eran “de nadie”).⁷ El corto de Martel, entonces, entabla un diálogo, si se quiere irónico, con Sarmiento; de hecho, los argumentos fuertes que sustentan el plan de ocupación circulan en una atmósfera sarmientina (la escuela, la maestra, la biblioteca, las citas) y también en la voz de sus propios libros. Pero su eficacia política deriva también, y sobre todo, del modo angular, complejo y hasta inquietante, con que “toca” el problema de la propiedad del territorio, en el contexto mismo del Bicentenario. Quiero decir: *Nueva Argirópolis* no representa –no asume, con propósito denunciante, la representación de– las luchas en reclamo por la restitución de territorios ancestrales; aunque sí idea, como una ficción conspirativa y casi al modo de un juego, la ocupación de territorios nuevos que nadie vendría a reclamar. Si no vemos allí nada de un juego frívolo es sencillamente porque la hipótesis ficcional no hace más que señalar (como se señala con el índice) que aun después de haber sido sancionada, en 2006, la Ley de Organización del Territorio, el conflicto persiste en una continua reanudación.⁸ El Otro Bicentenario que las comunidades indígenas organizaron paralelamente a los festejos oficiales expresaron ese conflicto, y la ficción conspirativa de Nueva Argirópolis es un indicio, tal vez impensado, de ese disenso.⁹

⁷ Luego de un primer viaje de exploración, Sarmiento publicó una serie de artículos en el diario *El Nacional* promoviendo el poblamiento y colonización de las islas del Delta. Los artículos, publicados entre 1855 y 1885, fueron reunidos e incluidos, bajo el título *El Carapachay* (así llama Sarmiento al Delta), en el Tomo XXVI de sus *Obras completas*.

⁸ La Ley 26160, de relevamiento territorial de comunidades indígenas, declara “la emergencia en materia de posesión y propiedad de las tierras que tradicionalmente ocupan las comunidades indígenas originarias del país, cuya personería jurídica haya sido inscripta en el Registro Nacional de Comunidades Indígenas u organismo provincial competente o aquéllas preexistentes”. Fue sancionada en noviembre de 2006 por un plazo de 4 años, a efectos de dar respuesta a la situación de emergencia territorial de las Comunidades Indígenas del país, y, dada la persistencia de dicha situación, fue prorrogada en 2009, 2013 y 2017, extendiéndose su vigencia hasta noviembre de 2021.

⁹ “El Otro Bicentenario, el Bicentenario de los Pueblos” consistió en un programa de actividades y un acampe realizados los días 24 y 25 de mayo de 2010, frente al Congreso de la Nación, de los que participaron más de 50 organizaciones sociales. Se convocó con el objetivo de

pensar ideas y acciones no sólo frente a los festejos y manipulaciones oficiales, sino que nos convierta en protagonistas colectivos de las transformaciones pendientes desde 1492 por la irrupción en nuestro continente del capitalismo genocida y saqueador. Y recuperar nuestro patrimonio de saberes y rebeldías, de los hermanos originarios, africanos esclavizados y americanos oprimidos, historias y

II.

Me interesa ahora llamar la atención sobre la emergencia, invisible o inadvertida, de la idea central de *Argirópolis*, que se dio en otro tramo del Paraná, muy cerca del rodaje de Martel, en ese mismo año. Me refiero a los proyectos de ciudades binacionales que se presentaron y discutieron en la expedición *Paraná R'angá*: el de la demógrafa Mariana Oeyén, "Movilidad internacional en las fronteras del Paraná", y el del arquitecto Solano Benítez, "Propuesta para la integración de Clorinda y Asunción, articulados por la hidrovía". Se trataba, en ambos casos, de la propuesta de integrar ciudades hermanas (una paraguaya y otra argentina: Alberdi-Formosa, Asunción-Clorinda) sobre la base de que sus habitantes no solo comparten idioma, costumbres, moneda, sino que también confluyen, a través del río, en un intercambio cotidiano en los servicios de salud y educación, en trabajo, en comercio, y en trámites de documentación. Tal vez porque no había políticos ni aspirantes a presidentes en el barco, a nadie en la expedición se le ocurrió filiar esos proyectos con *Argirópolis*, y, sin embargo, es notorio como ambos, al igual que Sarmiento, idean la posibilidad de esa integración a partir de unas condiciones reales específicas (la "naturaleza de las cosas", diría Sarmiento) y postulan sus hipótesis como un modo de inscribir alguna forma de justicia (la "distribución equitativa", decía Sarmiento): un modo de articular espacios que exprese, institucionalmente, la movilidad internacional intensa en las fronteras del Paraná y la necesidad de una "población dispuesta a partir pero no a emigrar" (Oeyén en Silvestri et al., 2011b, p. 232); o un modo de compensar la desigualdad entre una y otra ciudad en las prestaciones recíprocas diarias.

Resulta interesante que el proyecto de Solano Benítez, aquel en el que, por su tenor estratégico, resuena simbólicamente la impronta sarmientina de resolución de un conflicto internacional (se trata de asumir "un destino común para paraguayos y argentinos, enfrentados en el pasado", (en Silvestri et al., 2011b, p. 233)), sea también aquel que se articula decididamente con el progreso tecnológico del siglo XX: "Propuesta de integración de Clorinda y Asunción, articuladas por la hidrovía". Pero más interesante aún resulta que allí donde celebraban las legítimas aspiraciones sociales de la idea ("Solano acierta en soñar una república sin fronteras", dice Graciela Silvestri, la editora del libro, (2011b, p. 234)), los expedicionarios objetaran precisamente su articulación con la

culturas silenciadas y menospreciadas por las concepciones racistas, elitistas y autoritarias que siguen dominando la vida social, los medios de comunicación y la educación oficial. (<http://elotrobicentenarioeldelospueblos.blogspot.com>)

técnica que facilita, como aspiraba Sarmiento, la navegación de gran calado. En efecto, los expedicionarios de 2010 navegan el Paraná con la desazón de que “este río desaparecerá en breve, arrasado por la extensión de la hidrovía” (Silvestri, 2011a, p. 36), esa que tendría su impulso definitivo pocos meses después con el tramo Santa Fe-Asunción. Y es entonces en la refutación del sueño tecnológico sarmientino que la opción por la utopía social y comunitaria (que en *Argirópolis* está ausente) no deja de inscribirse una y otra vez, con fuerte impronta literaria, en los diarios y ensayos del *poeta*, la *cronista* y el *cinéasta* de *Paraná R’angá*: el estado ideal de justicia que asalta a Daniel García Helder mientras observa la naturaleza (García Helder et al, 2011, p. 128), la geografía utópica del mapa convertida en experimento real con el río en el relato (no en el film) que Mariano Llinás escribe para el libro (Llinás, 2011), la “patria creada sin derramar una sola gota de sangre” que María Moreno extrae como conclusión del viaje (García Helder et al, 2011, p. 166). Es la utopía como experiencia estética bajo la forma del entusiasmo, que, como sabemos, fue, en su configuración romántica, una inflexión de lo sublime. En la voz de Graciela Silvestri, la expedición rechazaría su adscripción a la imaginación utópica (son muy escasos, dice Baczko, los que aceptan definirse como utopistas (Baczko, 1991, p. 70); por el contrario, el “espacio absoluto” del barco, esa figura *heterotópica* por excelencia, “la más grande reserva de imaginación en la civilización occidental” (Foucault, 2008, p. 10), la habilita a filiar el “viaje filosófico” con la heterotopía foucaultiana, en el sentido de una impugnación mítica y real del espacio en que vivimos (Silvestri, 2011a). Hay un trabajo de Franca Maccioni que precisa muy bien los sentidos en que *Paraná R’angá* hace de la repetición (la acción de sumergir el barco otra vez en el río) una táctica para despertar, 500 años después de la expedición de Schmidel, la potencia heterotópica originaria, y para volver a imaginar un país posible y, sobre todo, a contrapelo de los objetivos que guiaron el viaje original, un país deseable (Maccioni, 2019, p. 70). Con todo, y sin discutir esta hermosa lectura, porque todo lo que dice es cierto, me gustaría subrayar la fuerza con que en los textos de la expedición se inscribe la palabra, y también la idea de “patria” como una condensación de imágenes y de afectos (tal vez porque, aunque el Bicentenario no estuvo en los fundamentos programáticos de la expedición, mayo de 2010 también se acercaba allí y su atmósfera la rodeaba):

El barco, dice Silvestri, reveló que una patria no es una figura con límites fijos, ni una raíz inmóvil, sino una acción conjunta vinculada con el hijo rojo de una promesa, el bien común, en este mundo y no en otro: el olvidado objetivo de lo político. (Silvestri, 2011a, p. 37)

¿Pero cómo se compone esa patria? Según el “Diario de Bitácora” –compuesto a partir de un montaje de fragmentos de los que diarios que llevaron durante la expedición Daniel García Helder, María Moreno, Martín Prieto y Graciela Silvestri–, los tripulantes lingüistas, historiadores y antropólogos orientan también los debates en torno a la recuperación de la memoria de las culturas originarias, e instalan la controversia cada vez que el encuentro con sus expresiones contemporáneas corre el riesgo de convertirse en mero turismo global (por ejemplo, en el pasaje dedicado a la visita al Centro Cultural El Obrador, ubicado junto a uno de los tres barrios tobas de Rosario (García Helder et al., 2011, pp. 104-105)). Por otro lado, el bautismo de la expedición con un nombre guaraní, como “un modo de restituir cierta justicia” a esa extensa realidad lingüística que tiñe nuestro castellano pero que aún no está reconocida como lengua oficial del Mercosur (Silvestri, 2011a, p. 33), y sobre todo su traducción al castellano (“Figuras del Paraná”) optando, entre sus diversos sentidos, por el concepto de figura de Eric Auerbach (como Schmidl, otro alemán), son modos de reinscribir la compleja trama de culturas. Creo, sin embargo, que no le restaríamos potencia política al ensayo si reconocemos también todo lo que de experiencia estética se inscribe hoy en él, como resto de ese encuentro. Porque la experiencia, en el sentido fuerte de “una ruptura intensa, prereflexiva” (Silvestri, 2011a, p. 31), los expedicionarios de *Paraná R’angá* parecen reservarla para la experiencia corporal, material, que implica que unos habitantes urbanos fuera de sus coordenadas cotidianas (y no es un dato menor que esos habitantes del barco sean un “colectivo de artistas, escritores y científicos”) se confronten con la fractura de tiempo y espacio en un “viaje sin referencias” (Forster, 2011). Por eso tal vez, para quienes leemos el libro como un relato de viajes (después de todo, eso es lo que ha sido puesto en común) sea tan interesante la emergencia de ese intersticio que se abre entre las varias formas de la utopía comunitaria, por un lado, y, por otro, la experiencia solitaria en la confrontación con la naturaleza desintegradora del presente. Lo sintetiza la ironía de García Helder sobre los “tropos de epifanía” que lo asaltan mientras registra, poeta documental (para decirlo con Mónica Bernabé, 2017, pp. 34-52), las viviendas habitadas pero vacías que ve en la costa:

malestar de ensoñaciones sociales a plena luz del día, sin gente a la vista, con el paisaje posnatural de las islas del Paraná medio desplazándose de izquierda a derecha en una toma larga, lenta, sin cortes, subtitulada mentalmente por los versos utópicos de Ortiz y de Oliva. (García Helder et al, 2011, pp. 128-129)

III. Lo inaccesible

Nómade expone el “no-lugar” de Tonelec y, por extensión, de los descendientes de las comunidades originarias en la sociedad argentina de 2010. El corto comienza representando la filmación de una película ubicada en los años de la Revolución de mayo, en celebración del Bicentenario, e interpretada por el conocido actor Mike Amigorena en el papel de un oficial del ejército argentino, y por Tonelec, que no es actor profesional, en el de un cacique ranquel. El error de Amigorena en el guion, cuando no acierta a pronunciar los nombres indígenas y confunde el vocabulario de época (allí se corta la breve escena inicial: la ficción en la ficción), se acentúa luego con la exhibición de un desconocimiento general sobre las comunidades originarias y de una incapacidad para registrar particularidades básicas: aunque Tonelec, en el viaje en moto que hacen juntos cuando salen del set de filmación, le aclare que él es toba, Mike insiste en creer que es ranquel, como en la película histórica, en creer que los mapuches están Chaco, etc. Esa confusión –le comenta Tonelec a Amigorena– es la misma que la del equipo técnico de filmación que lo contrató. El corto, por otro lado, localiza la acción en las afueras de Buenos Aires o de La Plata, en un territorio que no es ni toba ni ranquel. Su eficacia reside, sin embargo, en sustraer ese “no-lugar” de la postulación fácil de una contra-utopía, y en exponer y confundir, en cambio, los lazos (comunitarios) que allí se traman.

Como decía, la cámara acompaña en una sola toma los pasajes continuos de Tonelec (es el nombre del personaje-actor que interpreta Luciano Bonanno): primero, del set de filmación al barrio humilde en el que vive (tramo en el que cruza la autopista en moto y lleva a la estrella Amigorena a un locutorio, donde lo deja), y, luego, de su casa al interior del barrio adonde lleva las sobras del catering, que uno de los productores de la película representada, viene de traerle desde el set. El tránsito que se convierte en la acción central del corto consiste, entonces, en una circulación en la que se lleva alguien o algo de un lugar a otro: una cadena de transmisión, de postas, de relevos. Si la vuelta de la cámara sobre sí en la larga toma final –como veremos enseguida, ahora sobre el equipo de filmación del corto mismo– expone la puesta en escena, pero también el lazo entre el “nómade” y el artista, la circulación de la comida expone el fundamento de ese lazo allí donde exhibe una cuestión central en las “performances delegadas” (Bishop, 2010-2011) como es la cuestión del pago. Y es que si el *contrato*, como dice Roberto Espósito (2003), es la más directa negación del *don*, el paso del plano comunitario de la gratitud al de una ley que se ha sustraído a toda forma de *munus* (porque hay un precio específico que se le asigna a cada prestación), esas bolsas de comida, que Tonelec recibe fuera del espacio y del tiempo del trabajo y que son formas del residuo, son, antes que un don, y tal vez

como una inflexión en la larga tradición de negociaciones en la frontera, una forma (supletoria) de pago: el corto representa así esa forma (obscena, espúrea) de compensación del “bolo”, que el Tonelec-actor, contratado en la película, acababa de firmar, ahí en la calle, en un papelito, y cuyo pago había quedado pendiente, para “mañana”. Ahora, finalmente, Tonelec transforma el pago, a su vez, en donación que, al modo de los “antiguos”, decide llevar al comedor escolar, allí donde se la necesita, instituyendo, así, comunidad.¹⁰

Pero, además, el momento en que el pago se transforma en donación corresponde al tramo final, extenso, bien largo, en que Tonelec se interna en los cada vez más abiertos descampados del barrio, en su comunidad. Si por un momento en esa ampliación del horizonte hacia el que el personaje se dirige, dándonos la espalda, podrían resonar, para lectores argentinos, célebres finales literarios (pienso en Don Segundo Sombra perdiéndose de espaldas en la pampa soñolienta, o en el gaucho que Leopoldo Lugones, ve desaparecer, como grupo social, “tras los collados familiares, al tranco de su caballo”), el brusco giro del plano secuencia hacia el equipo de filmación del corto, detenido en el otro extremo de la calle, subraya también ese espacio en el que se interna Tonelec como lo “inaccesible”, tanto para el artista como para el espectador: allí no vamos, parece decir el film. Recuerdo aquí “Siempre es difícil volver a casa”, la crónica que María Moreno escribió como cobertura de la restitución que el Estado argentino hizo de los restos del cacique Mariano Rozas a la comunidad ranquel, en 2001. Siempre me impresionó la exploración de la cronista sobre los alcances y los límites de la incursión, la forma en que mide a cada paso, y tácitamente, la profundidad posible de esa incursión en la ceremonia: la suya, pero también la de las cámaras de televisión que cubrieron el evento y que Moreno veía como sustitutos de los caballos del coronel Mansilla en su célebre excursión a los ranqueles. ¿Hasta dónde es posible adentrarse? ¿Qué y hasta dónde es legítimo mirar y cuál tendría que ser la ética de ese registro? En este sentido, como en 1870 el coronel en su camino a Leuvucó, en 2001 María Moreno oficia de escucha en los fogones que se van armando espontáneamente, en los predios de Victorica, y las autobiografías orales que allí atestigua –las de los descendientes indígenas, discriminados en los pueblos o ciudades del siglo XX– siguen enunciándose –como la de los de los gauchos expulsados del Estado argentino que le contaban sus historias a Mansilla– con el tono del lamento. La cronista, sin embargo, realiza las entrevistas a esos nuevos

¹⁰Agradezco a Marisa Censabella la precisión sobre el carácter “antiguo” de la donación de la “marisca” (el alimento procurado en la caza o en la recolección, entre las comunidades indígenas) donde se la necesita.

marginados del cuerpo nacional como dando un paso hacia atrás y declinando todo protagonismo. Y es esta actitud corporal –la única, por lo demás, acorde con la ética testimonial que exige “la viabilidad del movimiento indígena en el siglo XXI” (Moreno, 2001)– la que convierte a los desplazamientos que registra, y a la crónica misma, en un incómodo ejercicio de exploración sobre el lugar del testigo. *Nómade* no es una crónica; es una ficción. Pero la separación de Tonelec, en el preciso momento en que instituye un lazo comunitario, de los cuerpos de la cámara de filmación, el estiramiento de esa distancia, señala lo *inaccesible*, ese tópico clásico del viaje etnográfico, y también, a la vez, nuestra mirada a la distancia como resto de un (otro) improbable lazo. Podríamos pensar que las contigüidades que postula esa toma única (ficción-realidad, pasado-presente, caballo-moto-caminata) son la proyección de las confusiones iniciales del actor estrella, base de un malentendido que revierte a su vez sobre el artista, sobre la película, y también sobre nosotros como espectadores, sobre nuestro conocimiento hecho de recuerdos y fragmentos escolares mal aprendidos.

En *Nueva Argirópolis* lo inaccesible se inscribe en el oído. El susurro, sabemos, es el paisaje sonoro de Martel, y lo inaudible es la condición del volumen (del cuerpo) que alcanza. “Escucho voces” dice el guardia costero en la escena final. En *Nueva Argirópolis*, ese susurro se carga además con la fuerza política del secreto. No tanto, creo, con la fuerza del rumor, en el sentido fuerte de un discurso transgresivo,¹¹ sino con la del secreto que, dice Georg Simmel (2010), es la más clara inscripción de la diferencia entre los hombres (y que, entre paréntesis, es la figura en la que Borges funda su ficción de “El etnógrafo”).¹² En este sentido, una escena fundamental es la de la traducción que las niñas hacen del mensaje en quechua que circula en YouTube: la más pequeña, que se crio con la abuela, va traduciendo las frases al oído a la más grande, y esta las va transmitiendo en voz alta a las autoridades escolares y judiciales, reunidos en lo que parece ser una escuela o un juzgado en Salta. Que la más pequeña transmita primero el mensaje en español a la más grande, como en secreto, y que esta

¹¹ Así lo propone Deborah Martin, cuando analiza la función política del rumor en *Nueva Argirópolis*, como forma de comunicación radical, plural y potencialmente no confiable, que, en su recurso a la información parcial, anónima y transitiva, subvierte los discursos y valores que fundan el estado liberal moderno. (Martin 2016b).

¹² Como explica Daniel Mundo en la introducción a *El secreto y las sociedades secretas*, para Simmel pocas cosas marcan más la diferencia entre unos hombres y otros que el secreto. Al circunscribir con claridad la diferencia, que socialmente no se asume o cuesta asumir, y que querría pasar ignorada o desapercibida –la diferencia entre nosotros y ellos, entre algunos que saben y otros que ignoran, entre los que son como yo y los que son diferentes– el secreto tensiona el vínculo social, que la sociedad sueña consensuado y armónico. (Simmel, 2010, p. 14)

seleccione lo que comunica a las autoridades (eligiendo no enunciar la parte final: “indígenas, de ‘indigentes’, no tengan miedo, somos invisibles”), señala la potencia del secreto como arma.

Pero, además, y esto me interesa especialmente, la escena pone en evidencia también nuestra propia relación con los varios pasajes en guaraní y en quom que no son traducidos en el corto, y ante los cuales, quienes no conocemos esas lenguas, quedamos igual que las autoridades que no acceden al sentido de las palabras finales del mensaje. Sin dudas, toda una decisión estética que es, a la vez, claro, una decisión política: mostrar lo que el secreto tiene de arma (convertir la invisibilización a que los condena el Estado en una ventaja ante las miradas de control), elegir no hablar por el otro. ¿Pero no es interesante también lo problemática que resulta esta decisión?, ¿o lo que llega a nosotros de ese problema? Pienso sobre todo en la escena que transcurre en el patio trasero, esa en la que los personajes discuten en quom –sin traducción, sin subtítulo– sobre el plan, y en la que se enuncia en español la tesis política más fuerte del film: “somos todos pobres”. ¿Qué dice el personaje cuando sigue hablando en quom? ¿Quién escribe lo que dice? ¿Qué implica, o qué significa, que no sepamos lo que dicen esos personajes? ¿Queremos saber lo que dice? ¿Y qué significa entonces un secreto guionado? Este, creo, es el otro hueco que atraviesa las circulaciones, los flujos de *Nueva Argirópolis*; el hueco, inquietante, irresuelto, y por eso mismo del todo eficaz en la interpelación, que, como la distancia estirada de *Nómade*, enrarece y hasta pone en cuestión las formas en que imaginamos lo común.

Bibliografía

- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Bernabé, M. (2017). *Por otro lado. Ensayos en el límite de la literatura*, México: Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.
- Bishop, C. (2010-2011). Performance delegada: subcontratar la autenticidad. En *Otra parte*, 22.
- Buch, E. (1994). *O juremos con gloria morir. Historia de una Épica de Estado*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Espósito, R. (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

- Foucault, M. (2008). Utopías y heterotopías. En *Topologías. Dos conferencias radiofónicas. Fractal*, 48, enero-marzo.
- García Helder, D., Moreno, M., Prieto, M. y Silvestri, G. (2011). Diario de bitácora. En *Paraná R'angá. Un viaje filosófico*. Rosario, Argentina: Centro Cultural Parque de España.
- Lazzari, A. (2018). La reemergencia indígena en la Argentina: coordenadas y horizontes. En *Voces en el Fénix*, 8(72), 14-21.
- Maccioni, F. (2019). El mismo río, dos veces. Repetición y recomienzo en Ulrico Schmidl y Paraná R'angá. En La Rocca, P. y Neuburger, A. *Figuras de la intemperie. Panorama de estéticas contemporáneas*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba.
- Martel, L. (2010). La confederación de los ríos. En *Radar*, 3 de octubre.
- Martin, D. (2016a). Lucrecia Martel's *Nueva Argirópolis*: Rivers, Rumours and Resistance, July 2016. En *Journal of Latin American Cultural Studies* 25(3), 449-465.
- Martin, D. (2016b). *The cinema of Lucrecia Martel*. Manchester, Inglaterra: Manchester University Press.
- Moreno, M. (1 de julio de 2001). Siempre es difícil volver a casa. En *Radar*.
- Nagy, M. y Papazian, A. (2011). El campo de concentración de Martín García. Entre el control estatal dentro de la isla y las prácticas de distribución de indígenas (1871-1886). En *Corpus* [En línea] 1(2).
- Silvestri, G. (ed.) y Prieto, M. (dir.). (2011). *Paraná R'angá. Un viaje filosófico*. Rosario, Argentina: Centro Cultural Parque de España.
- Sarmiento, D. F. (1948) [1850]. *Argirópolis. O la capital de los Estados Confederados del Río de la Plata*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Sarmiento, D. F. (1899). *El Carapachay*. En *Obras de Domingo F. Sarmiento*. Tomo XXVI. *El camino del Lacio*. Buenos Aires, Argentina: A. Belin Sarmiento editor.
- Silvestri, G. (2011a). La historia de una idea. En *Paraná R'angá. Un viaje filosófico*. Rosario, Argentina: Centro Cultural Parque de España.



Silvestri, G. (2011b). Fronteras porosas, tecnologías móviles y Estados burocráticos. Comentarios sobre los proyectos de Mariana Oeyén y Solano Benitez. En *Paraná R'angá. Un viaje filosófico*. Rosario, Argentina: Centro Cultural Parque de España.

Simmel, G. (2010). *El secreto y las sociedades secretas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sequitur.

Villavicencio, S. (2010). *Argirópolis: territorio, república y utopía en la fundación de la nación*. En *Revista Pilquen*, 12, ene./jun.

Fecha de recepción: 21 de noviembre de 2022

Fecha de aceptación: 28 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.



Domínguez Dentrecasa y Museo del Fondo del Paraná: el arte (moderno) como archivo del arte (contemporáneo)

Domínguez Dentrecasa and Museo del Fondo del Paraná: (Modern) Art as an Archive of (Contemporary) Art

Renata Defelice

IECH, UNR - CONICET

Resumen

Este artículo explora los proyectos artísticos Domínguez Dentrecasa (2003) de Lila Siegrist y Museo del Fondo del Paraná (2012) de Santiago Villanueva, presentados en el LVII y LXVI Salón Nacional de Rosario, respectivamente. Ambos recuperan de manera productiva algunas obras de arte local de mediados del siglo XX que habían permanecido excluidas de los mecanismos institucionales del museo y, por lo mismo, de las historias del arte. Estos retornos albergan por sí solos reservas para la revisión de las cartografías instituidas del arte moderno. Además, multiplican esta apuesta apelando a diferentes figuras del río Paraná mediante las operaciones de archivo que los sustentan. Al encontrarse en lo fluvial, el archivo y la región, nociones enlazadas a lo largo del trabajo, contrarrestan la fijeza de sus definiciones tradicionales a través de interrogantes deslindados en prácticas artísticas específicas. En un continuo movimiento de adiciones, la región se percibe, a veces, como resabio desarrollista de la identidad sustancial para ser interpelada inmediatamente por la pluralidad de sentidos que las imágenes dejan en suspenso, anfibológicamente. El archivo, por su parte, muestra las relaciones de poder constitutivas de sus diferentes contingencias: la localización, el resguardo, la preservación, la exhumación, el soporte. El río, en tanto archivo y región o archivo de las regiones, es cuestionado en su condición de paisaje o asunto de la pintura y expuesto ante otras concepciones propicias a la fuga de esas demarcaciones genéricas: las experimentaciones en el territorio, su conexión con la construcción autobiográfica, las múltiples aristas de sus emplazamientos discursivos. Sobre estos complejos cruces parecen sostenerse Domínguez Dentrecasa y Museo del Fondo del Paraná; en los dos proyectos persiste la reevaluación de expresiones simbólicas del siglo XX que vuelven a lo fluvial como preguntas abiertas al porvenir.

Palabras clave: Archivo; Región; Arte contemporáneo; Río Paraná

Abstract

This paper addresses the works Domínguez Dentrecasa (2003) by Lila Siegrist and Museo del Fondo del Paraná (2012) by Santiago Villanueva, exhibited at the LVII and LXVI Salón Nacional de Rosario, respectively. Both retrieve some works of local art from the mid-20th century that had remained excluded from the institutional arrangements of the museum and art history. These returns alone are

holders for the revision of the established cartographies of modern art and, in addition, multiply this capacity by relating to different figures of the Paraná River through their underlying archival operations. By meeting in the fluvial, the archive and the region, notions linked throughout this essay, counteract the fixity of their definitions, multiplying themselves into questions defined from two specific artistic practices. In a continuous movement of additions, the region is sometimes perceived as a developmental remnant of substantial identity to be immediately questioned by the plurality of meanings that the image leaves in suspense. The archive, in turn, shows the constitutive power relations of its different contingencies: location, shelter, preservation, exhumation, tech support. The river, as archive and region or archive of the region, is questioned as landscape or subject of painting and is exposed to another conception different from these generic demarcations: the experimentations in the territory, its connection with the autobiographical construction, the multiple edges of its discursive emplacements. Domínguez Dentrecasa and the Museo del Fondo del Paraná seem to hold themselves on these complex intersections; in both projects, the reevaluation of symbolic expressions of the 20th century persists, returning to the fluvial as open questions to the future.

Keywords: Archive; Region; Contemporary Art; Paraná River

Presentación

Del 4 al 27 de julio de 2003 la artista Lila Siegrist expuso en la casa de su abuela paterna las reproducciones fotográficas de algunos fragmentos de los murales pintados e instalados por Raúl Domínguez en la Estación Fluvial de Rosario, Santa Fe. Intervenidas digitalmente en Corel Photo-Paint, estas fotografías (tomadas originalmente en 35 mm) convivieron durante tres semanas con los objetos de decoración presentes en el living: un reloj cucú, un aparador repleto de copas, un tridente de bronce junto a una cuchara, floreros y retratos de la abuela. Al obtener el Cuarto Premio Adquisición del LVII Salón Nacional de Rosario, dos de estas fotografías, tituladas “Plantitas / Plantitas en el living comedor de la casa de mi abuela”, ingresaron a la colección permanente del Castagnino+macro, primera vez que también ingresaría a ese museo, de manera dislocada y parcial, una obra de Raúl Domínguez.¹ Casi una década después, en 2012, Santiago Villanueva compró un óleo de naturaleza muerta de Anselmo Piccoli, un paisaje en tinta de César López Claro, con fecha del 30

¹ Agradezco a Lila Siegrist por la información compartida de su investigación sobre la práctica muralista de Raúl Domínguez y por la generosidad en permitir la reproducción de algunas imágenes correspondientes a la composición de Domínguez Dentrecasa. El registro catalográfico de “Plantitas / Plantitas en el living comedor de la casa de mi abuela”, con las especificaciones de los materiales, medidas, número de registro y año de ingreso a la colección Contemporánea del Castagnino+macro se encuentra disponible en la web del museo: <https://castagninomacro.org/page/obra/id/888/Siegrist%2C-Lila/Plantitas---Plantitas-en-el-living-comedor-de-la-casa-de-mi-abuela>

de enero de 1943, y un grabado de Víctor Rebuffo cuya impresión figura a dos personas a la mesa de un bar. En el “acto de inauguración” del 7 de diciembre, los sumergió en el río Paraná, donde el contacto con el agua, los sedimentos y el barro los humedeció irremisiblemente. Tras fotografiar esta inmersión, recuperó las obras y las expuso nuevamente en el LXVI Salón Nacional de Rosario, en el cual obtuvo el primer premio; luego, las devolvió al río. Este proyecto en progreso incorporó a su colección obras de López Claro, Alberto Pedrotti, Ricardo Supisiche y Ernesto Scotti entre marzo de 2013 y mayo de 2014.²

Presentados de esta manera general, la serie Domínguez Dentrecasa y el Museo del Fondo del Paraná convocan, en primer lugar, la acción de desplazamiento y recontextualización formulada como característica recurrente de una zona importante de la producción artística contemporánea. En segundo lugar, ambos proyectos comparten el gesto de exhumar y *reinstaurar* unas obras y unos nombres del arte local (¿santafesino, litoraleño, paranaense?) de mediados del siglo pasado. Finalmente, en los dos se observa el interés por retornar productivamente a la figura del río Paraná y actualizarla en experiencias situadas y registradas activamente: el copetín de inauguración de Domínguez Dentrecasa, presenciado por amigxs de la artista y de su abuela y del cual se conservan el video y las fotos, y los actos de inmersión de los cuadros, fotografiados por Lucrecia Palacios, Gastón

² La información recobrada en este trabajo sobre la obra de Santiago Villanueva fue relevada a través de una entrevista al artista y de la consulta en el archivo de la Colección Contemporánea del Castagnino+macro; los materiales recopilados en el archivo incluyen el legajo de la muestra, el proyecto de presentación al LXVI Salón Nacional y dos ingresos de la obra en formato digital (conformado por los textos de sala del 2012 y el 2014, las fotografías y las instrucciones de montaje aquí citados). Además, se encuentra disponible el registro catalográfico de la acción, especificando los materiales, el número de registro, la forma y año de ingreso a la colección Contemporánea en la web del museo:

<https://castagninomacro.org/page/obra/id/948/Villanueva%2C-Santiago/Museo-del-fondo-del-Paran%C3%A1>. Agradezco especialmente a Georgina Ricci y a Paloma Ferrero por la generosidad con que prepararon estos materiales para consultarlos en la sede del MACRO y a Santiago Villanueva por permitir la reproducción de algunas fotografías del Museo del Fondo del Paraná.

Miranda y Gustavo Lowry. Sobre estas tres instancias se configuran nociones divergentes de región fluvial por medio de las operaciones de archivo que las sustentan.³

El cuestionamiento de lo que acarrea para su evaluación en el presente esta multiplicidad de imaginarios regionales tras el borramiento crítico de los ejes binarios que diferenciaban naturaleza/ciudad, arte nacional/arte cosmopolita, regiones internas/capital, etcétera, se hace eco parcialmente de la propuesta de Hal Foster (2017) cuando observa que ciertos artistas archivísticos rehabilitan en sus obras los vestigios de comienzos frustrados o de proyectos incompletos, lo cual les permite “explorar un pasado extraviado, cotejar sus diferentes signos [...] para determinar qué podría subsistir en el presente” (p. 193). Ahora bien, a diferencia del arte archivístico que recurre a imágenes de la cultura de masas, de internet, o a documentos catalogados, en las prácticas analizadas en este trabajo las manipulaciones operan directamente sobre obras de arte, trazando con ellas un doble movimiento de homenaje y desacralización. Esto puede verse, por ejemplo, en el modo en que la convivencia de temporalidades tensiona la noción de autoría, reivindicando en la apropiación de sus obras los nombres de los artistas exhumados, sin voluntad de ocultamiento. Lila Siegrist subraya el nombre de Raúl Domínguez desde el título de la muestra, mientras que Santiago Villanueva hace lo propio en el formulario de presentación al Salón Nacional:

pensamos que las obras de la costa del Paraná fueron realizadas para naufragar sus orillas, que no es posible pensar el espeso óleo de un Piccoli o la aguada tinta de López Claro fuera del barro y la humedad del río. (Texto de sala, diciembre 2012).

En estas reactivaciones se atisba la crítica a la institución museo en tanto conformadora del canon de la historia del arte local (¿tendría la misma repercusión si se hiciera naufragar un óleo de Antonio Berni?) y en tanto recinto cerrado de exposición y conservación (¿hay lugar físico para contener y mostrar *todas* las obras?). Con todo, no está implicada netamente la voluntad rupturista

³ Una lista de exposiciones museísticas rosarinas abocadas a la tarea de revisar el legado moderno del arte de la región e investigar a los artistas del paisaje debería incluir la muestra colectiva “Homenaje a María Laura Schiavoni” en Josefina Merienda (2006); “Nuevos artistas del Grupo Litoral” (2008) curada por Marcelo Pombo; “Dos museos y un río” (2019) curada por Ticio Escobar; “Augusto Schiavoni” (2005) curada por María Eugenia Spinelli; “La diversidad de lo moderno. Arte de Rosario en los años 50” (2012) curada por Guillermo Fantoni, entre muchas otras. Por cuestiones de extensión, esta lectura no se centrará en exposiciones sino en proyectos de artistas, y en este sentido, la lista podría incorporar “Muchacho del Paraná” (2012) de Guillermo Fainovich; las intervenciones fotográficas de Lila Siegrist: “Emilia Bertolé, El libro de versos” y “Alfredo Guido, La chola” (2012); y *T.R.I.P.A (Trabajo de Registro e Investigación sobre Paisajes Argentinos)* (2019) de Maximiliano Masuelli, por mencionar solo tres.

característica, por ejemplo, de las neovanguardias; ahora el museo contemporáneo se percibe, al mismo tiempo, como espacio abierto para recibir aquello que el museo moderno olvidó o excluyó. Estas incorporaciones serán siempre anacrónicas e incompletas; restituciones desfasadas que critican las jerarquías del valor estético occidental cuando esas jerarquías se han fracturado teóricamente.

Derecho al agua

Leídos en conjunto, estos dos proyectos configuran una especie de antología fluvial de artistas heterogéneos. Nacidos entre las dos primeras décadas del siglo XX, la vertiente generacional sería uno de los pocos vasos comunicantes ante la cantidad de divergencias: sus lugares de residencia, sus redes asociativas, sus grados de consagración y sus tramas institucionales locales.⁴ Si estos artistas, autodidactas o profesionales, agrupados en talleres o solitarios empedernidos, nacidos en Torino, en Rosario o en Azul, son reunidos en torno a lo fluvial, ¿conlleva ello algún contacto común entre sus propuestas estéticas, relegado por los debates de un medio artístico en formación? Como si dijéramos que, ante todo, primaba en sus relaciones profesionales la preocupación por la conformación de las incipientes instituciones modernas (con los grados de desencuentro de los procesos de modernización locales al caso). ¿Solo ahora pueden conectarse estos artistas que habitaron la misma época? ¿Qué obras “modernas” impulsan el campo del arte “contemporáneo”? ¿Qué regiones presuponen las zonas de sus producciones reactivadas en el presente? Estas preguntas pueden formularse en tanto las acciones de Santiago Villanueva y Lila Siegrist también acuden a una revisión teórico crítica donde se impugna el privilegio de la biblioteca. El procesamiento del pasado incluye el rescate de textos del siglo XX, que acompañaron la producción de conocimiento sobre dichos artistas y la composición de sus obras.

⁴ Tres de los artistas recuperados por Siegrist y Villanueva aparecen explícitamente reseñados en la pionera *Cronología del arte en Rosario* (1968) de Isidoro Slullitel: Alberto Pedrotti (Rosario, 1899-1980) y Anselmo Piccoli (Rosario, 1915-1992) son referidos en reiteradas ocasiones por sus participaciones en el Grupo Litoral y en la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos, respectivamente; Raúl Domínguez (Rosario, 1918-1999), por su parte, es mencionado sucintamente, entre los “pintores que se formaron con maestros”: “Raúl Domínguez, quien cultiva una temática del Litoral argentino, de motivos isleños y del Paraná” (p. 73). Los no nacidos en Rosario, César López Claro (Azul, 1912 - Santa Fe, 2005), Ricardo Supisiche (Santa Fe, 1912-1992), Ernesto Scotti (Buenos Aires, 1901-1957) y Víctor Rebuffo (Torino, 1903 - Buenos Aires, 1983) son aludidos en *Geografía plástica argentina* (1958) de Romualdo Brughetti.

Hacia el final del formulario de presentación al LXVI Salón Nacional, Villanueva adjunta a la exposición del patrimonio inicial de su museo (los cuadros provisionalmente retirados del río y sus fotografías) la donación de “dos libros fundamentales para el arte local: *Geografía plástica argentina* de Romualdo Brughetti y *Santa Fe, mi país* de Mateo Booz”. Densa reflexión crítica sobre las tendencias plásticas en Argentina, el primero, y libro de cuentos regionalistas, el segundo, estos libros comparten el interrogante por la vinculación entre *paisaje* habitado, visto, experimentado, y la expresión de ese mundo circundante. Además del binario conflicto entre regionalismo y modernización, Brughetti y Booz destacan lo intransferible de la dimensión vital y la necesidad de su “auténtica” mediación estética. Independientemente de la diferencia en los medios expresivos (las artes visuales y la literatura), interesa la tensión del previsible costumbrismo de *Santa Fe, mi país* (cuya primera edición de 1934 se abre con una semblanza de “don Hilario Tierra”) frente a la sutil complejización técnica de esta idea por parte de Brughetti:

No se trata de trasladar a la tela, con oficio repentista o intelectualizado, formas corpóreas en la luz, sino saber usar colores, volúmenes, líneas, en el plano en que cielo y tierra se tocan o divergen, donde la perspectiva no es nunca la mera visual ostensible y sí la que emerge de la forma-color controlada en el espacio, un espacio imponderable recreado por el artista. Y mediante el sentido vital de ese espacio y su imagen manifiesta, la naturaleza americana puede surgir más nítida que de muchos eruditos estudios folklóricos. (1958, p. 58)

Al conjugar estos textos una serie de nombres y de obras previas a la década del cincuenta, la acción de Villanueva da de lleno en la configuración de un paisaje moderno del litoral sostenido discursivamente en términos nacionales e históricos: “el marco temporal comienza a principios del siglo XX y finaliza en los años cincuenta. Años de gloria del paisaje argentino en los cuales materia, abstracción y localismo conjugan un ideal geográfico”, especifica en las instrucciones de montaje (2012). En los dos libros predomina la figura del Paraná y sus riberas, del campo y los suburbios, es decir, una idea de *pais-aje* ligado a lo propio y a sus habitantes, intermediado, recreado, por el escritor o el artista. Ahora bien, en *Geografía plástica argentina*, publicado en 1958, el “perfil plástico del Litoral” no es más que una sección, un fragmento, de una concepción artística nacional; en la propuesta de Mateo Booz, el país es Santa Fe. El gesto primordial de la intervención de Villanueva radica en poner a naufragar ese idilio geográfico sobre la fuerza entrópica del Paraná, contaminado por las obras, que cambian su materialidad en el contacto con el agua. Esta deriva lía paisaje y ambiente.

A partir de estos discursos, también la (re)presentación del río se activa como un campo de batalla simbólico, donde se concitan pulsiones contrapunteadas por elementos estéticos diferentes que conviven en el presente, fraccionados: el paisaje descriptivo, articulado cromáticamente por Alberto Pedrotti en el óleo elegido por Villanueva, por ejemplo, colinda de manera directa con el muralismo de Raúl Domínguez: fantástico, resuelto de manera pop y de dimensiones enormes. Los murales montados al interior de la Estación Fluvial de Rosario desde el año 1978 hieren en su costumbrismo la cronología lineal de las tendencias artísticas, reivindicando un imaginario regionalista anacrónico tras la radicalización del arte de los sesenta. No hay rupturas sin continuidades.

Lila Siegrist, en una entrada de su blog personal sitúa el inicio de este proyecto en el año de la muerte de Domínguez, 1999, a partir de la investigación de su obra.⁵ Para ello consultó, entre otros, *Leyendas y supersticiones* (1917) de Juan B. Ambrosetti y la autobiografía de Domínguez, *El Paraná y las islas. 50 años de convivencia* (1992). Es decir, no lee las historias del arte, sino un libro de folklore, para estudiar el “atlas y mitos del litoral” desplegados por Domínguez, y lo que el propio artista tiene para decir de su producción, de su vida. Estos discursos, muchas veces cancelados por los riesgos de la autofiguración y el folklorismo, potencian, en este caso, el contrapunto con las imágenes. Las leyendas del litoral, los chaná-timbúes, los pescadores criollos y la fauna ribereña pintados sobre los paneles de chapadur, se integran a la trayectoria de una vida sostenida biográficamente desde la pregunta “¿por qué mi pasión por el río?”. *El Paraná y las islas* constituye la narración de una vida dedicada a la divulgación autodidacta de la flora, la fauna, las costumbres de las islas, acompañada por la fundación de un Museo Regional, la publicación de un vocabulario insular ilustrado, la composición de paisajes miméticos, la formación de una Escuela Infantil de pintura y alfarería indígena chaná.⁶

⁵ Esta información corresponde a la entrada del 28 de julio de 2015, titulada con la dirección de la casa de su abuela, “Richieri 452”: <http://lavikingacriolla.blogspot.com/2015/07/richier-452.html>

⁶ *El Paraná y las islas* liga la genealogía de las infancias costeras en Pontevedra de los ancestros del artista con la suya propia, nacido a cien metros del río, cerca del edificio de la Estación Fluvial, cuyos pilotes fueron incados por su padre, enrolado en la Prefectura Nacional. Así figura Raúl Domínguez su iniciación en la pintura a los diez años, en un astillero del Ministerio de Obras Públicas:

enfrenté ese paisaje tan familiar para mí. Todo lo quería retener con mis pupilas y mi ansiedad [...]. La lucha era totalmente desigual, el paisaje me tragaba, pero mi amor propio era más fuerte; trataba de resolver dentro de mis escasos conocimientos todo lo que podía plasmar en esa pequeña tabla, ya que jamás había recibido clases de nadie. (Domínguez, 1992, p. 21)

La mirada de Domínguez sobre los chaná-timbués extintos por la violencia de la conquista supone un traslado caricaturesco de los restos arqueológicos recogidos por él y de sus lecturas de Antonio Serrano, Juan B. Ambrosetti, Estanislao Zeballos y Víctor Badano. En su autobiografía, los indígenas ocupan la “prehistoria” de las islas; altos, delgados, aficionados a la caza y la pesca, extraordinarios alfareros, asentados cerca del río en esteras simples, estos “primeros habitantes del delta del Paraná” formaron también “el arte plástico ribereño”. Aun así, este imaginario desplaza tenuemente la generalización, remarcando la vinculación de los chanáes con los charrúas, “por ello estaban los chanáes salvajes, que estaban más cerca de aquella indómita raza, y por otro lado estaban los más mansos” (Domínguez, 1992, p. 27). La con-vivencia en las islas nunca estuvo exenta de diversos grados de violencia, como también lo muestran las leyendas de la Flor del Irupé, del Pira-Nu, o del Pombero, por mencionar solo tres personajes del bestiario mítico de los murales.

Figura 1

Pombero, de la serie *Domínguez Dentrecasa*, 2003. Fotografía color, copia analógica intervenida digitalmente, 40x50 cm.



Nota: Lila Siegrist. Foto recuperada de: González, 2010, p. 85.

La imagen del Pombero y las líneas de fuga de sus relatos compilados por Juan Bautista Ambrosetti (1953) pueden condensar estas operaciones de archivo extensibles a las demás figuras. En el capítulo sobre los fantasmas de la selva misionera, el Pombero o Cuarahú Yara en algunas partes de Corrientes “es un hombre alto y delgado, que lleva un grandísimo sombrero de paja” (p. 84) y ataca a los muchachos que cazan pájaros en el bosque, pero en el Chaco, “es un compañero invisible con el cual se puede hacer trato” (p. 85). Este fantasma constituye para el autor una modificación del Yasy-Yateré y el Curupí, un enano rubio que rapta a los niños y a las muchachas bonitas. A pesar de esta

polivalencia, en su caracterización del Pombero la artista elige una sola de las versiones posibles, la del “Fantasma del Monte con su espíritu espermático a la hora de la siesta” (Siegrist, 2012, s/n), relato que habría servido para justificar la violencia sexual ejercida sobre las niñas violadas en los montes.

Además de la gravedad solapada del horror, toda esta suma de caracterizaciones acentúa la condición de artificio y construcción presente en cualquier definición de lo propio y de la identidad. Las contradicciones interrogan el lugar de la imaginación en los procesos simbólicos, y la resignificación de los vestigios de ciertos archivos como los de Ambrosetti y Domínguez, los cuales retornan en un marco de desterritorialización, de migraciones masivas, de mercados transnacionales y circuitos globales que coexisten con formas de lo local. Al re-emplazar la caracterización propiciada por Domínguez de lo que entendía como cosmovisión indígena, con fines pedagógicos y característicos de un didactismo regional en la coyuntura de la última dictadura argentina, Siegrist toma distancia crítica de ese relato apelando a la investigación de sus condiciones de producción y a la delimitación crítica de la composición pictórica y los asuntos de los murales. Aun así, deja en suspenso cualquier otra definición externa a esta artificialidad, porque al momento de la muestra no articula ningún guion curatorial, directamente (se) expone, (se) exhibe de modo familiar:

Considerada como montaje complejo de representaciones, temporalidades y percepciones distintas, cuando no incompatibles, la imagen actúa como un ensamblaje imprevisible y azaroso. Un montaje abierto a lo intempestivo de porvenires azarosos, de tiempos fracturados y rearmados en conformaciones contradictorias pero intensamente reveladoras. (Escobar, 2015, pp. 13-14)

Esta indecisión se extiende de Domínguez Dentrecasa al Museo del Fondo del Paraná, pues ambos operan un cambio sobre la perspectiva del agua. La fuerza destructiva del río y la caída de la romantización en los usos de lo indígena y lo vernáculo, se activan junto a los restos del paisaje sublimado y al animismo de las cosmovisiones santafesinas, correntinas, misioneras, paranaenses, litoraleñas, guaranícas, chanées...

En las leyendas y supersticiones rescatadas por Ambrosetti todo vive, todo se anima: los peces, las piedras, los fantasmas, los pájaros, las cuevas, las flores. Se ingresa por medio de esa lectura a otros modos de relacionamiento con la materialidad de la cual formamos parte. Del mismo modo, el cambio en las materialidades de las obras por acción del río y decisión de Villanueva desestabiliza la separación entre paisaje representado y lugar habitado, viviente. Esto implica un llamado a cuestionar los supuestos sobre el agua entendiéndolo como un recurso central. ¿De dónde proviene

tu agua? Con esta pregunta desalienante, Peter Berg (2015) nos posiciona ante la necesidad de considerar lo fluvial como un actor comunitario, empezando por revisar la configuración de las cuencas del lugar que cada quien habita y los usos cotidianos del elemento más esencial de la tierra. Los modos en que interactuamos y nos relacionamos con el agua son fundamentales para evaluar las exigencias ante los desafíos de su escasez.

Museo del Fondo del Paraná: “el arte en situación de intemperie”

Figura 2

Museo del Fondo del Paraná (2012-2014). Fotografía del “Acto inaugural”.



Nota: gentileza del artista. Foto: Gustavo Lowry.

Tanto para Domínguez Dentrecaza como para el Museo del Fondo del Paraná, podemos constatar, con Ticio Escobar, que

la obra se concreta (nunca definitivamente) en cuanto instalada en sitio y momento específicos. Depende, así, de su puesta en espacio y en tiempo; un espacio que trasciende el

punto de su localización y remite a diferentes encuadres coyunturales; un tiempo que, desde la perspectiva del presente, se abre a transcurso históricos diversos. (2021, p. 49)

Esta evidencia de lo efímero y de lo múltiple halla una leve resistencia en la preocupación de los artistas por registrar las experiencias, al punto de que “la reproducción misma se vuelve obra de arte, o, más precisamente, arte sin obra” (Aira, 2010, p. 22). Siegrist, como veremos, captura zonas de los murales de Domínguez y los traslada fotográficamente a la casa de su abuela, donde el evento también es conservado con ayuda de un fotógrafo amigo y de un realizador de videos de cumpleaños y eventos; Villanueva hace lo propio retratando el instante en que los cuadros flotan en el Paraná, se hunden en sus aguas o descansan en sus orillas. Dichas tomas de la inmersión de las obras en el río condensan el trabajo artístico de la fotografía en tanto *huella*; pero ¿es este el momento de la instalación o acaso lo constituye la exposición posterior en el museo? En todo caso inescindibles, la concepción de Villanueva de su Museo destaca un momento en particular: el instante irrepetible donde la acción congela su captura es el de la exhibición de las obras en el río, flotando en la corriente de agua, donde el espacio de las paredes blancas se impugnaría tentando otras superficies. Ese es el momento que retratan las fotos, después de la apropiación y antes de la supresión, un detenimiento imposible.

En su lectura del Museo del Fondo del Paraná, Juan Cruz Pedroni (2016) pone el acento en la institución museística como codificación del lugar de exposición de las obras amparada en el discurso disciplinante de la historia del arte. Desde su perspectiva, el Museo de Villanueva supone

un drenaje de los significados cristalizados por el discurso de la historia y la crítica de arte a través de un desplazamiento táctico. Esta operación rehabilita la co-existencia del objeto con un lugar-afuera de los grandes marcos de referencia garantes del sentido, abre líneas de fuga hacia un espacio-otro. (s/n)

Por un lado, el emplazamiento en el Paraná en tanto crítica de la institución museo se configura como lugar donde mostrar las obras; pero, por el otro, Pedroni reinserta el texto de sala del 2012, en que Villanueva describe su acción, dentro de los relatos historiográficos nacionales en torno al paisaje pictórico. Estas dos cuestiones (emplazamiento fluvial crítico y espacio discursivo instituido) parecerían encontrarse en el modo en que se atribuye a las obras cualidades correspondientes al medio. La textura de los cuadros aglutinaría, así, aquello deshecho y rehecho en la fluidez, transformación y movimiento en que se habrían originado las obras: la tinta, el óleo, el trazo del lápiz, el color, el paisaje del río. “La pincelada en la obra de Anselmo Piccoli es ‘barrosa’, porque

se confunde con las características barrocas del paisaje en el que fue producida, la pincelada de López Claro es ‘aguada’ porque fue hecha en el litoral” (Pedroni, 2016, s/n). Al poner solo el foco en este aspecto, la lectura de Pedroni restituye la “poética de Santiago Villanueva” sobre el paisaje a la tradición del “discurso crítico e historiográfico de las artes en Argentina”, la cual propicia un determinismo de la factura de las obras al medio en que se realizan.

Ahora bien, este análisis va solo de la materialidad del “medio” a la textura del “cuadro”, siendo posible complejizar la reflexión atendiendo al ambiguo lugar ocupado por el marco (Derrida, 2001; 2013; Escobar, 2022; Andermann, 2018). Una de las fotografías, incorporada a la colección en 2013, muestra literalmente el lienzo de Alberto Pedrotti separado de su marco por la fuerza del agua. El río parece formar parte de la obra, borrando la distinción entre el comienzo de una y la continuación del otro, efecto intensificado por la paleta cromática y el contenido descriptivo del paisaje; lo que es más, la diferenciación de sustancia y forma queda confundida sobre la superficie del agua. Los soportes materiales de los cuadros condensarían aquí los sentidos que les otorga Jacques Derrida (2013) al referirse a todo aquello que se encuentra por debajo de la obra: “el papel, el papiro, la piel, el pergamino, el cartón, la tela, la madera o cualquier otra materia” (p. 249); estos soportes constituyen, según el autor, lo no-reproducible de la obra, aquella “rareza” que hace posible un cierto mercado del arte: “La rareza, la rerefacción, la no-reproducibilidad de cierto debajo es la condición de la obra de arte [...] y de cierto mercado del arte, de una política y de una economía del arte” (p. 250). ¿Qué economía rige cuando este soporte en el que se fundamenta la originalidad ha sido sometido a la intemperie?

De repente, aquello que frecuentemente se olvida o es tomado como secundario, porque se encuentra “debajo de”, se manifiesta visible ante la amenaza de su des-materialización. El río cobra no solo un carácter “sustancial” (y remarquemos que solamente dos de los cuadros elegidos por Villanueva tienen al paisaje como contenido), sino que deviene soporte y ruina del soporte. A esta jerarquía entre el abajo y el encima, Derrida suma aquella entre el adentro y el afuera, donde el límite frecuentemente silenciado lo establece ahora el *páregron*. La separación del marco objetivada en la fotografía escenifica la fragmentación de un discurso único para el arte, para la representación del género paisaje, para la especificidad del museo como “lugar de salvaguardia” (Derrida, 2013, p. 258). La región se torna entonces búsqueda y lugar de experimentación: “se trata ahora de una coincidencia entre una práctica experimental/proposicional y el lugar que esta práctica co-funda ya no como objeto inerte sino como ‘situación’ móvil y abierta” (Andermann, 2018, p. 254). De esta manera,

si consideramos (aun sin prescindir del resto discursivo del paisaje en clave nacional señalado por Pedroni) estos otros movimientos implicados en la acción, que tienen en cuenta la convivencia de marco, soporte y medio, el acento se desplaza hacia el carácter destructivo de la intervención, cuestionando la reproducción de los discursos pictóricos sobre el paisaje, los momentos de la instalación y el lugar del archivo.

Figura 3

Fotografía del “Acto inaugural” del Museo del Fondo del Paraná (2012-2014) ingresada a la colección del Castagnino+macro el 18 de marzo de 2013, donde se muestra un óleo de Alberto Pedrotti sumergido en el río.



Nota: gentileza del artista. Foto: Gustavo Lowry.

En sus reflexiones sobre el arte contemporáneo desde el punto de vista de la literatura como “reproducción ampliada”, César Aira considera que

la realidad concreta de la obra estaría conformada por la obra misma y el tiempo que envolvió su concepción y ejecución, entendiendo por este tiempo el transcurrir histórico, en el que cada uno de sus puntos es único e irrepetible, y por ello irreproducible. (p. 24)

Previamente a las únicas dos experiencias destacadas por los textos de Villanueva y Pedroni, esto es, al momento irreparable de la sumersión de los cuadros y al ingreso a la sala del MACRO, se encuentra la actividad de la compra en Mercado Libre por parte del artista. Es decir, las obras no son colocadas en un afuera del museo, sino que nunca habían, en primer lugar, ingresado a él.

La adquisición económica de los originales subraya su condición de disponibilidad. Literalmente a la venta, en un sitio web, al alcance de cualquier interesado, especialista o no en arte, la única distancia que aun conservarían estos cuadros es la otorgada por su carácter de mercancía. Al comprarlas, el artista-propietario asume la posición de un coleccionista contraintuitivo (en sentido benjaminiano), que no quita el valor de uso a unos objetos que nunca lo poseyeron, sino que los sustrae de su valor de cambio en sucesivos movimientos: los saca del mercado (libre) comprándolos, sumergiéndolos (¿quién compraría un original dañado?), cediéndolos momentáneamente al Castagnino+macro para su exposición, devolviéndolos al río definitivamente.⁷ Esta aceleración del proceso de la destrucción material, este sometimiento entrópico del soporte material impulsado creativamente, les asigna a las obras, débil y veladamente, el lugar que nunca tuvieron: “El *Museo del Fondo del Paraná* debe ser pensado como un espacio para recordar las obras y no para volverlas a ver”, plantea en el último ítem de las instrucciones de montaje. Aporéticamente, las obras ingresan al catálogo de un museo que no las contiene sino a través de las fotografías que resguardan esa

⁷ En efecto, aun cuando desde la mirada benjaminiana “hay muchos tipos de coleccionistas; y, además, en cada uno de ellos actúa una multiplicidad de impulsos” (2022, p. 28), en su particular relación con la posesión de objetos e imágenes investidos de afecto, la pulsión del coleccionista es irrenunciable a las cosas; se aferra a ellas y las exhibe orgullosamente, nunca las destruiría deliberadamente. El lugar de la pérdida está caracterizado en Benjamin por el objeto que falta, por el carácter incompleto de la colección y por una visión dialéctica del aspecto destructivo de la técnica junto a su potencial democratizante. En este sentido, la figura de artista construida por Lila Siegriest en Domínguez Dentrecasa está más cercana a esa noción de coleccionista. Por lo demás, una reflexión sobre el coleccionismo y la colección invita a repensar el carácter marginal del acervo despreciado por la alta cultura, algo que Villanueva propicia, aunque intermediado por sus lecturas de la historia del arte nacional: “No es lo mismo hablar de arte *uruguayo, boliviano o argentino*. ¿Por qué exhibirlos del mismo modo? La creación del Museo del Fondo del Paraná es una de las respuestas posibles a esta pregunta” (Texto de sala, 2012, subrayados míos).

visualidad pixelada, punzando la noción de originalidad por intermedio del soporte, ahora digital, donde se reproducen, almacenan y conservan.

La operación de archivo deviene, así, en la contradicción intrínseca a la pérdida que posibilita la conservación y rememoración de las obras en tanto suplementos que dependen del “soporte externo del archivo” (Derrida, 1997, p. 23). Esta paradoja es enunciada por Derrida en sus impresiones en torno al mal de archivo:

Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finidad o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción. (p. 27)

Se pone en juego aquí un carácter “anarchivístico”, cuyo acento en la pulsión de destrucción corroe el establecimiento de los *principios* de la archivación y las jerarquías de los soportes materiales (el debajo de la obra que involucra un arriba), aunque inmediatamente propicia otros. La selección, exhumación, organización temática y catalogación de determinadas obras y no de otras, de unos artistas y no de otros, reinstaura criterios de ordenación. Lo mismo ocurre con el periodo al que el artista limita el ingreso de nuevas obras a la colección de su proyecto.

El momento destructivo, en cuanto la amenaza de la desaparición ha sido reafirmada por la puesta en acto de la inmersión y el naufragio de las obras, se desplaza hacia la preservación de las imágenes determinada por la técnica. Es decir, la amenaza de la destrucción y la pérdida sobrevuela ahora el potencial de obsolescencia característico de los dispositivos de almacenamiento digitales. En ese mismo movimiento, se vislumbra también el porvenir del archivo, en tanto el proyecto prevé el ingreso de nuevas obras al acervo, abriendo la posibilidad de ampliación de la colección del Museo del Fondo del Paraná, aun cuando ello conllevará la destrucción de los originales.⁸

La desintegración del soporte material de los cuadros implicada en esta acción obliga a repensar el lugar de la conservación, del almacenamiento y del registro en otros términos. La

⁸ Debido a que el sentido crítico de la práctica está centrado primariamente por Villanueva sobre el momento expositivo de las obras en el río, la destrucción no sería una disposición obligada para la acción, sino una consecuencia inevitable de ella: “Este museo propone una nueva idea para el patrimonio: las obras cambian su materialidad, se modifican con las condiciones de exhibición y circulan. Sin embargo, no proponemos su destrucción como una condición de exhibición” (Formulario de inscripción al SN, 2012).

pervivencia de las obras, el reducto del Museo del Fondo del Paraná, reside en un dispositivo USB que contiene, parcialmente, fotografías del 2012, 2013 y 2014, el formulario de presentación al Salón Nacional, las instrucciones de montaje y dos textos de sala. Este sería el punto donde archivo y región (fluvial) coinciden en su “transferencia”, en el sentido de circuitos en constante movimiento que solo en una instantánea pueden parecer congelados. El primero, concebido como una “experiencia hipomnémica y protética del soporte técnico” (Derrida, 1997, p. 34), sería interpelado en su definición tradicional de lugar estático donde se almacenan permanentemente documentos y “polvo” (Quiroga, 2018), para redefinirse ahora en términos de un almacenamiento *temporal* dinámico, en constante cambio:

El orden espacial y tradicional, es decir, el orden de archivo que todavía continúa en lugares física e institucionalmente remotos, va acompañado de una práctica de archivo dinámica de mapeo de datos, de operaciones de procesos temporales y dinámicos que diferencian los archivos tradicionales de los electrónicos. Los *routers* de seguimiento no son exploradores espaciales, sino temporales. (Ernst, 2018, p. 7)

En sinergia, la región concebida temporalmente a través del flujo del río se vuelve pregunta en movimiento donde naufraga el imaginario de la fijeza telúrica, aunque dicha perspectiva persiste discursivamente junto a todos los demás enunciados pronunciados sobre esta noción y aquellas relacionadas (espacio, lugar, paisaje, zona).

Domínguez Dentrecasa: el arte en el *camp* expandido

Figura 4

Vista general de la muestra Domínguez Dentrecasa de Lila Siegrist tomada el día de la inauguración en la casa de la abuela de la artista, el 4 de julio de 2003. Las dos fotografías de la pared intervenidas por Siegrist presentan, según la artista, los “mitos y leyendas” del Pira-Nú (izquierda) y del Irupé florido (derecha).



Nota: gentileza de la artista. Foto recuperada de: González, 2010, p. 78.

Si, a través de los tiempos dinámicos y los imaginarios múltiples de región fluvial, en las fotografías del Museo del Fondo del Paraná vislumbramos cómo la obra de arte se convierte en un “lugar vacío” cuya *distancia* “permite divisar momentos que en su pura presencia el objeto no mostraba” (Escobar, 2015, p. 9), las capturas de Domínguez Dentrecasa sensibilizan, en principio, una serie de acercamientos. El más directo procede recortando y haciendo foco a algunas zonas de los murales, por lo que las fotos habilitan el desplazamiento, a una escala de 40x50cm (las mayores medidas posibles de impresión en las casas gráficas hacia 2003) de unos pocos fragmentos elegidos por la artista de la serie de seis paneles (de los doce iniciales) que abarcan ciento veinte metros cuadrados. Paradójicamente, este acercamiento, este zoom, este *punctum*, solo es posible a partir de

un alejamiento previo de la mirada constituido por estrategias de selección donde lo que se hace visible condiciona lo que permanece por fuera del campo, excluido.

La otra cercanía posible radica en la relocalización y reproducción de esas imágenes por parte de la artista, trasladadas al recinto familiar de la casa de su abuela, donde se sitúa el evento inaugural de la muestra. Los murales de Raúl Domínguez, devenidos en Patrimonio Nacional, al haber sido literalmente regalados por el artista “al país”,⁹ son “privatizados” por Siegrist, dispuestos fragmentariamente en un entorno donde las fotos conviven azarosamente con los objetos *kitsch* de decoración preexistentes. La donación, desdoblada en los murales y el espacio cedido por la abuela para alojar la muestra de la nieta, parecería estar suspendiendo (al menos en su brevedad) la lógica del mercado del arte y los engranajes de sus circuitos de legitimación. Investida de afecto y gratuidad, la recepción de la obra asume una política de la amistad y la familia.

El copetín con que se recibe a lxs invitadxs, la preocupación por registrar la experiencia, el discurso pronunciado por la abuela, acentúan un potencial de teatralización característico de convertir la vida en obra de arte. La dimensión de espectacularización de Domínguez Dentrecasa asigna un componente *camp* a la acción, donde se reivindica la obra de un pintor marginal, recuperada por el “amor” que la artista siente hacia esa creación conocida en su infancia y que forma parte del legado cultural de la esfera pública, externo a la institución arte. En esta puesta en escena, la propia pregunta por la naturaleza se torna artificiosa. Cualquier sentido representacional mimético es, así, sobrepasado tanto por los seres fantásticos predominantes en la muestra como por lo excluido de la selección. Así, la mayoría de las fotos corresponden a “los mitos y leyendas del Litoral con toda su extensión sincrética mística [...] a modo de atlas del delirio ribereño” (Siegrist, 2012, s/n), evidenciando el silenciamiento de los óleos con paisajes descriptivos de Raúl Domínguez. Lo inquietante, perturbador de lo familiar, latente en lo demoníaco del Pombero y en el horror del momento de la instalación de los murales permanece obliterado también por la intervención digital operada sobre los personajes, donde lo serio se vuelve frívolo, exagerado y apasionado (Sontag,

⁹ En su autobiografía *El Paraná y las islas. 50 años de convivencia* de 1992, Raúl Domínguez incorpora al comienzo su currículum, donde subraya el acto de donación de sus murales:

realizados totalmente de su peculio y donados al país, con destino a la Estación Fluvial de Rosario, cuyos pilotes fueron clavados por Don Ramón Domínguez, padre del artista. A través del Decreto del Poder Ejecutivo de la Nación, fue aceptada la donación en Abril de 1973. Desde ese momento es Patrimonio Nacional, inscripto en el Instituto de Museología, Dirección Nacional de Museos, Insc. Cod. 2828. (p. 7)

2012). La hipertelia asume sucesivas capas de dinamismo por la superposición en las fotos de viñetas cargadas por defecto en el programa de edición (brillitos a los colmillos del Pombero, mariposas a su sombrero, burbujas turquesas a Neptuno y a Dios y la Mulatona, etcétera).

El emplazamiento discursivo de Domínguez Dentrecasa, esto es, el relato autobiográfico de Siegrist en torno a la experiencia, inscribe esta sumatoria de temporalidades en una dimensión narrativa donde fulgura la extensión de toda una vida de recorridos por la costa del río hasta esos murales. La crónica, necesariamente desfasada (publicada casi diez años después de la muestra), cobra el carácter de una figuración de inicio desde su título: “Yo vi esta obra antes de que me pase todo”. Allí, la artista convive con su rol de crítica de arte e investigadora; hacia el final, tras analizar los murales en sus trazos, dimensiones y asuntos, resalta:

es tan difícil reconocer la primera vez que vi un Domínguez como preguntarme cuándo fue la primera vez que me sumergí en el agua tremenda, tostada y ágil del Paraná. Este río, al igual que los murales de Domínguez, es mi líquido amniótico litoraleño (Siegrist, 2012, s/n).

Construida sobre una imagen anfibia, previa a cualquier reconocimiento originario, con un sentido de pertenencia condensado en una metáfora pre-natal, predomina aquí no ya la percepción de un dinamismo móvil, sino de un detenimiento temporal incrementado por el uso de una cámara analógica de 1970 con que fueron tomadas las fotografías de los murales, perteneciente al padre de la artista. La “neonostalgia vuelta hacia tecnologías obsoletas” (Casco en Escobar, 2015, p. 3) encuentra, con todo, una dislocación en la convergencia de otros dispositivos y soportes. Se observa una sucesión desde la copia analógica a la digital, junto al registro audiovisual y fotográfico profesional del copetín.

Autobiografía y archivo confluyen, así, en todos estos registros que ordenan y dan sentido a la experiencia: localizan y fraguan un inicio, acopian temporalidades y espacios, permanecen suspendidos al porvenir como promesas de actualizaciones azarosas o de olvidos y supresiones. Siegrist construye el archivo de Domínguez interceptado por la narración de su propia vida. Este enfoque pone el acento del archivo y de la autobiografía en la cercanía entre memoria, vida y obra, abriendo en sus fluctuaciones la posibilidad de acrecentar ambos espacios incorporando nuevos relatos, entrevistas, imágenes, bibliografía... Como sostiene Leonor Arfuch en “La autobiografía como (mal de) archivo”:

el mito del *yo* solo es posible frente a un *tú* [...]. El archivo muestra admirablemente que el 'derecho de propiedad' sobre la vida [...] es relativo, que otros tendrán sobre ella derecho de palabra o de mirada, de archivación o ficcionalización. (pp. 154-155)

El relato autobiográfico traspasa el espacio de lo privado y lo entrega a la publicidad. Se complejiza, de esta manera, aquella "privatización" hacia el entorno familiar que habíamos señalado en el desplazamiento de los murales, reinsertando, en este otro movimiento, lo individual en lo social: "si solo se es en relación con otros, poco habrá de verdaderamente individual en una biografía, su trama será indisociable del medio, el grupo, la comunidad" (Arfuch, 2008, p. 155). Al apropiarse subjetivamente de una selección de los murales y compartirla con lxs invitadxs al copetín, Domínguez Dentreca devuelve fugaz, contradictoria y acotadamente, el espacio de socialización que el olvido, el traslado fortuito por la Estación Fluvial y la indiferencia niegan a este patrimonio cultural común.

Bibliografía

- Ambrosetti, J. B. (1953). *Supersticiones y leyendas. Región misionera, valles calchaquíes, las pampas*. Santa Fe, Argentina: Castellví.
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile, Chile: ediciones metales/pesados.
- Arfuch, L. (2008). La autobiografía como (mal de) archivo. En *Crítica cultural entre política y poética* (pp. 143-158). Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Benjamin, W. (2022). *El coleccionismo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Godot.
- Berg, P. (2015). *The Biosphere and the Bioregion*. Londres, Inglaterra y Nueva York, EE. UU.: Routledge.
- Booz, M. (1953). *Santa Fe, mi país*. Santa Fe, Argentina: Castellví.
- Brughetti, R. (1958). *Geografía plástica argentina*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nova.
- Calinescu, M. (1991). Kitsch. En *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Posmodernismo* (pp. 221-255). Madrid, España: Editorial Tecnos.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid, España: Trotta.
- Derrida, J. (2001). Párergon. En *La verdad en pintura* (pp. 27-47). Buenos Aires, Argentina y México: Paidós.

- Derrida, J. (2013). 'Debajo' de la pintura, de la escritura y del dibujo: soporte, sujeto, supuesto y suplicio. En *Artes de lo visible (1979-2004)* (pp. 247-262). Pontevedra, España: Ellago Ediciones.
- Domínguez, R. (1992). *El Paraná y las islas*. Rosario, Argentina: Fundación Educacional Banco de los Arroyos.
- Eco, U. (2021). *Historia de la fealdad*. Barcelona, España: DeBolsillo.
- Escobar, T. (2021). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Escobar, T. (2019). *Dos museos y un río*. Recuperado de https://castagninomacro.org/uploadsarchivos/publicacion_dos_museos_y_un_rio_web.pdf.
- Escobar, T. (2015). La máquina y la mirada. Transcripción de la conferencia inédita "Las zozobras de la imagen contemporánea. Perspectivas desde Latinoamérica", dictada en el Coloquio Internacional *Imágenes: dispositivos, producción y crítica*. Cátedra Extraordinaria Olivier Debrouse, Auditorio Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Centro Cultural Universitario, UNAM, México.
- Ernst, W. (septiembre 2018). El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo. En *Nimio*, 5. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/643>.
- Fantoni, G. (2012). *La diversidad de lo moderno. Arte de Rosario en los 50*. Buenos Aires, Argentina: Fundación OSDE.
- Foster, H. (2017). Un impulso (an)archivístico. En M. Bernabé (comp.), *En el borde del mundo. Vanguardias de archivo en América Latina* (pp. 163-196). Rosario, Argentina: HyA ediciones.
- González, V. (2010). Domínguez Dentrecasa. Lila Siegrist. En *En busca del sentido perdido. 10 proyectos de arte argentino 1998-2008* (pp. 72-78). Buenos Aires, Argentina: Papers Editores.
- Monsivais, C. (2012). Notas del camp en México. En *Antología esencial* (pp. 21-52). Buenos Aires, Argentina: Mar Dulce.

Pedroni, J. C. (2016). Dislocaciones y tácticas de reinscripción. Territorio, arte y archivo en torno al río Paraná. En *8 Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP)*. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56019/Documento_completo.pdf?sequence=1

Quiroga, N. (2018). ¿Qué tengo si no tengo papeles? Materialidad y juego en el trabajo de archivo. En *Población y sociedad*, 25(2), 203-215. Recuperado de <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/pys/article/view/3915>


Siegrist, L. (20 de agosto de 2012). Yo vi esta obra antes de que me pase todo. En *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/17-8169-2012-08-20.html>

Slullitel, I. (1968). *Cronología del arte en Rosario*. Rosario, Argentina: Editorial Biblioteca.

Sontag, S. (2012). Notas sobre lo camp. En *Contra la interpretación y otros ensayos* (pp. 351-372). Buenos Aires, Argentina: Debolsillo.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2022.

Fecha de aceptación: 8 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.



El río como dios de la llanura. Acerca de la poética fluvial en *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás

**The River as God of the Plains. On the Fluvial Poetics of *Historias extraordinarias* by
Mariano Llinás**

Jörg Dünne

Humboldt-Universität zu Berlin

Resumen

El presente artículo se propone analizar cómo la película *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás (2008) deconstruye ficciones fundacionales de la pampa argentina como desierto tanto en el plano geopolítico como en el plano geopoético. Tal visión se desarrolla, a diferencia de la figuración de la pampa como desierto, a partir de un paisaje fluvial de carácter liminal, un espacio transicional entre lo acuático y lo terrestre. Llinás no solo cuestiona el proyecto de la construcción de canales fluviales como "línea recta hacia el progreso", inspirado en una visión sarmientina del proceso civilizatorio. A partir del modelo literario de la novela europea de aventuras, cuyos rasgos clásicos se encuentran, por ejemplo, en la representación de la pampa argentina como espacio inundado en novelas de Daniel Defoe y Jules Verne, Llinás subvierte también la tradicional trama de aventuras que concede agencialidad exclusivamente a actores humanos. En el episodio que tiene como evento central la inundación del río Salado en la historia de H y de César, *Historias extraordinarias* desarrolla una poética alternativa que ve en el río y sus dinámicas incontrolables el verdadero actor central, el "dios de nuestra llanura", como lo describe el propio Llinás en una nota al guion de la película.

Palabras clave: película fluvial; ficciones (des)fundacionales; desierto, inundación; novela de aventuras

Abstract

This article aims at analyzing how the film *Historias extraordinarias* by Mariano Llinás (2008) deconstructs foundational fictions of the Argentine pampa as a desert both in geopolitical and geopoetical terms. Such a view is developed, instead of being based on the figuration of the pampa as a desert, from a liminal fluvial landscape, a transitional space between the aquatic and the terrestrial. Llinás questions not only the project of the construction of fluvial canals as a "straight line to progress", inspired by a vision of the civilizing process as expressed by Domingo Faustino Sarmiento. Starting from the literary model of the European novel of adventures, whose classic features can be found, for example, in the representation of the Argentine pampas as a flooded space in novels by Daniel Defoe and Jules Verne, Llinás also subverts the traditional narrative model of the adventure plot that grants agency exclusively to human actors. In the episode that has as its central event the

flooding of the Salado River in the story of H and César, *Historias extraordinarias* develops an alternative poetics that sees in the river and its uncontrollable dynamics the true central actor, the "god of our plain," as Llinás himself describes it in a note to the film's script.

Keywords: River Movie; (Un)Founding Fictions; Desert; Flooding; Novel of Adventures

Mil cuencas: Ríos inundados y ficciones (des)fundacionales

La agencialidad de los ríos en su interacción con el impacto humano sobre el medio ambiente es una cuestión que cobra cada vez más importancia en el llamado Antropoceno.¹ Hablar de ríos como agentes en el sentido de la teoría del actor-red postula una relación recíproca entre actores humanos y no-humanos en vez de una perspectiva unilateral, ya sea la del geodeterminismo, que atribuye la agencialidad únicamente o en primer lugar a espacios geofísicos, o bien la del "naturalismo" de la modernidad occidental, que concede únicamente a los humanos un rol activo como seres civilizadores que accionan sobre una tierra pasiva e inerte.²

El actual debate sobre el Antropoceno es un ámbito propicio para plantear la cuestión sobre cuáles son los modelos narrativos literarios y/o fílmicos que proponen alternativas a los modelos tradicionales de agencialidad y, sobre todo, al modelo naturalista, donde el espacio geográfico se presenta principalmente como una función de actores humanos individuales o colectivos, que con sus movimientos transgresores se apropian de un territorio inhóspito representado a menudo como desierto. Ejemplares para tal modelo son, en la literatura argentina, las narrativas decimonónicas del desierto que, como mostraron estudios recientes (Rodríguez, 2010; Uriarte, 2020), producen la ficción del "desierto" como vacío para crear así las condiciones de su "conquista". A los discursos fundacionales de la nación argentina que toman su punto de partida en el supuesto desierto del paisaje pampeano en la actual provincia de Buenos Aires, el presente artículo quisiera oponer lo fluvial como modelo de un espacio (des)fundacional³ en el cual la relación entre territorio y agencialidad humana se ve dificultada por la territorialidad incierta o el carácter "anfíbio" (Maccioni,

¹ Agradezco a Laura Kattwinkel y, sobre todo, a Francisco Tursi por su apoyo bibliográfico y la revisión lingüística de este texto.

² Acerca de lo "terrestre" como condición para pensar un mundo postglobal en el Antropoceno, véanse los ensayos de Bruno Latour (2017, 2018) y, acerca de la "zona crítica", Arènes, Latour y Gaillardet (2018). La descripción del "naturalismo" occidental con su oposición estricta entre cultura humana y naturaleza no-humana proviene de Descola (2005).

³ Esta expresión es una tentativa de traducir el neologismo "effondement", con el cual Gilles Deleuze describe un acto fundacional (*fondement*) que contiene en sí su propia ruina (*effondrement*); véase Dünne (2020).

2016) del paisaje acuático. Tal complejidad se manifiesta cuando se adopta una mirada ya no únicamente “horizontal” y cartográfica, sino también “vertical”, una perspectiva que tiene en cuenta la dimensión geológica y estratigráfica de lo terrestre.⁴ Para adoptar tal perspectiva, habría que considerar paisajes acuáticos no solo en términos de ríos que aparecen en el mapa como una superficie que se distingue claramente de la tierra, sino también en términos de cuencas con sus afluentes, sus interacciones con capas más profundas de lo terrestre, sus dinámicas propias y sus transformaciones más o menos rápidas en el tiempo que incluyen, entre otros procesos, las inundaciones, que serán el tema de este artículo.

Hacer justicia a las transformaciones del paisaje acuático en su agencialidad entrelazada con la agencialidad humana no solo presupone pensar otra geopolítica, sino también otra geopoética, en el sentido de modelos narrativos que permitan tener en cuenta actores no exclusivamente humanos y configuraciones espacio-temporales más allá del alcance humano en cuanto actor individual.⁵ Un modelo clásico que confronta actores humanos al espacio geofísico es la novela de aventuras que tiene una larga tradición desde la Antigüedad y que, sobre todo en la modernidad, desarrolla modelos narrativos de una relación conflictual entre viajeros y espacios geográficos. Tal relación de descubrimiento o de conquista en el sentido de una extensión en el espacio físico se encuentra también en las narrativas fluviales, por lo cual quisiera entender el tema del dossier “Materia fluvial”, ante todo, en el mismo sentido en que en la historia de la literatura se habla de la “materia de Bretaña” o de la “materia de Francia” medievales, donde tal “materia”, entendida como un conjunto de personas, tradiciones e historias legendarias, da lugar a la narración de aventuras caballerescas.

Pero como se verá, lo fluvial en la literatura opone también una resistencia, a veces subterránea y lenta pero tenaz, al modelo del actante humano que se proyecta en un espacio horizontal vacío para apropiárselo y civilizarlo según la conocida lógica moderna que consiste en localizar y eliminar las últimas “manchas blancas” en el mapa. Por ende, la “materia fluvial” interviene en los relatos de río también en otro sentido, entendida como una “imaginación material”⁶ poética,

⁴ Acerca del redescubrimiento del “volumen” como categoría de la teoría cultural a partir de la geografía, véanse las reflexiones de Elden (2013).

⁵ Acerca de la supuesta incapacidad de la novela con sus modelos narrativos clásicos de tener en cuenta la larga duración, véase Ghosh (2016): “The *longue durée* is not the territory of the novel” (p. 59).

⁶ La expresión se refiere al estudio clásico de Gaston Bachelard (1942): *L'Eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*.

que se opone a la apropiación geopolítica por el aventurero humano y, en la mayoría de los casos, masculino.

En este sentido, el paisaje fluvial se presenta a la vez como un paisaje (des)fundacional en lo político y como un espacio estético imaginativo, que da lugar a la desfiguración de ciertos modelos narrativos que conceden agencialidad únicamente a actores humanos. Ambos aspectos de lo fluvial, lo geopoético y lo geopolítico (que operan juntos, como se ve en la historia de la invención del “desierto” argentino) serán abordados en lo que sigue a partir del ejemplo de un relato fílmico que se sirve del modelo literario de la novela de aventuras⁷ para deconstruir ciertas ficciones fundacionales de la pampa argentina, a saber, *Historias extraordinarias* del director argentino Mariano Llinás (2008), película que, por su larga duración de más de cuatro horas, ha sido caracterizada como “película-río”, en analogía con la conocida noción de “roman-fleuve” (Tschiltschke, 2021, p. 163). Pero lo fluvial en Llinás no es solo una metáfora para describir un rasgo genérico o un modo de organizar la narración fílmica: es también el punto de partida de una reflexión cinematográfica a la vez política y estética acerca de los ríos como espacios (des)fundacionales en la historia argentina.

“Millares de naves remontarán los ríos”: espacios fluviales y discursos fundacionales

De las tres historias contadas en *Historias extraordinarias*, localizadas todas en la provincia de Buenos Aires, trataré en lo que sigue solo con la “tercera y última historia” (cap. II), según el conteo del omnipresente narrador extradiegético de la película.⁸ Esa historia, que tiene un protagonista cuyo nombre solo se conoce por la letra H, desarrolla un modo de narración que retoma, para descomponerlas, las ficciones fundacionales de la nación argentina desde el siglo XIX a propósito de determinados espacios fluviales en la provincia de Buenos Aires.

Según Domingo Faustino Sarmiento, cuyo interés por los espacios fluviales merece toda la atención crítica,⁹ la navegabilidad de los ríos es, desde el punto de vista de las infraestructuras de

⁷ Razón por la cual estudiaré aquí, más que las referencias fílmicas, los contextos literarios de la película y también el guion publicado bajo forma de un libro (Llinás, 2009) que contribuye a hacerla “lisible” como un texto literario.

⁸ Para referirme a determinados pasajes de la película, citaré en lo siguiente los capítulos que Llinás utiliza para estructurar el sintagma narrativo (pero que no siempre corresponden a una de las tres tramas).

⁹ Acerca de los textos de Sarmiento sobre el delta del Tigre, reunidos en 1913 bajo el título *Carapachay* (Sarmiento, 2011), véase Dünne (2020); acerca del Sarmiento geógrafo y la importancia de lo fluvial, véase Madan (2011, pp. 265-269).

transporte, tan importante para el progreso de la “civilización” del país como la red ferroviaria. En el *Facundo*, por ejemplo, opone a la política de Juan Manuel de Rosas la visión de una apertura del país hacia el exterior por la navegación fluvial:

Porque él [sc. Rosas] ha puesto á nuestros ríos interiores una barrera insuperable para que no sean libremente navegados, el nuevo gobierno fomentará de preferencia la navegación fluvial; millares de naves remontarán los ríos, é irán á extraer las riquezas que hoy no tienen salida ni valor hasta Bolivia y el Paraguay, enriqueciendo en su tránsito á Jujuy, Tucumán, Salta, Corrientes, Entre-Ríos y Santa Fe, que se tornarán en ricas y hermosas ciudades, como Montevideo, como Buenos Aires. (Sarmiento, 1977, p. 239)

Para Sarmiento, la navegabilidad de los ríos de América del Sur forma parte de un acto fundacional que debe servir para hacer el paisaje fluvial de la Argentina económicamente productivo y contribuir así a lo que él entiende como la civilización del país.¹⁰

En comparación con la visión económico-extractivista de Sarmiento, que piensa sobre todo en los grandes ríos del centro y del norte argentinos como el Paraná, con sus afluentes, y el Río de la Plata, Mariano Llinás adopta en sus *Historias extraordinarias* una perspectiva mucho más regional, enfocada en la pampa al sur de la capital. El río Salado en la provincia de Buenos Aires es un río pequeño que no desempeña un papel decisivo en la historia nacional como el Río de la Plata, hasta el punto de que no es único: ríos Salados (y aún más, Saladillos) hay muchos en la Argentina, así que para diferenciarlo del más grande “Salado del Norte”, que nace cerca de Salta para desembocar en el Paraná en Santa Fe, se suele denominar “Salado del Sur”.

A pesar de ser un río menor, también el Salado tuvo sus proyectos de desarrollo infraestructural en la historia de la nación que se apoyaron en la visión civilizadora de Sarmiento. En 1884, el naturalista y científico Florentino Ameghino propone una solución a las inundaciones de la pampa húmeda al sur de la capital que alternan con largos períodos de sequías. Para equilibrar esos extremos, Ameghino sugiere para las zonas más altas de la pampa húmeda la construcción de represas que pudieran retener las aguas en períodos de fuertes lluvias para impedir inundaciones y asegurar en períodos de sequía la fertilidad de los territorios adyacentes, en vez del rápido desagüe de esas aguas dulces hacia el mar (Ameghino, 1994, pp. 33-39). Como efecto secundario positivo,

¹⁰ Como muestra Doetsch (2021) en sus reflexiones mediológicas, tal perspectiva se inscribe en una larga tradición colonial.

Ameghino ve esas obras asociadas a la posibilidad de construir canales navegables en la pampa (pp. 57-58). En los años 70 del siglo XX, se construyó efectivamente el “canal Ameghino” bautizado así en homenaje al científico para poner en obra las ideas expuestas por este en la zona de las “Lagunas Encadenadas”, un proyecto que se llevó a cabo no sin contratiempos y efectos secundarios inesperados, que contribuyeron en el año de 1985 a la inundación del balneario Villa Epecuén.¹¹

Aun si Llinás no se refiere directamente a esos planes infraestructurales acerca de la navegabilidad de los ríos de la pampa, la (ficticia) “Compañía fluvial del Plata”, que constituye el trasfondo de la historia de H, da continuidad a ese imaginario de la civilización del país por la navegación fluvial. Clave para el despliegue de tal discurso civilizatorio es un apócrifo comercial para esa compañía, que se presenta como película dentro de la película en una óptica de film en super-8 y que promueve el “Corredor fluvial Pampeano” en la provincia de Buenos Aires con el eslogan “una línea recta hacia el progreso” (cap. III).

La historia de H comienza con una discusión y una apuesta entre dos miembros de un “Club social” de un pueblo o una pequeña ciudad de la provincia de Buenos Aires, Bagnasco y Factorovich, sobre la posibilidad de hacer navegable el río Salado. Factorovich, que apuesta por la navegabilidad, recibe de un amigo la información sobre el proyecto abandonado de la “Compañía fluvial del Plata”, que décadas atrás ya habría balizado el río con monolitos. Factorovich encarga a H que remonte el río y fotografíe los monolitos uno por uno para documentar una posible ruta de navegación, con lo que cree que ganará su apuesta. H se pone en marcha, pero sin conocer los verdaderos motivos de su viaje y sin tener idea de la “historia extraordinaria” que sigue.

Antes de analizar de manera más detenida la historia de H, cabe hablar no solo de infraestructuras de transporte y discursos fundacionales de la nación argentina, sino también de la importancia que tiene en la película, como modelo narrativo, cierta tradición estético-literaria, a saber, la novela de aventuras.

¹¹ La inundación de la laguna de Epecuén ocurrió por una serie de descuidos y lluvias fuertes asociadas a sudestadas que hicieron ceder un terraplén en el año de 1985; se trata de una historia que merecería un estudio aparte, tanto por las consecuencias sociales y ambientales que este evento provocó como por el uso de la laguna inundada como paisaje (pos)apocalíptico en textos literarios y películas. Al respecto, véase Balbé (2021).

“No esperes sorpresas”: historias fluviales y la desfiguración del modelo de la novela de aventuras

No esperes aventuras. Es un río de llanura, apenas un montón de agua parda y tibia que baja, como dormida, hacia el mar. Es un río del desierto, apenas una raya en el mapa, apenas una aguada para que se refresquen las vacas sueltas, apenas un trámite. No esperes sorpresas. (Llinás, 2009, p. 53)

Este es el comentario del narrador extradiegético cuya voz acompaña el inicio de la ya mencionada historia, que tiene como protagonista a H. La noción de “aventuras” alude no solo a un imaginario científico e infraestructural relacionado con la navegabilidad, sino también y sobre todo a un imaginario literario.¹² “No esperes aventuras” es un comentario que, a los espectadores de la película, a pesar de la negación, les sugiere cierto horizonte de expectativas acerca del género y del modo de narración de *Historias extraordinarias*, sobre todo cuando se toma en cuenta el título de la película. ¿No habría ni aventuras ni sorpresas en un título que parece, entre otras referencias fílmicas y literarias¹³, contener una alusión a los “Viajes extraordinarios”, título de la colección en la que se publicaron las novelas de Jules Verne, uno de los más importantes representantes de la novela de aventuras del siglo XIX?

En este sentido, la negación del modelo de la novela de aventuras es en realidad más bien una invitación poetológica a buscar tales aventuras como rasgos genéricos en la película de Llinás en una relación intermedial, que transforma la economía del texto literario al transportar este modelo al cine. Y, efectivamente, en una entrevista con Roger Koza acerca de *Historias extraordinarias*, Llinás declara a este respecto lo siguiente: “Inicialmente, mi intención era la de construir un film que fuese lo más parecido posible a una novela, casi podríamos decir que a una novela de aventuras del siglo XIX, con la voz en *off* como instrumento rector” (Koza, 2008).

El diálogo con la novela de aventuras en Llinás es múltiple: más allá de ciertos recursos enunciativos, siendo el más característico entre ellos el narrador extradiegético con su dudosa

¹² Lo que confirma el propio director Mariano Llinás en una nota al guion que califica las palabras que acompañan el inicio del viaje de H en el río Salado como el “texto más literario” de toda la película (Llinás, 2009, p. 53). Volveré al final de mis reflexiones sobre esa importante nota que contiene *in nuce* la poética fluvial de la película.

¹³ El título es también una alusión fílmica a una película en tres episodios de los directores Federico Fellini, Louis Malle y Roger Vadim (1968), que son a su vez adaptaciones fílmicas de tres cuentos de Edgar Allan Poe.

fiabilidad, que aparece en muchas películas de Llinás, la noción de aventuras sugiere cierta relación tanto con el tiempo como con el espacio o, dicho de otra manera, con el cronotopo de la aventura según Mijaíl Bajtín (1989).¹⁴ Para entender de qué manera *Historias extraordinarias* se inscribe en la historia de ese cronotopo y, sobre todo, cuál es la función de lo fluvial en ese contexto, parece útil recurrir no solo al modelo genérico de la novela de aventuras en general, sino también establecer una relación intertextual más concreta con al menos dos novelas europeas de aventura de los siglos XVIII y XIX, que contienen escenas situadas en la pampa argentina y que se encuentran en ambos casos conectadas a lo que será también el evento clave de lo “extraordinario” en la película de Mariano Llinás, a saber, la inundación de la pampa.

Llevaría demasiado lejos proponer aquí un análisis detallado de estas dos novelas que son, por un lado, *A New Voyage around the World* (1725) de Daniel Defoe, el autor del famoso *Robinson Crusoe*, y, por el otro, *Les Enfants du capitaine Grant* de Jules Verne (1868), novela que forma parte de la serie de los “Viajes extraordinarios” ya mencionada, pero ambas son reveladoras en comparación con la película de Llinás. Mientras la travesía del espacio argentino en Defoe es parte de una historia que propone, junto con un “New Scheme of a Trade round the World” (Defoe, 2009, p. 258), la colonización de la Patagonia a partir de Chile por los ingleses, la novela de Verne trata de un viaje científico-pedagógico cuyo pretexto narrativo es la búsqueda del padre naufragado por dos niños en algún lugar del mundo del que solo se sabe el grado de latitud (37 grados de latitud sur), pero no la longitud.

Lo que une esas dos novelas de aventura, además de que ambas describen circunnavegaciones del mundo, es que las inundaciones de la estepa patagónica (en Defoe) y de la pampa húmeda (en Verne) constituyen un acontecimiento central de los episodios argentinos de las dos novelas. El agua, que aparece primero como un obstáculo que surge de manera inesperada como una nueva aventura, acaba facilitando el camino de los viajeros hacia las otras aventuras que los esperan más adelante. En su descripción de esas trayectorias, ambos escenarios de inundación recurren a una imaginación cartográfica que contribuye con su perspectiva totalizante a eliminar los obstáculos que los héroes del viaje de aventuras puedan encontrar en su camino y que transforma la *terra firma* en un “espacio

¹⁴ En lo que sigue, me concentraré sobre todo en el aspecto espacial que, sin embargo, no se puede pensar sin recurrir a ciertas figuraciones de lo temporal. Acerca de un análisis predominantemente temporal del relato en Llinás, véanse las reflexiones muy estimulantes de Contreras (2011).

de aventuras” como cronotopo en el sentido del crítico literario ruso Mijail Bajtín (1989, pp. 239-263): en la configuración cronotópica típica de la novela de aventuras (que Bajtín describe sobre todo para la novela griega en el mundo antiguo, pero que vale hasta cierto punto también en sus vertientes modernas), el espacio geográfico no es nada más que una función de la trama¹⁵ de la novela de aventuras, que sirve a los héroes humanos para transgredir todos los obstáculos y confirmar su estatuto de sujetos que inscriben su poder político y su saber científico en el espacio atravesado. Tal tratamiento del espacio atravesado en las novelas de Defoe y en Verne hacen la pampa inundada al final y al cabo navegable como un espacio marítimo¹⁶ que permite la navegación “en línea recta” no solo hacia la próxima aventura que se encuentra en el camino, sino también hacia el progreso técnico.¹⁷

Frente a estas dos novelas que se aprovechan del viaje alrededor del mundo como motor de su concepción colonial o científico-pedagógica de la globalización terrestre, en cuanto dinámica que sirve para eliminar los últimos espacios “blancos” sobre el mapa, la perspectiva regional de Llinás somete tal esquema narrativo de la novela de aventuras a importantes transformaciones, si no a cambios propiamente subversivos que terminan por desacreditar el cronotopo literario de la novela de aventuras. Esto se manifiesta en que el motivo de la inundación tiene una función muy diferente en *Historias extraordinarias*, lo que será el objeto de la última parte de estas reflexiones.

“El dios de nuestra llanura”: de los actores humanos a la agencialidad fluvial

Para entender en qué medida el esquema agencial de la novela de aventuras, con sus héroes que atraviesan un espacio liso y que los confronta solo de manera puntual con determinados obstáculos, se encuentra presente también en *Historias extraordinarias* y cómo se deconstruye tal esquema en el relato cinematográfico de Llinás, es preciso volver a la historia de H y su viaje de exploración para encontrar los monolitos de la “Compañía fluvial del Plata”.

¹⁵ Entiendo “trama” aquí en el sentido del formalismo ruso, es decir, como *sujet* u organización narrativa de la *fábula* en cuanto historia contada. Véase Schmid (2009).

¹⁶ Acerca de la metáfora tópica de la pampa como mar, véase Silvestri (2008). La mención del espacio “liso” (en oposición al espacio “estriado”) se refiere al conocido capítulo “Le lisse et le strié” de Gilles Deleuze y Félix Guattari en sus *Mille plateaux* (1980, pp. 592-625).

¹⁷ Sobre el acto de viajar sobre una línea recta en Jules Verne en relación con la cartografía, véase Dünne (2017).

Tal búsqueda sigue el modelo de los aventureros de las novelas de Defoe y de Verne en el que Factorovich, la persona que contrató a H para encontrar las huellas de la “Compañía fluvial del Plata”, intenta afirmar la posibilidad de un “trading scheme” ya no colonial, como en Defoe, sino nacional, como lo proponen Sarmiento y Ameghino. Pero la búsqueda de H no lleva a ningún resultado o, más bien, lleva a un resultado que se anula en el momento mismo de su obtención. Al seguir el curso del río, H encuentra solo los escombros de los monolitos que debe buscar (y cuya localización Factorovich le había descrito detalladamente), además de otras huellas que indican que alguien debía haber pasado por allí hace poco tiempo (cap. VI). Un par de monolitos más adelante, H. descubre a ese otro hombre que está haciendo el mismo camino que él (cap. VIII); resulta que César –así se llama el otro viajero fluvial– recibió la orden del oponente de Factorovich, Bagnasco, de eliminar los rastros de la “Compañía fluvial” haciendo explotar los monolitos que busca H, con el fin de destruir las pruebas de la existencia del corredor fluvial y de hacer ganar su apuesta a Bagnasco. Ante tal situación inesperada, H. y César deciden seguir su viaje juntos en el barco de este último, que deja que H. fotografe los monolitos antes de que él los haga explotar (cap. X). Así, ambos cumplen con su misión, pero actúan también de una manera que hace que la apuesta entre los dos hombres que les mandaron hacer ese viaje se vuelva indecible.

Con este artificio, Llinás subvierte la trama de la novela de aventuras: se sabe del ejemplo del *Tour du monde en 80 jours* (1872), otra novela de Jules Verne, que también una apuesta bien puede servir para motivar (en el sentido narratológico) una novela de aventuras en el siglo XIX, pero tal motivación para el viaje ya no consigue mantener la tensión de la historia contada hasta el final en el caso de Llinás y sus *Historias extraordinarias*. El viaje de los dos hombres, que trabajan simultáneamente a favor y en contra de los dos oponentes de la apuesta, carece de sentido, lo que se manifiesta también en la voz del narrador extradiegético cuyos rasgos de narrador no fiable se vuelven más evidentes en la medida en que pone en duda, más de una vez, la lógica de la historia contada por él mismo¹⁸.

El evento que provoca la interrupción definitiva del viaje “motivado” de César y de H en su búsqueda de los monolitos es la inundación del Salado, que tiene una importancia decisiva en *Historias extraordinarias*, pero de una forma que ya no hace de ella un obstáculo provisorio o un medio

¹⁸ Acerca del narrador como “*unreliable narrator*”, véase Tschiltschke (2021, p. 160).

que posibilita el viaje hacia nuevas aventuras, como en las novelas de Defoe y de Verne. Al contrario, se trata de una interrupción mucho más fundamental de la organización del “espacio de aventuras” bajtiniano que pone fin al movimiento activo de los dos viajeros y, por ende, tanto al tradicional modelo de la novela de aventuras como a los discursos civilizatorios ligados a la navegación fluvial.

Hasta el momento de la inundación en que los dos hombres encuentran abrigo en una casita de madera, César, a pesar de su acento alemán, parece adoptar el rol de una figura autóctona que tiene también una larga tradición literaria en la literatura argentina de la pampa, compatible con el modelo de la novela de aventuras, a saber, el rol del baqueano, el “topógrafo más completo” de una región, como lo describe Sarmiento en su capítulo del *Facundo* sobre “Originalidad y caracteres argentinos”, el que “sabe el vado oculto que tiene un río” (Sarmiento, 1977, p. 45).

Pero una vez que la inundación llega y transforma el paisaje fluvial en una “inmensa laguna” (cap. XIII), César pierde su sentido de orientación, que aún parecía infalible poco antes, lo que lleva a los dos hombres a terminar presos en una base militar. Tal inmovilización de los viajeros, que podría ser, en la lógica de la novela de aventuras, solo un obstáculo más en el camino hasta cumplir con su misión, no tiene escapatoria en *Historias extraordinarias*: con la prisión de César y de H, se disuelve la trama en una historia contingente y ya no motivada, hasta decepcionante desde la óptica de un(a) lector(a) de novelas de aventuras a la espera del resultado de la apuesta que motiva el viaje. Los espectadores aprenderán en los últimos capítulos de la película (caps. XVI-XVIII) únicamente que la liberación de los dos hombres ocurre en momentos diferentes y que los separa para siempre, sin que la película vuelva ni una sola vez al motivo de su viaje ni a la apuesta de Factorovich y Bagnasco. Como si la inundación del Salado hubiera borrado toda la memoria narrativa de la película y de su narrador acerca de la trama de aventuras que había unido las vidas de los dos hombres pocos días antes.¹⁹

Para poder evaluar mejor el poder de transformación que tiene la inundación en este contexto hay que volver una última vez a ese evento en el capítulo XIII que cambia por completo la economía del relato y que, de aventureros y “héroes” activos en el sentido de la narratología estructuralista, transforma a César y a H en dos personajes que carecen de agencialidad con respecto a su misión de documentar y/o de destruir los monolitos del antiguo “Corredor fluvial Pampeano”. En vez de ellos,

¹⁹ También el relato de los “Jolly Goodfellows” (cap. XVII) figura como una digresión intradiegetica que pospone aún más la vuelta a la historia principal. Similares digresiones que decepcionan el horizonte de expectativas de los receptores acontecen también en las otras dos tramas de la película.

la fuerza activa que desde ahora interviene para transformar el curso de los eventos narrados es el río mismo.

El río interrumpe no solo el transcurso de la historia narrada, sino también el progreso lineal del acto de narrar en el preciso momento en el que tiene lugar la inundación. Su llegada, que en un primer momento es invisible porque acontece de noche, lleva consigo un cambio del modo de narrar que se transforma desde un relato descriptivo, en el cual el narrador comenta lo que los espectadores de la película pueden ya ver ante sus ojos, hacia el relato “premonitorio” de un sueño de H, que trata de un hombre solo en una fortaleza en la frontera entre el desierto y el mar. Este sueño contiene claras alusiones a la historia del oficial Giovanni Drogo en la novela *El desierto de los tártaros* del escritor italiano Dino Buzzati, publicada en 1940, otra historia que cuestiona los modelos clásicos de narración en lo que refiere a la espera de un acontecimiento que nunca llega, y también otra historia sobre un “desierto”, aunque con connotaciones históricas diferentes del paisaje de la pampa argentina donde Llinás reterritorializa el trasfondo del orientalismo europeo al que se refiere la novela de Buzzati.

La descripción del sueño de H es otro de los momentos literarios de la película que pone de relieve la doble agencialidad del paisaje acuático: por un lado, en el momento de la inundación del río Salado se esboza una historia alternativa de la pampa argentina más allá de la visión civilizatoria de una separación clara y distinta entre tierra y agua por un canal navegable; por el otro, la inundación lleva también a otro modo de narrar mediante una escena onírica.²⁰

Como ya queda dicho, en el sueño de H, él y César se sitúan precisamente en la frontera entre el desierto y el horizonte marítimo que están mirando. A tal imaginación de un paisaje acuático marítimo responde la situación que se les presenta a los dos hombres cuando despiertan, viéndose efectivamente confrontados a un paisaje fluvial inundado hasta donde alcanza la vista. Así, en el momento del despertar, que se presenta como una transición entre el sueño y la realidad,²¹ la película llama la atención sobre la liminalidad misma, es decir, sobre la posición “en la frontera” entre lo imaginario y lo real, pero también entre lo terrestre y lo acuático, debido a la inundación que detiene a los viajeros y también al relato en una zona intermedia donde el cierre narrativo esperado queda en

²⁰ Acerca de tal asociación del agua con lo imaginario, véase Bachelard (1942).

²¹ Véanse las conocidas reflexiones de Walter Benjamin (1982) sobre “la constelación del despertar [*die Konstellation des Erwachens*]” (vol. V/1, pp. 571-572) en sus reflexiones epistemológicas sobre la modernidad.

suspense. Este momento del despertarse en la frontera entre tierra firme y paisaje acuático en el paisaje de la pampa es tan importante no solo porque reinterpreta la tradición de la frontera en la historia argentina de manera acuática, transformando así la historia del desierto y de la frontera en “materia fluvial”, sino también porque deslegitima todo esfuerzo por proponer una narración lineal, subvirtiendo así, en última instancia, el modelo de la novela de aventuras que la película había adoptado, para adentrarse en ese espacio fronterizo.

Quisiera concluir mis reflexiones con un comentario del director de la película sobre el episodio fluvial de *Historias extraordinarias* que confirma el carácter liminal de la inundación y que intenta expresar de manera positiva lo que la contextualización política y literaria pueden describir, sobre todo, en términos negativos como *desfundación* infraestructural o como *desfiguración* narrativa. Lo que emerge como contraparte de tales procesos deconstructivos es una epifanía de lo fluvial como espacio fronterizo que Mariano Llinás expresa en una nota al guion de su película, tomando como punto de referencia uno de los más conocidos textos sobre la pampa en la literatura argentina. Esta nota condensa en unas palabras enfáticas y tal vez irónicas, pero no por eso menos reveladoras, la poética fluvial de *Historia extraordinarias*:

Borges, en “El sur”, menciona la avenida Rivadavia como la frontera con otro mundo “más antiguo y más firme”. En la provincia, ese mismo límite lo constituye el Salado, y recién cuando lo atravesamos [...] comenzamos realmente a adentrarnos en el sur, en un universo donde la llanura reina con sus viejos dioses intactos, donde ese paisaje de tranqueras, palomares, molinos y lagunas comienza a adueñarse de nuestra vista, como una letanía. Esa frontera es el Salado, y yo lo he visto perderse hecho un mero torrente lastimoso y mustio, y lo he visto convertido en una inmensa laguna extendida hasta donde daba la vista, y el ganado medio a la deriva pastando lo poco que había quedado seco en lo que alguna vez fue la orilla. Si, como han afirmado desde siempre los poetas, los ríos son los verdaderos dioses que, de algún modo, presiden las comarcas por donde se desplazan sus aguas, no hay duda de que el Salado es el dios de nuestra llanura, un dios manso, silencioso y solitario. (Llinás, 2009, p. 53)

Bibliografía

- Ameghino, F. (1994) [1884]. *Las secas y las inundaciones en la Provincia de Buenos Aires. Obras de retención y no de desagüe*. La Plata, Argentina: Ministerio de Asuntos Agrarios de la Provincia de Buenos Aires.
- Arènes, A., Latour, B. y Gaillardet, J. (2018). Giving Depth to the Surface: An Exercise in the Gaia-Graphy of Critical Zones. En *The Anthropocene Review*, 5(2), 120-135.

- Bachelard, G. (1942). *L'Eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. París, Francia: Corti.
- Bajtín, M. (1989) [1973]. Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-409). Madrid, España: Taurus.
- Balbé, W. (2021). "Y en esas aguas se sumergió". Narrativas mixtas sobre la inundación y las ruinas de Villa Epecuén. En *Etnografías Contemporáneas*, 7(13), 90-112.
- Benjamin, W. (1982). Das Passagen-Werk. En R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.), *Gesammelte Schriften*. V(1-2). Frankfurt/Main, Alemania: Suhrkamp.
- Buzzati, D. (2000) [1940]. *Il deserto dei Tartari*. Milan, Italia: Mondadori.
- Contreras, S. (2011). Economías literarias en algunas ficciones argentinas del 2000 (Casas, Incardona, Cucurto y Mariano Llinás). En *Orbis Tertius*, 16(17), 1-14.
- Defoe, D. (2009) [1725]. A New Voyage Around the World. En J. McVeagh (ed.), *The Novels of Daniel Defoe*, 10. Londres, Inglaterra: Pickering & Chatto.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie II*. Paris, Francia: Minuit.
- Descola, Ph. (2005). *Par-delà nature et culture*. París, Francia: Gallimard.
- Doetsch, H. (2021). Sistemas fluviales y soberanía: infraestructuras de la navegación fluvial y lo imaginario del poder moderno. En G. Aguilar, W. Nitsch, J. Türschmann y Ch. Wehr (comps.), *Culturas del transporte en América Latina. Redes, prácticas, discursos, ficciones* (pp. 205-217). Rosario, Argentina: UNREdiciones Urquiza.
- Dünne, J. (2017). Map Line Narratives. En A. Engberg Pedersen (Comp.), *Literature & Cartography* (pp. 361-390). Cambridge y Londres, Inglaterra: MIT Press.
- Dünne, J. (2020). Cultural Techniques and Founding Fictions. En J. Dünne, K. Fehringer, K. Kuhn, y W. Struck (Comps.), *Cultural Techniques. Assembling Spaces, Texts & Collectives* (pp. 47-60). Berlín, Alemania y Nueva York, EE. UU.: De Gruyter.
- Elden, S. (2013). Secure the Volume: Vertical Geopolitics and the Depth of Power. En *Political Geography*, 32(2), 35-51.

- Ghosh, A. (2016). *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago, EE. UU.: Chicago University Press.
- Koza, R. A. (2008). Las sorprendentes aventuras de Mariano Llinás. En *Con los ojos abiertos. Críticas crónicas de festivales y apuntes sobre cine*. Recuperado de <http://www.conlosojosabiertos.com/las-sorprendentes-aventuras-de-mariano-llinas/>.
- Latour, B. (2017). *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Cambridge, Inglaterra: Polity Press.
- Latour, B. (2018). *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. Cambridge, Inglaterra: Polity Press.
- Llinás, M. (2009). *Historias extraordinarias* [guion]. Buenos Aires, Argentina: Mondadori.
- Maccioni, F. (2016). En el umbral de las voces anfibias: el imaginario acuático en la poesía argentina contemporánea. En *Anclajes*, 20(2), 33-50. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.19137/anclajes-2016-2023>
- Madan, A. S. (2011). Sarmiento the Geographer: Unearthing the Literary in Facundo. En *MLN*, 126(2), 259-288.
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Sarmiento, D. F. (1977) [1845]. *Facundo*. Ed. S. Zanetti y N. Dottori. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Sarmiento, D. F. (2011) [1913]. *Carapachay*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Schmid, W. (2009). "Fabel" und "Sujet". En W. Schmid (Comp.), *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze* (pp. 1-46). Berlín, Alemania y Nueva York, EE. UU.: De Gruyter.
- Silvestri, G. (2008). La Pampa como el mar. En *La Biblioteca*, (7), 54-71.
- Tschilschke, C. v. (2021). La "película fluvial" en Latinoamérica: una mirada comparativa. En G. Aguilar, W. Nitsch, J. Türschmann, y Ch. Wehr (Comps.), *Culturas del transporte en América Latina. Redes, prácticas, discursos, ficciones* (pp. 155-166). Rosario, Argentina: UNREediciones Urquiza.

Uriarte, J. (2020). *The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America*. Nueva York, EE. UU.: Routledge.

Verne J. (2005) [1868]. *Les Enfants du capitaine Grant*. París, Francia: Le Livre de poche.


Películas

Historias extraordinarias (2008). Llinás, M. (Dir.).

Histoires extraordinaires (1968). Vadim, R., Malle, L. y Fellini, F. (Dirs.).

Fecha de recepción: 7 de octubre de 2022

Fecha de aceptación: 16 de octubre 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.



Vivir como un río. Civilización y esquismogénesis

Live like a river. Civilization and schismogenesis

Brian Holmes

Traducción: Maximiliano Gonnet

Resumen

El presente trabajo busca pensar modos colectivos de disolver lo que denomino *Estados hidrológicos*, es decir las formas dominantes de gobernanza de las cuencas hídricas configuradas según las claves del modernismo industrial y sus políticas extractivistas. El desafío consiste en imaginar opciones civilizatorias transnacionales para diseñar Estados ecológicos sin generar reacciones violentas. Para ello, este trabajo explora dos casos singulares: el derrumbe de la represa hidroeléctrica del río Elwha bajo el liderazgo de la tribu Klallam, en EE. UU., y las acciones llevadas adelante por la red transnacional Humedales sin Fronteras en el cono sur latinoamericano. En ambos, se destaca la relevancia política de la identificación con otros no humanos, así como el papel cada vez más importante de los pueblos indígenas.

Palabras clave: Estado hidrológico; Estado ecológico; esquismogénesis; posthumanismo

Abstract

This paper seeks to explore collective ways to dissolve what I call hydrological States, that is, the dominant forms of governance of watersheds configured according to the keys of industrial modernism and its extractivist policies. The challenge is to imagine transnational civilizational options to design ecological States without generating violent reactions. To this end, this paper studies two singular cases: the collapse of the Elwha River hydroelectric dam under the leadership of the Klallam tribe, in the USA, and the actions carried out by the transnational network *Humedales sin fronteras* in the South America. In both, the political relevance of identification with other non-humans is highlighted, as well as the increasingly important role of indigenous thinking.

Keywords: hydrological States; ecological States; schismogenesis; posthumanism

En una página particularmente intrigante de *The Dawn of Everything: A New History of Humanity*, David Graeber y David Wengrow describen la estética de los espacios interiores de las viviendas en las ruinas de Çatalhöyük –una ciudad neolítica erigida sobre una llanura de humedales

en el sur de Anatolia (la actual Turquía) hace unos nueve mil años¹. Estos interiores, explican los autores, se caracterizaban por “salas de estar centrales, de no más de cinco metros de ancho, con cráneos y cuernos de bovinos y otras criaturas proyectándose desde las paredes, y a veces sobresaliendo de los accesorios y el mobiliario” (2021, p. 212). Los arqueólogos inicialmente asumieron que sus habitantes habían domesticado el ganado bovino, tal como lo habían hecho con las ovejas y las cabras. Sin embargo, posteriores investigaciones mostraron que lo que en un primer momento parecían ser bovinos eran en realidad uros salvajes, lo cual sugería que se había tomado una decisión –una decisión en favor de la caza, y en contra de la domesticación–. ¿Cuál era el “elemento de rechazo cultural” encarnado en la caza de uros? ¿Encontraban estos primeros urbanitas algún beneficio en mantener una relación con las bestias salvajes, o, como diríamos hoy, con un “animal otro”? ¿Podría haber sido el rechazo a domesticar una apuesta positiva por la creación de un tipo particular de sociedad? ¿Qué clase de historia estaban tratando de hacer los cazadores del Neolítico?

Graeber y Wengrow insisten en algo crucial: la historia siempre se hace en el presente, y debe ser contada de esa manera, no como si obedeciera a algún esquema preestablecido. En este y en muchos otros aspectos, los autores se han inspirado en un antropólogo francés, Pierre Clastres, quien mostró que el pensamiento de los así llamados pueblos primitivos podría ser situado dentro de su propio arco histórico de desarrollo. En *La sociedad contra el Estado*, Clastres discute la emergencia gradual de una forma de soberanía –y, por lo tanto, de violencia coercitiva– entre los indios tupí-guaraní de Sudamérica. En respuesta a esta incipiente amenaza de la violencia soberana, el autor describe el surgimiento de una forma cultural compensatoria: un llamado profético a emprender la migración en busca de la mítica “Tierra sin Mal”. Para Clastres (1978, pp. 165-191), el llamado a la migración era una forma de oponerse a la formación de un Estado, disolviéndolo en el proceso mismo de su emergencia –aun si esto significaba la autodisolución de la sociedad guaraní–.

Clastres tuvo una enorme influencia en las contraculturas de la década del setenta. Los revolucionarios culturales enarbolaban las banderas de la subversión, el caos y el éxodo, con la

¹ Texto presentado en *Die Zivilisationsfrage – A conference on imperialist narratives of civilization and the possibility of social change* [La pregunta por la civilización: un congreso sobre las narrativas imperialistas de la civilización y la posibilidad del cambio social], Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 27-29 de mayo de 2022.

esperanza de una liberación respecto del Estado.² Hoy, sin embargo, tengo la impresión de que el trabajo de los dos Davids habilita una visión un tanto distinta sobre los tipos de relaciones que una resistencia social podría adoptar, no hacia “el” Estado, sino hacia configuraciones de poder más singulares. Pues, en el análisis que los autores han llevado a cabo, no hay ninguna proporción fija o equilibrio necesario entre la cruda violencia coercitiva que un Estado soberano puede ejercer, la estructura organizacional que puede imponer y la atracción carismática que sus líderes pueden generar. Menos aún hay un límite preexistente a las capacidades transformadoras que la sociedad puede desplegar mediante la cooperación. Lo cual nos lleva a una pregunta directamente política, dirigida a los revolucionarios ecológicos de la actualidad: ¿podemos aplastar solo ciertos aspectos del Estado, mientras reelaboramos otros para hacer frente a un futuro difícil?

Estoy interesado en un arco de historia natural que incluye todo lo que los humanos hacen, en particular sus formas culturales en la era actual de polarización política y conflictos álgidos. De manera que, en este texto, voy a dejar de lado a los cazadores del Neolítico y sus cautivantes uros, y solo regresaré a los pueblos guaraníes para lo fundamental. En lugar de presentar un argumento teórico, quiero hablar sobre la emergencia y la potencial disolución de un Estado hidrológico en Norteamérica y Sudamérica, hoy en día. Por el efecto dramático, comenzaré este relato con una explosión.

Derríbenlas

El 26 de agosto de 2014, una última detonación sacudió el valle. La represa Glines Canyon ya no existía. Su remoción siguió a la de la represa inferior, que había sido gradualmente desmantelada en 2011-2012. Por fin el río Elwha volvía a correr libremente, desde sus nacientes en los campos nevados del Parque Nacional Olympic en el Estado de Washington, Estados Unidos, hasta su desembocadura en el delta y el estuario del estrecho de Juan de Fuca.

Poco más de un siglo había transcurrido desde la instalación de la represa inferior –un proyecto encabezado por el colono Thomas Aldwell, quien se veía a sí mismo como el “conquistador de la última frontera”–. Con la represa, Aldwell proveyó de energía hidroeléctrica a la región, en última instancia para beneficio de la corporación Crown-Zellerbach, que operaba una fábrica de papel en la

² Para el texto definitivo en esta línea, ver Deleuze, G. y Guattari, F. “Tratado de nomadología: la máquina de guerra” (2002, pp. 359-431).

ciudad aledaña de Port Angeles. Por el bien de ese papel –y de la sociedad burocrática que este hizo posible–, a la tribu Klallam del bajo Elwha se le negó el acceso a uno de los sitios de su mito de la creación, ubicado en el valle del río. Al mismo tiempo, y con consecuencias devastadoras para esta misma tribu, las cinco especies de salmónidos anádromos (Chinuc, Coho, Chum, Sockeye y salmón Rosado) fueron privadas de sus zonas de desove aguas arriba de la represa inferior, a las cuales habían regresado durante milenios siguiendo sus misteriosos instintos de apego. El amor a esos peces –o la persuasiva fuerza de su carisma animal– es lo que tiró abajo las represas. Al verano siguiente, en 2015, incluso mientras unas treinta millones de toneladas de sedimento anteriormente retenido seguían reconstruyendo el delta del río, miles de salmones podían ser vistos desovando en aguas libres.

La remoción de la represa del río Elwha y la restauración en curso es un modelo para el siglo XXI, en el transcurso del cual decenas de miles de represas de irrigación y energía hidroeléctrica que actualmente asfixian a los valles fluviales y despojan de sedimento a las regiones del delta excederán su vida útil y se volverán peligrosamente obsoletas.³ La así llamada “renaturalización” de los valles fluviales ofrece una importante oportunidad para la preservación de la biodiversidad en un planeta agonizante. El sueño de derribar esas represas fue hecho realidad por una amplia coalición de científicos, ONG ambientalistas, funcionarios de parques nacionales, pescadores deportivos y entusiastas de la naturaleza bajo el liderazgo de la tribu Klallam, la cual, debido a su estatus de nación reconocido en los tratados, pudo entablar negociaciones gubernamentales con los Estados Unidos.⁴ Solo una coalición así de amplia podía alcanzar el objetivo en cuestión, que suponía deshacer algunos de las más preciadas proezas del siglo XX. Se tardó casi treinta años en llegar a ese punto, pero la detonación final de la represa Glines Canyon marcó una opción civilizatoria: un primer paso hacia un posible camino de desarrollo futuro en lo que algunos llaman la Biorregión de Cascadia. Este es un sueño transnacional, todavía vivo en la actualidad, de una sociedad con un Estado ecológico.

Como podrán adivinar, el proyecto de 350 millones de dólares que implicó remover la represa enfrentó la paralizadora resistencia de otros grupos de personas: habitantes locales, industriales,

³ Cf. American Rivers. (2022). Free Rivers: The State of Dam Removal in the U.S. Recuperado de <http://www.americanrivers.org/2022/02/new-report-alert-free-rivers-the-state-of-dam-removal-in-the-u-s>.

⁴ Ver Guarino, J. (2013). Tribal Advocacy and the Art of Dam Removal: The Lower Elwha Klallam and the Elwha Dams. *American Indian Law Journal* 2/1 (otoño de 2013). Para una relación general, incluyendo las controversias políticas, ver Brewitt, P. (2019). *Same River Twice*. Corvallis: Oregon State University Press, pp. 37-92.

amantes de las teorías conspiranoicas, políticos de derecha. Gestado inmediatamente después de las controversias en torno a la protección del búho moteado por parte de la EPA [Environmental Protection Agency] y el consiguiente declive de la industria maderera en muchas áreas, el proyecto desató pasiones violentas. El desmantelamiento de las represas sobre el Elwha seguía el patrón de polarización práctica y estética que el antropólogo Gregory Bateson describió hace tiempo como “esquismogénesis”. Este proceso genera nuevos deseos, identidades, formas de cultura material y modos de vida, como Graeber y Wengrow observan a lo largo de *El amanecer de todo*, especialmente en su crónica de las rivalidades culturales entre los kwakiutl del Noroeste del Pacífico y los yurok de la actual California (2021, pp. 175-209). Sin embargo, también puede desencadenar una espiral de conflictos que deriva en rivalidades encarnizadas y asesinatos –como cualquiera puede ver hoy con sus propios ojos en la región del Noroeste del Pacífico–.

En Cascadia, la esquismogénesis empezó con las “guerras de la pesca” de la década del sesenta, cuando las tribus comenzaron a reafirmar sus derechos de pesca –reconocidos por los tratados– en todas las “zonas y puestos habituales y acostumbrados”. La reaparición de una presencia humana activa, que el proceso entero de la colonización había intentado suprimir, no dejó de despertar la ira de muchos pescadores deportivos blancos, quienes veían en las redes indígenas una violación de la ley. La escena arquetípica de esos años presentaba a un nativo esposado siendo escoltado por un guarda de coto al son de los abucheos de hombres blancos enfurecidos. Afortunadamente, el conflicto quedó zanjado en 1974 con la decisión de un tribunal federal que les adjudicaba a las tribus el cincuenta por ciento de los peces explotables.⁵ Por estos mismos años se fundó la Agencia de Protección Ambiental de los Estados Unidos. Una nueva generación ingresó en los organismos gubernamentales, y la política medioambiental contemporánea comenzó a ser aplicada por las administraciones estatales. No es casual que hacia fines de los setenta naciera el biorregionalismo, seguido una década más tarde por el primer mapa de Cascadia (“una imagen onírica de un lugar real”, en palabras del cartógrafo David McCloskey (1988, p. 98)).

⁵ Para la historia legal del conflicto, ver Ott, B. (1987). Indian Fishing Rights in the Pacific Northwest: The Need for Federal Intervention. *Boston College Environmental Law Review* 14/2. Para el conflicto cultural en sus momentos más álgidos, ver American Friends Service Committee (eds.) (1970). *Uncommon Controversy: Fishing Rights of the Muckleshoot, Puyallup, and Nisqually Indians*. Washington: University of Washington Press, pp. 107-146.

Echemos un vistazo retrospectivo a esta historia cultural para ver cómo una especie carismática juega un papel importante en una nueva transformación esquismogénica de la región del Noroeste del Pacífico.

Durante la década del ochenta y hasta el día de hoy, una profunda identificación con el salmón ha tomado cuerpo entre muchos habitantes costeros, en memoria y admiración hacia estos espumosos peces que antiguamente se abrían paso en grandes cantidades desde las profundidades del océano hasta las montañas lejanas.⁶ Puesto que los peces eran para los pueblos indígenas a la vez seres sagrados y una importante fuente de sustento, esta identificación era también una forma de expresar su aspiración a la justicia racial. Sin embargo, la migración estacional del salmón ya había entrado en fase de remisión radical, estando al borde de la extinción en muchos cursos fluviales. Se impusieron límites más estrictos a la captura comercial y deportiva, pero sin éxito. Fue en el contexto de la inminente extinción que se identificó un nuevo responsable: las enormes represas hidroeléctricas que habían sido instaladas en toda la región.⁷ Las represas surgieron inicialmente como programas estatales para incentivar los asentamientos en zonas áridas. Luego mutaron en centrales hidroeléctricas para la producción de aluminio y plutonio durante la Segunda Guerra Mundial. Era obvio por ese entonces que las represas bloquearían los recorridos anuales del salmón, y quizás un tanto menos obvio que los nuevos embalses calentarían las aguas del río por encima de las temperaturas tolerables para los peces. Pero no importó: eran los años heroicos del poderío, la producción y el consumismo estadounidense, y las represas siguen siendo algunos de los mayores símbolos de esa época, pese al hecho de que su contribución económica ha disminuido considerablemente.

Las altísimas represas son exponentes de lo que el historiador David Nye (1994) llama lo “sublime tecnológico”. Todavía son admiradas con asombro por los turistas que las visitan. En un nivel más íntimo, los embalses creados por las represas son apreciados por los recuerdos de hermosos días soleados a orillas del lago, con un bote, una cerveza y un compañero de natación. El ambientalismo iconoclasta de los urbanitas costeros es experimentado como una bofetada por aquellas personas que aman lo que han construido, y que glorifican a los conquistadores de la última frontera. Este amor a

⁶ Ver Wolf, E. y Zuckerman, S. (eds.) (2003). *Salmon Nation: People, Fish, and our Common Home*. Portland: Ecotrust.

⁷ Ver Holmes, B. Learning from Cascadia (mapa online), sección Watershed/Dams [cuencas/represas]. Recuperado de: <https://cascadia.ecotopia.today/#/watershed/dams>.

un pasado extractivo nos ha dado el grito rebelde del trumpismo. Estos procesos de metamorfosis cultural están enfrentando en todo el mundo a los viejos beneficiarios del modernismo industrial con las generaciones más jóvenes y precarizadas, que están perdiendo toda futuridad a manos del fuego y el deshielo del cambio climático. Y en Cascadia, esta esquismogénesis no muestra ninguna señal de estar cediendo. En los últimos años, animales incluso más carismáticos, las orcas del Estrecho de Puget, han empezado a morir a plena vista de las cámaras de televisión –presumiblemente debido a la escasez de su principal alimento, el salmón Chinuc-. Bajo los cielos anaranjados de los grandes incendios, ha aumentado la presión pública para la demolición de cuatro importantes represas de agua abajo del río Snake.⁸ Con todo, a pesar de la victoria de Elwha, este llamado a la disolución del Estado hidrológico está chocando con el muro de piedra de un país polarizado. Aun cuando las represas más pequeñas son derrumbadas de a docenas, las grandes barreras simbólicas del modernismo industrial siguen en pie.

Tal vez les sorprenda que la gente se identifique con los peces. Pero pregúntense a ustedes mismos: ¿con quién me identifico? ¿Con un lugar, un animal, una institución, una máquina, un ser humano? ¿Qué tipo de estética encarno? ¿Qué tipo de cosmos habito? ¿Por qué tipo de futuro lucharé? Estos son los escollos existenciales de la cuestión civilizatoria: las elecciones a las que cada individuo se enfrenta en el camino colectivo hacia una sociedad nueva. Sin duda, soy un ecologista empedernido, pero me parece que el gusto por los ríos, antes que por los lagos –o por los pantanos, antes que por la tierra seca– podría ser la bisagra del desarrollo planetario en el siglo XXI.

Bioculturas

Veamos un proyecto del cambio socio-ecológico que está desarrollándose actualmente en el Cono Sur de Latinoamérica. Sus actores son los miembros de la red transnacional Humedales sin Fronteras. Estas personas no se identifican con un animal en particular, sino más bien con un tipo específico de lugar. Son amantes de los pantanos. Les gustan los valles fluviales y los humedales, los deltas y las marismas salinas. Tienen una especial simpatía por los isleños tradicionales y los defensores de las tierras guaraníes. Procuran proteger los medioambientes ribereños, creando a su vez nuevos sistemas socio-ecológicos e imaginando nuevas relaciones entre los humanos y el agua.

⁸ A propósito, ver Leslie, J. (2019). On the Northwest's Snake River, the Case for Dam Removal Grows. *YaleEnvironment360* (10 de octubre). Recuperado de: <https://e360.yale.edu/features/on-the-northwests-snake-river-the-case-for-dam-removal-grows>.

Se los puede encontrar en distintas ONG distribuidas en Argentina, Paraguay, Brasil y Bolivia.⁹ Llegué a este proyecto a través de un artista y activista llamado Alejandro Meitin, el responsable de la ONG Casa Río. En 2014, Alejandro trabajó con diferentes organizaciones para establecer un seminario itinerante con el nombre de “Las cuencas como laboratorios de gobernanza”, al cual pude asistir gracias a la generosa invitación del grupo Critical Art Ensemble.¹⁰ Alejandro hacía por entonces tres preguntas fundamentales, como continúa haciéndolas hoy: “¿quién diseña el territorio? ¿Para quiénes está diseñado? ¿Y cómo sería un diseño participativo del territorio?”.

Lo que los activistas de Humedales sin Fronteras confrontan es un plan claramente delineado para la imposición de un Estado hidrológico. La versión más reciente de este plan fue elaborada en el año 2000 por la “Iniciativa para la Integración de la Infraestructura Regional Suramericana”. IIRSA es un foro transfronterizo o un “marco de condicionamiento blando” para el desarrollo coordinado del transporte, la energía y las redes de telecomunicaciones, integrado desde 2010 a la Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR).¹¹ En lo que respecta a los ríos, la iniciativa pretende dragar una “hidrovía” para permitir el transporte en barcazas desde Buenos Aires hasta Puerto Cáceres en el sur de Brasil, luego de lo cual, de acuerdo con su formulación original y más ambiciosa, crearía una interconexión con las cuencas del Amazonas y el Orinoco mediante la excavación de canales sobre las divisorias continentales.¹² Esto es diseño territorial a gran escala. Lo que el plan de IIRSA revela es que el mismo río puede ser dos cosas muy distintas bajo dos miradas muy distintas. Puede ser un pulso lateral que estacionalmente desborda sus bancos en un vasto sistema de humedales; o puede ser un canal fuertemente dragado e intervenido que transporta bienes industriales al mar. Puede ser un corredor para el transporte de productos de exportación, o un corredor de supervivencia a escala continental para la reproducción de la vida silvestre y las iniciativas de solidaridad biocultural.

Analicemos el mapa de la Cuenca del Plata que Casa Río está confeccionando para Humedales sin Fronteras (<https://map.casariolab.art>). Lo que el mapa muestra es el Valle Central del sistema del río Paraguay-Paraná. Los ríos están trazados en un barroso color marrón, rodeados de exuberantes

⁹ <https://humedalessinfronteras.org/en>.

¹⁰ <https://cuencaslab.wordpress.com>.

¹¹ Para más información, ver Kanai, J.M. (2016). The pervasiveness of neoliberal territorial design: Cross-border infrastructure planning in South America since the introduction of IIRSA. *Geoforum* 69.

¹² Perea Borda, J. (1998). Los ríos nos unen: Integración fluvial suramericana. Bogotá: Corporación Andina de Fomento; ver el mapa de la “integración fluvial”, p. 233. Recuperado de: <https://scioteca.caf.com/handle/123456789/868>.

humedales verdes. El eje principal norte-sur permanece libre de represas y diques a gran escala. El delta en la desembocadura del río es un extraordinario medioambiente de islas y canales interconectados, en algunos lugares de hasta sesenta kilómetros de ancho, y más de trescientos kilómetros de largo. Es un laberinto de tierra y agua, un corredor vibrante de memoria ecológica que fluye a través del desierto circundante de soja transgénica industrializada. Así solía lucir el Delta del Mississippi –y no me refiero al demacrado delta Bird Foot donde el Mississippi desemboca en el mar, sino a la vasta región algodonera de ricos suelos aluviales donde nació el Delta blues–. Antes de su “recuperación”, el Delta del Mississippi también era un humedal de pantanos y ríos entrelazados. Hoy es un paisaje chato, polvoriento e industrializado –exactamente aquello en lo que el Delta del Paraná podría convertirse bajo la presión de la agricultura para exportación–.¹³ Todavía no llegamos a eso, ni mucho menos. Los afluentes y las llanuras aluviales del Paraguay-Paraná permanecen vivas al pulso estacional del río en casi todos los puntos, hasta llegar al Pantanal o el “Gran Pantanal” en la cabecera de la cuenca, uno de los humedales más grandes que aún existen en el planeta.

Ahora analicemos el mismo paisaje visto con ojos extractivistas. La Cuenca del Plata aparece en color negro carbón, mientras que la hidrovía está trazada en un azul convencional y punteada por puertos –en su mayoría puertos de aguas profundas para buques oceánicos que ya pueden llegar hasta Rosario, la capital exportadora de granos–. Pequeñas represas hidroeléctricas y de irrigación rodean las márgenes norte del Pantanal, sustrayendo lentamente su agua. La Cuenca del Plata ha sido el epicentro del boom de la soja transgénica desde los años noventa. Desde el punto de vista de la cultura extractivista, el río no constituye más que un corredor de transporte que enlaza los nodos espacialmente dispersos de la “fábrica global”.¹⁴ Nos representamos artísticamente la cuenca entera como una ceniza desecada, debido a los incendios que se inician de manera deliberada a los efectos de arrasar con los ambientes forestales para el cultivo de soja y la cría de ganado. Pero el mapa carbonizado no es solo una metáfora. El río Paraguay-Paraná se está secando ante nuestros ojos, este año, el año pasado, el anteaño. Los incendios se desatan en el Pantanal y en toda la cuenca del Plata. Estos no son fenómenos locales o regionales, que ya de por sí serían lo suficientemente graves.

¹³ Ver Holmes, B. (2020). Check My Pulse: The Anthropocene River in Reverse. *Anthropocene Curriculum*. Recuperado de: <https://www.anthropocene-curriculum.org/contribution/check-my-pulse>.

¹⁴ Ver Zibechi, R. (2006). IIRSA: la integración a la medida de los mercados. Programa de las Américas Informe Especial (13 de junio). Recuperado de: <https://www.alternative-regionalisms.org/wp-content/uploads/2009/07/zibechi-iirsa.pdf>.

Similares procesos de conversión de los suelos en el Amazonas están secando el bosque tropical y reduciendo las enormes cantidades de agua que el bosque transfiere al aire a través de la evapotranspiración. El “río atmosférico” que antes sustentaba a la *Pampa húmeda* está empezando a fallar.¹⁵ Esta falla repercute sobre el sistema Tierra. A medida que los “pulmones del planeta” amazónicos son arrasados por el fuego y las topadoras, las grandes praderas del Cono Sur de Latinoamérica se ven amenazadas por la desertificación. Gigatoneladas de carbono ascienden a la atmósfera. El clima global está en juego. Como las personas negras, marrones y rojas a manos de las fuerzas policiales de los Estados Unidos, estamos todos aproximándonos a un momento de “no puedo respirar”: un final de partida para la colonización.

Humedales sin Fronteras da vuelta como un guante el sistema de transporte extractivo, poniendo de relieve las prácticas emergentes de los *corredores bioculturales*. En el término resuenan los “corredores biológicos”, un dispositivo de planificación para la conservación que busca contrarrestar el confinamiento de la fauna carismática en pequeñas reservas. Pero un corredor biocultural no es un dispositivo de planificación, y no tiene que ver solo con la fauna. Se lo entiende como un espacio conectivo lleno de neo-ecosistemas creados mediante relaciones simbióticas entre las personas y el resto de la naturaleza. Aquí es donde toma cuerpo una determinada cosmovisión. Las bioculturas giran en torno a una relación de “crianza mutua” o “fomento mutuo”: *uywaña*, en la lengua aymara del altiplano andino. Como explica el texto introductorio de nuestro mapa (Casa Río, 2013), la práctica del fomento mutuo “se vincula no solo al cultivo de plantas y al cuidado de los animales, sino también al cuidado que se prodigan los humanos entre sí y los humanos con otros no humanos”.¹⁶ Lo que se vuelve obvio en la era de la destrucción tecno-económica es que los medioambientes humanizados solo pueden sostenerse en el cuidado mutuo.

Un corredor biocultural es una intrincada malla relacional que varía de un lugar a otro. Se lo entiende como un espacio sagrado multi-local –una figura organizante sin centro o jerarquía–. La idea es expresar el principio de interdependencia en muchos niveles distintos. Las formas de vida

¹⁵ Ver Nobre, A.D. (2014). The Future Climate of Amazonia: Scientific Assessment Report. Sao Jose dos Campos –SP Edition, ARA, CCST-INPE/INPA. Recuperado de: http://www.ccst.inpe.br/wp-content/uploads/2014/11/The_Future_Climate_of_Amazonia_Report.pdf.

¹⁶ Ver Casa Río/Humedales sin Fronteras, *Corredores*, mapa online. Recuperado de: <https://map.casariolab.art>. Ver también Lema, V. (2013). Crianza mutua: una gramática de la sociabilidad andina. *Actas de la X Reunión de Antropología del Mercosur*, publicación en CD-Rom. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: https://www.academia.edu/5552668/Crianza_mutua_una_gram%C3%A1tica_de_la_sociabilidad_andina.

indígenas proporcionan una primera guía, a la que pueden acceder, al menos en parte, aquellas personas externas que se comprometen con una práctica activa de la solidaridad. En la vida diaria de las sociedades industriales, ese principio puede ser experimentado a través de la recuperación de una producción artesanal de bajo impacto, el cultivo agroecológico, la defensa de la tierra y el trabajo de restauración ecológica, entre otras cosas. Actualmente se organizan festivales bioculturales para generar conciencia sobre estas prácticas. Como en el caso de Cascadia, el objetivo es crear un imaginario práctico que siga el curso del agua que atraviesa las fronteras nacionales y penetra en los poros de los seres humanos y la tierra. Pero este aspecto imaginario o espiritual no excluye el involucramiento con instituciones existentes. Todo lo contrario. Una de las luchas más importantes en Argentina ahora mismo tiene que ver con la renovación del contrato para el dragado del río Paraná, el cual, al momento en que escribo esto, permanece suspendido debido a la oposición de la sociedad civil.¹⁷ Mientras tanto, existe una campaña cada vez más grande para hacer llegar a las cámaras legislativas una ley de humedales (el eslogan es *¡Ley de humedales ya!*). Hoy más que nunca, estos activistas conciben las cuencas hidrográficas como laboratorios de gobernanza.

Los cambios concretos en la gobernanza contemporánea requieren de una cosmovisión diferente, surgida desde dentro y en contra de la cosmovisión extractivista. Dirigiéndose a los habitantes de Abya Yala (anteriormente conocida como América Latina), el texto introductorio del mapa evoca la noción guaraní de una Tierra sin Mal:

La Tierra sin Mal, esa creencia mítica guaraní, en un lugar donde todo florece y fructifica, donde no hay mal, sufrimiento, daño ni muerte provocada, ese lugar parecido al paraíso bíblico, que no está en otra parte, sino aquí mismo en esta tierra como realidad y sueño, como proyección o profecía, como posibilidad gnoseológica y ontológica, permanece latente en mitos semejantes en muchos pueblos indígenas y campesinos de Abya Yala, y en quienes hacemos propio este sueño. (Casa Río, 2013)

Futuros

En este texto he presentado dos opciones de civilización, cada una de las cuales supone una identificación con otros no humanos, así como el papel cada vez más importante de los pueblos indígenas. En ambos casos he situado los conflictos utilizando mapas biorregionales que desbordan

¹⁷ Para el contexto y actualizaciones sobre este conflicto, ver los sitios web de las organizaciones afiliadas a Humedales sin Fronteras, Taller Ecologista y CAUCE: <https://tallerecologista.org.ar> y <https://cauceecologico.org>.

las fronteras nacionales. Puesto que estos conflictos son luchas populares contra un orden socio-técnico establecido, uno podría pensar que recapitulan un esquema estrictamente dualista de “la sociedad contra el Estado”. Sin embargo, las narrativas no encajan en ese esquema binario. Quienes se oponían a las represas del Elwha encontraron aliados entre los funcionarios administrativos, logrando su objetivo con la intermediación de agencias federales. Los defensores del río Paraguay-Paraná buscan no solo una ley que regule los usos y las necesidades ecológicas de los humedales, sino también una transformación del actual régimen de dragado y, en última instancia, un tratado internacional que asegure la viabilidad del sistema fluvial en su conjunto. Aunque ambas coaliciones procuran desmontar o literalmente destruir las formas dominantes de gobernanza de las cuencas hídricas (lo que he venido llamando “el Estado hidrológico”), no propugnan la autodisolución de la sociedad o algún retorno a un “primitivismo” imaginado. Antes bien, se trata de formas de revolución inusualmente apacibles. Sugieren que nuestra comprensión del gobierno, o de lo que significa ser civilizados, tiene que reelaborarse desde un interior carismático que incluya a los pueblos no blancos y al mundo no humano. La cuestión crucial para estos movimientos es producir una transformación sin generar reacciones violentas. Nada lo garantiza.

Hoy, la esquizmogénesis es tan bienvenida como amenazante. Es bienvenida porque alienta la formación de una cosmovisión ecológica, en la que los humanos no son simplemente libres de llegar a ser diferentes, sino que más bien están unidos en interdependencia por lazos relacionales. Pero es amenazante porque refuerza la cosmovisión modernista, según la cual los humanos son libres, iguales, competitivos y ferozmente independientes. Las sociedades latinoamericanas están actualmente atenazadas por esta contradicción, pero tienen a sus espaldas la experiencia de las dictaduras, y hoy parecen capaces de resolver muchos conflictos mediante una combinación de movimientos de base y rituales democráticos. En los Estados Unidos, por el contrario, el levantamiento progresista progresivo seguido de contraofensivas reaccionarias ha alimentado una curva ascendente de polarización cultural, especialmente desde la gran ola de protestas que se sucedieron tras el asesinato de George Floyd en manos de la policía en 2020. En los medios de comunicación públicos y entre incontables grupos de derecha, el *trending topic* es la guerra civil. Como observó Gregory Bateson (1998, p. 137), “si existe alguna característica humana básica que haga al hombre proclive a la lucha, ella parecería ser esta expectativa de liberarse de la tensión por medio de la entrega total”. Puede que la violencia esquizmogénica sea inevitable en el corto plazo, pero los colapsos ecológicos venideros podrían estimular una forma de liberación diferente y tal vez

más cooperativa. La tormenta, la sequía y los incendios bien pueden ser el amanecer de algo nuevo, al menos en los Estados Unidos.

En Europa, desde luego, las cosas son muy distintas. Mientras escribo esto, la violencia intereuropea se ha intensificado de repente hasta llegar a una guerra abierta. El agresor lucha esta guerra apelando a su estatus de civilización aparte, el *Russkiy Mir* o “mundo ruso”.¹⁸ La Unión Europea combate esta guerra reforzando sus obsoletas alianzas militares, suministrando armas a Ucrania y, por sobre todo, perpetuando la brutalidad rusa mediante el pago de las facturas mensuales de petróleo y gas por parte de los gobiernos, las corporaciones y los ciudadanos de a pie. Ningún aspecto del Estado ha cambiado, no se ha hecho ninguna opción de civilización, y este cisma internacional todavía no ha generado nada nuevo –aunque fácilmente podría hacerlo–. El precio de terminar con la guerra es apagar el gas. Cada paso hacia la eliminación de los combustibles fósiles en Europa es una forma de empezar a responder la pregunta por la civilización que tanto apremia en el viejo continente.

Así pues, permítanme hacer las preguntas una vez más: ¿con quién te identificas? ¿Qué tipo de estética encarnas? ¿Qué tipo de cosmos habitas? ¿Por qué tipo de futuro lucharás? ¿Y cómo hacerlo exactamente? Las historias que he contado, acerca de salmones y pantanos y pueblos indígenas, sin duda parecen muy distantes de los imaginarios eurocéntricos dominantes de los Estados nación modernos. Sin embargo, la esquizmogénesis es, innegablemente, la cuestión más candente de la actualidad.

Esta es mi propia conclusión. Defiendan el pantano. Derriben la represa. Desbórdense. Vivan como un río.

Bibliografía

Aldwell, Th. (1950). *Conquering the Last Frontier*. Seattle, EE. UU.: Artcraft Engraving and Electrotype Company.

American Friends Service Committee (eds.) (1970). *Uncommon Controversy: Fishing Rights of the Muckleshoot, Puyallup, and Nisqually Indians*. Washington, EE. UU.: University of Washington Press.


¹⁸ Para una versión más intrincada de la pregunta por la civilización, cf. otro libro sobre “amaneceres”: Maçães, B. (2018). *The Dawn of Eurasia: On the Trail of a New World Order*. Yale: Yale University Press.

- Bateson, G. (1998). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires, Argentina: Lohlé-Lumen.
- Berg, P. y Dasmann, R. (1977). Reinhabiting California. En *The Ecologist* 7/10.
- Brewitt, P. (2019). *Same River Twice*. Oregon, EE. UU.: Oregon State University Press.
- Casa Río/Humedales sin Fronteras, *Corredores*, mapa online. Recuperado de: <https://map.casariolab.art>.
- Clastres, P. (1978). *La sociedad contra el Estado*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Guarino, J. (2013). Tribal Advocacy and the Art of Dam Removal: The Lower Elwha Klallam and the Elwha Dams. En *American Indian Law Journal* 2/1.
- Graeber, D. y Wengrow, D. (2021). *The Dawn of Everything: A New History of Humanity*. Nueva York, EE. UU.: Straus and Giroux. [Existe trad. cast. reciente: (2022). *El amanecer de todo. Una nueva historia de la humanidad*. Barcelona, España: Ariel.]
- Holmes, B. (2020). Check My Pulse: The Anthropocene River in Reverse. En *Anthropocene Curriculum*. Recuperado de: <https://www.anthropocene-curriculum.org/contribution/check-my-pulse>.
- Kanai, J. M. (2016). The pervasiveness of neoliberal territorial design: Cross-border infrastructure planning in South America since the introduction of IIRSA. En *Geoforum* 69.
- Lema, V. (2013). Crianza mutua: una gramática de la sociabilidad andina. *Actas de la X Reunión de Antropología del Mercosur*, publicación en CD-Rom. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: [https://www.academia.edu/5552668/Crianza mutua una gram%C3%A1tica de la sociabilidad andina](https://www.academia.edu/5552668/Crianza_mutua_una_gram%C3%A1tica_de_la_sociabilidad_andina).
- Leslie, J. (2019). On the Northwest's Snake River, the Case for Dam Removal Grows. En *YaleEnvironment360* (10 de octubre). Recuperado de: <https://e360.yale.edu/features/on-the-northwests-snake-river-the-case-for-dam-removal-grows>.
- Maçães, B. (2018). *The Dawn of Eurasia: On the Trail of a New World Order*. Yale, EE. UU.: Yale University Press.

- McCloskey, D. (1988). *Cascadia: a great Green land on the northeast Pacific Rim*. Seattle, EE. UU.: Cascadia Institute.
- McCloskey, D. (1994). Cascadia. En Aberly, D. (ed.). *Futures by Design: The Practice of Ecological Planning*. Gabriola Island, B.C. y Filadelfia, EE. UU.: New Society Publishers.
- Nye, D. E. (1994). *American Technological Sublime*. Boston, EE. UU.: MIT Press.
- Nobre, A. D. (2014). The Future Climate of Amazonia: Scientific Assessment Report. Sao Jose dos Campos –SP Edition, ARA, CCST-INPE/INPA. Recuperado de: http://www.ccst.inpe.br/wp-content/uploads/2014/11/The_Future_Climate_of_Amazonia_Report.pdf.
- Ott, B. (1987). Indian Fishing Rights in the Pacific Northwest: The Need for Federal Intervention. En *Boston College Environmental Law Review* 14/2.
- Perea Borda, J. (1998). *Los ríos nos unen: Integración fluvial suramericana*. Bogotá, Colombia: Corporación Andina de Fomento.
- Wolf, E. y Zuckerman, S. (eds.) (2003). *Salmon Nation: People, Fish, and our Common Home*. Portland, EE. UU.: Ecotrust.
- Zibechi, R. (2006). IIRSA: la integración a la medida de los mercados. Programa de las Américas Informe Especial (13 de junio). Recuperado de: <https://www.alternative-regionalisms.org/wp-content/uploads/2009/07/zibechi-iirsa.pdf>.

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2022

Fecha de aceptación: 1 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.



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 objetopreciado 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 Cortes 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 accesoria 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 vivientes, 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 viviente y de lo no viviente, 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). *Eisejez*. 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.



Fuerza sensible en los mallines patagónicos

Sensitive force in the patagonian mallines

Juliana Robles de la Pava

FFyL, UBA - CONICET

Resumen

El presente artículo se detiene en una indagación sobre la fuerza sensible que se configura en la serie *Impresiones de la tierra* realizada por la artista argentina Teresa Pereda en los humedales de la Patagonia. Busco sostener que bajo una lógica de la inmersión propuesta en esta serie se reconfiguran las coordenadas del gesto estético moderno. Estos papeles trazan una modalidad de acción en la cual las alianzas inesperadas tejen un imaginario material que atiende a un universo orgánico y mineral más que humano. A su vez, postulo que por medio de operaciones y movimientos que escapan a una intervención consciente, estas impresiones manifiestan una estética-política de lo material-fluvial en la cual se re(inscribe) la fuerza no identitaria de las prácticas sensibles. Para sostener estas ideas me valgo en este trabajo de una constelación teórica contemporánea que atiende a la eficacia material y estética de todo lo existente con el objetivo de señalar la importancia de las producciones estético-artísticas en la configuración de una ecología política.

Palabras clave: estética no moderna; ecología política; materialismos

Abstract

The present article is an inquiry into the sensitive force that is configured in the fluvial prints made by the Argentinean artist Teresa Pereda in the wetlands of Patagonia. I seek to argue that, under a logic of immersion, which reconfigures the coordinates of the aesthetic gesture, these papers trace a form of action in which unexpected alliances weave a material imaginary that attends to an organic and mineral universe rather than a human one. In turn, I postulate that by means of operations and movements that escape conscious intervention, these impressions manifest an aesthetic-politics of the material-fluvial in which the non-identity force of sensitive practices is re(inscribed). To support these ideas, I use in this article a contemporary theoretical constellation that attends to the material and aesthetic efficacy of all that exists in order to point out the importance of the aesthetic-artistic productions in the configuration of a political ecology.

Keywords: non-modern aesthetics; political ecology; materialism

“El agua no tiene un temperamento. Sólo reacciones de fuerzas que han acusado el empuje de fuerzas contrarias”.

Marcelo Cohen, *Gongue*, 2012

Se conocen en la lengua mapuche, mapudungún, distintos modos de referirse a los humedales patagónicos: “mallines”, “malliñ” o “mangiñ”. Cada una de estas formas despliega una grafía que intenta dar cuenta de un bajo o de una- zona inundada en la cual la materia fluvial se expresa como un complejo ensamblaje de actantes naturoculturales (Haraway, 2019). Múltiples elementos constituyen al mallín patagónico como ese espacio de riqueza natural y económica en el cual se configura la idea de un supuesto “recurso ambiental” a disponibilidad humana y animal. Pero, ¿alguna vez nos hemos preguntado sobre la fuerza sensible de los mallines patagónicos?, ¿sería posible configurar una estética en donde confluyan los elementos litológicos, topográficos e hidrológicos que conforman estas áreas inundadas al Sur de la Argentina? La obra *Impresiones de la tierra* de la artista Teresa Pereda¹ pone de manifiesto una imaginación sensible de los mallines patagónicos que escapa al gesto estético moderno de la idealidad de la obra artística y expresa, por el contrario, la fuerza no humana de la materia fluvial en una configuración estética que desafía los códigos de la interpretación de lo sensible.

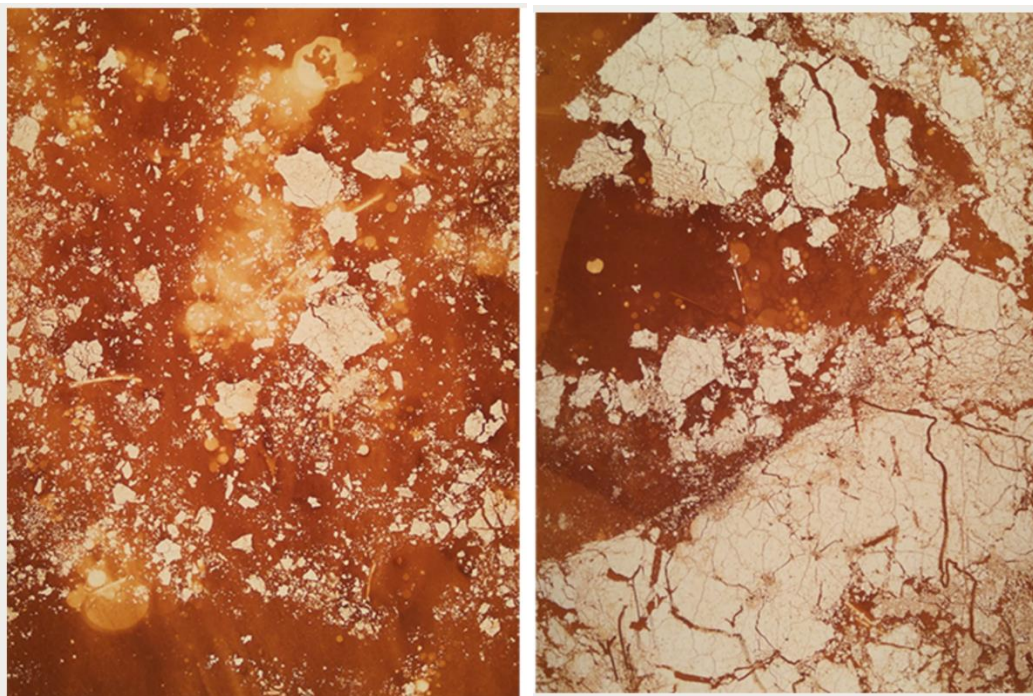
Restos de minerales, impresiones luminosas de plantas hidrófitas, y adhesión de compuestos de sedimentación accionan un imaginario sensible en el cual el ensamblaje híbrido del ecosistema del mallín se expresa. Aquí se pone de manifiesto una fuerza biótica y abiótica que se abre paso más allá de la explotación antrópica destinada a la industria ganadera y forrajera que ha caracterizado el uso de estas áreas inundadas en los bosques y las estepas de las provincias comprendidas entre Neuquén y Tierra del Fuego (Epele, et al, 2018, p. 47). *Impresiones de la tierra* ejerce por lo tanto una leve pero contundente torsión de lo que Jason W. Moore denomina la inserción del capitalismo en la trama de la vida (2020). Su potencia radica en revertir los códigos de un extractivismo diseminado por todos

¹ Teresa Pereda señala sobre esta serie: “los mallines trabajan *conmigo* y en cierta medida por mí, es su generosidad la que da lugar a estas impresiones, ellos no todos los años se manifiestan”. Le agradezco a la artista por estas palabras que me ofreció en una conversación realizada el 11-11-22, por la generosidad con la cual me habló sobre su experiencia en esta serie y por permitirme usar las imágenes para este artículo y brindarme toda la información sobre ellas.

los órdenes de la existencia y en poner de manifiesto que hay una capacidad poiética y política en estos enclaves *anfíbios*² de la extensa Patagonia.

Figuras 1 y 2

Teresa Pereda, *Impresiones de la Tierra, inmersión de papeles de algodón en la zona de mallines cordilleranos patagónicos #130 (21 de enero de 2017) #132 (28 de enero), 50 x 34,5.*



Nota: disponible en: <https://www.teresapereda.com.ar/>

Impresiones de la tierra expone así una fuerza de los mallines capaz de configurar universos sensibles que desacomodan las supuestas regularidades y esencialismos que hacen a la naturaleza. De este modo, contrario a una lógica del estatismo, propongo considerar a los mallines como agentes estéticos, históricos y políticos dinámicos. En ese sentido el presente artículo se detiene en una indagación sobre la fuerza sensible que se configura en esta serie iniciada por la artista argentina

² Franca Maccioni ha propuesto esta noción de *lo anfíbio* como aquello “situado a medio camino entre la tierra y el agua, pero también entre la infancia y la lengua, entre lo intemporal del mito y lo histórico-político, entre lo subjetivo y lo impersonal, entre la naturaleza y la cultura” (2016, pp. 34-35). La autora lo propone para explorar las escrituras poéticas de autores como Juan Laurentino Ortiz, Francisco Madariaga, Martín Rodríguez entre otros.

Teresa Pereda desde 2006 y que todavía continúa en los humedales de la Patagonia. Busco sostener que, bajo una lógica de la inmersión, estas impresiones reconfiguran las coordenadas del gesto estético moderno al exponer un conjunto de alianzas inesperadas que tejen un imaginario material vinculado al universo orgánico y mineral más que humano. A su vez, postulo que por medio de operaciones y movimientos que escapan a una intervención consciente, estas impresiones manifiestan una estéticapolítica de lo material-fluvial en la cual se re(inscribe) la fuerza no identitaria de las prácticas sensibles. Para sostener estas ideas me valgo en este trabajo de una constelación teórica contemporánea que atiende a la eficacia material y estética de todo lo existente con el objetivo de señalar la importancia de las producciones estético-artísticas en la configuración de una ecología política.

El trabajo de Pereda discurre por un universo material en donde la tierra y el agua constituyen fuerzas centrales.³ Otras de sus propuestas como *Dibujos de agua* (2006) y *Erupción* (2011), a la vez que el desarrollo de procesos que lleva a cabo la artista como *Tierra y Agua*, explicitan una serie de fusiones poderosas en las cuales se exploran intensidades de lo vivo, del territorio, el espacio y el tiempo. Se podría decir que los flujos por los cuales circula la obra de Pereda exponen un itinerario poético y político que pone en cuestión los modos de hacer, organizar y vincularse con la producción sensible propia de *la constitución moderna* (Latour, 2012). El trabajo de Pereda da cuenta así de una dimensión en donde las materias propiamente dichas se anudan y complican con saberes, rituales y procesos pertenecientes a distintas tradiciones culturales. Desde ciertos “elementos mestizos”, vinculados a prácticas y rituales de diversas geografías argentinas hasta el desarrollo de una dinámica etnográfica que atiende a modos de estar en el mundo y de vincularse con la tierra propios de comunidades indígenas, la práctica artística de Pereda presenta *lugares-otros*, narrativas y asociaciones significantes que trazan redes naturales y sociales no programables desde la separación y purificación del pensamiento estético moderno.

³ Mercedes Casanegra señala que el rasgo característico de “los doce últimos años del desarrollo artístico de Teresa Pereda –entre 1996 y 2008– es la utilización de tierra como material para realizar sus obras” (2008, p. 17). Me interesa también señalar en este trabajo la fuerza configurante y sensible del agua y toda la comunidad de elementos que la constituyen como material constitutivo de la apuesta estético-artística de Pereda.

Los papeles y la acción del agua

Entre las fibras de los papeles y la acción ejercida por el agua en una operación de inmersión *Impresiones de la tierra* expone la capacidad de la materia fluvial de generar ordenes sensibles en los cuales un imaginario mallinezo puede ser pensado. Zonas de impresiones lumínicas, plantas y sedimentos adheridos producen, en conjunción con la materia orgánica de los papeles, planos texturados con diversas tonalidades y tintes. Los colores terrosos de los sedimentos exponen la fuerza configurante de los minerales que componen estas zonas inundadas. Toda esta fuerza que corre a la manera de un arroyo⁴ se imprime sobre el papel duplicando su circulación por los poros y las grietas de este, tal como sucede en la escorrentía superficial de la zona húmeda.

Figura 3

Teresa Pereda, Impresiones de la Tierra, inmersión de papeles de algodón en la zona de mallines cordilleranos patagónicos, #013 (25 de febrero de 2007), 50 x 70 cm.



Nota: disponible en: <https://www.teresapereda.com.ar/>

⁴ Georgina Ciari señala en la caracterización de los mallines y su funcionamiento que: “El agua de escurrimiento superficial, se concentra en las cárcavas y rápidamente llega a los mallines en forma de arroyos o arroyuelos” (2010, p. 64).

¿Qué o quiénes participan en la generación de estas impresiones? Las corrientes de agua que conforman los mallines trazan recorridos en los cuales se arrastran materias que son depositadas en estas áreas inundadas. Estos materiales aluviales y coluviales están conformados por depósitos “de granulometría fina [y] de reducido espesor” (Andreazzini et al, 2020, p. 78) que corren junto con las corrientes subterráneas de agua expuestas en la superficie, a la vez que ocultas en la profundidad de estas zonas. Los mallines son una clara expresión de las vertientes fluviales que corren de los ríos intermitentes, arroyos y demás caudales de agua que se generan en las estaciones húmedas y por causa de las tormentas. La vegetación herbácea y acuática se adhiere sobre las fibras de celulosa de los papeles sumergidos en este ecosistema dinámico, como también los minerales del suelo se incorporan en las tramas texturadas del soporte. Como un conglomerado de actantes estas impresiones se configuran a partir de la acción de distintos cuerpos vegetales y materias estratigráficas de distintos grosores sobre la superficie sumergida.

La fuerza y el dinamismo del agua junto a los componentes de la materia orgánica y de las circunstancias ambientales trazan así tramas, variaciones tonales e imprimen huellas en una acción cooperativa entre las fibras de los papeles y las condiciones materiales de estos sistemas ecológicos. Es la acción del agua, aquello que Guadalupe Lucero denomina como “el afecto del agua” (2018a, p. 154) –su capacidad de acción y reacción en un encuentro multiagencial– la que configura estas impresiones y modula sus superficies.

Al plantear una variabilidad inacabable de formas y huellas impresas resulta evidente que es la capacidad operativa de la materia fluvial de los mallines patagónicos la que acciona, performativiza e imagina un universo sensible que impregna estos soportes sumergidos. Es el movimiento de los minerales el que genera trazos, rupturas y planos resquebrajados en una trama densa de fibras vegetales como las del papel. *Impresiones de la tierra* expone entonces cómo la acción del agua que fluye y a la vez que es inmóvil constituye un *devenir generativo* (Iovino y Oppermann, 2018, p. 216) capaz de reconfigurar no solo la capacidad imaginaria de los mallines sino también el lugar de los actantes no-humanos que participan en el juego de lo sensible.

La serie de Pereda da cuenta de cómo esto que Jean-Christophe Bailly llama “aguas de tierra” (2019, p. 13) posee una creatividad inherente que desborda el paradigma moderno de la creatividad como una particularidad humana. De este modo, entre el movimiento zigzagueante y dinámico de los canales fluviales y aquel estacionario de los ambientes acuíferos, *Impresiones de la tierra* hace patente

la acción simpoiética (Haraway, 2019) de estos ecosistemas trazando formas de lo sensible que desbordan los modos del hacer propiamente humanos. Es así como la acción del agua, en el caso de los mallines y de esta serie, nunca es, solamente, la acción del agua, sino que supone una acción proliferante y múltiple. El agua de los mallines que se cuele por las áreas texturadas de los soportes, acciona junto con las materias minerales, vegetales y animales que habitan y componen este ambiente hidrológico.⁵ Rehuendo a cualquier lógica jerarquizante, estas impresiones muestran una convivencia y una complicidad de las existencias mallinezas que desafía todo excepcionalismo biótico. En ese sentido es que resulta posible entender que esta serie de Pereda presenta tanto los “modos de existencia colaborativos” (Colectiva Materia, 2021, s/p) propios de los mallines patagónicos, así como también se inscribe, en tanto tal, como un conglomerado asociativo de actantes.

Mallines y la fuerza sensible

Los mallines patagónicos son un tipo de humedal que consiste en un ecosistema dulceacuífero dinámico y variable. En él se da una interacción entre distintos tipos de elementos litológicos, hidrológicos y topográficos que se articulan entre sí en la formación de un sistema en movimiento y transformación constante. La agencia de piedras, juncos, coirón blanco y otro tipo de plantas como los unquillos o arbustos como el Charcao (Ciari, 2010, p. 14) movilizan una economía y una ecología material que funciona a la manera de lo que Anna L. Tsing ha denominado *conjuntos polifónicos* (2021, p. 48). Cada uno de estos elementos hidrológicos que componen los mallines se expresan en los papeles sumergidos y produce marcas y movimientos en donde la acción estética escapa a los diseños de una voluntad artística. Es importante señalar que es en la acción conjunta de todos estos elementos, que conforman al mallín como ecosistema, que la fuerza sensible impresa, adherida, grabada sobre esa superficie de papeles fibrosos se manifiesta.

Alejada de un constructivismo cultural esta serie hace visible la multiplicación de los operadores y actantes estéticos que conforman los humedales patagónicos. Expone la eficacia de los materiales minerales y orgánicos que pueblan estos mallines y que actúan en *Impresiones de la tierra*

⁵ Noelia Billi ha señalado cómo

el concepto moderno de vida genera un tipo de organización particular que hace cristalizar una clasificación y jerarquización de las distintas lógicas de existencia, sobre la cual se sobreimprime una partición entre lo orgánico y lo inorgánico que excluye a este último del ámbito de la vida. (2018, p. 238)

como *intervinientes* (Latour, 2014) de la acción imaginaria de estas zonas inundadas. De este modo, esta serie patentiza la tenacidad material que hace de estas zonas acuáticas, enclaves para la generación de sensibilidades. Se trata, siguiendo a Emanuele Coccia de “espacios supranumerarios de los medios” (2011, p. 49) en los cuales lo sensible escapa a “toda oposición entre naturaleza y cultura, entre vida e historia, así como el medio está más acá de toda inútil dialéctica entre sujeto y objeto” (Coccia, 2011, p. 51).

Figura 4

Teresa Pereda, Impresiones de la Tierra, inmersión de papeles de algodón en el mallín cordillerano “Boliche Viejo”, Llamuco, provincia de Neuquén, marzo de 2007, dimensiones variables.



Nota: disponible en: <https://www.teresapereda.com.ar/>

Aquí se hace evidente cómo lo sensible no constituye una exclusividad del ámbito de lo humano, sino que este conforma un movimiento, un afecto, una capacidad de acción, generación y transformación que hace a todas las existencias habitantes de estos humedales. En el caso de la serie de Pereda, dicha fuerza transformadora se hace co-extensible a los papeles y a las redes de acción humana entreveradas en la producción de estas Impresiones. De esta manera, las impresiones de Pereda se presentan como un “tejido de experiencia” (Abram, 2010, p. 143) que involucra un anudamiento humano y no-humano complicado y entramado en el gesto inmersivo de los papeles. Como un remanente, una huella o aquello que Georges Didi-Huberman entiende como una *imagen-*

estela las formas, texturas, roturas, tonalidades y densidades materiales se imprimen “de repente” sobre estas superficies. Pero ese “de repente” que para Didi-Huberman es la duración “extraordinariamente breve del fenómeno, lo singular–visual y temporal– de su aparición” (2015, p. 85) se extiende, en el caso de las *Impresiones de la tierra*, en la suspensión prolongada sobre el agua.⁶ El tiempo de estas impresiones es, por lo tanto, un tiempo extendido, multiplicado, demorado y duplicado. Se trata de una convivencia de temporalidades que van desde aquella propia de la dinámica hidrológica de estas zonas inundadas hasta aquella de la(s) instancia(s) de impresión de los componentes que hacen a los mallines.

Emanuele Coccia señala también la diferencia entre una física de lo sensible y una antropología de lo sensible. Si la primera pone de relieve que “la vida sensible no tiene necesariamente orígenes humanos (sin que por ello sea ajena al hombre), a la ciencia de lo sensible” y la segunda refiere a “las imágenes y lo sensible [que] existen frente al hombre dotado de sentidos” (2011, p. 11) las impresiones de la tierra parecieran exponer más una física de lo sensible que una lógica representacional garante de la operación especular que configura la apuesta antrópica. Los mallines, ensamblajes multielementales y multiagenciales, definen las formas, las realidades y los límites que se trazan en los papeles fibrosos. Su acción expone una fuerza no identitaria sino siempre diferenciada desde la cual la práctica sensible, la producción concreta de formas, texturas y colores acontece por ese *afecto impersonal* (Bennett, 2022) que caracteriza la energética de los materiales orgánicos y minerales de esta red acuífera.

La acción de las materias hidrófilas

La estética como disciplina surge y se consolida en el marco de la apuesta moderna por el Sujeto. Es la conciencia y su lógica representativa aquella capaz de generar, imaginar, producir, transformar todo lo existente. Bajo esta prerrogativa y esta exclusividad antrópica pareciera anularse toda capacidad de agencia a aquello que no responde a la auto-afección humana. Lejos de este paradigma antropocéntrico, *Impresiones de la tierra* expresa la capacidad agencial, transformadora e imaginaria que anida en las materias hidrófilas que componen los mallines patagónicos. Los juncos y unquillos, los coirones y el pasto que integra estas zonas, accionan sobre las fibras de los papeles

⁶ En la página web de la artista se señala que “las piezas reposan suspendidas en el agua por varios días. Las imágenes que obtiene son el resultado de un conjunto de capas sensibles a la acción del agua, del aire y del tiempo orgánico que opera en la fijación de minerales y sustancias”.

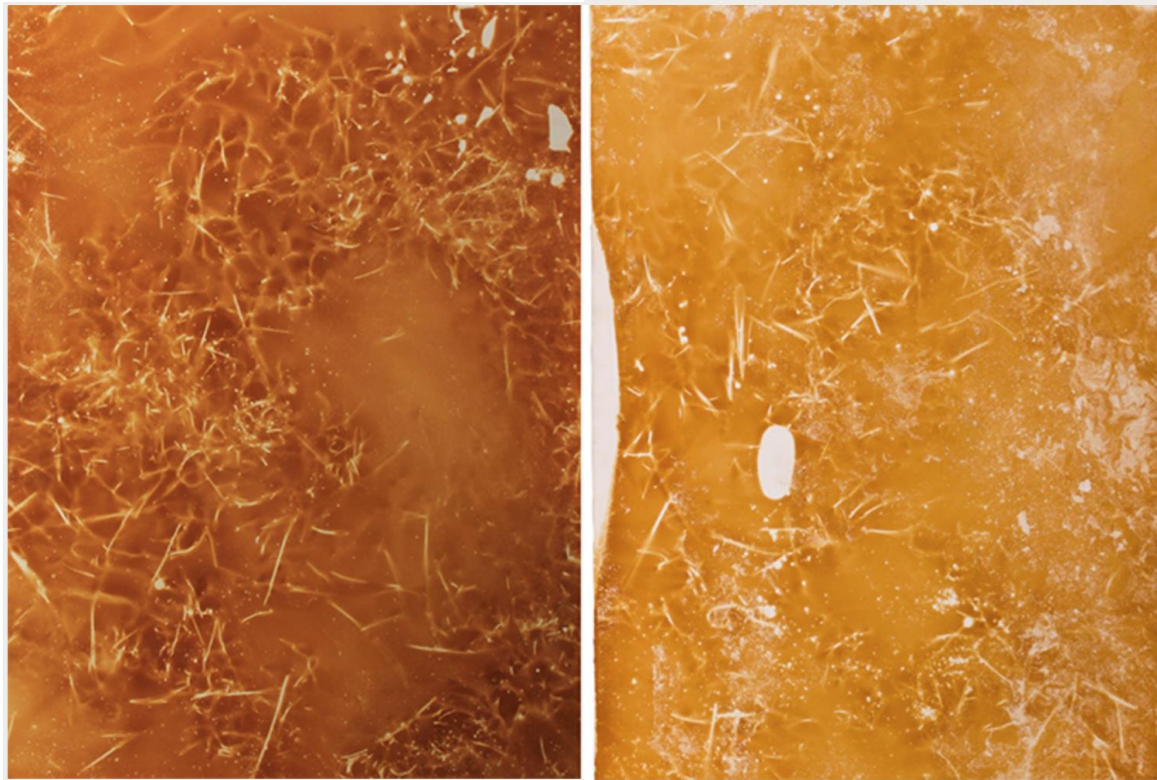
sumergidos trazando contornos variables que sobresalen de la capa terrosa adherida a las fibras vegetales de los papeles.

Los suelos húmedos de los mallines generan hojas cilíndricas y alargadas, como las de los juncos o los unquillos, que se fijan sobre los papeles y dejan huellas disimiles en su superficie. Así, como una red de patrones aleatorios que producen distintas direcciones y profundidades acentuadas, estas especies vegetales hidrófilas accionan intra-activamente dejando su rastro en estos papeles. De este modo, las materias hidrófilas de los mallines operan bajo un dinamismo generativo que hace “surgir nuevos mundos” (Barad, 2007, p. 170) de participación colectiva.

Si, como afirma Bailly, “los ríos no son presencias neutras [sino que], cada uno de ellos actúa de manera distinta” (2019, p. 17), resulta posible afirmar que los mallines y sus materias habitantes no son presencias neutras sino actantes dinámicos y diversos con propensiones, capacidades y características propias que se expresan sobre los soportes fibrosos. De este modo, las materias hidrófilas que hacen a la composición multiespecífica de estas zonas inundadas junto con las materias minerales que componen los suelos, trazan sus gestos y sus *sentidos* (Marder, 2013) más allá de una conciencia. Es así como en el discurrir de una espera cada uno de los materiales de los humedales accionan sobre las superficies y dejan sus rastros. De acuerdo con esto, si “la lógica vegetal es la de la exposición y la espera, [y] la entrega a la superficie que constituye su cuerpo múltiple y en metamorfosis supone una alternativa a la constitución identitaria de los seres” (Billi, 2018, p. 239) entonces la acción de los elementos mallinezcicos escapa a todo orden identitario de las prácticas sensibles. Su eficacia deviene en un *con-tacto* con los papeles y su suspensión en el agua.

Figuras 5 y 6

Teresa Pereda, *Impresiones de la Tierra, inmersión de papeles de algodón en la zona de mallines cordilleranos patagónicos, #043 y #057, 100 x 70 cm, 2014.*



Nota: disponible en: <https://www.teresapereda.com.ar/>

Cada uno de los compuestos que hacen a los ambientes de estas zonas bajas erosionan materias geológicas que penetran los soportes y generan contornos de formas variables. Es en el camino del agua, su constante fluir por cursos de agua permanentes y semipermanentes que estas impresiones adquieren una textura que se produce por la superposición de capas de sustancias. La *proximidad* de los papeles y los habitantes acuáticos de estos ecosistemas genera una fisura en la identidad de la conciencia moderna exponiendo ese *otro* material (Jullien, 2022, p. 10) incapturable por el hacer humano del trabajo sensible. Por medio de una desfamiliarización de la acción poética moderna que ubica en la idealidad de los pensamientos el gesto estético, *Impresiones de la tierra* impugna la primacía de una estética humanista para abrir paso a una estética inhumana de las propias materias mallinezas. Así como Guadalupe Lucero ha entendido el “poder de contagio y de

crecimiento del cristal” como un “motor que activa el trabajo de la imaginación sin corresponder a concepto alguno” (2018b, p. 247), se podría también pensar que las piedras, las plantas acuáticas y los minerales de la tierra que conforman los mallines operan en esta serie de impresiones como un motor imaginario, una fuerza activa que “modela la zona de lo sin voz, de lo sin tiempo, del sacrificio y la falta, de lo despojado y lo sinsentido” (Milone 2018, p. 8). Son las materias hidrófilas y su asociación con los minerales terrosos aquello que configura estas impresiones y da lugar a un imaginario particular de los humedales patagónicos.

Estética y apuesta ecopolítica

Impresiones de la tierra construye un espacio que invita a volver a pensar el modo en que la dimensión sensible, propia de a las existencias orgánicas y minerales, reconfigura una supervivencia colaborativa (Tsing, 2021, p. 23). Alejada de una impronta extractiva que cree entender estos humedales como mero recurso disponible para la racionalidad capitalista y agroindustrial, esta serie da cuenta de la potencia imaginaria, creativa, generadora y, en definitiva, estética que hace a los mallines patagónicos.

Estas zonas inundadas del Sur constituyen un enclave de disputas políticas y económicas que han signado la historia argentina desde, por lo menos, el siglo XIX. Bajos acuáticos que en las extensas tierras de la Patagonia se convierten en zonas de extracción, privatización y control territorial que, en nombre del “Capital”, sacrifica existencias vegetales, minerales, animales y humanas que *habitan* con estos humedales. *Impresiones de la tierra* señala, por otra parte, en un gesto sensible que impugna los principios modernos de la producción estética –y diríamos que esto es consecuencia de la misma crítica a la subjetividad, la propiedad y el capital–, que estas zonas de humedales exudan una fuerza creativa. Lejos de ser concebidos, únicamente, como lugares para la explotación capitalista, los mallines patagónicos trazan, subrayan y configuran un imaginario material, fluvial y acuático que excede la primacía antrópica de la rentabilidad.

Figura 7

Teresa Pereda, *Impresiones de la Tierra, inmersión de papeles de algodón en el mallín cordillerano "Boliche Viejo", Llamuco, provincia de Neuquén, 2007, dimensiones variables.*



Nota: disponible en <https://www.teresapereda.com.ar/>

A su vez, estas impresiones muestran que los desafíos de estos escenarios fluviales no están solo vinculados a su productividad económica y política, sino también a su capacidad poética. Me atrevería a decir que es principalmente en su capacidad imaginaria y en el reconocimiento de sus afectos materiales y sensibles que los mallines configuran su orden económico, social y político. Pero ¿qué tipo de economía imaginan entonces los mallines si los vemos a través de *Impresiones de la tierra*? ¿Cómo se organizan y se de-limitan en ellas las fuerzas generadoras e imaginarias de una estética ecológica mallineza?

Si como afirma Felix Guattari en *Las Tres Ecologías*, la respuesta a la crisis ecológica supone considerar una escala planetaria y una revolución política, social y cultural que modifique los objetivos productivos y de bienes: “esta revolución no sólo deberá concernir a las relaciones de fuerzas visibles a gran escala, sino también a los campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo” (1996, p. 10). *Impresiones de la tierra* hace parte de ese campo molecular de lucha en el cual se expone la fuerza sensible de los mallines y su capacidad, como escenario fluvial, de

transformar el orden de la producción estética al desafiar los principios modernos de lo sensible. Rebatando todo dualismo como garante de la producción imaginaria, estas impresiones muestran – por la acción del agua y por el gesto humano inmersivo– que es en la relacionalidad ineluctable entre los actantes humanos y no-humanos (elementos litológicos, hidrológicos y topográficos) donde estas piezas son posibles.

Figura 8

Teresa Pereda, Impresiones de la Tierra, inmersión de papeles de algodón en la zona de mallines cordilleranos patagónicos, #011 (22 de febrero de 2007), 50 x 70 cm



Nota: disponible en <https://www.teresapereda.com.ar/>

Al desafiar en cierta medida la autoridad y la identidad de una visión moderna, Occidental y capitalista, el trabajo de Pereda y su vínculo diferenciado con los materiales –no en términos instrumentales, ni extractivos, sino en términos de un encuentro y una *respons-habilidad*⁷– expone

⁷ Donna Haraway expone este sintagma de la *respons-habilidad* como una “praxis de cuidado y respuesta” que se da “en una continua configuración de mundos multiespecies sobre una tierra herida” (2019, p. 163). También creo que sería interesante conectar esta noción con la responsabilidad derridiana. Una responsabilidad vinculada a la *hospitalidad incondicional* abierta al *otro* (o a *lo otro*) no en términos de la *soberanía del sí mismo*

una suerte de resistencia al modelo de una estética y una política centradas en el sujeto. Al operar como una etnógrafa,⁸ Pereda vuelve sobre el territorio, se ubica en una situacionalidad específica que expone la compleja conectividad de los mundos sensibles. Su respuesta a la expresividad mallineza señala que es posible accionar de otro modo con el territorio, que las estrategias artísticas se pueden movilizar en una relación de imaginación común y no individual.

De tal modo, contrario al gesto estético de la modernidad centrado en el individuo –el artista o sujeto productor solamente–, esta serie expone la co-dependencia y la acción conjunta o simpoiética que hace posible estos artefactos. La acción colaborativa de las materias hidrófilas, las fibras vegetales de los papeles, y la acción de la artista es la que concretiza la re-inscripción de los códigos de una apuesta estética que desafía todo excepcionalismo antrópico. De este modo, y siguiendo la propuesta señalada por la Colectiva Materia del arte como una “actividad multiespecie” (2021, s/p), diría que *Impresiones de la tierra* rebate toda individualidad creativa e imaginaria y traza una estética ecopolítica que activa y piensa los mallines patagónicos no solo en su función económica y ecológica⁹ sino también estética.

En suma, si es necesario pensar y actuar una forma de resistencia a la barbarie (Stengers, 2017) de la ganancia y los mallines siguen siendo vistos como áreas de explotación y beneficio empresarial,¹⁰ esta serie de Pereda traza un ecosistema que deja ver de otro modo los efectos que surgen de estos conglomerados dulceacuílicos. En tanto sistema político que supone una “acción conjunta” (Bennett, 2022, p. 212), una red de participaciones, intervenciones, tensiones y diferencias,

sino de un parasitismo y una intrusión contaminante que intenta estar ahí para dar una respuesta (Derrida, 2020).

⁸ Sobre la idea del artista como etnógrafo Anna Maria Guasch sostiene que se trata de “una nueva forma de activismo cultural” (2016, p. 235). Por su parte, Mercedes Casanegra sostiene sobre Pereda que “su interpretación poética y el sentido simbólico de sus gestos la condujeron aún más lejos” de aquella idea del artista como etnógrafo “definido por su preocupación por las identidades culturales” (Casanegra 2008, p. 28).

⁹ M. Jimena Andreazzini y otros investigadores afirman que

los mallines actúan en la regulación hídrica manteniendo el agua excedente de la estación húmeda, regulan los caudales de los arroyos mitigando crecidas súbitas durante las tormentas, y actúan como filtro y retención de sedimentos. Además, tienen un rol importante en el secuestro de carbono debido al alto contenido de materia orgánica de sus suelos, sustentan una alta diversidad biológica especializada (especies hidrófitas y halófitas), proveen de hábitat y/o alimentos a una amplia variedad de especies de fauna silvestre y tienen un rol destacado en el reciclado de nutrientes (Andreazzini, et al, 2020, p. 78).

¹⁰ Los mallines conforman un recurso productivo fundamental en la Patagonía argentina. Se lo considera una unidad ganadera privilegiada y se lo entiende como un recurso de valor para aumentar la productividad agronómica (Bruce y Dufilho, 2002, pp. 2-3).

estos humedales re-imaginan las formas de una ecología política que surge desde la sensibilidad de las materias mallinezas. Es en la red de conexiones de este sistema fluvial tan particular, como es el mallín, que se hace posible recartografiar su fuerza poética y sus entreveros con las acciones humanas que trazan también su propia impronta imaginaria.

Bibliografía

- Abram, D. (2010). *Becoming animal. An Earthly Cosmology*. Nueva York, EE. UU.: Vintage.
- Andreazzini, M. J, et al. (2020). Mallines en la Sierra de Comechingones, Sierras Pampeanas, Argentina. Caracterización geológico-geomorfológica y reconstrucción paleoambiental durante el Holoceno. En *Andean Geology*, 47(1), 77-109.
- Bailly, J-C. (2019). *La vida del agua* [Trad. Fraser, G.]. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham y Londres, Inglaterra: Duke University Press.
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas* [Trad. Gonnet, M.]. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Billi, N. (2018). Política y ontología. En *La Internacional a La Interreinos. Pensamiento de los confines* (31-32), 237-243.
- Bruce, A. y Dufilho, A. C. (2002). Los mallines en Patagonia: una perspectiva histórico cultural de los recursos naturales. En *Mundo Agrario. Revista de estudios rurales* 4(2), 1-10.
- Casanegra, M. (2008). La tierra potencial. Los itinerarios de Teresa Pereda. En Torres, M. (Coord.). *Teresa Pereda. Tierra* (pp. 17-30). Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.
- Ciari, G. (2010). Funcionamiento hidrológico de los mallines y sus cuencas asociadas. En *Carpeta técnica, Medio Ambiente* 13, 63-66.
- Coccia, E. (2011). *La vida sensible* [Trad. Meza, M. T.]. Buenos Aires, Argentina: Marea.
- Colectiva Materia. (2021). Interrupciones e interferencias multiespecie. La redistribución de la agencia en algunas prácticas artísticas contemporáneas. En *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, 8(4).

- Derrida, J. (2020). *La hospitalidad* [Trad. Segoviano, M.]. Buenos Aires, Argentina: De la Flor.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2* [Trad. Ballorca, J.]. Cantabria, España: Shangrila.
- Epele, L. B., et al. (2018). Los mallines: humedales clave en el paisaje patagónico. Libro de resúmenes. VIII Congreso Argentino de Limnología, Buenos Aires, Argentina: INEDES.
- Guasch, A. M. (2016). El giro etnográfico. En A. M. Guasch, *El arte en la era de lo global* (pp. 229-245). Madrid, España: Alianza.
- Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* [Trad. Torres, H.]. Bilbao, España: Consoni.
- Iovino, S. y Oppermann, S. (2018). Ecocrítica material: materialidad, agencia y modelos narrativos [Trad. Lucero, G. y Billi, N.]. En *Pensamiento de los confines* (31-32), 215-227.
- Jullien, F. (2022). *Tan cerca, totalmente otro. De la distancia al encuentro* [Trad. Mattoni, S.]. Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.
- Latour, B. (2012). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica* [Trad. Goldstein, V.]. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Latour, B. (2014). *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias* [Trad. Puig Punyet, E.]. Barcelona, España: RBA.
- Lucero, G. (2018a). Archipiélagos. Una memoria del agua. En Cragnolini, M. B. (comp.), *Comunidades (de los) vivientes* (pp. 149-160). Adrogué, Argentina: La Cebra.
- Lucero, G. (2018b). Cristal y piedra. Para una estética mineral. En *Pensamiento de los confines* (31-32), 244-249.
- Maccioni, F. (2016). En el umbral de las voces anfibias: el imaginario acuático en la poesía argentina contemporánea. En *Anclajes XX(2)*, 33-50.
- Marder, M. (2013). *Plant thinking. A Philosophy of Vegetable Life*. Nueva York, EE. UU.: Columbia University Press.

Milone, G. (2018). Hablar de piedras. En *Nombres* (30), 1-11.


Moore, J. (2020). *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital* [Trad. Castro Lage, M.]. Madrid, España: Traficantes de sueños.

Stengers, I. (2017). *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene* [Trad. Goldstein, V.]. Buenos Aires, Argentina: NED ediciones.

Tsing, A. (2021). *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas* [Trad. Ramos Mena, F.]. Madrid, España: Capitán Swing.

Fecha de recepción: 17 de octubre de 2022.

Fecha de aceptación: 13 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.



Teorías y tecnologías del paisaje fluvial amazónico

Theories and Technologies of the Amazonian Fluvial Landscape

Javier Uriarte

Stony Brook University

Resumen

Este artículo estudia diversas formas de imaginar y representar los ríos amazónicos, fundamentalmente en el contexto brasileño. A través del análisis de textos ensayísticos de Leandro Tocantins, João de Jesus Paes Loureiro y Euclides da Cunha, el artículo muestra formas de conceptualizar el movimiento del río y sus connotaciones, así como la importancia del ritmo y la oscilación para modelar tiempos y espacios. Pensando también la perspectiva de la mirada estatal –y en los proyectos infraestructurales que han caracterizado dicha perspectiva– se estudian también las ideas de cambio incesante, así como el trabajo. Finalmente, el artículo analiza una narrativa breve del autor e ingeniero brasileño Alberto Rangel en la que estas problemáticas aparecen desarrolladas en el ámbito de la ficción.

Palabras clave: Ríos; Amazonia; trabajo; infraestructura; paisaje

Abstract

This article studies the various ways of imagining and representing the Amazonian rivers, particularly in the Brazilian context. Through the analysis of essays by Leandro Tocantins, Joao de Jesus Paes Loureiro and Euclides da Cunha, these pages discuss forms of understanding the movement of the river and its connotations, as well as the importance of rhythm and oscillation in the transformation and representation of times and spaces. Working to a certain extent from the perspective of the state's perception –and particularly considering infrastructural projects that have characterized the way in which the state has dealt with Amazonia– the ideas of labor and incessant change are elaborated. Finally, the article analyzes a short narrative of the Brazilian author and engineer Alberto Rangel, where these elements appear developed from a fictional perspective.

Keywords: Rivers; Amazonia; labor; infrastructure; landscape

En este artículo me propongo pensar algunos elementos centrales relacionados con la conceptualización de los ríos amazónicos, fundamentalmente en relación con su rol en las formas de imaginar el territorio y el espacio, sobre todo desde la perspectiva de la mirada modernizadora y estatal. En particular, me interesará pensar la relación entre río e infraestructuras, noción que entiendo en sentido amplio como tecnologías, como formas de hacer que implican materialidad, cuerpo y trabajo. Al hablar de infraestructuras, entonces, pienso no solo en un camino, un puente o

una represa, sino también en formas de la navegación, así como las relaciones que los cuerpos establecen con los ríos al buscar modificar o alterar los paisajes (o dejarse alterar por ellos). Me referiré en primer lugar a cómo se ha imaginado y conceptualizado el paisaje fluvial amazónico en ensayos brasileños en distintos momentos, básicamente a partir de los escritos del ingeniero e intelectual Euclides da Cunha a comienzos del siglo XX. Uno de los centros de análisis en esta porción del trabajo será el clásico libro de Leandro Tocantins, *O rio comanda a vida: Uma interpretação da Amazônia* (1952), y realizaré también referencias a un mucho más reciente texto del poeta y crítico João de Jesus Paes Loureiro, oriundo de la Amazonia. El libro en cuestión es *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*, de 2001, que reúne varios de sus trabajos críticos. En este sentido, me referiré en un segundo momento a las formas en que algunos deseos y utopías infraestructurales han existido como respuesta a esa imaginación y representación de lo fluvial. Y, en las últimas páginas, analizaré un cuento del escritor e ingeniero brasileño Alberto Rangel, incluido en su libro *Inferno verde* (1908) y titulado “Terra caída”.

De ritmos y voces oscilantes

Como ha sugerido Leandro Tocantins en su mencionado *O rio comanda a vida*, el río es no solo el eje geográfico, sino también cultural de la región, y un foco de historias. Esto también lo ha trabajado la investigadora chilena Ana Pizarro, particularmente en su libro *Amazonía, el río tiene voces* (2009). Habla Pizarro de la pluralidad de voces que constituyen un elemento característico del espacio amazónico moderno. Esto debe ser considerado de manera central: la Amazonía, tradicionalmente caracterizada como un “desierto”, como un espacio “vacío”, es en realidad un espacio de enorme cosmopolitismo, de gran heterogeneidad.¹ Un espacio hecho por, entre otras, las voces de los *caboclos* o de las comunidades que habitan en las riberas de los ríos (en portugués, *ribeirinhos*),² también de una enorme cantidad de comunidades indígenas, pero también de la

¹ Sobre la recuperación de escenas de intimidad, de una perspectiva micro que intenta mostrar circunstancias específicas y locales contrarrestando las narrativas de vastedad y de uniformidad, ver la introducción a *Intimate Frontiers: A Literary Geography of the Amazon* (Martínez-Pinzón y Uriarte, 2019, pp. 1-22).

² La noción de *caboclo* es importante para entender la región y las narrativas sobre la misma. Como veremos, por ejemplo, los personajes *caboclos* serán clave en la narrativa de Alberto Rangel, que exploraré en este artículo. La historiadora Barbara Weinstein ofrece una caracterización útil del *caboclo*: “La típica familia *cabocla*, en general de descendencia indígena o mestiza, era pobre, sin propiedad, y de poca cultura, ya que había perdido todos los lazos con la comunidad tribal. Una vez sola, la familia *cabocla* debía depender de una combinación de la caza, la pesca y el cultivo de mandioca, lo que, incluso en circunstancias favorables, le ofrecía una subsistencia exigua, y en general le daba un sobrante mínimo para intercambiar por otros bienes, o para

población diversa de las grandes ciudades de la región (la mayoría de la población amazónica hoy es urbana), población negra considerable, migrantes desde otros puntos de Brasil (sobre todo de la región nordeste), así como migrantes europeos y asiáticos.³ Dice Pizarro que la Amazonia es “un área en donde se encuentran modos del imaginario distintos, en donde aparecen diferentes estéticas pero también emergen discursos con la voz de los habitantes de la región, sin intermediarios”, al tiempo que se refiere también a una “pluralidad de voces que se entrecruzan en la diversidad amazónica de hoy” (2009, p. 155). Esa complejidad también pasa por cómo se vive el río, como se conciben las varias relaciones con él.

La excepcionalidad geográfica de la región –de la cual la enormidad de sus vías fluviales es parte fundamental– hace que constituya un motor de narrativas fantásticas, que, sin embargo, también han tenido consecuencias concretas sobre la realidad. Este es uno de los ejes que me interesa: el río como motor de narrativas. Porque la infraestructura y los proyectos infraestructurales son, entre otras cosas, formas de contar historias. Para el ingeniero Euclides da Cunha, por ejemplo, hacer caminos es narrar; es darle una historia a la geografía. Es proveer a la selva de un relato, y en ese sentido hacerla reconocible para el Estado. Para él, construir un territorio exige “traer” de nuevo esa tierra al tiempo y al espacio de la modernidad; así, dar sentido al movimiento del río significa integrarlo a la nación, hacer que no esté más “fora da pátria” (1999, p. 30). De esta forma, territorializar la Amazonia significa devolverla a la historia (Cunha, conviene recordar, define a la Amazonia como “terra sem história”). Se torna imprescindible, en esta lógica, otorgarle una narración al espacio. El ejercicio mismo de escribir la Amazonia conlleva una violencia, una imposición de una lógica ordenadora en el espacio del caos. No solo las relaciones entre la escritura y la historia, sino también entre geografía e historia, se vuelven centrales aquí. Como dice Euclides, “A geografia prefigura a história” (1999, p. 130), porque la geografía exige el comienzo de una narración

guardar como una cobertura para los tiempos duros” (1983, p. 13). Weinstein describe a continuación las formas en que el caboclo era con frecuencia víctima del engaño y el trabajo forzado. Sobre la figura del caboclo y sus modos de producción en la contemporaneidad, desde la perspectiva antropológica, ver Nugent (2010) y Kawa (2016, particularmente pp. 15-17 y 42-49).

³ Sobre la historia de varias comunidades negras amazónicas en el período que nos ocupa principalmente acá (comienzos del siglo XX), y particularmente las formas en que la relación con el río se hace parte fundamental de su identidad, es relevante el trabajo de Óscar De la Torre, *The People of the River* (2018). En relación con las culturas migrantes, cabe destacar el trabajo de Milton Hatoum (2006), acaso el más reconocido escritor amazónico hoy en día, quien en sus textos recupera la cultura libanesa como parte de la historia de la Amazonia. Ver sobre todo su hermosa novela *Relato de um certo oriente* (1989), que tiene traducción castellana.

integradora y moderna. Desde esta perspectiva, el trazado de caminos y la construcción de puentes son formas de la narración. Trazar caminos es narrar el espacio.

Pero, naturalmente, el primer camino es el río mismo, y en este sentido puede ser útil pensar el río en diálogo con otras formas de la circulación: en particular, su relación con lo terrestre. Justamente, como señala Tocantins, “el agua ocupa el primer lugar entre los agentes del dinamismo geológico de la Amazonia” (1983, p. 10).⁴ Esto es importante, porque en esta región la distinción entre tierra y agua se vuelve complicada: el mismo Euclides da Cunha se refiere a la dificultad de entender la Amazonia, en gran parte por el rol que el agua tiene en ese universo: “Hay algo de extraterrestre en aquella *naturaleza anfibia*, mezcla de aguas y de tierras, que se oculta, completamente nivelada, en su propia grandeza” (1999, p. 29, énfasis mío). Aquí, la tierra se puede volver agua, el agua puede mezclarse con la tierra, y surge todo un universo muy rico y casi infinito –también de flora y fauna– en esa frontera siempre inestable entre lo acuático y lo terrestre. Es importante, en este sentido, considerar al río como agente de destrucción y de construcción, a través de los depósitos aluvionales, a través de las corrientes, a través de su capacidad para dragar. Dice Tocantins, por ejemplo,

Las tierras caídas, expresión local para determinar los desmoronamientos de las laderas de los ríos, la fricción del torrente en su propio canal, todo, en fin, lo que va siendo desgastado por la corriente impetuosa, constituye aquella masa de aluvión [...] cuyo itinerario la pluma de Euclides da Cunha trazó en la imagen de un territorio en marcha. (1983, p. 10)

La idea de que la increíble carga aluvional que el río arrastra pueda leerse como un entero territorio que se mueve había generado teorías algo delirantes, como que este material aluvional que perdía la Amazonia había construido tierras en lo que hoy es EE. UU.⁵ Cabe enfatizar que estas teorías tienen que ver con que la singularidad de estas tierras-aguas generan perplejidad en el propio discurso científico, volviéndolo poesía. El esfuerzo representacional afecta sin duda el mismo lenguaje. Pero me interesa sobre todo este *trabajo* del río, esta capacidad del río de construir, de destruir, de modificar el paisaje. En un punto, puede decirse que la lógica de los ingenieros y de la infraestructura es la de potenciar esa fuerza y ese trabajo; y, sobre todo, ordenarlo, darle un propósito,

⁴ A menos que se haga explícito lo contrario, todas las traducciones son mías.

⁵ Es una de las teorías pseudo-científicas que abraza Euclides da Cunha. Dice Tocantins: “Lanzado al océano ese material [...] emigraría, en el impulso de las corrientes del Gulf-Stream, para los Estados Unidos de América del Norte, y ahí aumentaba el continente, en detrimento de la Amazonia, que perdía, así, parcelas de su territorio” (1983, p. 9).

convertirlo en parte de la lógica del ordenamiento territorial del Estado moderno. Este último, de algún modo, quiere comportarse como el propio río: modelar el paisaje, darle sentido, reconfigurarlo.

Por eso es que nociones como las de metamorfosis son clave para pensar el contexto amazónico: esa variabilidad e impredecibilidad del río son elementos que el Estado busca disciplinar. Tocantins habla de una historia del dinamismo de las aguas (1983, p. 26) y se refiere a “la velocidad del agua, drenadora natural de los canales” (1983, p. 27). En una retórica que continúa en estilo y en algunas preocupaciones la de Euclides da Cunha, Tocantins se refiere a cómo “En esa lucha perpetua y nómade, alimentada por el trabajo mecánico del agua, depositando el lodo, se va aumentando la tierra, se van estrechando los canales, se van levantando las selvas” (1983, p. 27). De esta cita recojo parte de un vocabulario que de algún modo ya había empleado Euclides da Cunha (las referencias a lo nómade, por ejemplo),⁶ pero que luego volverán en la teoría espacial de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, particularmente en el capítulo “Tratado de nomadología”, donde la idea de lo nómade (así como la de, por ejemplo, el rizoma, que también menciona Tocantins)⁷ estará presente como una forma de resistir a la imposición de la lógica del Estado moderno. Este, según los filósofos franceses,

el Estado necesita subordinar la fuerza hidráulica a conductos, tuberías, diques, que impiden la turbulencia, que constriñen al movimiento a ir de un punto a otro, y al espacio mismo a ser estriado y medido, de modo que lo fluido pase a depender de lo sólido, y los flujos procedan en capas paralelas, laminares.” (Deleuze, Guattari, 2005, p. 363).

El horror del Estado es, sobre todo, y precisamente, al universo líquido, a la materia líquida. Por eso la lógica fijadora (quiere volver sólido lo líquido) se vuelve fundamental en esta mirada, y por eso fenómenos como el de las tierras caídas que mencionamos arriba –y sobre el que volveremos– se vuelven tan importantes.

⁶ Dice Euclides que “La volubilidad del río contagia al hombre” (1999, p. 12). Así, el ser parte de ese espacio es perder raíces, empezar a moverse sin cesar: “La adaptación se ejercita por el nomadismo” (1999, p. 12). Y continúa entonces Euclides describiendo a los habitantes de esa tierra como cuerpos paralizados que, no obstante, no dejan de moverse: de esa adaptación móvil, desplazada viene “la parálisis de las gentes que allí vagan, desde hace tres siglos, en una agitación tumultuaria y estéril” (1999, p. 12).

⁷ Tocantins menciona el rizoma al describir la relación entre agua y mundo vegetal: “Los brotes crecen, articulan una tela de araña hecha de raíces, de hojas, de espinas, de rizomas, y porfía entonces la lucha vegetal entre las especies hasta que una de ellas venza y se esparza, enraizándose en la tierra nueva, mientras, más adelante, otros arbustos van a remarcar su presencia en la urgencia del dominio, de la reproducción” (1983, p. 27).

Surge de aquí una moderna forma de conceptualizar el movimiento, el cual aparece como el centro de las dinámicas territoriales y sociales de la región. Al mismo tiempo, en las citas de Tocantins reproducidas en el párrafo anterior se concibe al río como un *trabajador*, y este trabajo mecánico y constante, de enorme fuerza, me parece que está en el centro del pensamiento moderno. La idea de poner el río a trabajar, que va a ser importante en varios proyectos de manejo de agua, tiene que ver en realidad con cómo ese trabajo del río se encauza, se resignifica. En su clásico libro *The Organic Machine*, Richard White estudia los cambios que impuso la sociedad en el río Columbia, en el Oeste de Estados Unidos, y se refiere a cómo los humanos “pusieron los ríos a trabajar”. El autor coloca esa fuerza del río en el universo del trabajo, dándole importancia específica a la idea de la energía, imaginando cuerpos en acción, en fricción. En suma, la materialidad del trabajo del río es incorporada por las formas de energía humana. Por ejemplo, dice que “el trabajo y la energía ha unido a humanos y ríos, a los humanos y la naturaleza” (White, 1996, p. 4). Es importante entonces la forma de conceptualizar la hidráulica del río, básicamente la relación entre corriente, velocidad y energía. Dice White: “La hidráulica del río va desplegando un mapa de la energía; esta geografía de la energía era también una geografía del trabajo” (1996, p. 9). No es que no se conciba la acción del río como trabajo, sino que el movimiento deja de ser nómada o despropositado, y se vuelve útil, pasando a obedecer a otras lógicas. De hecho, Tocantins se refiere, por ejemplo, a la “acción rectificadora” de los poderes públicos (1983, p. 27).

Un aspecto importante del poder del río es el ritmo que impone a la vida de los habitantes de la Amazonia. Hablar de río es hablar de tránsito, de pasaje, de ritmos. Como se sabe, la conexión entre río y tiempo es un tropo que existe desde la antigüedad: “el río corre siempre. Es un río heracliteano, que lo cambia todo, desgasta, acrecienta, pasa” (Paes Loureiro, 2001, p. 132). Por un lado, las crecientes y las bajantes son elementos que determinan ciclos a lo largo del año, regulan las plantaciones, las formas de recorrer los espacios. Cuando el río está crecido, por ejemplo, el agua invade la tierra, la cubre, regiones enteras pueden dejar de verse, y ocurre lo que se ve en la figura que acompaña este texto: el agua lo invade todo, las casas se vuelven flotantes (figura 1). De hecho, el poeta y ensayista João de Jesus Paes Loureiro explica que a veces el espacio cambia de finalidad, y se llega a identificar casa y barco: la casa flota, se mueve, navega (2001, p. 131).

Figura 1



Pero esos ritmos fluviales –esa mecánica de las aguas, como dice Tocantins (1983, p. 85)– no son necesariamente fijos. Si bien responden a alteraciones que guardan cierta regularidad, también son imprevisibles, cambiantes, antojadizos (recordemos nuevamente a Heráclito, aquello de que no nos bañamos dos veces en un mismo río). El poder transformador del río se aprecia principalmente en el fenómeno conocido como “tierras caídas”, al que aludimos más arriba. Todavía contemporáneamente algunas personas que viven cerca del río abandonan a veces sus casas por la presencia, siempre más próxima, del río (“Entenda o fenômeno”). Cuando el río crece, a veces transforma el paisaje de las riberas de manera contundente, sin advertirlo por anticipado. El reportaje “Entenda o fenómeno ‘Terras caídas’ que ocorre na região do Alto Solimões” recoge testimonios de personas locales, así como de geógrafos que explican que también las bajadas del río van generando esa corrosión que hace caer bloques enteros de las altas orillas.

En autores como Euclides da Cunha y su contemporáneo, el también ingeniero Alberto Rangel, el río es asociado con lo voluble, con lo inestable. Y Leandro Tocantins mantiene esta mirada hasta cierto punto, refiriéndose a la

extravagancia hidrográfica, que ora engaña las previsiones y aparece agitada en el impulso de su corriente embarrada, ora traiciona las precauciones en la apariencia invariable y quieta de las linfas. La volubilidad de los ríos acreanos se asocia íntimamente a los dramas del hombre. (1983, p. 87)

Y en otro lugar afirma que “El suelo de las riberas, excavado, derruido, no ofrecerá más reposo y estabilidad a la planta, y su condena está irremediablemente lanzada al tiempo” (1983, p. 86).

La casa desaparece

Un cuento del ingeniero y escritor Alberto Rangel, mencionado antes, se titula precisamente “Tierra caída”, y ficcionaliza este fenómeno (que, como decíamos, todavía existe). El cuento se encuentra en el libro *Infierno verde* (1908) y comienza presentando un caso de hogar feliz en la selva. El protagonista, José Cordulo, es un caboclo, o sea, para Rangel, una persona originaria de la Amazonia, aunque no un indígena.⁸ Cordulo vive en una casa precaria, donde hay una pequeña plantación, con su mujer y cuatro hijos. Es importante recordar que el origen de los personajes es fundamental en Rangel. El narrador siempre se ocupa de mencionar ese origen, que acaba siendo un elemento que define el comportamiento y su destino. En general, los personajes positivos son aquellos que provienen de la propia Amazonia, es decir, justamente, los caboclos. Por el contrario, los que llegan de afuera, ya sean extranjeros o migrantes del sertón (es decir, del nordeste de Brasil), son en general representados negativamente o acaban teniendo un final trágico. El crítico Allison Leão ya comentó el papel positivo que adquiere el caboclo en esta narrativa: “El caboclo es admirado por la paciente sabiduría con que lida con la selva y los ríos, y por su insistencia en permanecer en un medio tan hostil” (2011, p. 61). Además, vale la pena subrayar que al comienzo del cuento se insiste en la lucha permanente contra el lugar que la construcción del espacio familiar implica: “Si Cordulo cerrara los ojos, cuando los abriera la selva pertinaz volvería a ocupar el lugar de donde fuera repelida” (Rangel, 1914, p. 61). Mantener esa estructura precaria requiere un esfuerzo transformador permanente por parte del personaje. Él lucha contra una naturaleza agresiva que se apodera de todo,

⁸ Esta distinción es importante en Rangel, quien rara vez habla del mundo indígena. Por ejemplo, nunca se refiere a las poblaciones locales con la palabra portuguesa *índios*. Un ejemplo bastante problemático de la representación de una comunidad indígena en ruinas es el cuento “A decanas dos muras”, también de *Infierno verde*. En este caso, por ejemplo, la mujer indígena que aparece representada es un cuerpo en decadencia, pero nunca se asocia con un deseo activo de transformación del medio ambiente por medio del trabajo duro, elemento que sí constituye una característica esencial de los *caboclos* en Rangel.

que todo lo cubre, volviéndolo rápidamente pasado, ruina. Esta noción de lucha atraviesa también la literatura de Rangel y tiene sus raíces en el pensamiento positivista de su autor y en la estética naturalista. En el cuento “O tapará” puede verse la importancia de la lucha y el lugar privilegiado del caboclo en ella: “porque su lucha ha sido enorme, en el anfiteatro lacustre del Amazonas, el caboclo es el Orestes de la tragedia griega”. Esta fuerza, esta resistencia transformadora, aunque no siempre victoriosa (de hecho, algunas veces trágica), es para Rangel el trabajo.

El viaje que conduce a una transformación radical es la asistencia de la familia a una fiesta, para lo cual es necesario atravesar el río Amazonas y alejarse del espacio tranquilizador y conocido del hogar. Obviamente, la fiesta es también una distracción familiar, una forma de alejarse del mundo del trabajo, una excepción peligrosa a la cotidianidad que debe ser leída como un cerrar los ojos, volviendo a la cita anterior. El río, elemento central en la narrativa de Rangel, aparece como un lugar de inestabilidad por excelencia, de volubilidad, de la destrucción y de lo imprevisible, y narrativamente se asocia a la fiesta a la que los personajes van. Atravesar el río es también penetrar en una historia representacional que tiene que ver con el mito y la fantasía del extractivismo: “José Cordulo, en la proa, remaba en un mar de joyas. Las márgenes eran el mismo tono de tinta negra, pero la faz del río era el fondo quimérico de El Dorado” (1914, p. 76-77). Navegar por el río es formar parte de una historia de viajes, sobre todo de viajes asociados al deseo de enriquecerse rápidamente, a la explotación del espacio, a la codicia desenfrenada.

Durante la fiesta, sin embargo, se escucha de repente un ruido terrible y la descripción anterior del río, que se lee al regreso, sugiere que algo ominoso está por sucederle a la familia. La vuelta al hogar se revela entonces como imposible. Lo que encuentran al bajar del barco ya no es reconocible: “Ya no conocía su tierra. ¿Qué habría pasado? [...] ¿Donde estaría su casa?” (1914, p. 77). La narración pone en escena el encuentro con un vacío, o con “la desaparición de la propia tierra” (1914, p. 78). Lo que desaparece en verdad no es solo la tierra, sino que con ella llega a su fin un proceso de apropiación y domesticación paulatino y arduo. Esta desaparición es un efecto del río y de su poder de erosión y transformación. El río se lleva la tierra consigo, y así el texto termina afirmando, como lo había anticipado ya, el poder de la naturaleza y del espacio para borrar un trabajo de años en pocos segundos. El río, en su movimiento ondulante y misterioso, representa el triunfo de la inestabilidad, de la lógica nómada de los ríos amazónicos que el hombre intenta vanamente dominar, sedentarizar. He aquí el comentario del narrador: “fundar en la tierra sería construir en las nubes” (1914, p. 78). No hay un suelo estable, firme, no hay una raíz, o la solidez de un “Oikos” u hogar al cual

volver. La descripción del río, unas páginas más adelante, es elocuente: “en su terreno aluvional, todo repentinamente vacila y se sumerge, pero se reconstituye lentamente” (1914, p. 80). Este triunfo del desplazamiento indomesticable no significa sin embargo su victoria definitiva: “La tierra podía desaparecer, el caboclo se quedaba” (1914, p. 79). Contra aquella idea de Euclides de que la inconstancia del río contagia al hombre, lo que acaba primando acá es cierta permanencia.

En las últimas páginas el protagonista comienza otra vez a cultivar el suelo; o sea, la pérdida que vemos no es definitiva; la guerra contra el espacio representada por estos personajes continúa, no ha terminado. “Tierra caída” no es un relato de esperanza, aunque sí es un elogio del trabajo y del sacrificio más allá de la adversidad, de la constancia. El elemento más interesante del cuento, sin embargo, es la representación del espacio como un producto de la lucha entre una tendencia estable, sedentaria y productora de espacio, y una lógica voluble, destructiva, inestable y nómada propia de los ríos de la región. En estos años, una parte importante de la reflexión sobre el espacio –Euclides da Cunha acaso sea el ejemplo más claro de esta tendencia– tiene que ver con un intento de comprender este desplazamiento loco del río y cómo dominarlo, transformarlo en un aliado del Estado y del capital. La narración de Rangel, aunque marca el triunfo del río, no es pesimista en este sentido, ya que algo acaba por permanecer.

Bibliografía

Cunha, E. da. (1999). *À margem da história*. San Pablo, Brasil: Martins Fontes.

De la Torre, Ó. (2018) *The People of the River: Nature and Identity in Black Amazonia, 1835-1945*. Chapel Hill, EE. UU.: The University of North Carolina Press.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2005) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. [1980] Trad. Brian Masumi. Minneapolis, EE. UU.: University of Minnesota Press.

“Entenda o fenômeno "terras caídas", que ocorre na região do Alto Solimões”. Empresa Brasil de Comunicação. Recuperado de <https://radios.ebc.com.br/reporter-solimoes/edicao/2015-09/entenda-o-fenomeno-terras-caidas-que-ocorre-na-regiao-do-alto-solimoes>


Hatoum, M. (2006) [1989]. *Relato de un cierto Oriente*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.

Kawa, Ni. C. (2016). *Amazonia in the Anthropocene: People, Soils, Plants, Forests*. Austin, EE. UU.: University of Texas Press.

- Leão, A. (2011). *Amazonas: natureza e ficção*. San Pablo, Brasil: Annablume.
- Nugent, S. (2010). Coordinadas en juego: identidad cultural caboclo en la Amazonia. En *Perspectivas antropológicas sobre la Amazonia contemporánea*. Margarita Chaves y Carlos del Cairo, comp. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 269-287.
- Paes Loureiro, J. de J. (2001). *Cultura amazônica: Uma poética do imaginário*. San Pablo, Brasil: Escrituras.
- Pizarro, A. (2009). *Amazonía: El río tiene voces. Imaginario y modernización*. Santiago de Chile, Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Rangel, A. (1914) [1908]. *Inferno verde. Scenas e scenarios do Amazonas*. Segunda edición. N.P. Typographia "Minerva".
- Tocantins, L. (1983) [1952]. *O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia*. Rio de Janeiro, Brasil: José Olympio.
- Uriarte, J. y Martínez-Pinzón, F. (2019). Introduction: Intimate Frontiers, A Literary Geography of the Amazon. En *Intimate Frontiers: A Literary Geography of the Amazon*. F. Martínez-Pinzón and J. Uriarte, eds. Liverpool, Inglaterra: Liverpool University Press, pp. 1-22.
- Weinstein, B. (1983). *The Amazon Rubber Boom, 1850-1920*. Stanford, EE. UU.: Stanford University Press.
- White, R. (1996). *The Organic Machine: The Remaking of the Columbia River*. New York, EE. UU.: Hill and Wang.

Fecha de recepción: 28 de noviembre de 2022.

Fecha de aceptación: 29 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.



ARTÍCULOS



[hetero-
tópías]

Amistad y pensamiento. Homenaje a Leonor Arfuch

Friendship and thinking. Tribute to Leonor Arfuch

Eva Alberione

CIFFyH-UNC / UBA

Resumen

En este artículo atravesado por el afecto, Eva Alberione reflexiona sobre el impacto de la obra y el legado de Leonor Arfuch, quien fuera su directora, maestra y amiga hasta su muerte, en octubre de 2021. Siguiendo su impronta, lo hace retomando aspectos teóricos y (auto)biográficos, tramando fragmentos de la vida compartida y de sus textos, habitando ese *espacio biográfico* que ella tan lúcidamente supo describir. Podemos descubrir así en el texto sus inquietudes e intereses intelectuales, pero también asomarnos a su hacer cotidiano y a su singular modo de entender la producción de conocimiento.

Palabras clave: Arfuch; espacio biográfico; subjetividad; narrativas; memoria; afectos

Abstract

In this affectionate article, Eva Alberione reflects on the impact of the work and legacy of Leonor Arfuch, who was her director, teacher and friend until her death in October 2021. Following her imprint, she does so by taking up theoretical and (auto)biographical aspects, weaving fragments of their shared life and texts, inhabiting that biographical space that she so lucidly knew how to describe. We can thus discover in the text her concerns and intellectual interests, but we can also look into her daily activities and her unique way of understanding the production of knowledge.

Keywords: Arfuch; biographic space; subjectivity; narratives; memory; affects.

“Escribir, para mí, es una manera de entender”.
Clarice Lispector

¿Qué es un legado, eso material o inmaterial que nos deja alguien, que se transmite de una generación a otra, y que de algún modo signa nuestras vidas? ¿De qué material sensible está hecho? Tal vez sea una sucesión de recuerdos, sensaciones, afectos. Lo cierto es que resulta difícil hablar de un legado intelectual en soledad, de algún modo es siempre compartido, al menos por los partícipes de esa relación singular. Por eso, para hablar del legado de Leonor Arfuch, en este primer aniversario

de su ausencia, quizás sea preciso convocar algunos recuerdos y anécdotas –privados y públicos–, retomar sus inquietudes y también su palabra.

Ante todo, y aunque suene obvio, vale decir que el legado de Leonor es lo que nos dejó a todos los que leímos sus textos, compartimos sus clases o conferencias, conversamos con ella. Esa pregunta que nos conmovió, la frase que quedó resonando en la memoria, el texto o autor que nos hizo conocer, la inquietud metodológica que sembró. También el deseo de escribir teoría de un modo poético o la insistencia en el ensayo como forma de desarrollo del pensamiento.

Su trayectoria tuvo numerosos hitos, pero se pueden rastrear en ella ciertas continuidades temáticas que se despliegan y crecen a lo largo de los años: del análisis de la labor de los medios durante el Juicio a las Juntas a la entrevista como dispositivo, y de allí a la conceptualización del espacio biográfico. Ello da lugar luego a reflexiones en torno al sentido de la intervención crítica, y a su posterior preocupación por las memorias y las narrativas del pasado reciente, explorando siempre los límites, los territorios transfronterizos, los umbrales –por usar una palabra que a ella le encantaba–. Se detiene por último en los múltiples modos en que una vida es narrada, tema que Leonor expone en su último libro que fuera presentado en Córdoba en 2018, durante el mismo viaje en el que participó del lanzamiento de la revista *Heterotopías*.

Es posible recuperar también algunas insistencias: su interés por las múltiples formas que asume lo biográfico en las sociedades actuales, y por las subjetividades que allí se exponen, el peso que adquiere lo afectivo, los elementos teóricos que ofrece la teoría de las narrativas para el análisis, la importancia de las memorias –en plural, siempre en plural–, la profunda imbricación entre tiempo, espacio y afecto, la conciencia de su rol como intelectual crítica, la responsabilidad ética y política que para Leonor subyacía a todo análisis, la apuesta por el arte y su poder traductor y transformador de lo traumático, las tramas afectivas y las narrativas producidas por mujeres.

Sin embargo, ¿podemos escribir hoy sobre la producción intelectual de Leonor sin detenernos en su propia biografía, en sus rasgos personales, sus pequeñas obsesiones, en su método cotidiano de trabajo? ¿Lograremos hacerlo con la delicadeza barthesiana con que ella lo haría? Me pregunto si es factible este texto sin mi propia impresión, sin mis recuerdos “con” y “de” ella, sin caer en la “tentación biográfica”, en esa fascinación por “andar sobre los pasos de un otro” (Arfuch, 2018, p. 10) a la que se refirió tantas veces. ¿Cuál sería el sentido de este desliz biográfico? ¿Qué aportaría que no esté presente ya en sus textos? Quizás solo permita descubrir ese entrecruzamiento entre vida y obra

sobre el que tanto le gustaba hablar. Solo resta entonces lanzarnos a la aventura, transitar esos territorios y límites difusos que Leonor manejaba con sutileza y maestría.

Una casa con timbre y un cartel

Conocí a Leonor allá por marzo de 2016; antes, habíamos intercambiado algunos correos electrónicos y me había citado en su casa, una antigua casona refaccionada con un patio hermoso y lleno de plantas. Recuerdo que esa primera vez me sorprendieron dos cosas. Ante todo, que Leonor me invitara allí; es decir, que esa primera reunión para conocernos antes de aceptar dirigir mi trabajo tuviera lugar en un territorio tan íntimo. Luego entendería que su casa era un espacio privado, pero al mismo tiempo público, donde transcurría gran parte de su vida y de su producción intelectual: el intercambio con amigos y colegas, los tiempos de lectura y escritura, los afectos, el seguimiento atento de la actualidad, el contacto con los objetos que amaba.

Al llegar, me sorprendería también una pequeña placa de acrílico con una leyenda, colocada en la puerta junto al buzón. Esta indicaba que, si iba a entregar libros o revistas, no los doblara, que por favor tocara el timbre. Comprendí en ese momento el cuidado y cariño con el que ella recibía cualquier envío, cómo atesoraba esos ejemplares que consumía vorazmente, y cuán rigurosa y detallista era con ello. Casi una metáfora del rigor, detalle y amor con que realizaba luego sus análisis.

Si tuviera que hacer un inventario rápido, podría decir que en la casa de Leonor había – además de aquel cartelito acrílico en la fachada–: a) revistas y muchos libros –teóricos, de entrevistas, de artes visuales, de poesía, y novelas, muchas novelas–, distribuidos cuidadosamente en las bibliotecas y sobre cada mesa del amplio living; b) un jardín verde con muchas plantas y un mullido pasto japonés del que estaba orgullosa; c) una gran variedad de cafés y tés traídos de múltiples viajes –propios o de amigos que sabían cuánto valoraba ella esos pequeños hallazgos–; d) un gato negro, Zulú, rebelde y curioso como su dueña; e) medialunas –siempre había medialunas–, que Leonor calentaba para sus visitas en un tostador, porque le gustaba que estuvieran crujientes.

Uno podría preguntarse qué tiene que ver todo esto con su legado teórico, o con su singular modo de construir conocimiento. Pero, para entender a Leonor, había que entrar un poco en su mundo. Un mundo donde la amistad –el diálogo amistoso, cuyo epicentro era precisamente su casa–,

era un modo cotidiano de ejercitar el pensamiento. En este sentido, se consideraba “profundamente bajtiniana”, ya que su modo de producir conocimiento era siempre a partir del intercambio con otros, a quienes seleccionaba cuidadosamente para conversar y conocer sus opiniones sobre esto o aquello. No había para ella en esta instancia roles fijos ni galones. Entablaba relaciones de paridad donde departía animadamente sobre los múltiples temas que le interesaban en ese momento: un libro, una muestra de arte, una foto, una noticia, un personaje, algo sucedido en las redes o en algún programa televisivo, una anécdota familiar, un recuerdo repentino, algo que la había inspirado.

Leonor creía en la importancia de dedicarle tiempo a conversar con amigos. Hablaba mucho por teléfono, siempre atenta a unos y otros. Entre sus amigos se contaban intelectuales y artistas provenientes de distintos campos como Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Nelly Richard, Judith Butler, Pablo Oyarzun, Nury González, Lorena Amato, Michael Lazzara, Doreen Massey, Règine Robin, Ana Amato, Héctor Schmucler, Diego Tatián, Roxana Patiño, Nicolás Casullo, Carolina Mera, Mariana Wikinski, María Stegmayer, Inés Dussel, Nora Goldman, Sara Cohen, Gisela Catanzaro y tantos otros.

Muchos de estos intercambios pueden rastrearse en las notas a pie de sus libros y artículos; porque siempre que Leonor consultaba algo o recibía un aporte que le parecía importante, generosamente mencionaba a su interlocutor. Esas pequeñas huellas y marcas del afecto –producto de sus charlas con poetas, historiadores, psicoanalistas, artistas, críticas y críticos literarios y de arte, gestores culturales o miembros de sus grupos de estudio– quedaban en sus textos como testimonio del complejo entramado que conformaba su mundo.

A la hora de conversar, Leonor era curiosa, le gustaba preguntar –sabía hacerlo– y escuchaba con atención y detenimiento, como quien colecciona anécdotas o detalles... algunos aparecerían luego en sus amados pies de página¹. También le gustaba agasajar a sus invitados y disfrutaba mucho de salir a comer. La combinación de amigos, comida y charla era uno de sus planes preferidos.

El arte de la escucha

Esa capacidad de escucha que Leonor tanto ejercitaba quizás haya sido el germen de uno de sus primeros libros, *La entrevista, una invención dialógica*, publicado en 1995 con prólogo de Beatriz

¹ Los pies de página eran el lugar donde Leonor se permitía anticipar un tema que estaba entrando en su área de interés, reconocer el aporte de un amigo o colega, introducir una “perlita” o curiosidad, un ejemplo o anécdota que había encontrado en sus variadas lecturas y que daba cuenta de su erudición y eclecticismo.

Sarlo y reeditado en una versión ampliada en 2010. Allí, planteaba la centralidad del género para la comunicación contemporánea y la investigación social. A través de un análisis detallado y riguroso de gran cantidad de entrevistas de variado tipo, el texto señalaba cómo ese *género discursivo* cercano a la conversación cotidiana, pero sujeto a estrictas normas sociales, excedía el quehacer periodístico para convertirse en una suerte de “género estrella” que ganaba centralidad y relevancia en la vida pública de aquellos años –de los ámbitos laborales a los terapéuticos, pasando por los de la divulgación científica, la investigación y el arte–.

Leonor se detenía entonces tanto en las dimensiones formales como en los usos sociales de la entrevista para bosquejar un panorama de época. Señalaba además las paradojas de su propia construcción, marcando que ese diálogo que cotidianamente se presentaba como “el acceso más inmediato a una palabra auténtica, testimonial, autorizada”, construye su propia credibilidad “con procedimientos propios de los géneros de ficción, literarios o mediáticos (...), y su ‘objetividad’ puede derivar curiosamente de la puesta en escena, a veces exacerbada de la subjetividad” (2010, p. 20).

Más allá de esto, allí donde otros veían solo una técnica de aplicación casi mecánica, ella atisbaba un ámbito privilegiado en el cual leer la reconfiguración de lo público y lo privado, así como la espectacularización de la política que estaba teniendo lugar a mediados de los 90. Así, esta creciente centralidad de la entrevista posibilitaba una suerte de “efecto de cercanía”, cierta relación de proximidad con las “figuras públicas” –en particular, con los políticos, pero también con artistas, intelectuales, deportistas y un amplio etcétera–. Le interesaba entonces cómo se ponían en juego allí lo íntimo, lo privado y lo público, las inflexiones de la afectividad a las que daba lugar y los cambios sociales y culturales a los que ello obedecía.

Sin embargo, Leonor percibía también en la entrevista la posibilidad de otro tipo de diálogo, uno que conllevara una “mutua implicación existencial” de los sujetos intervinientes (Sarasa, 2012, p. 189). Un juego intersubjetivo en el que hubiera lugar para la voz del otro –de les otras– que albergara la multiplicidad y la diferencia. Para ella:

(...) en esa potencialidad, radica quizás la especificidad de la entrevista, su vieja cualidad socrática de ayudar a dar luz, de poner en palabras y en sentido experiencias, saberes, vivencias, sufrimientos... una cualidad que hace al conocimiento y más profundamente a la *comunicación*, no en el imaginario de la mismidad, del significado que llega sin mella de un hablante a otro (...), sino en la posibilidad de comprender desde la diferencia irreductible con el otro. Que es por otra parte, una de las maneras de entender la relación ética. (2010, p. 151)

La tentación de lo biográfico

Algunos rasgos peculiares pueden ayudarnos a comprender un poco más los pormenores de su trabajo, porque en el modo de hacer de Leonor, vida y obra confluían. Su producción se dejaba siempre conmover –más o menos explícitamente– por las vicisitudes de lo biográfico y lo autobiográfico. La afectación que le provocaban los sucesos que impactaban en las vidas ajenas, y los avatares de su propia existencia dejaban pues estelas en su trabajo. Sus propias nociones pueden servirnos entonces para analizar ciertas marcas.

En este sentido, *El espacio biográfico* (2010 [2002]), una de sus obras centrales, resulta un “horizonte de inteligibilidad” para pensar las formas de irrupción y circulación del “yo” en la escena contemporánea, así como los devenires de las redes y las nuevas formas de escritura y narración atravesadas por lo digital. Su análisis se centra en la creciente e insistente presencia del “yo” a partir de la proliferación de narrativas vivenciales en múltiples formatos y géneros –de la biografía o autobiografía al *talk show*, de la entrevista a las formas híbridas que asume esta presencia en los medios y el espacio público–. Estas son utilizadas para dar cuenta tanto de vidas célebres como de aquellas de ciudadanos de a pie; formas sintomáticas que permiten trazar un clima de época que se verá luego exacerbado por las redes sociales.

Leonor da cuenta así de lo que considera una verdadera reconfiguración de la subjetividad contemporánea y se interesa por cómo se construye ese “yo”, y de qué manera se trastocan las fronteras entre lo personal, lo íntimo y lo público. Postula que “lo biográfico se define justamente como un espacio *intermedio*, a veces como mediación entre público y privado; y otras, como indecibilidad.” (2010, p. 27). Un espacio *entre* –un “singular habitado por la pluralidad” (248)– donde se revela la imbricación profunda entre individuo y sociedad². Asimismo, destaca la riqueza que ofrece esta pluralidad de narrativas para la afirmación de *otras* voces, habilitando nuevos sentidos para la democracia.

El análisis de estas narrativas biográficas demanda no obstante ciertas claves singulares de lectura y Leonor hace gala de su singular método. Según sus palabras:

² En este punto, Lorena Amaro (2022) señala que Arfuch “fue de las primeras en preguntarse si era la exhibición de la intimidad la contracara del fracaso de las utopías sociales, su banalización”. (2022, p. 18)

(...) aun cuando esté en juego cierta 'referencialidad', en tanto adecuación a los acontecimientos de una vida, *no es eso lo que más importa*. (...) no es tanto el 'contenido' del relato por sí mismo –la colección de sucesos, momentos, actitudes– sino, precisamente, las *estrategias –ficcional– de auto-representación* (...). No tanto la 'verdad' de lo ocurrido sino su construcción narrativa, los modos de nombrar(se) en el relato, el vaivén de la vivencia o el recuerdo, el punto de la mirada, lo dejado en la sombra... en definitiva, qué historia (cuál de ellas) cuenta alguien de sí mismo o de *otro yo*. (2010, p. 60)

Por último, en *El espacio biográfico*, puede percibirse una vez más la influencia de la teoría bajtiniana de los géneros discursivos y la consideración del *otro* como figura determinante de toda interlocución. Arfuch toma también de Bajtín la idea de *valor biográfico*, así como la noción de *identidades narrativas* propuesta por Ricoeur y la de performatividad del lenguaje planteada por Benveniste. De ese combo explosivo ella extrae un ensayo original, atrevido y señero, que aún permite interrogar el presente.

Leonor protagonista

Imposible avanzar en el análisis de su obra sin detenernos en las cualidades que hacen de Leonor la protagonista de este artículo. Podemos comenzar diciendo que era muy erudita y ecléctica en sus lecturas. Estudiaba con fruición y siempre estaba atenta a nuevos textos y autores. Una anécdota la pinta de cuerpo entero. Leonor contaba que había estudiado la escuela francesa en los mesones de la biblioteca de la Alianza Francesa de Buenos Aires. Se había pasado meses sentada allí, practicando su francés y leyendo todo lo que encontraba, ejercitando una rigurosa autodisciplina que sostendría toda la vida.

Aunque no lo pareciera, más allá de su confianza, Leonor era también bastante pudorosa. No le gustaban las citas redundantes, las camarillas, ni los elogios excesivos. Lo transdisciplinar no era para ella una mera enunciación, era su modo de ver el mundo, de tratar de entenderlo a partir de múltiples abordajes y miradas. En eso era también muy ávida. Permanentemente pedía recomendaciones a amigos y conocidos: de nuevos libros, de lugares para visitar, de autores, obras y exposiciones, y se detenía en ellos, fueran o no de su agrado. Parecía como si su universo estuviera siempre en expansión, porque además Leonor se aburría; y, cuando se aburría, necesitaba nuevos desafíos. Quizás, ello otorgaba a sus trabajos la riqueza y profundidad de quien ha transitado muchos caminos.

Como parte de ese afán expansivo, le gustaba mucho viajar, conocer nuevos lugares y personas. Tenía para ello una energía desbordante y arrolladora. En cada sitio al que iba, daba con alguien que le mostrara lugares ocultos, le contara historias, la acompañara a descubrir cosas. Durante su estancia los arrastraba aquí y allá con gran fruición y compartía largas horas de charla. Siempre volvía de sus viajes contenta y renovada, con nuevas amistades de todas las edades, porque Leonor no hacía tampoco distinciones en eso.

A lo largo de su extensa trayectoria, recibió varias becas que le permitieron hacer estancias de estudio e investigación en el exterior, pero sobre todo entablar diálogos fecundos con otros colegas y dar rienda suelta a nuevas inquietudes o intereses. Como fruto de su estadía en Inglaterra, por ejemplo, concibió y compiló el libro *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias* (2016 [2005]), donde muchas de esas conversaciones con intelectuales de las más variadas disciplinas –desde filósofos, sociólogos y geógrafos hasta literatos y poetas–, tomaron cuerpo en un libro que mapea una serie de preocupaciones comunes en torno a la contemporaneidad y las subjetividades. Tras cada ensayo se percibe la mano magistral de Leonor organizando, hilando, zurciendo cada una de esas contribuciones para conformar una mirada compleja y múltiple que fuera capaz de albergar a todos sin imponer un sentido único.

Como maestra, puedo decir que Leonor era exigente, meticulosa, firme. Impulsaba siempre a ir un poco más allá, a forzar los límites, a explorar zonas fronterizas, a asomarse a nuevos umbrales, nunca imponiendo sus ideas, sino acompañando y dejando hacer. A veces eso resultaba desconcertante. Leonor conversaba, respondía preguntas, leía textos, sugería autores, pero nunca indicaba qué hacer o qué pensar. Confiaba en que cada uno lograría resolverlo a su manera. Era también muy generosa. Si ofrecía su amistad, asumía una responsabilidad personal, se ocupaba. Era también una brillante conversadora y oradora que sabía transmitir el deseo de escribir y la preocupación por dar con el tono que requería cada texto.

Un pensamiento sensible y en movimiento

En sus obras Leonor dejaba expuesta una posición no esencialista del sujeto, que contemplaba la posibilidad de desplazamientos, corrimientos subjetivos y variaciones a lo largo del tiempo. Se resistía a pensar en las personas como algo fijo o estanco. Su mirada incisiva estaba siempre alerta a las pequeñas alteraciones, a los cambios de posición, a los matices, a las ausencias u omisiones, a las metáforas, alegorías y rodeos con que sutilmente se desenvuelven las subjetividades, sobre todo

aquellas que llevan consigo marcas traumáticas. Quizás por ello el suyo era un pensamiento en movimiento, sensible al afecto y la afectación. Un pensamiento desafiante que se dejaba conmover por una pregunta, una inquietud, una emoción.

La mirada de Leonor era sagaz y lúcida, y tenía una impresionante capacidad para leer los cambios de época. Mientras muchos seguíamos atentos las producciones de hijas e hijos de desaparecidos, presos o exiliados, por ejemplo, ella avizoraba ya los dilemas a los que nos enfrentaríamos la necesidad de dar cabida también a las generaciones venideras de nietos y biznietos de las víctimas del terrorismo de Estado. Era en ese sentido muy visionaria. Intuitivamente detectaba los signos de cambio “en el aire”, veía más allá y escribía sobre ello, siempre escribía. Era su forma de pensar.

En el día a día, Leonor estaba siempre atenta a las noticias, todo le llamaba la atención y le preocupaban los devenires del país y la política. Se abría al presente, a lo inesperado, y estaba atenta a las nuevas irrupciones. Pero también creía fervorosamente en el valor de detenerse: a pensar, a conversar, a argumentar, a escribir, a hablar por teléfono. Era consciente de que el diálogo y la escucha requerían tiempo y que esa actitud era, en épocas de fugacidad y redes, profundamente subversiva.

Leonor creía firmemente en un decir cuidadoso y en el respeto de los silencios, tomando distancia de cualquier atisbo de banalización o espectacularización. Sus textos son obras poéticas, sutiles y rigurosas, que nunca infringen los límites del pudor ni se permiten el regodeo en el sufrimiento ajeno. También sabía que el campo de “indagación sensible” con el que trabajaba requería de una tarea interpretativa –hermenéutica– particular, “donde lo emocional, en el profundo sentido de la relación dialógica, es un factor determinante” (Sarasa, 2012, p. 190), y asumía una responsabilidad ética. En este sentido, como señalan Ana Levstein y Soledad Boero (2018)³, Leonor apostaba por la construcción de un *pensamiento sensible* capaz de convocar al mismo tiempo lo afectivo, lo cognitivo, lo discursivo, lo argumental.

El sin fin de las memorias

Otro de los ejes que articuló su producción fue el de las memorias. En *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* (2013), abordó la inquietud en torno a una serie de narrativas del pasado

³ En la reseña de *La vida narrada*, publicada en esta misma revista en 2018 (Levstein y Boero, 2018).

reciente atravesadas por la marca autorreferencial o autobiográfica⁴. Consideraba que estas eran la “huella perentoria de un pasado abierto como una herida, cuya urgencia nos ‘salía al paso’ (...) en voces, imágenes, polémicas, materialidades, trazos, gestos. Gritos y susurros” (2013, p. 13).

Su preocupación era –una vez más–, lo que había de colectivo en esas marcas singulares; es decir, la matriz política de las manifestaciones subjetivas. En este sentido se preguntaba:

¿qué distancia hay del *yo* al *nosotros* o, mejor, a un ‘tenue nosotros’, como gusta decir Judith Butler? ¿Cómo se entrelazan en esas narrativas lo biográfico y lo memorial? ¿Qué formas (diversas, enmascaradas) adopta allí lo auto/biográfico? ¿De qué manera el relato configura la experiencia? Y ¿cuál es el linde entre testimonio y ficción? (2013, p. 14)

Intentaba pues buscar claves interpretativas para analizar esas subjetividades situadas, signadas por un pasado traumático, tanto en términos estéticos como éticos y políticos, en un intento “de abrigar con la palabra el desamparo” (18). Sin embargo, más allá de este interés por lo colectivo, se detenía en la importancia y singularidad de cada narrativa. Su posición a favor de la multiplicidad, señalando la imposibilidad de clausura de las memorias, resulta inquietante y esclarecedora:

cada relato transforma la vivencia, la dota de otro matiz. Quizá, de otro sentido. Cada relato anota también una diferencia en el devenir del mundo. Inscribe algo que no estaba. Algo que nunca deja de brotar. Por eso las clausuras [y se refería a ciertas pretensiones reconciliatorias de la época] suenan autoritarias. (...) La experiencia dice que si bien hay temporalidades de la memoria los relatos nunca se acaban. (2013, p. 15)

Leonor consideraba además que, en materia de memorias, nada podía darse por ganado, sobre todo en un contexto de expansión del neoliberalismo y de fortalecimiento de las derechas y los neofascismos. Se trataba de territorios a defender que requerían de nuevas estrategias que hicieran lugar también a las voces nuevas que continuarían sumándose. Insistía, asimismo, en la preocupación por la delicadeza –término que tomaba de Barthes–, que suponía “traer el pasado al presente”, sobre todo en el caso de las memorias traumáticas. Ello debía ir acompañado por una escucha “atenta a las vacilaciones, los sobresaltos, los silencios, cuidadosa de no infringir, en aras de ‘la buena causa’ los umbrales de la privacidad y el pudor” (2018, p. 78).

⁴ Leonor listaba como parte de esta serie de narrativas a producciones tan variadas como testimonios, cartas, memorias, biografías, relatos de vida, diarios de cárcel, cuadernos de notas, autoficciones, recuerdos, agendas, fotos, entre otras.

Un método riguroso que se deja conmover

La forma de trabajo que utilizaba Leonor para sus análisis merece un párrafo aparte. Ella no creía en una metodología única, que pudiera aplicarse como una ‘receta’. Por el contrario, su método se basaba en la impresión y la escucha, en dejarse conmover e interpelar por el objeto de estudio. Ello nunca implicaba abandonar el rigor analítico, pero sí adaptar esa vasta “caja de herramientas” que tomaba aportes de la semiótica, la semiología, el análisis del discurso, la crítica literaria y cultural, el psicoanálisis, la teoría de las narrativas, las ciencias sociales o las humanidades a lo que el objeto de estudio requería. Y si alguna de esas herramientas resultaba inapropiada, animarse a cambiarla.

Leonor siempre se arriesgaba a explorar nuevos temas, proponía cruces inesperados, forzaba los límites disciplinares. De hecho, fue una de las primeras en dar cabida en sus trabajos sobre memorias del pasado reciente a las hijas e hijos desobedientes, destacando además el tremendo desafío ético de escucha –en el sentido fuerte que le otorga Derrida⁵– y hospitalidad que esa singular palabra demandaba.

Creía firmemente en el “rodeo” como método, en esos modos indirectos o alegóricos de abordar el material sensible de lo biográfico y las memorias (2013, p. 55); y seleccionaba para ello objetos disímiles que hacían también del “rodeo” su forma preferente. Sus *corpus* de análisis sorprendían por su originalidad: de entrevistas periodísticas a una instalación de artes visuales, de cierto formato televisivo a fragmentos de una investigación de campo, de un libro editado años atrás o un filme a los avatares de un blog o algún acontecimiento en las redes sociales... todo lo leía con el mismo rigor analítico, considerando sus dimensiones políticas, estéticas y éticas.

El método Arfuch hacía énfasis en los cruces –en el “*in between*”, como solía decir–. Entrecruzamientos guiados por la agudeza de su mirada, así como por el afecto y la afectación. Cruces entre disciplinas, entre géneros discursivos, entre objetos de estudio, entre tipos variados de interlocutores⁶. La hibridez y lo fronterizo eran territorios en los que se movía con facilidad. En sus análisis ponía énfasis en lo diverso y –siguiendo a Benjamin– hacía gala de su amor por los detalles.

⁵ Según ella misma postula, se trata de una escucha entendida “como *tensión, disposición hacia el otro*, que supone tanto la apertura afectiva, la percepción de los detalles, como una fundada curiosidad analítica.” (2018, p. 58)

⁶ La mirada y las voces de académicos, escritores, artistas, periodistas, víctimas que daban su testimonio, poetas y un amplio etcétera convivían de este modo productivamente en la obra de Leonor, sin que ninguno opacara o tuviera mayor peso sobre otro.

Su singular modo de trabajo buscaba ir más allá de los mecanismos usuales de análisis del discurso y la enunciación, para reparar en lo que ella denominaba el componente *narrativo*.

A modo de ejemplo, en *La vida narrada*, esboza algunos de los ejes –nunca definidos *a priori*⁷– sobre los que solía detenerse. Entre otros aspectos, señala la importancia de estar atentos como investigadores a

cómo se cuenta una historia, cómo se articula la temporalidad en el relato, cuál es el principio que se postula, cómo se entraman los tiempos múltiples en la memoria, cómo se distribuyen los personajes y las voces, qué aspectos se enfatizan o se desdibujan, qué causalidades –o casualidades– sostienen el desarrollo de la trama, qué zonas quedan en silencio o en penumbra... (2018, p. 67)

Vida y escritura

Pero Leonor era, además de una intelectual, una brillante escritora. Amaba escribir y se ocupaba mucho de sus textos. Sabía jugar magistralmente con el lenguaje, crear tramas, hilvanar fragmentos. Sus escritos son como filigranas, donde nada queda librado al azar. Eludía la repetición a fuerza de un trabajo concienzudo de elección de cada término, incorporaba metáforas, alteraba el orden del relato. De este modo conseguía sorprender y eludir *clichés*. Tenía además un “toque mágico” gracias al cual lograba –cambiando algunas palabras, agregando signos de puntuación, reordenando oraciones o párrafos– que un fragmento plano y sin gracia cobrara de pronto interés y vitalidad. Bastaba que un texto pasara por las manos y los ojos atentos de Leonor para que irradiara repentina e inesperadamente una nueva luz.

Cuántas veces he vuelto a sus libros y artículos en busca de algo de esa magia, de ese modo de decir con sutileza y contundencia, con sentimiento y razón. A veces sus textos funcionan para mí como una suerte de I-Ching. Si estoy perdida en la escritura o el análisis los releo y siempre encuentro allí alguna frase orientadora, una pregunta inquietante, una punta desde donde tirar del ovillo. Sea el tema que fuere, es casi seguro que Leonor lo anticipó, hizo un análisis del mismo y lo escribió además maravillosamente.

⁷ En una entrevista realizada por María Cristina Sarasa en 2012, Arfuch planteaba la necesidad de adecuar objetivos y metodologías, y advertía claramente que “no hay ‘recetas’ válidas para toda circunstancia” (Sarasa, 2012, p. 189).

La relación con la escritura marcaba el día a día de Leonor. Si se inspiraba, podía pasar horas encerrada en su escritorio escribiendo. Ese era un día feliz, y estaba locuaz y verborágica. Los días en que la palabra le resultaba esquiva o no conseguía encontrarle la vuelta a un texto, por el contrario, se ponía tensa, malhumorada. El particular cuidado que tenía por el lector se manifestaba en un tipo de escritura atenta al armado de las frases, a la estructura de los textos, a la extensión de cada capítulo, siempre pendiente de no aburrir, no subestimar, no sobreabundar.

La Leonor escritora era una gran creadora de títulos. Estos eran precisos y sutiles a la vez, y solían conllevar una impronta poética. *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer* (2008), *Crítica cultural entre política y poética* (2008), *Pensar este tiempo, espacios, afectos, pertenencias* (2016 [2005]) y *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* (2018) son solo algunos ejemplos de su extraordinaria capacidad para invitar, convocar, provocar el deseo de lectura con unas pocas palabras. Tenía además la virtud de hacer de cada final un comienzo. Por ello solía cerrar sus artículos o libros anticipando inquietudes o dilemas, formulando preguntas –a veces incómodas– que dejaban pensando. No le tenía miedo al futuro, lo miraba de frente, desafiante, y siempre veía allí una posibilidad. Sin embargo, este optimismo no le impedía tener una mirada crítica, alejada de cualquier actitud edulcorada o complaciente.

Una intelectual comprometida con su tiempo

Leonor era aguerrida y sabía dar batalla. La caracterizaba una lengua filosa y una actitud firme, crítica, siempre esperanzada en el futuro. Una vez, al cabo de un tratamiento de salud, decidió empezar a llevar el cabello muy corto y lucir sus canas. Fue un gran cambio. La recuerdo bajando por la escalera con sus pantalones entallados y un gran remerón negro, el pelo casi *punk*, todo blanco y una sonrisa enorme. Le dije que parecía una abuela *rocker* –una suerte de Vivienne Westwood argentina–, comparación que le pareció de lo más divertida. Aún de las situaciones complejas, Leonor salía siempre renovada, alegre, con nuevos proyectos.

El espacio biográfico la había hecho conocida y le había permitido recorrer varios países. A pesar de los años transcurridos, sus planteos seguían tan vigentes que año a año la convocaban de distintos lugares para dar clases, charlas y conferencias. Lejos de sentarse a descansar en los laureles, Leonor veía en cada invitación la posibilidad de actualizar sus reflexiones, articulando sus intereses con el *leit motiv* del encuentro o con algún tema de actualidad que hubiera llamado su atención y sobre el que le parecía necesario tomar postura pública.

Por la sutileza de su escritura y lo contemporáneas de sus reflexiones, su trabajo no solo no ha perdido vigencia, sino que por el contrario parece encontrarnos a la vuelta de cada nueva inflexión, como si estuviera esperándonos. Quizás por ello su obra goza de cada vez mayor reconocimiento en Chile, Brasil, México, España, y continúa expandiéndose hacia nuevos horizontes, despertando el interés no solo de críticas y críticos culturales y semiólogos, sino también de historiadores, antropólogos, educadores, filósofos y artistas. Como ejemplo de estas nuevas recepciones, podemos mencionar la traducción de varios de sus libros al inglés, portugués e italiano.

Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites, por ejemplo, fue traducido al inglés en 2021 y publicado dentro la colección [Critical South](#) del Consorcio Internacional de Teoría Crítica fundado por Judith Butler –entidad a la que Leonor también pertenecía–. Leonor se ocupó de cada paso con rigurosidad Arfuch. Desde la selección de la imagen de tapa –en este caso, un sugerente [cuadro de Liliana Porter](#)–, o de quien estaría a cargo de la traducción –tenía que ser, decía, alguien que entendiera de poesía, para comprender las sutilezas e inflexiones de la lengua–, hasta de todos los pormenores de la presentación del libro, su difusión o circulación. Su mirada aguda estaba en todo. Verla en acción era todo un aprendizaje del ser y hacer intelectual.

Leonor era una pensadora latinoamericana comprometida con su tiempo. Sus análisis estaban siempre atravesados por una preocupación política, por una lectura situada del presente y sus desafíos. Compartíamos el interés –y la inquietud– por las infancias y sus futuros, así como por los matices que podía aportar una mirada en clave de género de las narrativas memoriales del pasado reciente. En sus últimos trabajos⁸ ella indagó el singular cruce entre memoria, infancia y autobiografía, refiriéndose en particular a las infancias en tiempos de dictadura.

En relación a lo segundo, la preocupación de Leonor por los géneros discursivos (*genre*) – constante a lo largo de toda su trayectoria– encontraría su correlato en un singular interés por el género (*gender*) y las reflexiones que en el caso de algunas narrativas –en particular aquellas que remitían a memorias traumáticas– este cruce habilitaba. Para ella ciertas obras, producidas por mujeres, parecían distinguirse por la hibridación de géneros –o, al decir de Règeine Robin, por un “fuera de género”–, y permitían el despliegue de una subjetividad atenta al detalle, a las pequeñas

⁸ Cabe recordar no obstante que Leonor había realizado a fines de los 90 un trabajo pionero para UNICEF Argentina sobre los modos en que las crónicas policiales criminalizaban a las infancias y juventudes. Nos referimos a [Crímenes y pecados. De los jóvenes en la crónica policial](#), editado por el organismo en 1997.

cosas cotidianas, a los gestos, tonos y registros sutiles, a la reconstrucción de escenas íntimas. Obras donde aún en las ficciones se avizoraba un valor o *plus* biográfico dado por la vida y la experiencia, que producía un “efecto de cercanía”, verosimilitud y autenticidad.

Era consciente del peso de sus intervenciones y gestos públicos, y de la necesidad de defender el espacio de la crítica en un horizonte atravesado por múltiples grietas y discursos autoexcluyentes. Esa posición cuestionadora tenía costos y generaba posiciones encontradas. Leonor dejaba de manifiesto sus afinidades, alejada de la necesidad de agradar o decir solo lo políticamente correcto.

A lo largo de su carrera tomó posición frente a los temas que consideró importantes y fue coherente con ellos: el Juicio a las Juntas, el atentado a la AMIA, la crítica a lo que se denominó el “show del horror” de fines de los 80, los debates acerca del uso de los espacios memoriales, los vínculos entre arte y feminismo, la preocupación por las infancias, los exilios de ayer y las migraciones de hoy, la defensa de las políticas de Memoria, Verdad y Justicia ante el avance del neoliberalismo y de los supuestos discursos “reconciliatorios”⁹, las historias desobedientes. Leonor era un espíritu libre, joven, comprometido, siempre alerta.

Contar la vida

Por eso en su último libro, *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*, publicado por EDUVIM en 2018, Leonor volvió a posar la mirada en fenómenos diversos con el propósito de abordar los múltiples modos en que se contaban ciertas vidas atravesadas por el trauma de la última dictadura militar, así como “la relación tensa, oscilante y sin garantías” entre memoria, subjetividad y política (2018, p. 9). Allí analizaba algunas narrativas de hijas e hijos de desaparecidos, presos o exiliados. Se trataba para ella de obras que eran verdaderos “actos autobiográficos” de duelo hecho palabra, imagen o forma.

También se detenía en las distintas maneras en que “las formas artísticas logran expresar, con otros lenguajes la dimensión traumática y memorial de la vida contemporánea” (12). Como en anteriores escritos su intención no era solo describir, sino interpretar, intentar explicar algunos de estos fenómenos a la luz de los cambios significativos ocurridos en nuestras sociedades –cambios que

⁹ Muchos de ellos se vinculan a una demanda de “memoria completa” que busca equiparar a las víctimas “de un lado y de otro”, posición que Leonor criticó duramente en varios de sus textos por la “pérdida del rumbo ideológico” en relación a ciertas distinciones básicas en el campo de los derechos humanos (2018, p. 74).

nuevamente hablaban de un particular “clima de época”¹⁰– y sentar al respecto una posición ética y política.

Leonor leía estos cambios –esa “sociedad afectiva” en que los medios resultaban cada vez más protagónicos– en escenas y metáforas dominantes, y analizaba su impacto para la vida democrática y las posibilidades del decir y de la escucha sociales. Su mirada también buscaba dar cuenta de una memoria pública que a pesar de la insistencia “se resiste a llamarse *colectiva*” (11). El libro fue traducido también al portugués y al italiano, cosa que la enorgullecía porque le permitía expandir horizontes y llegar a nuevos lectores. El último tiempo Leonor escribía literatura. Un libro – ¿autoficcional?– sobre la historia de su familia y el origen libanés de su padre, al que concebía como una suerte de herencia para sus nietas y nietos.

De herencias y legados

Todavía duele su partida, tal vez por eso ha habido tanto silencio. Quienes conocíamos a Leonor nos quedamos sin saber qué hacer, qué decir, también un poco huérfanos de una orfandad especial asociada al tipo de vínculo único que ella generaba. Pareciera como si su muerte repentina, allá por octubre del año pasado, nos hubiera dejado sin palabras; pero va siendo hora de salir del estupor y recuperar el habla, al menos para rendirle tributo y reconocer todo lo que nos enseñó.

En ese sentido, me pregunto qué es este texto. ¿Un recordatorio, un homenaje, un acto de duelo público, un llamado a la acción? ¿Un intento por hacerle justicia a su vida? Tal vez un poco de cada cosa. La de Leonor es una vida que importa porque nos deja un gran legado, y el peso de su ausencia se siente hasta en esta dificultad para articular estas palabras públicas, en esta necesidad – tan Arfuch– de respetar y confiar en los tiempos del decir.

Desde el punto de vista intelectual, quizás su principal aporte tenga que ver –como lo planteaba Ernesto Laclau en el Prólogo de *El espacio biográfico*– con ayudar a definir un nuevo horizonte para las ciencias sociales y el campo sociodiscursivo. Con un intento de “reconstitución teórica del pensamiento social” basado en un paradigma *retórico* (2010, p. 15) marcado por la centralidad de lo narrativo y por un “yo” descentrado e inherentemente constituido por un *otro*. En

¹⁰ Que como tal tiñe –podríamos decir, sutilmente– todas las manifestaciones de lo social de un modo que se torna casi invisible.

este sentido, el conjunto de la obra de Leonor nos recuerda la importancia de una escucha plural, capaz de proponer una voz no monológica, “no investida de autoridad unilateral” que permita ampliar el espacio del decir, recibiendo hospitalariamente a lo otro –a les otros– y a las voces nuevas.

Desde lo personal, tal vez porque Leonor nos transmitió la certeza de que “la teoría, el pensamiento crítico –y también la poesía– son una ayuda invaluable ante la flaqueza del andar, incluso allí donde parece que todo está perdido” (2018, p. 57) es que me animo a transitar estas aguas (auto)biográficas para recordarla como a ella le gustaría, con la mirada desafiante y una sonrisa. Porque Leonor no tenía un modo melancólico de ver la vida, todo era para ella presente y futuro. Por eso no elijo detenerme en lo que quedó trunco sino, por el contrario, en lo que nos legó. En las sutiles lecturas que su obra abre –y seguirá abriendo–, en las nuevas memorias que encontrarán cobijo en sus palabras, en las múltiples escuchas que sus textos seguirán habilitando. Es allí donde nos seguiremos encontrando –ella, yo, y espero también *nosotros*–, mediados por el afecto y la palabra.


Bibliografía

- Arfuch, L. (2008). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Arfuch, L. (2010 [1995]). *La entrevista, una invención dialógica*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Arfuch, L. (2010 [2002]). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Arfuch, L. (Comp.) (2016 [2005]). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- Arfuch, L. (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Córdoba, Argentina: EDUVIM.
- Amato, L. (enero-junio 2022). El espacio Arfuch. *Visitas al Patio*, 16(1), 16-22. Área de Humanidades, Universidad de Cartagena.
- Levstein, A. y Boero, M. S. (diciembre de 2018). Trazos de la memoria. Sobre *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* de Leonor Arfuch”. En *Revista Heterotopías*, 1(2). Córdoba, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras, UNC.

Sarasa, M. C. (2012). Reflexiones en torno a la creación del espacio biográfico. Entrevista a Leonor Arfuch. En *Revista de Educación*, 3(4), pp. 185-192. Mar del Plata, Argentina: Facultad de Humanidades, UNMP.

Fecha de recepción: 17 de noviembre de 2022.

Fecha de aceptación: 17 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.



Noé Jitrik: Volver a la significación. Heterodoxias, De Saussure

Noe Jitrik: return to signification. Heterodoxies, De Saussure

Susana Gómez (Suny)

CIFyH - UNC

Resumen

Un breve comentario en un texto de Noé Jitrik es el punto de partida para recorrer una insistencia teórica: Reconocer a Amado Alonso en su prólogo al Curso de lingüística general de Ferdinand De Saussure, implica volver sobre los pasos epistemológicos que llevan a la noción de significación, la cual es olvidada en los cruces de caminos disciplinares en el pensamiento del lenguaje. Acompañemos, en memoria de Noé, este recorrido heterodoxo, que se atreve a encontrar zonas para pensar la semiótica en sus lógicas.

Palabras claves: Noé Jitrik, significación, semiótica

Abstract

A brief commentary on a text by Noé Jitrik becomes the starting point for a theoretical insistence: recognizing Amado Alonso in his prologue to Ferdinand De Saussure's Course in General Linguistics implies retracing the epistemological steps that lead to the notion of signification, which is forgotten at the crossroads of disciplinary paths in language thought. Let us share, in memory of Noé, this heterodox path, which dares to find areas to think semiotics in its logics.

Keywords: Noé Jitrik, significance and meaning, semiotics

Conocimos y leímos en Noé Jitrik a un indagador de interrogantes. Escucha y desarma, interroga y disuade de no abandonar la indagación. Cauteloso, se acerca a las zonas de mayor traspaso de discusiones, aquellas en que cada autor vocifera sus conceptos y donde el mercado de las teorías bulle en su trajín. Se detiene, mira con cuidado cada idea; en panorámico paseo escucha lo menor, lo lleva para sí a su estudio, y a su estudio de ideas.

Resulta tarea compleja decidirse por un modo de reseñar al Jitrik semiótico/semiólogo, puesto que su palabra atiende con pasión de relojería aquellos razonamientos que dieron lugar a su no tan conocida forma de pensar el signo. Releer algunas de sus obras teóricas redundante en un

descubrimiento o en un recordatorio de sus lecturas críticas, su profusa poesía y sus novelas cuidadosamente jugadas.

Recorro varios de sus libros teóricos, rebusco en los materiales anotados de clase que dieron lugar a varios libros, como cuando disertara en la Maestría en Sociosemiótica en los últimos años del siglo XX. Anoto: *Los grados de la escritura*, del 2000, editado en Buenos Aires, *Línea de flotación*, del 2002, reunión de sus ensayos escritos desde los años 70 al 2000 realizada por Roberto Ferro, editada en Caracas, *Fantasma semióticos concentrados*, editado en México en 2007; reviso qué más aprender en *Verde es toda teoría*, de 2010, con prólogo otra vez de Ferro, anoto los títulos de *Lógica en riesgo. Ensayos heterodoxos*, de 2020. Recuerdo ese texto impactante de la revista *Estudios*, del CEA, en 2005, que saco a relucir en un pdf porque perdí el ejemplar en papel de su edición cuidada por otro entrañable, Toto Schmucler.

Imagino qué hacer con tantas lecturas, y reacciono. Reconozco que intento seguir un “curso”: una instancia de enseñanza, pero también el discurrir de su pensamiento y de su palabra frente a nosotros, quienes sentimos una pausada y sutil conmoción que nos vuelve a las bases de un saber construido en su rebeldía constante frente a los postulados y a los dogmas teóricos. Atender a esta posición heterodoxa —como describe él mismo a sus ensayos— invoca también a los libros sobre la lectura, a innumerables conferencias y artículos y a los filosofemas, de esos que vale la pena copiar para la mesa de trabajo o para un tablero de dirección conceptual, o el papelito con imán en la heladera. Curso, discurso y discusión, incurrir y discurrir, son términos que, además de constituirse en nociones polémicas que abrieron puertas disciplinares desde su simple concurrencia de la etimología, mostraron en sus trabajos una compleja y multiforme razón de ser de cada una de las épocas en las que fue testigo y anotador curioso de esos detalles en que se daba cuenta de que algo iba a moverse de lugar.

Una de sus preocupaciones recurrentes, leyendo estos libros y su enorme cantidad de artículos semióticos, se manifiesta en la lectura, siempre renovada, del *Curso de Lingüística General*, de Ferdinand De Saussure, en la traducción de Amado Alonso, en la mítica edición de Losada de 1945. Muestra su predilección por el prólogo de Alonso, hallando una sutileza inédita que da inicio a toda polémica sobre el lenguaje y, como fin de todo medio, en una argumentación exacta: los conceptos de De Saussure mueven a Jitrik a seguir traduciéndolo a los códigos teóricos en que la modernidad —su

siglo XX tan vivido y leído— adoptara diversas formas de paternidades/maternidades nocionales, logrando incidir siempre a ese punto de partida de ese prólogo para esa edición.

En el ensayo “El sentido en la búsqueda del sentido” elige citar este Prólogo, y donde dice: “El valor, que consiste en la solidaridad e interdependencia de la significación con otras significaciones” (2010, p. 25) nos lleva a una nota al pie en que señala que Amado Alonso abre camino a la representación, necesaria instancia de todo el planteo con el cual Jitrik retoma estas razones primeras del lenguaje y su significación.¹

La cita completa, a mi juicio central en esta red tejida por Noé a lo largo de varios libros y artículos, dice en palabras de Amado Alonso:

El valor, que consiste en la solidaridad e interdependencia de una significación con las otras significaciones, emana del sistema e implica la presencia concreta del sistema en cada uno de sus elementos; la significación, dice Saussure, no se sale del elemento aislado y de su idea representada. (1945, p. 7)

Atiende Alonso, filólogo como sabemos, a la singularidad plural de la significación. Ni única ni aislada, honra al sistema de los signos en la *vida social*; está contenida por el sistema, pero a la vez guarda en sí algo de él.

Este concepto quedará claro en Jitrik por el largo trayecto de su teoría semiótica, a partir de desarrollos que buscan siempre la misma baldosa, tomando como punto de quiebre la común teoría del signo para derivar sus preguntas sobre los procesos de significación, sobre la productividad relacional de lo que se crea con las significaciones.

Allí radica el *valor*, de alguna manera, agregando a la relación saussureana la idea de la significación para desafiarnos planteando que sería el elemento diferenciador de la semiología —qué decir, una semántica— con respecto de la semiótica —la relación entre signo y sentido que, como veremos, se torna punto de fuga—, situada en esa *tierra de nadie* donde la instala para iniciar su construcción transdisciplinar (Jitrik, 2007).

¹ “El sentido está en la búsqueda del ‘sentido’”, integra el libro *Verde es toda teoría*, editado en Argentina por Liber Editores, en 2010. También figura en *Línea de flotación*. Citamos esta versión argentina para acercar su lectura.

Una palabra que inquietante ata un hilo desde la cita de Alonso al texto de De Saussure, para ser luego anudado en una torsión conceptual que teje esa grácil trama teórica: la *significación* desplaza la atención en un momento heurístico retomado –como quien busca sentir otra vez aquello que maravilló y sabemos no podrá volver a darse– en muchos de sus trabajos, sobre todo aquellos vinculados a la escritura, a la semiótica.

Una aclaración intrigante en la nota al pie muestra una atenta lectura de los *Manuscritos* de De Saussure (preparados por Robert Godel y traducidos por Ana María Nethol en 1971 y en 1977, respectivamente). Jitrik señala una diferencia conceptual que surge porque en el libro editado en 1945 se anuncia un concepto que ha sido reemplazado por significado, pero que en los manuscritos se ve como una traducción diferente: “La unión entre el signo y la significación que se les asocie”, como saldría en el manuscrito de Gauthier, en francés (2010, p. 24). Ese detalle revelador se convierte en uno de los nudos gordianos que Jitrik nos recuerda a quienes trabajamos o, queremos suponer, que pensamos entre signos en un campo de saber. ¿Hay sentido, en la indistinción entre significado y significación, allí donde Amado Alonso crea una sinonimia?

Ello, pese a que las nociones de significado y significante coexisten, por los pormenores de la modernidad –dual, opositiva, sinecdóquica, hecha de yuntas que tiran para su propio lado, aporías creadas al uso–, se pasó por alto a la significación en aras del *sentido*, canonizando nociones que hacían olvidar detalles, creatividades y el componente imaginario que el propio De Saussure había señalado.²

Es curioso ver la explicación que da Jitrik sobre cómo Lacan arma su noción de significante, desandando ese recorrido en De Saussure hasta el punto mismo que le inquieta: ¿dónde nace la idea de significación si no es a partir de una ruptura de la visión establecida por la inclusión gráfica de una barra como separación? Leyendo a Jitrik accedemos al esfuerzo lacaniano: hubo una necesidad epistemológica de crear una metáfora del signo ahí mismo, en la barra que pareciera separar componentes de una articulación, de una copresencia entre entidades. Se advierte en las traducciones —literales, aclara Noé— al español de *Escritos* de Lacan hecha por Tomás Segovia en 1966, en que

² Otro camino para este recordatorio es recuperar las diferencias disciplinares que traza Noé Jitrik entre semiología y semiótica, partiendo de la base de nociones que se trabajaron mucho en los años 80 en Argentina: discursos, comunicación, lenguas en divergencias de sujetos históricos, las teorías del signo transferidas a una lógica capitalista en lo que llama “la larga historia de ajustes teóricos”, en su libro *Fantasmas semióticos concentrados*, publicado en 2007, en México.

señala la separación entre estos componentes como necesaria para el psicoanálisis y que esta es “resistente a la significación”. (2010, p. 24)

El lenguaje es atravesado con otra luz a partir de esta cadena de lecturas –comprensiva, diríamos con Bajtin– para recuperar, en una especie de defensa acérrima de la “*signifié*”, una traducción no literal sino conceptual: el sufijo “ción” indica –son los siglos y el idioma, diríamos– una dirección, una posibilidad que se puede concretar y concertar. Dice:

la significación no es un algo sino un encadenamiento, es la semiosis inherente a todo signo, pero también a entidades mayores, a todo acto verbal, compuesto por signos, que intenta *significar*, o sea *producir sentido*, dicho en lenguaje natural, en el supuesto de que se sabe lo que se quiere decir. (2010, p. 26)

Esta sola pequeña remisión sacude toda la biblioteca teórica, así como abrevia una declaración de principios metodológica, pero también, o en el fondo, epistemológica: pensar en el sentido implica no cosificar el concepto. El razonamiento positivista y de alguna manera unidireccional con que se leyó a De Saussure es cuestionado por Amado Alonso mismo en ese 1945, exiliado y sufriente de la posguerra europea —como ahora, cuando tras la pandemia global el mundo sigue tembloroso en su inteligibilidad cotidiana nuevamente derrumbada—; su visión de lector avezado de literatura y de filosofía le da esta capacidad de anotar ese detalle que moviliza a Jitrik en todo el edificio de su saber. Volvemos al dibujito de De Saussure, comprobando que hemos dejado de ver el árbol por ver el bosque.³

Si no conocemos más que el signo en su camino a significar, su *valor* proyectivo deja en claro que nada hay superior o jerárquico, ni una especie de sublime lejanía que estaría por detrás de cada *sentido*. Este ensayo es casi un parteaguas porque nos despabila sobre ideas arraigadas y operaciones reflexivas que se han instalado en el imaginario saussureano. Es un legado que va de la mano con sus lecturas: entrar en el análisis de nuestros propios recorridos —y didácticas— para acceder a los fundamentos que quedaron como sustratos erosionados por los giros teóricos.

³ ¿Cómo no recordar “El árbol de Saussure”, de Libertella, donde sitúa topológicamente un espacio en que del otro lado del mostrador del bar hay una plaza y en la plaza hay un árbol? Todo lo que ocurre luego gira en relación a esos *lados*, espacio horizontalizado de la verticalidad en que se suele dibujar el gráfico saussureano. Vuelto un plano habitable, hay una historia para narrar. Además, “desmontar el edificio de la lógica” es una de las frases recurrentes de Jitrik.

Levantando la vista hacia las dificultades de un pensar teórico que devenía necesariamente escritura, despliega en sus ensayos aquella pregunta inicial, una y otra vez. En “La escritura en el hueco del deseo”, publicado en *Varia lingüística y literatura* en México en 1997 y luego en *Los grados de la escritura* (2000)⁴, esta diferenciación le sigue conmoviendo, vuelve a ella para proyectarla a otro de los problemas saussurianos. Dice, de manera reveladora, si me disculpan la cita larga:

Casi de entrada, entonces, y obedeciendo tal vez a modelos pensamiento originados en la psicología (“En el fondo todo es psicológico en la lengua”), y en la medida en que sostiene que “el sonido no es más que el instrumento del pensamiento y no existe por sí mismo” —razón por la cual el sonido y la idea hacen una unidad indisociable—, De Saussure prepara el terreno —o es como si lo preparara dadas las condiciones en que desarrolla su teoría— para describir el signo como un conglomerado de dos entidades: significante (la imagen acústica) y significado (el concepto). Sobre esa idea construirá todo el edificio, es sobre eso que deberá actuar la ciencia que la constituye. (Jitrik, 2000, p. 39)

Por una parte, vemos el momento de un cambio epistémico que De Saussure avizora ante la presencia de una racionalidad cognoscitiva requerida para poder pensar esa noción que Jitrik describe como “conglomerado” (metáfora teórica, constructiva, al fin), reuniendo lo necesario para crear las bases de una ciencia futura. Describir la definición de signo implica, entonces, “un momento trascendente en la historia de la epistemología moderna” (2000, pp. 39/40). Por otra, reconocemos la existencia en paralelo de estas entidades que de alguna manera son precedentes, que deben encontrarse, que pueden —y no es un *a priori*, sino una verdad experiencial con el signo en cualquier materialidad y semiosis— ser vinculadas. Pero el razonamiento positivista y dual les crea una imagen de doble cara de una moneda, los vuelve indisociables en esa representación fundadora, pero que buscaba a tientas una inteligibilidad.

Ya no se trata apenas del par *significant/signifié*, sino de ofrecer una discusión que versa sobre lo humano, social e histórico como participante de una estructura sostenida por la complementariedad —nunca cada parte es un mutuo suplemento o un agregado—, pero también de la moderna ilusión de la especularidad de los objetos pensables por la palabra constituida gracias a la lengua sistémica. Le lengua representa los signos, la escritura representa la lengua y, entonces, la operación de significar es una fractalidad de representaciones, unas en otras que divergen tornándose

⁴ Visible aquí: https://www.jstor.org/stable/j.ctv47w42s.20#metadata_info_tab_contents

figuras en el espacio creado por la capacidad humana simbolizar y comunicar. La relación entre significante y significado habilita a ser señalada como un interpretante (2010, p. 26).

Por ende, esta multiplicada operación de crear signos que dicen “algo” con las cosas, siempre dispar única e irrepetible, aunque reconocible en el espacio constelado del sentido no es una metáfora que invento aquí, remito a un concepto filosófico al que acude Noé, cuya expresión resulta tan cercana y persistente, tan adorniana, el de *constelaciones* preexistentes. El sentido, pues, sería “un ya constituido previo a todo acto que se ejecuta, sería algo así como un *ya sabido de sabidos*, no acumulado sino en permanente movimiento” (Jitrik 2007, p. 32). Puesto así, es indiscutible que el sentido no es una cosa, ni las cosas y los sentidos son otredades, sino que existe un vínculo perceptivo en el ser humano con lo exterior a partir del sentido (2007, p. 34). Un concepto de sentido constelado, en cuanto que parece estable, pero deviene en la significación como el lugar –*topoi*– de nacimiento de las inestabilidades y de la creatividad de significar, de decir, de explorar con la lengua el horizonte de lo decible y comprensible.

Con ello, aprendemos que entonces nada en el uso de los signos —ni siquiera el sistema concreto de la lengua, ni la propia idea de sistema— está dado, de tal manera que baste con tomarlo como si nos sirviéramos de un artificio separado de nosotros, para producir sentidos al uso. Por el contrario, partiendo de la base de que entre significado y significante el valor del signo radica en su sistema como red de significaciones,

el sentido es un conjunto de ausencias que toman la forma del sentido en la búsqueda incesante que se hace de ellas y que designamos como *sentido* precisamente porque, habiendo admitido el espacio de la fuga, se las sitúa en el lugar de la búsqueda y del hallazgo. (2010, p. 29)

El sentido tampoco es algo; si la significación es un camino, el sentido es aquello que se busca.

El sentido, entonces, acontece a partir de una reverberación que suena desde algún sitio donde se produce; nos despierta su eco que re-suena en la escritura, más acá de un decir sobre las cosas y más allá en los sentidos plurales que las cosas obtienen por este hacer de la significación.⁵

⁵ Si bien la escritura sirve a la lengua para ratificar su carácter de signo comunicativo logra modificar algo en aquello que representa “y, al hacerlo, libera sentidos, por esa modificación que desbordan estarían encerrados en lo representado” (2000, p. 37). Sobre este gran tema de la escritura, leído desde la mirada de Jitrik con De

Atravesando como estos razonamientos de la modernidad que ofrecen a Ferdinand De Saussure la piedra de toque para iniciar los giros sobre el concepto de la lengua, sobre el indicio del sujeto inscripto en el signo, sobre las pasiones, acerca de los afectos que significan por sí solos sin palabras, también sobre el arte que crea sentidos en su disfrute además de su expresión, este observador con lupa que fue Noé se detiene en medio del rumor del mercado de los objetos de conocimiento —no son “cosas”, insiste— para señalarnos que el signo lo es de lo común, que deviene de esa virtuosa relación entre los objetos reales y los objetos simbólicos, nacidos en la capacidad humana de representación.

Representación que se debe a una repetición inclusiva de su eco en lo nuevo, que a su vez es su eco y siempre vuelve a oírse, por su efecto “en el que nos encontramos y reconocemos y que, de alguna manera no definible, nos significa” (Jitrik, 2021, p. 69). Allí donde creemos ver un pleno de significado, Noé nos recuerda que otra deuda es configurada por la “falta”, “el hueco”, “el olvido”, “el fantasma”, “el deseo” en que la cosa y el signo debaten su existencia relacional: mediaciones, convencionalismos (otra vez lo social), solidaridades (lo común hecho sentido), entre las cosas y el signo; entre ellos, el sentido, la significación que van siempre en movimiento indetenible, mientras el tiempo encuentra cómo cifrarse. Buscando una explicación, Noé trabaja conceptualmente con la alegoría del erotismo, tan presente en sus poemas, para una buscar comprensión:

De todos modos, siendo o no arbitraria o necesaria, me gustaría pensar que uno u otro elemento se buscan, que el significante y el significado se persiguen para ligarse, que el signo y la cosa se cortejan para encontrarse y hacer un apareamiento definitivo (como se lee en “La escritura en el hueco del deseo”, 2000, p. 42).

El deseo del signo como el deseo de la metáfora (las dos caras de la moneda, que no se ven, tan usada en la explicación del saber enseñado que la modernidad hizo casi célibe ante los conservadurismos académicos), añorando que el signo fuera comprendido desde lo sensible. Usar esta gran disyuntiva conceptual rompe con las confortables páginas en que lo inteligible de la lengua pareciera acuñar esa doble cara de la moneda que es el signo: la barra que distingue elementos pareciera señalar un carácter intemporal, pero, al indicar su unidad inseparable, da lugar —hace un

Saussure, habría que escribir otro trabajo y explorarlo en relación con Derrida, con la noción de texto desde Kristeva y con la lectura como práctica semiótica.

locus communis— a la sospecha de que la historicidad sea la encarnadura de la productividad del signo, en su significación, pero también en su sentido.⁶

Volverá muchas veces a este planteo, también en el artículo que publicaría bajo la atenta mirada de su amigo Héctor Schmucler en la revista *Estudios*, del Centro de Estudios Avanzados de la UNC, en el otoño de 2005: “Tiempo, memoria, significación”. Allí, retoma a De Saussure para regalarnos un planteo necesario sobre los tiempos verbales, acaso inquieto por cómo las lecturas del *Curso de Lingüística General* desdeñaron los interrogantes que el tiempo hubiera habilitado —el tiempo verbal, la sincronía—, causando una zona de sombras al pensar en lo que nos sucede cuando nos conmueve la temporalidad en el sentido, dado que la significación está atravesada por el tiempo. Dice:

Si, por el contrario, nos detenemos en este punto, y admitimos que en apariencia la noción de presente va de suyo, la de pasado en especial, así como la de futuro, ha dado lugar a especificaciones del dominio de la gramática que sugieren, además de una voluntad de situar aquello que los verbos refieren, una voluntad de entender de qué modo el tiempo hace masa en el lenguaje. (Jitrik: 2005, p. 50)

Impulso y necesidad en el espacio del sujeto obligan a pensar la significación del tiempo y a este como una significación en sí, desdoblada pese a las gramáticas.

Despliega luego, en este ensayo, a partir de una reflexión sobre el uso de los tiempos verbales, cómo se da eso que llama “un proceso semiótico” en la enunciación en la formación de la memoria. En el espacio del sujeto —un lugar del deseo, del impulso— la enunciación es capaz de provocar una transformación, concepto que toma de su amigo Raúl Dorra, solo si la memoria se retira unos pasos atrás para que en el orden temporal algo cambie, para que se encuentre la enunciabilidad del deseo, del saber y, claro, del tiempo subjetivo que busca significarse en la memoria. Apela a Peirce para recordarnos otro concepto olvidado de su lógica semiótica: la afeción es una modalidad de la

⁶ En otras páginas, cita nuevamente a Lacan al respecto de esta separación/unidad constitutiva del signo. Quizás, a muchos modos de ver, unas de las más claras explicaciones sobre la noción lacaniana del significante que nos regala Noé. Lo cita en este preciso momento de su argumentación, para nombrar a “L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud”, de 1966, en sus *Escritos I*, pero tantas citas ya ameritan ofrecer este tema a su búsqueda: ¿cómo leyó Jitrik a Lacan en su definición de significante? Lo indagaremos, se convida el tema, pero se alerta de su complejidad. También nos lleva a Althusser y, por ello, a Kristeva, su tan conocido ensayo “Esa productividad llamada texto”.

memoria radicada en el cuerpo y por ende en el tiempo del sujeto (Jitrik, 2005, p. 59) a partir de la cual se generan las imágenes que dan existencia a la significación.

Entonces, si desde el *Curso...* descubrimos con Jitrik que significante y significado eran posibles porque una barra articulaba una unidad (el arbolito de la imagen mental y la palabra “árbol” encerrados en un círculo con límites que lo aislaban en cuanto categoría lógica), quien revisa a Lacan para demostrar una nueva lectura de la imagen/signo del signo saussureano insistiendo en la metáfora del deseo y la falta significante como constitutiva de todo hacer de sentido, esta afección que viene de Peirce agrega que la experiencia temporal del sujeto hace posible la significación:

en tanto el cuerpo experimenta esencialmente el tiempo y está sometido a él, el tiempo es lo que sustenta la significación, tal como nos adelantamos a decirlo en los tramos iniciales de este trabajo, y aún más, la significación es el tiempo. (2005, p. 59)

En ese proceso de los signos en la vida histórica hay alguien: ¿Cómo saber quién pintó el bisonte en las cuevas de Altamira (o las manos de los Alerces, o el jaguar de la Tunita, el pájaro de Atacama, da igual a esta altura), y qué importa? “[...] no importa el bisonte, nos importa la deformación y por añadidura, nos importa ese anónimo artista” (Lógica 69). Ese alguien deja replicando la capacidad misma de crear una significación temporalizada en su genuino deseo que lleva a un horizonte total de sentido. Pero, por otro lado, en ello radica la huella primigenia: el deseo donde el sujeto se constituye en su imaginario, en su sueño, en su exploración, en su libido, en su juego o experiencia, quizás en un saber –que se sobreentiende en cuanto transmitido por otros y a otros, por ello significación en signos descifrables en un horizonte cognitivo y comprensivo–.

Así, la lectura de Jitrik en pos de recuperar su pregunta inicial, aquella que nos deja en atónita heurística de nosotros en nuestra mismidad, nos ofrece la nutricia intranquilidad a quienes vivimos preguntándonos cómo es que *se significa*. No solo por su teoría desplegada en tantos ensayos, polifacéticos y acrisolados de fuentes que enseñan según cómo les dé la luz de nuestras preguntas.

¿Volver a De Saussure? Sí, como dice Amado Alonso, volver a la primera vez en que se logra pensar la lengua recorriendo el camino entre la palabra y el pensamiento, no solo entre imágenes acústicas y mentales, sino en cómo es posible que la significación acontezca –tal como enseña Badiou en *El ser y el acontecimiento*– en el sujeto. En uno de sus filosofemas, para última cita de esta heterodoxia que es traer a Jitrik a la idea legible –como el sentido, “trae” la referencia–, encontramos una razón para intentar explicarnos la recurrencia a este *Curso de Lingüística General*, que provoca

pensar la escritura como lectura de representación hecha letra, *gramma*, huella, marca, además vacío, hueco, exclusión y repeticiones, redundancias ahora que estamos de vuelta de las ortodoxias teóricas y hemos reabierto las puertas a los pasillos disciplinares. En paralelo a varias de sus escrituras aquí reseñadas, encontrar este escrito breve en el *modo* que es para la Jitrik la filosofía nos dice lo que viene:

Nombrar las cosas es iluminarlas y, en consecuencia, darles presencia, hacerlas existir. Pero el nombrar es raramente nombrar por primera vez: las cosas ya tienen nombre cuando se las nombra. De este modo, hay un punto de intersección entre lo que es iluminar o hacer existir cada vez que se nombra y la iluminación o existencia que tienen las cosas que ya tienen nombre: el lugar de la intersección, el lugar en el que conviven los nombres de las cosas y sus presencias cuando se las nombra –o se las vuelve a nombrar– es la conciencia. (2007, p. 75)

Textos recurridos (no tan bibliografía, más bien invitación a leer)

Jitrik, N. (2000). La escritura en el hueco del deseo. La semiosis, la falta y la teoría del signo. En *Los grados de la escritura*. Buenos Aires, Argentina: Bordes, Manantial.

Jitrik, N. (2002). *Línea de flotación* (compilación de Roberto Ferro). Caracas, Venezuela: elotro@elmismo

Jitrik, N. (otoño, 2005). Tiempo, memoria, significación. *Estudios*, 16. Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/13471/13651>


Jitrik, N. (2007). Cinco pláticas sobre el malestar. En *Fantasmas semióticos concentrados*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jitrik, N. (2010). El sentido en la búsqueda del sentido. En *Verde es toda teoría*. Buenos Aires, Argentina: Líber Editores.

Jitrik, N. (2020). *Lógica en riesgo. Ensayos heterodoxos*. Buenos Aires, Argentina: VS.

Fecha de recepción: 28 de noviembre de 2022.

Fecha de aceptación: 28 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.



Texturas en el análisis de las mediatizaciones

Textures for the analysis of mediatizations

José Luis Fernández

UBACyT-Fsoc-UBA – UNTREF

Resumen

El análisis de las mediatizaciones y de sus discursos se ha convertido, casi inadvertidamente, en una actividad interdisciplinaria. Etnografía, ecología de los medios y análisis digitales de datos, con sus diversos neologismos y anglicismos, se articulan en un proceso que seguirá avanzando. En este artículo, se recupera la dimensión y el concepto de *textura* como modo de rescatar la materialidad de lo mediático. Desde este punto de vista, lo que se intercambia en cada sistema discursivo mediático es una materialidad que, por sí misma, y en articulación con otras series, es la base del sentido intercambiado. A continuación, se recogerán diversos usos interdisciplinarios del término *textura* y se ejemplificará con casos en diversas mediatizaciones. Se defenderá la utilidad de lo textural, tanto para articular lo discursivo con otras disciplinas, como para aportar a mejorar los procesos de captura de datos por los softwares de procesamiento.

Palabras clave: mediatizaciones, interdisciplina, materialidades, texturas, datos, captura.

Abstract

The analysis of mediatizations and their discourses has become, almost inadvertently, an interdisciplinary activity. Ethnography, media ecology and digital data analysis, with their neologisms and anglicisms, are articulated in a process that will be continued been developed. This article recovers the dimension and the concept of texture as a way of the analytic rescuing of the materiality of the media. From this point of view, what is exchanged in each media discursive system is a materiality that, by itself, and in articulation with other series, is the basis of the meaning produced and exchanged. Next, different interdisciplinary uses of the term texture will be collected and it will be exemplified with cases in various mediatizations. The usefulness of the textural will be defended, both to articulate the discursive with other disciplines, and to contribute to improving data capture processes by processing software.

Keywords: mediatizations, interdisciplinary, materialities, textures, data, capture

Introducción. La materialidad transparente

Un principio metodológico que no debe olvidarse en la investigación sobre mediatizaciones es que, si en los análisis de intercambios discursivos no se incluyen marcas de la materialidad mediática, el intercambio habrá perdido los rasgos que lo diferencian como mediatización. En ese

caso, la ideología poco denunciada del sistema sociocultural, que gusta de ocultar procesos de producción de sentido, habrá triunfado una vez más. Las consecuencias son diversas.

Respecto del estudio del discurso político, se presentan análisis que recogen individuos o instituciones *hablando o escribiendo* (genéricamente *diciendo*). Esos decires no suelen registrar, salvo como contextos, si se producen en Facebook, Twitter, YouTube, Twitter, TikTok o Twitch. Los softwares y aplicaciones, capturan y analizan textos, palabras, imágenes y, más recientemente, se habla de *web entities* (Rogers y Giorgi, 2022). Sin embargo, todos esos términos son cuestionados desde hace décadas, desde las ciencias del discurso, como unidades productoras de sentido (Verón, 1974 y 1987; Benveniste, 1991).

Denominamos como *textura* a los efectos de sentido generados a partir de las *marcas* que dejan los dispositivos técnicos en la superficie de los textos intercambiados, las que suelen ser inevitables según las características de los dispositivos técnicos. Esas marcas también pueden utilizarse en búsquedas expresivas y estilísticas que el análisis deberá recoger. Una consecuencia lateral de este enfoque es que resultará un desafío inevitable para la investigación el reconocimiento de la complejidad material de las mediatizaciones.

El primer paso en este artículo será reconstruir los diversos recorridos de los conceptos de *textura* utilizados en ciencias del discurso o, incluso, en ciencias sociales. En un segundo paso, se ejemplificará con diversas aplicaciones del término en la descripción de fenómenos discursivos mediáticos. Por último, se defenderá la importancia del análisis de *texturas*, tanto para la comprensión de lo discursivo, como para establecer relaciones con otras aproximaciones a lo social.

¿Por qué, en épocas de preocupaciones y esperanzas *macro* sobre las mediatizaciones le damos especial importancia a las *texturas*, casi lo micro de lo micro? En primer lugar, porque en este nivel se manifiestan aspectos claves de las materialidades que estudiamos y de su organización sin las cuales se disuelven los efectos de sentido de la mediatización. Ante su ausencia, ganan la escena analítica las palabras de los personajes y de las instituciones, y sus enunciados verbales o escriturales, opacados como actores mediáticos.

Cuando decimos análisis de contenido o, en otra línea teórica, rasgos temáticos, retóricos y enunciativos, sin profundizar demasiado, parece que ya hay aspectos que están fijados materialmente.

Como se descubre cuando se las investiga, las materialidades que estudiamos tienen una presencia magmática y hojaldrada: no encontramos ningún contenido sin materialidad, tampoco rasgos de ningún tipo si no hacemos previamente un ejercicio de abstracción. Así, un contenido de furia u odio (el de los *haters*, por ejemplo) se manifiesta mediante el uso de letras mayúsculas en las plataformas. ¿Se extraen las mismas conclusiones si se incluye o excluye ese uso de las mayúsculas? ¿Es poco relevante que los usuarios/enunciadores se esfuercen por dejar marcas de materialidad en el universo racionalizado de la tipografía, propio de las mediatizaciones escriturales?

En otro nivel, importante en la actualidad, el registro de lo material es clave como aporte – desde lo semiótico– a los análisis de los datos surgidos de las diversas plataformas que se capturan para ser procesados cuantitativamente. Tienen mucho para aprender, desde los estudios de las materialidades discursivas, las aplicaciones de análisis que capturan *palabras, textos* (escriturales u orales) o *imágenes* bajo el neologismo generalizante e impreciso de *web entities*. Por ello, en la descripción de las diversas operaciones de análisis que se van a realizar, y en sus ejemplificaciones, estará el esfuerzo de proponer relaciones con otros niveles de análisis, previos o posteriores, al que se está enfocando.

Quedará en evidencia, en cada nivel en el que se describen estas operaciones, que la *complejidad* no es producto solamente de una posición intelectual sino del internarse en una actividad descriptiva que, por principio, es infinita cuando se aplica sobre objetos complejos.

En los sitios y pantallas de plataformas y aplicaciones, se producen cruces diversos entre materialidades significantes, pero con un principio ordenador que habría que reivindicar como propio de la gráfica, es decir, el cruce se produce en las dos dimensiones de la pantalla. La *perspectiva* o la *hipertextualidad* del clic son lógicamente posteriores. Esa reducción de la complejidad multi y transmedia a las dos dimensiones de la gráfica debe ser tenida en cuenta. La tridimensionalidad es relevante, aunque la de los escenarios de los juegos electrónicos, o la de la realidad virtual siempre en nacimiento, no son lo típico todavía en las interacciones en plataformas. Pero toda navegación tiene aspectos que exceden a la bidimensionalidad.

Apenas sugerido así, lo textural amenaza, como debe hacerlo, con la infinitud de la complejidad. Cada investigador o analista debe aprender a poner límites tanto a una posible obsesión interminable como al apuro por encontrar conclusiones. Solo lo guiarán los objetivos que debe

cumplir en su trabajo y las respuestas que, honestamente, debe dar a las preguntas o hipótesis que lo guían.

La propuesta metodológica básica es que, siguiendo al Verón pierciano, en los textos que se intercambian en los sistemas mediáticos, se encuentran *marcas* del uso que se constituyen en *huellas* de sus materialidades y dispositivos técnicos con los que están contruidos y distribuidos, de las clasificaciones genérico-estilísticas en las que se inscriben, y de las propuestas de prácticas comunicacionales y relaciones con usos y hábitos de la vida social.

En esas marcas se deben encontrar los actores (individuales, maquínicos o institucionales) que intervienen y no en la estructura institucional, pública o privada, que los sostiene.

Si se acepta que la unidad de análisis del trabajo de investigación es el *sistema de intercambio discursivo mediático* y no sus diferentes elementos (emisores, contenidos/textos y/o audiencias en sus diversas versiones), se acepta que las mediatizaciones no están constituidas por un solo modelo de intercambio del tipo emisor-mensaje-receptor, sino que hay diversos modos de articulación, de idas y vueltas, entre esas instancias.

La decisión por el modelo de sistema de intercambio discursivo obliga a dedicarle también un lugar central a la copresencia, ausencia o acentuación de cualquier conjunto de esas instancias, lo que permite establecer rasgos básicos de cualquier intercambio discursivo mediático.

Los sistemas de intercambio mediático y sus conglomerados, se solapan en diversos ecosistemas: *broadcasting* (pocos emisores hacia n receptores) y *networking* (todos con todos), que conviven en el *postbroadcasting* (tensión entre ambos, entre medios masivos y plataformas) y esa tensión entre sistemas constituye la ecología mediática de la época.

Esas preocupaciones demuestran dos cosas. Por un lado, que es imposible prestar atención a fenómenos de mediatización en plataformas, sin que sus materialidades diversas se presenten. Por otro lado, se registra la necesidad de avanzar en detalles micro de esas materialidades para comprender su aporte a los intercambios. ¿Las diferentes interfaces estimulan o no la navegación independiente sobre el sitio?, ¿el diseño amigable para las pantallas que aporta el *touching* se aplica del mismo modo para el mouse o el *touchpad*?, ¿qué diseño interviene, y cómo, en el *scrolling*?, ¿hay que tener en cuenta el diseño gráfico de la pantalla para establecer producciones de sentido? No hay

dudas de que cada pregunta obliga a una respuesta afirmativa, pero, en el mismo movimiento, a una profundización del análisis material.

Textura: un término/concepto transversal

Así como es necesario entrenar a los sentidos antes de comenzar a analizar materialidades en una cultura contenidista, también lo es introducir bibliografía y terminología exótica para nuestras disciplinas que ayuden a aliviar el efecto de novedad. Ello tendrá buenas consecuencias en un momento posterior.

Desde el punto de vista de la semiótica y el análisis del discurso, especialmente narrativo y/o argumentativo, el enfoque en la textura puede considerarse un aspecto más dentro de las tensiones entre *trama, historia y discurso* (Chatman, 1990). Pero debe tenerse en cuenta que, más allá de la importancia que se les ha otorgado a las *narrativas transmedia*, la mayor parte de las mediatizaciones no son ni exclusivamente narrativas ni argumentativas.

El *formato* más habitual en las mediatizaciones, tanto masivas como en plataformas, es el de *mosaico*, compuesto por la inclusión y articulación de diversos géneros, o fragmentos de ellos (Moles, 1978; Fernández, 2021a). La noción de textura nos lleva nuevamente a las tensiones entre *estructura y manifestación* y entre *contenido y superficie* que, si bien parecen saldadas, siempre vuelven a aparecer en las investigaciones.

En el análisis literario de base lingüístico-estructural, la noción de textura fue importante para circunscribir la noción de texto (textura/textualidad en Jakobson, 1985). Entre los varios usos que Jakobson hace del término, es clave su registro de los parecidos y diferencias de la textura oral y la textura escrita en lo poético, o, poco después, a las diferentes figuraciones entre lo poético y la prosa realista (1985). Es desde esa base que, en los estudios literarios y lingüísticos, la textura se convierte en estructural y estructurante: “The text has texture, and it is what distinguished it of something is not a text” ([El texto tiene textura, y es lo que lo distingue de algo que no es un texto] Halliday y Hassan, 1976, p. 2), para luego modalizarse en los diversos niveles en que se produce la cohesión en el lenguaje entendido como fenómeno social en los autores.

El diseño del libro literario, o aun académico –en definitiva, mediatizaciones de lo impreso– hizo perder la noción de textura por sus diseños poco complejos y repetitivos. Sin embargo, los efectos de textura no dejan de regresar en los diversos géneros y estilos de la poesía, donde tuvo diversos

momentos de presencia en primer plano. Las diferencias de diseño de página y de verso, en casos como el de Mallarmé, Apollinaire o en la poesía concreta de Augusto de Campos, muestran que hay un amplio campo de reflexión en lo literario (Bardavio, 1975) (ver *Figura 1*).

Figura 1

Mallarmé, Apollinaire, Augusto de Campos



En otra línea de relación, ya con lo semiótico en general, Aleksei Semenenko relacionó la centralidad del término texto en Iuri Lotman, para hablar de lo cultural como textura, a pesar de que, según el propio autor:

Lotman does not present an unlimited encyclopedia of the time but holds the text in the center, tying its texture to concrete cultural contexts. [Lotman no presenta una enciclopedia ilimitada de una época, sino que mantiene el texto en el centro, atando su textura a contextos culturales concretos]¹. (Semenenko, 2012, p. 122)

En realidad, Semenenko se refiere más a aspectos de *formatos* (un nivel también interesante porque permite, desde lo micro, relacionar las convenciones discursivas con las sociales). Es muy interesante registrar las diferencias que Semenenko registra en Lotman entre textos *narrativos* y *argumentativos* que escapan, en principio, a las clasificaciones de género:

¹ Salvo que se indique lo contrario, las traducciones en el cuerpo del artículo son del autor.

(...) myth-texts are nondiscrete, meaning they do not allow segmentation and analysis. They are perceived as a whole and usually have a cyclic structure. On the contrary, discrete texts (or plot-texts) allow analytical approach, are linear, and may be subdivided into smaller elements. The concept of plot is thus broader and is not limited to narratives; it is an important developmental element of any semiotic system. [(...) los textos-mitos no son discretos, es decir, no permiten la segmentación y el análisis. Se perciben como un todo y suelen tener una estructura cíclica. Por el contrario, los textos discretos (o tramas) permiten un enfoque analítico, son lineales y pueden subdividirse en elementos más pequeños]. (Semenenko, 2012, p. 83)

La diferencia entre textos-mito y textos-trama, remite a lo que hemos apenas diferenciado más arriba como *textos estructurados* y *textos mosaicos*. Mientras los primeros, sean argumentativos o narrativos, *proponen* recorridos de lectura obligatorios, los segundos *permiten* diversos recorridos de lectura o de recepción, no necesariamente completos. No proponen un sentido general a reconstruir en el reconocimiento (Fernández, 2021a).

Un campo en el que ha tenido un despliegue de interés la noción de textura, es el de las relaciones entre lo urbano y lo mediático, a través de la formulación de lo espacial en lo urbano y en el interaccionismo simbólico desde la doble vía de Henri Lefebvre (2013) y Erwin Goffman (1974), respectivamente. Esa convergencia ha sido determinante en la aproximación de la denominada *geografía de la comunicación* al tema de las mediatizaciones (Bengtsson, 2006; Ek, 2006).

André Jansson es un autor muy importante para rescatar y estudiar porque es quien más ha prestado atención, entre los investigadores sobre mediatización de Europa del norte, a las relaciones entre la materialidad mediática y su funcionamiento en áreas de tanta transformación en plataformas como el turismo o la movilidad (Jansson, 2007; 2018). Uno de los objetivos de Jansson para, según él, tomar a lo textural desde su origen ingenieril y de diseño para reivindicar su análisis en lo mediático es:

(...) show how textural analysis can contribute to a more composite understanding of the spatial configurations of informational society (...). Textural analysis is advanced as an epistemological framework for holistic explorations of the intersections of symbolic and material geographies of communication, as well as the ideological embeddedness of communicative practices and technologies. [(...) mostrar cómo el análisis textural puede contribuir a una comprensión más compleja de las configuraciones espaciales de la sociedad informacional (...). El análisis textural se presenta como un marco epistemológico para exploraciones holísticas de las intersecciones de geografías simbólicas y materiales de la

comunicación, así como el arraigo ideológico de las prácticas de comunicación y sus tecnologías]. (Jansson, 2006, p. 85)

Estas formulaciones sobre las relaciones entre lo espacial urbano y lo espacial mediático son claves para sostener las discusiones dentro de las mediatizaciones en movilidad y los estudios sobre geolocalizaciones (Rodríguez-Amat, 2011; Rodríguez-Amat y Brantner 2016; Fernández, 2021a).

Ya en las trayectorias micro de consideración de lo textural en lo discursivo, es necesario tener en cuenta, aunque solo sea superficialmente, el desarrollo de los estudios sobre su manifestación en lo musical y en las artes plásticas.

La temática no es sencilla, aun sin entrar en las complejidades de las múltiples y discutidas relaciones de *correspondencia* entre las artes (Souriau, 1979). Alcanza, para comprender la importancia del tema, tener en cuenta a las dificultosas comparaciones y relaciones entre lo musical y lo poético y pictórico incluidas dentro de, por ejemplo, el impresionismo (Stefani, 1987, p. 86).

En lo musical, una primera circunscripción de lo textural en la teoría musical, es en referencia a las diferentes voces o líneas melódicas que intervienen en una composición. Así, puede hablarse de una textura contrapuntística o polifónica (Károlyi, 2000). En la medida en que avanzaron las vanguardias en el siglo XX, la textura en lo musical fue ganando espacio, aunque no es un término que resulte inevitable a esas teorías como los de melodía, tonalidad, ritmo o armonía (Schaeffer, 1996).

En un libro clave para comprender la complejidad de lo sonoro en los intercambios de todo tipo, compilado por Oscar Pablo di Liscia, Gustavo Basso y Juan Pampin, se propone esta descripción sofisticada de las texturas y tensiones transpositivas:

El término “textura” designa cierta forma de discontinuidad en la continuidad (...). La etimología lo deriva de una noción de tejido o entramado. Esta derivación subraya uno de los aspectos relevantes del concepto de textura, que alude a su carácter compositivo: la textura resulta de alguna forma de multiplicidad (...). El acento recae en la cualidad material de la superficie. Esta cualidad se resiste, en este sentido, a una transposición al lenguaje verbal, como no sea sobre la base de categorías vinculadas al orden de lo táctil. (Fessel, 2009, p. 264)

La reivindicación de *lo táctil* en las mediatizaciones es un modo operativo de comprender los efectos de sentido a partir del *contacto* con lo intercambiado en los sistemas de intercambio discursivo.

En pintura, por su parte, la textura ocupa un espacio importante desde el momento en que el problema de la pincelada aparece en primer plano. Sin embargo, Ernst Gombrich usa el término textura, muy técnicamente, como “la manera como se comporta la luz al dar en determinada superficie” (1998, p. 38), lo que vale para cualquiera de los lenguajes y materialidades visuales, aunque en su primera introducción la aplica a técnicas de grabado.

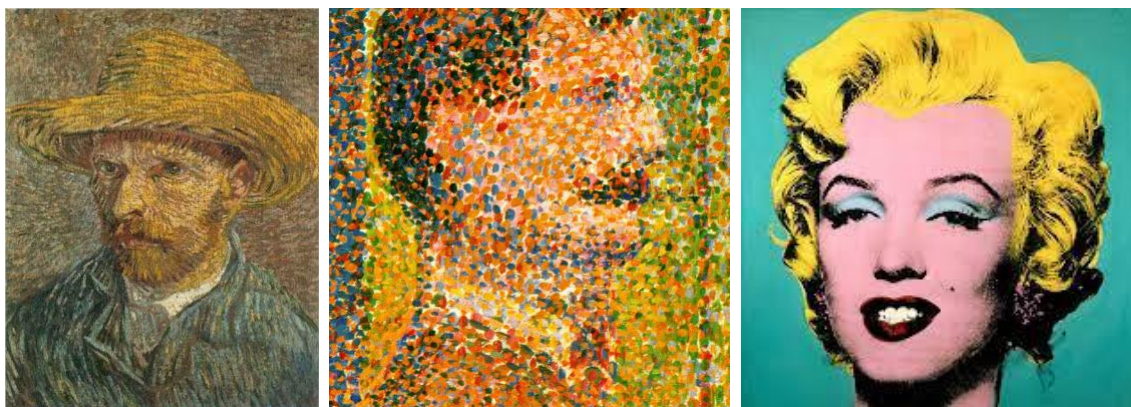
En el caso de la pincelada en pintura, Gombrich, que recoge múltiples cambios de tipos de pinceladas en autores de estilos tan reconocibles como Tiziano y Rembrandt, hace un análisis de la pincelada impresionista, estilo en el que el que la textura está en primer plano y que formula una especie de lo que se denominaría ahora, desde el punto de vista veroniano, como contrato de lectura cuando afirma que “el impresionismo pedía más que leer pinceladas. Pedía, si podemos expresarlo así, leer a través de las pinceladas” (Gombrich, 1998, p. 168). Esa importancia de la textura del trazo para construcción de intercambios es la que exigimos en el análisis de las texturas mediáticas.

Y no se trata solo de la pincelada. José Luis Caivano rescata, desde sus teorías sobre el color, un término de César Janello, *cesía*, que define como

(...) las sensaciones visuales producidas por las distintas formas de distribución espacial de la luz (sensaciones de transparencia, translucencia, mate, reflexión especular, brillo, etc.), a diferencia del término “color”, que designa todo lo que tiene que ver con las sensaciones originadas por diferencias en la distribución espectral de la luz. (Caivano, 1996, pp. 81-82)

Figura 2

Texturas en Van Gogh, Seurat y Warhol



Todas estas aproximaciones nos proponen términos compartibles para el análisis de texturas mediáticas. Su adaptación a lo mediático no será solo efecto de conocimiento sino también de habilidad en la aplicación.

Si bien no puede profundizarse aquí, debe registrarse polémicamente que, en cada enfoque socio-filosófico que se considere como alternativo –desde Bachelard hasta Agamben, pasando por Foucault y Deleuze–, cada vez que resulta necesario poner en cuestión las estructuraciones disciplinarias macro, aparecen las relaciones entre texturas y sensualidades como marcadores de fronteras (Pakman, 2014). Pero hay algo que, en la textura, resiste a la teorización. Nuestra hipótesis: son necesarios niveles meso de análisis para articular lo micro y lo macro de los sistemas. Nuestro enfoque metodológico en sistemas de intercambio discursivo es una propuesta en ese nivel.

Las descripciones de la textura mediática

No es fácil describir los efectos de textura de las mediatizaciones, a pesar de que forma parte de la experiencia cotidiana de las poblaciones urbanas de occidente, al menos desde el pasaje desde mediados del siglo XIX al XX. Es que, además del tabú social sobre la materialidad, aparece la problemática de la complejidad descriptiva. Por supuesto, ello no se resolverá en un artículo, solo se pretende establecer algunos principios organizadores de una descripción que se propone como productiva.

Cada mediatización se presenta en texturas, en la medida en que está constituida por diferentes dispositivos técnicos y sus rasgos de exposición u ocultamiento. Sus efectos se registran en intercambios radiofónicos o en podcasts, en tapas de diarios y revistas exhibidos en los kioscos, en videos de cualquier plataforma como YouTube o TikTok, o en posteos, multimedia o no, en Facebook, Twitter o WhatsApp. Textos que atraen o repelen al primer contacto, que son *friendlies* o *unfriendlies* para procesos de recepción, de circulaciones o de intervención.

Como elección retórica, y sin pretensiones de exhaustividad, se recorrerá una especie de parábola descriptiva desde las mediatizaciones de sonido/audio, pasando por su incorporación a plataformas especializadas, para, finalmente, introducir la problemática de los *circuitos*, en los cuales, las mediatizaciones se articulan con las performances en vivo y territoriales. Desde este recorrido se justifica la necesidad de tener en cuenta recorridos bibliográficos como los del punto anterior.

Texturas en mediatizaciones de sonido/audio

Las texturas generadas por las materialidades de textos sonoros son un extremo de captura compleja por su condición de *inasibles*, pero, sin embargo, con evidentes efectos. Su dificultad resulta de su condición evanescente, tanto en su presencia *en el aire* como en los auriculares. Cuando se graban textos de sonido y se los reproduce para el análisis, se los aísla de sus sistemas de intercambio discursivo y se generan otros. Desde el punto de vista del aprendizaje, quien pueda captar texturas en intercambios que incluyan el sonido, habrá un dado un paso muy importante en el reconocimiento de la materialidad mediática (¡Y es imposible en una publicación gráfica ejemplificar con ellas!).

Más allá de su circunscripción genérico-estilística, el sonido que sale del parlante o de los auriculares, raramente es *simple*. Las mediatizaciones de sonido/audio están compuestas por voces diversas, instrumentos musicales o ruidos, gritos o susurros, homo o heterogeneidades, ritmos frenéticos o cadencias lentas, mezclas o separaciones; pueden combinar lo directo y el grabado y muy variadas copresencias de géneros.

Sin dudas, esa primera descripción de secuencias, cruces y solapamientos es desbordante a diferentes niveles de análisis textuales e intertextuales. Esa infinitud solo puede ser controlada para la aplicación de metodologías que respondan a los objetivos de investigación, en tanto limitadores.

Solo para ejemplificar, debe registrarse el efecto *ritmo* como modo básico de registrar la compleja y hojaldrada temporalidad discursiva sonora. Tanto en las mediatizaciones del sonido/audio como en las audiovisuales con movimiento es una marca de la lucha de poder en el intercambio, sea en la mediatización que sea. El ritmo se presenta a través de diversos rasgos u operaciones (Barbieri, 2004). En lo verbal, la velocidad de emisión de quien toma la palabra genera un ritmo agitado de recepción, aunque se esté describiendo un paisaje desértico. Además, debe tenerse en cuenta que la extensión de cada emisión en los diálogos (enunciados largos o cortos) genera temporalidades diferentes.

En lo radiofónico (y en el *podcasting* está todavía en experimentación el nivel de los formatos), la cantidad de géneros incluidos y su brevedad (canción + noticia + parte meteorológico generan mayor ritmo que entrevista + columna de opinión + editorial). Buena parte de las discusiones sobre la escritura en las redes tienen que ver con la manipulación de los ritmos: ¿se debe estar siempre más cerca de los originales 140 caracteres de Twitter, o la extensión debe ser libre y solo adecuada al estilo del intercambio discursivo? ¿Y qué efecto de ritmo generan los *hilos* de Twitter? La presencia de la

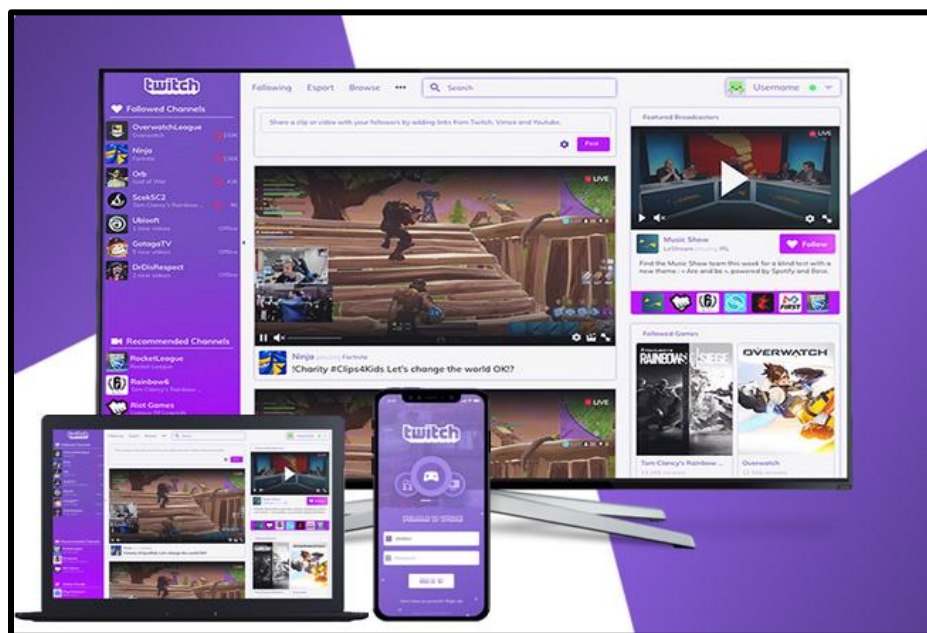
escritura en las plataformas genera un efecto de tensión entre lo escritural y lo gráfico que son, por definición, mediatizaciones que permiten frenar el ritmo y amoldarlo a los intereses y tiempos de la lectura².

Mediatizaciones de sonido/audio en plataformas mediáticas

Cuando las mediatizaciones de sonido audio pasan a plataformas, especializadas o genéricas, se introducen en el universo de las redes y en el de sus *comments* y recomendaciones (Cingolani, 2021). Se producen texturas diversas cuando esas interacciones se producen de modo lineal o *arborescente* (Fernández, en prensa). Esos fenómenos están todavía en proceso de investigación. Pero, en el primer contacto con esas plataformas muestra la inevitable tensión entre lo gráfico, con sus dos dimensiones y su necesaria captura de la mirada, frente a la secuencialidad y espacialidad relativamente abstracta del sonido (ver Figura 3).

Figura 3

Pantalla de Twitch y sus interacciones con otras pantallas



² Para que no sea imposible la escritura de un artículo de esta extensión, no nos introduciremos en la complejidad de las relaciones sonido/imagen en lo audiovisual. Desde ya que, siguiendo a Michel Chion (1993), para comprender la *interacción* entre diferentes texturas, debe partirse de que la *articulación* es mucho más compleja que la *adición* de las series involucradas.

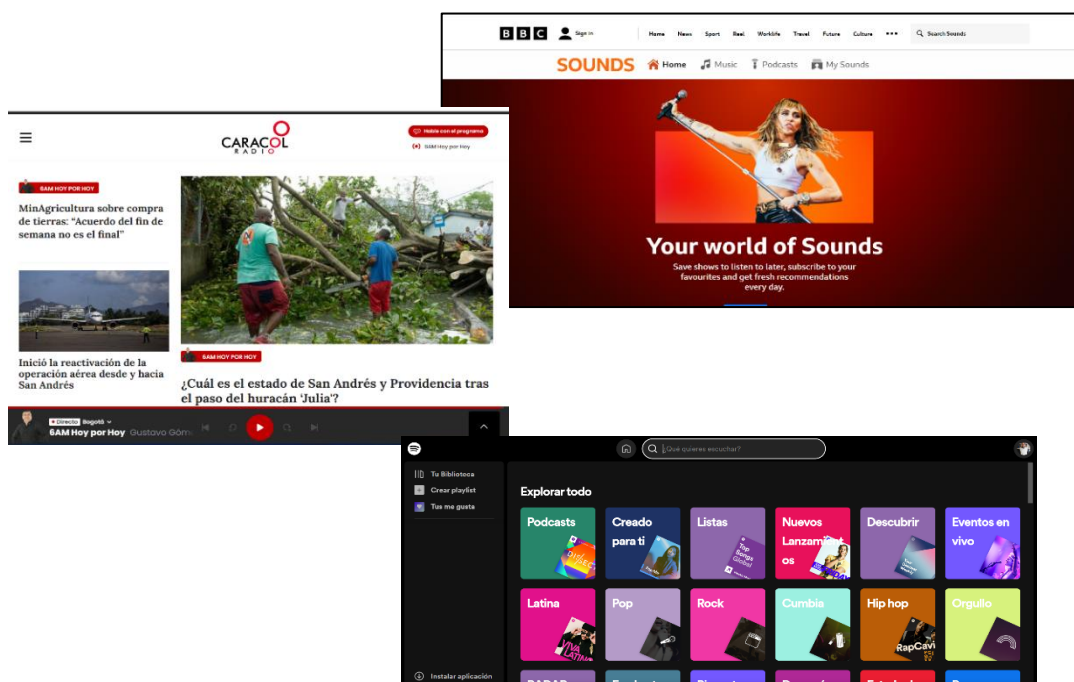
En la figura, Twitch anuncia esas complejidades multiniveles y multi-recorridos y se presentan las posibles relaciones de superposición, imbricación, fragmentación, traslapo o diferenciación entre materias de la expresión (palabras, músicas, ruidos, imágenes fijas o en movimiento, trucadas o editadas evidentemente) que se presentan en buena parte de intercambios discursivos en plataformas y aun en las navegaciones sin destino fijo.

Ese conjunto de planos, de niveles discursivos materiales en lo que tenga de repetitivo y, por lo tanto, de aprehensible y predecible, es lo más parecido a un cuadro de situación de la primera oferta discursiva que recibe quien linkea una de las plataformas que nos interesan aquí.

Se sabe, desde hace tiempo, que la mayor parte de las radios tienen al menos una doble vida: offline y online (Cebrián Herreros, 2014; Kischinhevsky, 2017). Por ahora, esas alternativas no tienden a ser excluyentes, sino que van hacia la hibridación (Videla-Rodríguez y Piñeiro-Otero, 2017). También se sabe que las plataformas musicales en streaming pueden ser estudiadas desde diferentes enfoques (Videla, 2021a; Vargas, 2021).

Figura 4

Plataformas de sonido/audio: alternativas gráficas (capturas de pantalla propias)



En la *Figura 4* se observa la complejidad que requiere el describir esas pantallas de inicio, capturadas casi al azar y producto de una primera selección aleatoria. Se producen cruces diversos entre materialidades, pero con principios ordenadores propios de la gráfica.

Es decir, todo cruce se produce en las dos dimensiones de la pantalla. La perspectiva o la hipertextualidad del clic son lógicamente posteriores en el desarrollo de intercambios. Esa reducción de la complejidad multi y transmedia a las dos dimensiones de la gráfica debe ser tomada en cuenta.

En una grilla de las que deben realizarse en el análisis para registrar la presencia o ausencia de rasgos en los objetos que están sometidos de estudio, habrá filas dedicadas a la mono o a la multimaterialidad, al enfoque o no en los productos de audio, a los órdenes diferenciados de los mosaicos descentrados o a aquellos organizados en grillas provenientes de las aplicaciones de diseño. Si nos introducimos en ambas interfaces, la riqueza se hará infinita y solo los objetivos de investigación y su saturación aproximada serán los límites.

Es un nivel de análisis que nos permite aprovechar los estudios sobre los diversos juegos en el diseño y en lo tipográfico de tapas de diarios y revistas que proponen, en sus diferencias, muy diversas recorridas de lectura (Steimberg y Traversa, 1997; Traversa, 2009; Fernández, 2021a).

Desde lo superficial ya se presenta el efecto algo abrumador de la complejidad necesaria para describir estos contenidos que obligan, para alcanzar exhaustividad, a ser realizados en equipo o equipos. Hay que prestar atención a, por ejemplo, el juego en la pantalla de diversas mediatizaciones incluidas, como la presencia o no de imágenes televisadas o en video, el espacio central o lateral de la programación de radio. Detrás de cada elección hay inclusiones y exclusiones estilísticas; allí se construirán buena parte de sus fuerzas y de sus debilidades (Espada, 2020).

Circuitos musicales que articulan mediatizaciones con performances en vivo

Este fenómeno no es propio de esta etapa de las mediatizaciones, pero ahora es posible registrar y estudiar sus circuitos y recorridos. En los últimos años se han expandido investigaciones acerca de las interacciones que generan puntos de convergencia entre las texturas mediáticas, las de los diversos tipos de presentaciones musicales y las texturas en lo urbano que se mencionaban más arriba.

Desde el punto de vista etnográfico, se han reconstruido procesos alternativos de producción y de distribución musical (Irisarri, 2015). También se han formulado precisiones descriptivas entre

circuitos y *burbujas* (Rocha Alonso, 2016). Esos procesos han puesto en evidencia, más allá de las continuidades industriales, dispersiones, intersecciones e intersticialidades entre las performances en vivo y sus mediatizaciones (López-Cano, 2018; Fernández, 2021b). Inevitablemente, esas líneas de investigación tienden a converger con el estudio de geolocalizaciones, internas y externas, en los diversos tipos de espectáculos y festivales musicales (Rodríguez-Amat, 2020).

Imposible describir siquiera superficialmente los atisbos de texturas *multi* y *transespaciales* que sugieren las indagaciones en marcha. Para solo hacer referencia a las que se producen en un equipo, hay que tener en cuenta que se reconocen recorridos que van de los grandes recitales hacia las plataformas (Lapuente, 2013) o, inversamente del territorio hacia las plataformas, como en el caso de *El quinto escalón* (Lapuente, 2018). Por otra parte, los circuitos parecen organizarse, o alrededor de centros culturales (Videla, 2019b) o identidades (Liska, 2018) o, más aun, géneros-estilos musicales (Vargas, 2020). Cualquiera de esos caminos, produce diversas interacciones reticulares, sea en los sitios o páginas web de los intérpretes, en plataformas especializadas en lo musical o en una plataforma como YouTube que, sin ser especializada, es la que mayor movimiento de compartir música produce, mucho mayor que las específicas que concentran la atención.

Esas posibilidades, no son las únicas –y tal vez dentro de poco tiempo, ni siquiera sean las más interesantes–, pero permiten ver diferentes tramas (término textural) de y entre performances presenciales y mediáticas.

El recorrido textural desde lo textual de los intercambios mediáticos, pasando por las complejidades de lo platáformico hasta las hibridaciones de los diversos circuitos, describe, en sentido estricto, el ecosistema de las *vidas musicales*. El mismo efecto debería producir el estudio sobre los discursos políticos mediatizados, la reflexión sobre la investigación de lo educativo y sus mediatizaciones o el de cualquiera de las diversas áreas de la vida sociocultural mediatizada.

El partir de la textura de la materialidad micro en los intercambios discursivos no obtura la comprensión de campos extensos de las prácticas socioculturales sistemáticas. Todo lo contrario: permite hacer recorridos de investigación de amplia extensión sin que se pierda la *caradura* las mediatizaciones.

Por otra parte, este punto de vista pone en evidencia la complejidad a enfrentar en las investigaciones de plataformas. Su resolución operativa parece requerir rediseños de los equipos de investigación, las relaciones entre ellos y las pautas de evaluación y financiamiento.

Una pregunta necesaria para terminar este capítulo: ¿qué pierde un análisis cuantitativo mediante aplicaciones digitales si el dispositivo de captura no consigue incluir esos rasgos de textura? La respuesta es simple: se pierde la materialidad de la mediatización. El problema es que la solución es complicada, porque requiere la intervención semiótica (se la llame como se la llame) en el proceso de *programación* de las aplicaciones.

Conclusiones. Lo que incluye y excluye el análisis textual

La clave de tener en cuenta la dimensión textural de los textos presentes dentro de los sistemas de intercambio discursivo es el reconocimiento de la necesidad e importancia de lo material.

Lo poco frecuente del enfoque obliga a la expansión bibliográfica para sostener el recorrido propuesto.

Lo material, en ese punto, tiene un doble valor. Por un lado, permite sostener efectos de producción de sentido que muestran la importancia de lo tecnológico en su construcción. Por el otro, por fin, en las investigaciones sobre los intercambios mediatizados, en campos tan atendidos como en lo político o en lo sociocultural en general, las mediatizaciones no estarán constituidas solamente por actores individuales o institucionales *diciendo* enunciados.

Un aspecto específico del aporte de lo textural al análisis semiótico es el de poner en valor las otras dimensiones que deben tenerse en cuenta: no se trata de excluir a lo verbal/escritural sino, por el contrario, destacar el lugar que le corresponde. El axioma superficial de que una imagen vale más que mil palabras, siempre conviene equilibrarlo con un postulado de base como el que afirma que ningún concepto, aun el más sencillo, en palabras, puede representarse con ninguna acumulación infinita de imágenes: ninguna acumulación de fotografías de mascotas equivaldrá a la palabra *mascota*.

Lo que está en discusión, en definitiva y nuevamente, es la noción de texto como elemento que se intercambia, con sus especificades, en cada sistema. Sin texto no hay intercambio, pero sin la comprensión del intercambio no se comprende por qué esa materialidad tiene vida social. Como corolario de esta afirmación, un análisis cuantitativo de datos, cuyos datos no puedan comprenderse a partir de su participación en los intercambios, genera resultados o muy parciales o directamente erróneos.

¿Cómo articular este enfoque sociosemiótico de los discursos mediáticos con los estudios cuantitativos sobre plataformas y sus redes? En primer lugar, el análisis semiótico debe intervenir *antes* del diseño del software de captura. La herramienta que debe funcionar como *interfaz*, entre lo cualitativo de la semiótica y lo cuantitativo de las aplicaciones de análisis, es el registro de datos en forma de grilla que incluya huellas de sentido provenientes de lo textural.

Esas preocupaciones demuestran, a su vez, dos cosas. Por un lado, que es imposible prestar atención a fenómenos de mediatización en plataformas, sin que sus materialidades diversas se presenten; por el otro, que hay que avanzar en detalles micro de esas materialidades para comprender su aporte a los intercambios: ¿las diferentes interfaces estimulan o no la navegación independiente sobre el sitio? ¿El diseño amigable para las pantallas que aporta el *touching* se aplica del mismo modo para el mouse o el *touchpad*? ¿La presencia o ausencia de tipos diversos de diseño genera oportunidades diversas de *scrolling*? ¿Hay que tener en cuenta el diseño gráfico de la pantalla para establecer producciones de sentido? Cada pregunta obliga a una respuesta en términos materiales y operativos.

También, sin necesidad de profundizar mucho más, se hace evidente que este tipo de análisis, este modo de tratar la materialidad, genera relaciones con muy diversos campos de análisis propios de las mediatizaciones, pero también con la vida genéricamente socio-cultural. Ténganse en cuenta, por ejemplo, los parecidos y diferencias texturales entre sistemas de intercambio de sonido/audio radiofónicos o *podcasters*. La lucha por hegemonizar la escucha no puede ser independiente de estas precisiones.

Otro aspecto de mucho interés es el de cómo, en muy diversas prácticas de la vida cultural, sigue viva la tensión o, mejor dicho, el conflicto, entre la transparencia u opacidad de las materialidades significantes. Siempre que puede, el sistema socio-cultural prefiere la transparencia que no problematiza y, cuando rompe esa tendencia, tal vez lo haga sin consciencia, por desarrollo productivo de algunas nuevas costumbres.

Por último y sin profundizar por ahora, se manifiestan en este nivel de análisis líneas tradicionales de las clasificaciones culturales, entre ellas, la de la oposición entre clasicismo y barroquismo. Es decir que las clasificaciones y diferenciaciones estilísticas comienzan (deben comenzar) desde la misma presentación material en un sistema de intercambio discursivo. Ello obligará a prestar atención a lo textural.

Bibliografía

- Barbieri, D. (2004). Teoría del ritmo. En D. Barbieri, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo* (pp. 65-102). Milán, Italia: Bompiani.
- Bardavio, J. (1975). *La versatilidad del signo*. Barcelona, España: Alberto Corazón Ed.
- Bengtsson, S. (2006). Media and the Spaces of Work and Leisure. En J. Falkheimer y A. Jansson (eds.), *Geographies of Communication. The Spatial Turn in Media Studies* (pp. 189-204). Göteborg, Suecia: Göteborg University, Nordicom.
- Benveniste, É. (1991). *Problemas de lingüística general* (vol I). Madrid, España: Siglo XXI.
- Caivano, J. (1996). Cesía: su relación con el color a partir de la teoría Tricromática. En J. Caivano y L. Rosano (eds.), *ArgenColor 1994. Actas del Segundo Congreso Argentino del Color* (pp. 26-28). La Plata, Argentina: Grupo Argentino del Color.
- Cebrián Herreros, M. (2014). *La radio en Internet*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.
- Chatman, S. (1990 [1978]). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, España: Taurus.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, España: Paidós.
- Cingolani, G. (2021). Recommender Systems: The Interplay between Asymmetry Spaces and the Mediatization of Access and Circulation. En C. Scolari, J. Fernández y J. Rodríguez-Amat (eds.), *Mediatization(s). Theoretical conversations between Europe and Latin America* (pp.152-166). Bristol, Reino Unido: Intellect Books.
- Ek, R. (2006). Media Studies, Geographical Imaginations and Relational Space. En J. Falkheimer y A. Jansson (eds.), *Geographies of Communication. The Spatial Turn in Media Studies* (pp. 43-64). Gotemburgo, Suecia: Göteborg University.
- Espada, A. (2020). *La adaptación radiofónica a internet: estrategias de negocio de las radios más escuchadas de Buenos Aires. 2016-2017*. Recuperado de <http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/libros/la-adaptacion-radiofonica-a-internet-estrategias-de-negocio-de-las-radios-mas-escuchadas-de-buenos-aires-2016-2017/>

- Fernández, J. (2021a). *Vidas mediáticas. Entre lo masivo y lo individual*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.
- Fernández, J. (2021b). Musical mediatizations: platforms and social spaces. En C. Scolari J. Fernández y J. Rodríguez-Amat (eds.), *Mediatization(s). Theoretical Conversations between Europe and Latin America* (pp. 170-182). Bristol, Reino Unido: Intellect Ed.
- Fernández, J. (en prensa). Mediatizados. Metodologías de análisis.
- Fessel, Pablo. (2009). "Descentramiento y concreción del espacio en la música del siglo XX". En G. Basso, P. Di Liscia y J. Pampin (comps.), *Música y espacio: ciencia, tecnología y estética* (pp. 261-270). Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Goffman, E. (1974). *Frame analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Nueva York, EE. UU.: Harper & Row.
- Gombrich, E. (1998 [1959]). *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, España: Debate.
- Irisarri, V. (2015). Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales en Buenos Aires. En G. Gallo y P. Semán (comps.), *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (pp. 195-251). Buenos Aires, Argentina: Gorla.
- Jakobson, R. (1985 [1960]). Lingüística y poética. En *Ensayos de lingüística general* (pp. 347-395). Barcelona, España: Planeta-Agostini.
- Jansson, A. (2006). Textural Analysis. Materialising Media Space. En J. Falkheimer y A. Jansson (eds.), *Geographies of Communication. The Spatial Turn in Media Studies* (pp. 85-101). Gotemburgo, Suecia: Göteborg University.
- Jansson, A. (2007). A sense of tourism: new media and the dialectic of encapsulation/decapsulation. En *Tourist Studies*, 7(1), 5-24.
- Jansson, A. (2018). *Mediatization and Mobile Lives. A Critical Approach*. Nueva York, EE. UU.: Routledge.
- Károlyi, O. (2000). *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid, España: Alianza.
- Kischinhevsky, M. (2017). *Radios y medios sociales*. Barcelona, España: Editorial UOC.


- Lapuente, M. (2013). Los conciertos en vivo y su procesamiento en las redes: la experiencia social de la música en YouTube. En J. Fernández (coord.), *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical* (pp. 67-80). Buenos Aires, Argentina: La Crujía.
- Lapuente, M. (en prensa). El vínculo social en la música entre el espacio social y el espacio mediatizado. Informe interno en el Proyecto "Letra, imagen, sonido." (UBACyT – 2014-2017).
- Liska, M. (2018). *Entre géneros y sexualidades: Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires, Argentina: Milena Caserola.
- Lefebvre, H. (2013) [1974]. *La producción del espacio*. Madrid, España: Capitán Swiny.
- López-Cano, R. (2018). *Música dispersa*. Barcelona, España: MUSIKEON Books.
- Moles, A. (1978) [1967]. *Sociodinámica de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Pakman, M. (2014). *Texturas de la imaginación. Más allá de la ciencia empírica y del giro lingüístico*. Barcelona, España: Gedisa.
- Rodríguez-Amat, J. (2011). Diversificación y homogeneización en la cultura urbana. En *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada 10*, 68-82. Recuperado de <https://publicaciones sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3680>
- Rodríguez-Amat, J. (2020). Tramlines Festival. Sheffield. Communicative Spaces. Understanding social interactions online and on the ground. Recuperado de <https://communicativespaces.org/2020/05/10/tramlines-festival-sheffield/>
- Rodríguez-Amat, J. y Brantner, C. (2016). Ocupar las plazas con tuits. Una propuesta para el análisis de la gobernanza de los espacios comunicativos. En *Obra Digital, 11*, 1-19. Recuperado de <http://revistesdigitals.uvic.cat/index.php/obradigital/article/view/106>
- Rocha Alonso, A. (2016). Proyecto burbujas: circuitos de música en Buenos Aires. En *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada, 15*, 35-48. Buenos Aires, Argentina: UBACyT.
- Rogers, R. y Giorgi, G. (2022 under review). What is a meme, technically speaking? Exploring the technicity of memes across different digital environments. En *The Digital Methods Initiative*. Recuperado de <https://wiki.digitalmethods.net/Dmi/WinterSchool2022WhatIsAMeme>
- Schaeffer, P. (1996) [1966]. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, España: Alianza.

- Semenenko, A. (2012). *The Texture of Culture. An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory*. Nueva York, EE. UU.: Palgrave - Macmillan.
- Souriau, É. (1979) [1947]. *La correspondencia de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stefani, G. (1987). *Comprender la música*. Barcelona, España: Paidós.
- Steimberg, O. y Traversa, O. (1997). *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires, Argentina: Atuel Editorial.
- Traversa, O. (2009). Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de dispositivo. En *Revista Figuraciones*, 5. Recuperado de <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/477>
- Vargas, E. (2020). Jams de Black Music en Buenos Aires: Relaciones entre performances en vivo y sus mediatizaciones de Spotify. En *Austral Comunicación*, 9(2), 299-323. Recuperado de <https://doi.org/10.26422/aucom.2020.0902.var>
- Vargas, E. (2021). La construcción del rostro en la escena hiphop-trap argentina: el caso Cazzu en Instagram. En *De Signis HORS SERIE 01*, 135-146. Rosario, Argentina: UNR Ediciones.
- Verón, E. (1974). Para una semiología de las operaciones translingüísticas. En *Lenguajes 2*, 11-35. Buenos Aires, Argentina: AAS – Nueva visión.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social. Fragmento de una teoría de la discursividad*. Barcelona, España: Gedisa.
- Videla, S. (2019a). Plataformas de streaming audiovisual. La construcción del usuario (Ponencia). 14° Congreso Mundial de Semiótica, Buenos Aires. Recuperado de: https://www.academia.edu/42688763/PLATAFORMAS_DE_STREAMING_AUDIOVISUAL_LA_CONSTRUCCI%C3%93N_DEL_USUARIO
- Videla, S. (2019b). Vidas on/off line de lo musical: relación entre plataformas mediáticas y espectáculos en vivo en centros culturales. En *Revista Sociedad*, 39, 227-240. Buenos Aires, Argentina: Fsoc-UBA.

Videla-Rodríguez J. y Piñeiro-Otero, T. (2017). La radio online y offline desde la perspectiva de sus oyentes-usuarios. Hacia un consumo híbrido. En *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 23(2),1437-1455. Madrid, España: UCAM.

Fecha de recepción: 17 de octubre de 2022.

Fecha de aceptación: 17 de octubre 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.



Educación y reencantamiento del mundo. Hacia una poetización del lenguaje educativo

Education and re-enchantment of the world. Towards a poetization of educational language

Pablo Cosentino

IICE, FFyL, UBA

Resumen

El presente trabajo pone en escena una posible concepción de lo educativo que aspira a fomentar modos de habitar el mundo desde una perspectiva del cuidado y la responsabilidad ante la vida. En este sentido, las siguientes reflexiones intentan articular una pedagogía que garantice “el derecho a vivir y a florecer” (Bugallo, 2015). Seguiremos a la pensadora Ana Patricia Noguera, quien nos propone un “reencantamiento del mundo” que dé cuenta de la vitalidad de la naturaleza y que invite a una poetización del mundo, habilitando nuevos sentidos en nuestros modos de habitar la tierra (Noguera, 2004). En esta dirección, planteamos la necesidad de introducir –o, en algunos casos, profundizar– en el ámbito educativo las prácticas que, desde hace ya algunos años, comienzan a realizarse en el ámbito de la “ecocrítica”. Incorporarlas en clave pedagógica representa un aporte fundamental en la construcción de miradas alternativas sobre la tierra que fomenten formas de relacionarnos siendo críticos y responsables ante ella. Al ejercer un efecto de des-familiarización y extrañamiento frente a las concepciones tradicionales de la naturaleza –y, también, de lo humano–, la ecocrítica nos invita a vislumbrar nuevas maneras de concebirnos dentro del entramado de lo existente. Para finalizar, con la intención de ilustrar el valor educativo de este abordaje ecocrítico –y su potencia en nuestra propuesta de reencantamiento del mundo–, nos detendremos en el análisis de la película documental *El botón de Nacar*, del reconocido cineasta chileno Patricio Guzmán.

Palabras clave: ecocrítica; poéticas; educación; reencantamiento

Abstract

This paper presents a possible conception of the educational that aspires to promote ways of inhabiting the world from a perspective of care and responsibility to life. In this sense, the following reflections try to articulate a pedagogy that guarantees "the right to live and flourish" (Bugallo, 2015). We will follow the thinker Ana Patricia Noguera (2004), who proposes a "re-enchantment of the world" that gives an account of the vitality of nature and that invites a poetization of the world, enabling new senses in our ways of inhabiting the earth (Noguera, 2004). In this direction, we propose the need to introduce in educational practices (or, in some cases, deepen) the developments that, for some years now, begin to be carried out in the field of "ecocriticism". Incorporating them in a pedagogical key represents a fundamental contribution in the construction of alternative views on the earth that encourage ways of relating critically and responsibly to it. By exerting an effect of de-

familiarization and estrangement in the face of traditional conceptions of nature (and, also, of the human), ecocriticism invites us to glimpse new ways of conceiving ourselves within the framework of the existing. Finally, with the intention of illustrating the educational value of this ecocritical approach (and its potency in our proposal for the re-enchantment of the world), we will analyze the film *El botón de Nácar*, by the renowned Chilean filmmaker Patricio Guzmán.

Keywords: ecocriticism; poetics; education; reenchantment

Educación y florecimiento de la vida

Este trabajo presenta una posible concepción de lo educativo que aspira a fomentar modos de habitar el mundo desde una perspectiva del cuidado y la responsabilidad ante la vida. En este sentido, nuestras reflexiones se encaminan a pensar una pedagogía que, siguiendo lo postulado por el filósofo Arne Naess, garantice “el derecho a vivir y a florecer” (Bugallo, 2015). Sostenemos que, si hay algo que define al fenómeno educativo, esto se expresa a través del encuentro entre educandos y educadores en el cual se reactualiza la acción de heredar y (re)crear un mundo. De este modo, en este compartir un lugar y un tiempo en común, puede darse la oportunidad de reconfigurar los conocimientos y saberes que permitan desplegar la potencia y la vitalidad de quienes forman parte de ellos. Es el respeto por la alteridad de los/as otros/as y el compromiso por la diversidad de lo existente los que habilitan un espacio donde la escucha, el contacto y la mirada entre cuerpos ofrece un sendero hacia ese florecimiento de la vida.

Vale aclarar, en primer lugar, que la vida de la que aquí hablamos de ningún modo puede limitarse a la existencia individual y escindida de esas otras personas con quienes cohabitamos y configuramos un espacio en común. Partimos, entonces, de considerar que nuestra subjetividad está atravesada por una multitud de otros/as que nos constituyen y que, a lo largo de nuestra experiencia de vida, delinearon los contornos con los que, de manera frágil y precaria, se ha conformado nuestra identidad. En segundo lugar, tampoco pensamos en la vida como algo separado de la multiplicidad de seres no humanos con los que compartimos un territorio. Es decir, nuestro ser está atravesado por una amplia gama de formas de existencia en permanente interacción y entrecruzamiento. Por consiguiente, no es posible pensar la vida más que como un entramado de relaciones entre materia viva y no viva que, de forma constante e inestable, se reconfigura como producto de estos encuentros.

De lo que aquí se habla, entonces, es de vislumbrar una concepción de lo educativo que aspire a resguardar, expandir y diversificar esa vida que somos. Pero, para que esto sea posible, creemos que

es necesario proponer narrativas que nos permitan percibirnos, pensarnos y sentirnos parte de esta trama de cuerpos en interacción que se (re)configura y se (re)crea de forma permanente. De este modo, asumimos como desafío de la tarea educativa el fomento de imaginarios y nociones que escapen de las ontologías dualistas que caracterizaron al pensamiento moderno-occidental para constituir perspectivas basadas en la relación e interdependencia de lo existente. Si la modernidad occidental se sustentó en un sujeto soberano y cognoscente, escindido de la naturaleza, será preciso generar relatos alternativos que, al concebirnos como parte de la misma, habiliten formas de responsabilidad y cuidado en nuestro habitar el ambiente.

En esta dirección, seguiremos la propuesta de “reencantamiento del mundo” de la pensadora Ana Patricia Noguera (2004). A fines del siglo XIX, el sociólogo Max Weber postulaba un “desencantamiento del mundo”, iniciado a comienzos de la Modernidad como consecuencia de la intelectualización y la racionalización de las formas de organización social (Federici, 2020). Este proceso implicaba un debilitamiento del discurso religioso y la dimensión de lo sagrado, que iba de la mano de un modelo de ciencias convertido en la forma de conocimiento predominante que relegaba otras prácticas y formas de construcción del saber al ámbito de la superstición. Asimismo, se planteó la idea de una tierra objetivada y convertida en mero recurso al servicio de la explotación de un sector de la humanidad. Por lo tanto, se la dejó de percibir como madre nutricia y vital que alimentaba los ciclos de la vida en todas sus formas (Shiva, 2006). Esta operación de desencantamiento fue necesaria para instalar, de forma hegemónica en Occidente, una narrativa de desarrollo y progreso ilimitado que implicaba, entre otras cosas, el avance de la razón científica, el aumento en la producción de nuevas tecnologías, la tecnificación de las sociedades, el crecimiento de la producción industrial, la urbanización y la adopción de los valores culturales modernos (Escobar, 2014)¹.

Frente a esto, Noguera nos propone un reencantamiento que dé cuenta de la vitalidad de la naturaleza y que aspire a una poetización del mundo, habilitando nuevos sentidos en nuestros modos de habitar la tierra (Noguera, 2004). Por consiguiente, planteamos la necesidad de incorporar a la práctica educativa los desarrollos que, desde hace ya algunos años, comienzan a realizarse en el

¹ Afirma Arturo Escobar que la educación en esos valores culturales modernos fue fundamental en la globalización del discurso del desarrollo. Del mismo modo, planteamos en este trabajo que la misma puede representar un papel decisivo en la crítica del mismo y en la construcción de narrativas que se presenten como alternativas al desarrollo. Ver Escobar, Arturo (2014). *La invención del desarrollo*. Popayán: Universidad del Cauca.

ámbito de la ecocrítica. Dicho campo busca renovar las investigaciones dentro de las humanidades y las ciencias sociales al constituir un aporte sustancial en la problematización de la temática ecológica y en la construcción de nuevos imaginarios sobre nuestra relación con el ambiente y los territorios. Más adelante, compartiremos algunas reflexiones sobre su posible valor e importancia en la *ambientalización* de lo educativo.

La educación ante el desencantamiento (frente al “desencantamiento del mundo”)

Si la educación asume entre sus desafíos el fomento de formas alternativas de habitar el ambiente con base en un reencantamiento del mundo debe, en primer lugar, dar cuenta y encarnar un proceso que posee dos facetas, un *dobles desencantamiento*. Es preciso reconocer, entonces, un primer *desencantamiento* (fechado por Max Weber en los inicios de la modernidad) que, paradójicamente, vino acompañado de un imaginario esperanzador y que depositaba su confianza en el potencial de un discurso *científico y racional*, despegado de todo cariz teológico y supersticioso. Sin embargo, desde hace algunos años (especialmente desde la década de 1960), en amplios sectores de la población mundial comenzó a sentirse un desencantamiento diferente, esta vez, frente a la propia narrativa del (primer) *desencantamiento*. Por consiguiente, este actual desencantamiento –quizá menos extendido o tenido en cuenta en diferentes ámbitos intelectuales o comunicacionales– tiene que ver con un desencanto, una desilusión, ante el discurso de dominio de la razón, el progreso y el desarrollo ilimitado que, al menos desde el siglo XVIII, daba sentido al transcurrir de la historia de la humanidad.

Como explica Ana Patricia Noguera (2004), el “desencantamiento del mundo” condujo a una reducción de este a fórmulas matemáticas, a un predominio, en las prácticas de conocimiento, de un lenguaje científicista, preciso, exacto y calculado. Esto fue simultáneo al destierro de lo sagrado, lo mítico, lo poético, los saberes ancestrales propios de los pueblos y comunidades que aún hoy resisten al avasallamiento de la lógica capitalista, moderna y occidental. Este desencantamiento fue considerado la instancia necesaria para que la Historia, entendida de manera lineal y teleológica, se encamine a un futuro en el que el desarrollo posibilitara, al fin, la construcción de sociedades *civilizadas*, regidas por un orden *racional*. La gran esperanza depositada en la acumulación del saber científico y los avances tecnológicos reafirmaba la promesa de alcanzar sociedades de paz, en las que se lograrían niveles de confort nunca antes imaginados, que se sustentarían en el aumento de la producción y el consumo asegurado por el modo de producción capitalista.

En este proceso de desencantamiento del mundo fue decisivo escindir al ser humano de la naturaleza y proclamar a esta última como *muerta*. Esto trajo aparejadas su objetivación, su reducción a fenómenos medibles y cuantificables, y su apropiación por el afán depredador del sujeto moderno. De esta manera, en nombre de un conocimiento certero, universal y verdadero –que ocultaba sus raíces culturales e históricas en la Europa moderna– se legitimó la mercantilización, el saqueo y la explotación de los territorios de vida.

Sin embargo, a lo largo del siglo XX, fue evidente cierta desilusión frente a estas narrativas del desarrollo. Una fuerte expectativa de progreso, a fines del siglo XIX y principios del XX, fue seguida por un período de descenso y caída de aquel relato, marcado por el estupor y el espanto ante las atrocidades acontecidas durante las dos Guerras Mundiales. Por otro lado, a las desigualdades socioeconómicas entre los países que, durante la segunda posguerra, fueron catalogados como *desarrollados y subdesarrollados* se sumó, en la década de 1970, una incipiente consciencia de los efectos ecológicos devastadores del modelo de producción capitalista. En aquel contexto histórico, tomaron visibilidad las miradas críticas frente a un discurso que prometía un desarrollo que nunca logró evidenciarse plenamente en la mayor parte de los países de América Latina, Asia o África. A comienzos del siglo XXI, lejos de remediarse, la situación se vio aún más agravada, con la aparición de distintos fenómenos climáticos que ponen de manifiesto, de manera evidente, la crisis ambiental y la proliferación de informes científicos que anuncian que, de no tomar drásticas medidas económicas y políticas, se aproxima un futuro aún más desolador.

Frente a este panorama, seguiremos las reflexiones de autores/as que, desde lo que se conoce como *giro afectivo*, han reflexionado sobre el papel y los efectos estéticos, epistemológicos, éticos y políticos que los afectos y las emociones tienen al momento de pensar aspectos como la construcción de las subjetividades y los vínculos intersubjetivos, la conformación de lo común o las desigualdades de género. Estos desarrollos nos permitirán afirmar y resignificar el desencanto a partir del reconocimiento de su potencialidad ético-política. Como afirma val flores (2019, p. 3):

El desencanto es un modo crítico de detener la discusión, de rechazar la continuidad natural o su modo convencional.... Una jugada de apertura más que un lamento final, que alberga la posibilidad de volver a comenzar desde otro lugar y de diferente manera (Rogoff, 2017).

El denominado *giro afectivo* considera la dimensión afectiva no solo con relación a la capacidad de los cuerpos de ser afectados, sino que, al integrar la potencia para afectar a otros, los concibe asociados al orden de la intensidad y el encuentro. Más allá de las posibles distinciones

propuestas a la hora de diferenciar afectos de emociones², lo que en este trabajo nos interesa es pensar su agencialidad. En este sentido, siguiendo a la filósofa argentina Cecilia Macón (2020), hablaremos de la “dimensión performativa” de los afectos. Esta se expresa, fundamentalmente, en la capacidad de interpelar y desarticular una configuración afectiva hegemónica, pieza clave en el resguardo y la reproducción de un orden global capitalista, patriarcal y antropocéntrico. La manera de organizar lo social, forjar lo común y establecer relaciones intersubjetivas se sostiene en dicho régimen afectivo, que se presenta como natural e inmovible, pero que, tras desenmascarar los procesos sociohistóricos y culturales que le dieron origen, se revela como contingente y alterable. El percibirnos desconectados de la naturaleza, la falta de empatía frente al daño causado a la misma y la insensibilidad ante la violencia ejercida sobre la vida, se asocian de manera íntima con esta configuración. Por lo tanto, si aspiramos a desarrollar otras formas de habitar el mundo basadas en el respeto y el cuidado de la vida, será indispensable su desarticulación.

En esta dirección, revalorizar la agencialidad de los afectos nos permite reconocer su potencia en la redefinición del mundo, al habilitar el establecimiento de una configuración alternativa a la hegemónica. Como afirma Macón (2020), esta agencia es siempre una instancia ejecutada colectivamente a través de la interacción entre cuerpos que afectan y son afectados. Al desarmar un régimen y establecer otro, se modifica la forma en que experimentamos nuestro estar en el mundo, rearticulando, a la vez, la manera en que actuamos en el mismo (Macón, 2020). De lo que se trata, entonces, es de valerse de esta agencialidad de los afectos en la construcción de regímenes alternativos que permitan percibirnos, sentirnos y pensarnos como parte del entramado de vida que constituyen los territorios y que posibiliten, de este modo, sensibilidades acordes con formas de habitar cuidadosas del ambiente.

Es vital entonces una resignificación de la experiencia afectiva que permita afirmar y valorizar los denominados *afectos negativos*: ira, angustia, aburrimiento, vergüenza, asco, desilusión. De esta manera, se abre la posibilidad de percibirlos como un modo de intervención que logra interrumpir la inercia de la vida relacional y social, provocando efectos disruptivos en la lógica sobre la que aquella se erige. Desde esta perspectiva, consideramos la aceptación y la afirmación del desencantamiento

² En general, las distinciones entre afectos y emociones asocian a las primeras con el orden de la intensidad y las sensaciones no-conscientes que impulsan a un cuerpo a actuar o moverse, mientras que adjudican a las segundas una dimensión discursiva que codifica, según normas culturales, la potencia indeterminada de los afectos. Ver Solana, M. (2020). Afectos y emociones. ¿una distinción útil? *Revista Diferencia(s)*, 10, 29-40.

como una instancia decisiva en la conmoción de los pilares sobre los que se sustenta el orden establecido. Frente a una concepción del orden que solo aspira a negarlo, rechazarlo o superarlo, vemos en su reconocimiento la oportunidad de abrir una hendidura desde la cual vislumbrar formas alternativas de intervenir en la esfera de lo común. Siguiendo a Val Flores (2019), el desencanto se traduce en una “disposición a crear problemas, a arruinar la reputación de un discurso demasiado seguro de sí mismo, que se exalta como exitoso y se presenta como imperturbable” (p. 3). Por consiguiente, se presenta como el suelo desde donde tejer redes emocionales que renueven el escenario de lo político.

En este sentido, por su especial relevancia ético-política, consideramos de una importancia decisiva que las propuestas educativas incorporen o refuercen la elaboración colectiva de estos afectos. Como afirma Nicolás Cuello (2019), la potencia política de los afectos *negativos*, entre los que se encuentra el desencanto, consiste en crear intersticios desde los que sea posible “transformar la realidad, movilizar formas colectivas de organización y producir demandas políticas interseccionales desde las cuales agenciar espacios novedosos que, a través de la capacidad des-alienante de su incomodidad, reactiven repertorios cancelados de otras formas de imaginación política” (p. 18-19). En otras palabras, el desencanto nos permite imaginar otras formas de conexión con los/as otros/as y la naturaleza al darnos la oportunidad de “elaborar formas de transformación social que puedan trabajar por la *libertad de respirar*. Es decir, la libertad de elaborar proyectos colectivos desviados del camino de la política ‘correcta’” (Cuello, 2019, p. 19).

Educación, poetización y reencantamiento del mundo

La aceptación y afirmación del desencantamiento es una instancia necesaria hacia el reencantamiento de ese mundo pensado desde un discurso cientificista y tecnocrático. En esta búsqueda, será preciso revalorizar la dimensión poética de la existencia. Si el desencantamiento del mundo fue una operación necesaria para instituir la narrativa del progreso y el desarrollo ilimitados –transformando a la naturaleza en objeto calculable y medible, en recurso al servicio del afán de acumulación del sujeto moderno–, avanzar hacia un reencantamiento implica poner en duda y en discusión la homogeneidad de dichos conceptos –además de esta visión lineal y teleológica de la historia–. En este sentido, sostenemos que la educación tiene un rol fundamental en esta propuesta de poetización del mundo, al brindar la posibilidad de articular narrativas alternativas sobre la naturaleza, lo humano y el vínculo entre ambos términos.

El paradigma moderno de conocimiento requiere de fenómenos medibles y cuantificables, convertidos en objetos externos al sujeto cognoscente. Se produjo, de este modo, un mundo muerto y apropiable por la razón tecnocientífica, donde la corporalidad, las sensaciones, la sensibilidad y los afectos fueron excluidos de las prácticas de estudio (Noguera, 2004). De igual modo, se ha desterrado la esfera de lo sagrado y lo mítico del ámbito de conocimiento, dando paso a un predominio exclusivo del lenguaje cientificista. Autores como Galileo Galilei, Rene Descartes o Francis Bacon han establecido un programa científico (continuado por el Positivismo y sus posteriores variantes) que aspira a configurar una representación del mundo objetiva, precisa, calculada y exacta, en donde no hay lugar para lo enigmático o lo innombrable (Noguera, 2004).

Este paradigma científico dominante ha acallado los saberes-otros de los pueblos y las comunidades ancestrales que postulan sentidos donde lo humano no se enfrenta al ambiente, sino que es *humus*, tierra emergente de la naturaleza que cohabita. De este modo, en la lógica moderna-colonial hegemónica no hay espacio para el reconocimiento de otras formas de comprender al mundo más allá de la larga tradición occidental. Según la mirada del pensador argentino Walter Mignolo (2000), la colonialidad del saber remite a la situación de silenciamiento al que fueron sometidas todas las voces y discursos que exceden los marcos delimitados por la razón moderna. En otras palabras, toda forma de conocimiento que no se adapte a aquella epistemología es deslegitimada como tal y puesta en un lugar de inferioridad. La colonialidad se ha basado, entonces, en una *diferencia epistémica* que ha sido consolidada como un mecanismo de subalternización de las poblaciones sometidas a partir de la conquista (Mignolo, 2000). En contraposición, consideramos que la educación debe asumir el desafío de abrirse a la escucha de estas voces acalladas, de aquellos modos de existencia históricamente vulnerados, de estas formas de vida que no son tenidas en cuenta por la lógica global imperante.

En este sentido, es relevante pensar propuestas educativas que consideren lo que el sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2010) denomina una “ecología de los saberes”. La misma parte del reconocimiento de la pluralidad de formas de conocimiento y modos de acceso al saber presentes a lo largo y ancho del globo terráqueo. El predominio de las ciencias occidentales ha mantenido oculta esta diversidad bajo una epistemología hegemónica que delimitó férreamente lo que puede ser reconocido como ciencia y lo que debe quedar por fuera de la misma. Esta frontera impide visibilizar la interdependencia y las conexiones que pueden ser establecidas entre la multiplicidad de saberes heterogéneos presentes en las distintas culturas. Por esta razón, la propuesta del sociólogo portugués

apunta a configurar una “justicia cognitiva global” que revalorice los saberes históricamente deslegitimados, favoreciendo mecanismos de traducción de los conocimientos generados en las diversas culturas y tradiciones (De Sousa Santos, 2010).

Este aspecto es crucial al momento de repensar una posible educación que fomente nuevos imaginarios y sensibilidades acordes con una perspectiva de cuidado hacia la naturaleza. Es a partir de la rearticulación de las narrativas mítico-poéticas de los pueblos y comunidades coligados a la tierra que se pueden plantear otros modos de habitar el ambiente. Se trata, entonces, de la construcción de sentidos que revitalizan la naturaleza, considerándola un entramado dinámico e inestable de relaciones entre la materia viva y no viva. La interdependencia entre los cuerpos que la constituyen exige un descentramiento de lo humano que desarme esa imagen del mismo, basada en la autoadjudicación de una propiedad exclusiva que lo colocaría en una posición de dominio, soberanía y enseñoramiento frente a todo lo existente³. Es decir, una educación atenta a la perspectiva intercultural y al diálogo de saberes abriría la posibilidad de explorar la potencialidad de relatos no antropocéntricos y de las variadas imágenes y nociones que vertebran la trama de vida de los pueblos y comunidades de re-existencia.

En esta dirección, una propuesta educativa que asuma el desencantamiento y aspire al reencantamiento del mundo invita a poetizar nuestros modos de habitarlo. Frente a una concepción predominante del lenguaje que lo considera una herramienta al servicio de una comunicación “eficaz” –basada en la exactitud, la transparencia y la univocidad de las palabras–, sostenemos una pedagogía que, por el contrario, explicita y valoriza la ambigüedad, lo opaco y lo equívoco de la lengua. Es decir, se trata de una apuesta por rearticular un lenguaje que dé cuenta de la dimensión no develada, oculta e inefable de toda experiencia de mundo. Siguiendo a Heidegger (1996), comprendemos la verdad como la manifestación del misterio, de aquello que se muestra y, al mismo tiempo, se retira y se oculta. Es esta una práctica de conocimiento que no está pensada como el descubrimiento de lo que está velado, sino como una aproximación poética hacia aquello que permanece en la oscuridad.

³ Afirma Jacques Derrida (2008) que la tradición del pensamiento humanista occidental ha postulado un rasgo o característica propia de lo humano (entre otras: la razón, el lenguaje, la técnica, la consciencia o el trabajo) que lo distinguiría del resto de lo existente vivo. Esta propiedad específica ha servido, históricamente, para colocar al mismo en un lugar de excepcionalidad y superioridad frente al resto de las especies vivas y la naturaleza.

Por esta razón, frente a una concepción del conocimiento basada en la separación sujeto-objeto –que aspira meramente a representar la realidad, a corresponderse a la misma–, lo poético se articula en gestos que constituyen mundos, interviniendo en la reconfiguración de las redes de existencia. La lengua del reencantamiento, en ese dar cuenta de lo no-develado, de lo que no se deja traslucir, reintegra la curiosidad y el deseo a nuestra experiencia. En otras palabras, corporiza las prácticas de estudio y conocimiento, ampliando la sensibilidad hacia el mundo y explorando, de modo vital y respetuoso, el entramado de lo vivo. En consecuencia, una aproximación poética al conocimiento de la naturaleza, que no clausura el enigma y el misterio, mantiene viva la capacidad de asombro, la curiosidad, la atención profunda y el deseo.

El lenguaje poético nos posibilita, de este modo, enfrentarnos con la inmensa oscuridad que permanece no develada en toda iluminación, en todo acontecimiento de verdad. Como afirma Ana Patricia Noguera (2010), es la lengua de la tierra una voz que recoge el ser en despliegue y en movimiento del tejido de vida en la naturaleza, que se hace eco de la voz y los gestos de la trama de lo existente y que permite reorientar los afectos y los sentidos hacia formas de habitar la naturaleza desde un paradigma de cuidado y florecimiento de la vida (Noguera, 2010). Siguiendo a Noguera y Giraldo (2017), lo poético genera una sensibilidad, una empatía, una escucha atenta frente a la naturaleza que permite sentirse religado al mundo, reconectado, siendo parte del tejido de la vida. Solo desde esta actitud de profunda admiración y escucha respetuosa, el lenguaje logra encarnar y hacer explícita su dimensión poética, al ser atravesado por el perpetuo movimiento de co-creación de mundos de vida.

La experiencia estética provocada por el lenguaje poético y por las poéticas presentes en las distintas expresiones artísticas nos enfrenta al mundo revelando la verdad del mismo en sus misterios y enigmas. La obra artística y la palabra poética nos colocan en una situación de extrañamiento o des-familiarización que permite percibir las cosas de otra manera, desde un lugar fuera de lo cotidiano y desde lógicas que exceden la racionalidad económica y utilitaria que predomina en las sociedades capitalistas globalizadas. Asimismo, al desencajar la mirada y al trastocar la escucha –al mostrarnos el mundo desde otra perspectiva– posibilitan la desintegración de imaginarios y regímenes de sensibilidad hegemónicos, dando lugar a modos alternativos de relacionamiento entre los cuerpos que conforman el ambiente.

Un abordaje ecocrítico con perspectiva pedagógica: análisis de la película “El botón de Nácar”

En las líneas siguientes, reflexionaremos sobre la importancia de la *ecocrítica* en la construcción de propuestas educativas que aspiren al florecimiento de la vida. Este campo de estudios se focaliza en el abordaje de textos literarios y otros formatos artísticos, analizando la concepción de naturaleza presente en los mismos. Por lo tanto, se estudian los imaginarios que aparecen en dichas obras acerca del ambiente, la cultura, lo humano, lo animal o el paisaje, entre otras nociones⁴. Es por esto que incorporarlo en clave pedagógica representa un aporte fundamental en la construcción de miradas alternativas sobre la tierra que fomenten modos de relacionarnos siendo críticos y responsables ante la misma. Al ejercer un efecto de des-familiarización y extrañamiento frente a las concepciones tradicionales de la naturaleza –y, también, de lo humano–, la ecocrítica nos invita a vislumbrar nuevas formas de concebirnos dentro del entramado de lo existente.

Con el propósito de ilustrar el valor educativo de este abordaje ecocrítico –y su potencia en nuestra propuesta de reencantamiento del mundo–, nos detendremos en el análisis de la película documental *El botón de Nácar*, del reconocido cineasta chileno Patricio Guzmán. Este film de 2015 es la segunda parte de una trilogía del autor compuesta además por *Nostalgia de la luz* (2010) y *La cordillera de los sueños* (2019). Si bien todas ellas representan un material de enorme relevancia para realizar el tipo de lectura que proponemos, elegimos focalizarnos en aquella película, ya que contiene fragmentos que plasman, de manera nítida, muchos de los puntos tematizados en este trabajo.

Hay una frase que expresa con gran lirismo una idea central del documental *El botón de Nácar* (Guzmán, 2015). El narrador del filme (que también es su director y guionista) afirma, refiriéndose a los/as ciudadanos/as chilenos/as contemporáneos/as: “Hemos perdido la intimidad con el mar”. Esta

⁴ En uno de los textos fundacionales de la ecocrítica, Cheryll Glotfelty planteaba una serie de preguntas que caracterizaban el análisis desde esta perspectiva:

¿Cuál es el papel del paisaje en esta obra? ¿Qué se entiende con la palabra naturaleza? ¿Existe una influencia de los roles de género en la manera en la que se escribe sobre la naturaleza? ¿De qué manera los sistemas políticos y económicos (capitalismo, comunismo, etc.) influyen sobre la percepción social de la naturaleza y sobre las actitudes hacia el medio ambiente? ¿Podemos pensar el lugar como una categoría literaria e interpretativa distinta, al igual que la clase, el género y la raza? ¿Cuál es nuestra percepción sobre la naturaleza salvaje, y de qué manera tal percepción ha variado a lo largo de los siglos? ¿Cuál es la representación [...] que la literatura moderna y la cultura popular proporcionan de las cuestiones ambientales? (1996, p. 18).

sentencia, que bien podría aplicarse al modelo de humano en Occidente, expresa de forma poética un modo de pensarnos y sentirnos de forma escindida con la naturaleza; al enfrentarnos a ella, hemos perdido nuestra capacidad de vernos siendo parte de la misma. A lo largo de toda la película, las escenas remiten a esta fragmentación, a una pérdida de unidad en nuestra experiencia de mundo. Pero también, a través de una poética articulada en bellas y potentes imágenes, la película invita a dejarse atravesar por una perspectiva relacional de lo existente, propia de los pueblos que habitaban el sur de Chile (y gran parte de la región latinoamericana) previo a la conquista del invasor europeo.

Desde el comienzo del documental, las imágenes y el relato en voz en *off* nos conducen a los tiempos en que la Patagonia chilena estaba habitada por los *pueblos del agua*, cuya denominación se debe a que se afirma que vivían en armonía con el cosmos, viajando y sumergiéndose en el mar, aceptando tanto los alimentos que este proveía como sus peligros. Como es el caso de Mariela, una entrevistada descendiente de aquellos pueblos, el agua formaba parte de su familia. Sin embargo, nos dice Guzmán, ni él ni sus compatriotas chilenos no han logrado establecer una convivencia con el mar; lo han negado, han sido indiferentes a la abundancia que puede proveerles. Por lo tanto, si para los indígenas el agua es un concepto inseparable de la vida, para la sociedad chilena actual, en cambio, el océano no ha sido asumido como un elemento propio de su identidad.

En lo anterior, subyacen dos cosmovisiones radicalmente opuestas. Por un lado, una ontología dualista, que fragmenta la realidad y separa al ser humano de la naturaleza. El sujeto occidental se posiciona frente a la misma y es esta escisión la que legitima su lugar de soberano, dominador y apropiador de las tramas de la materia viva y no viva que la componen. Por otro lado, se constituye una ontología relacional en donde la interacción es lo que constituye entidades y territorios. En esta perspectiva, el ser humano es parte del entramado de vínculos que constituye la naturaleza. La interdependencia es un concepto clave para comprender esta cosmovisión y la forma de organización propia de las comunidades (de seres humanos y no humanos) que vivían en esta región antes de la llegada de la “civilización” europea.

Esta ontología relacional se expresa, con gran lirismo, en frases como la que se plasma al inicio de la película, emitida por el poeta chileno Raúl Zurita: “Todos somos arroyos de una sola agua” (Guzmán, 2015). Esta idea también aparece reflejada en otro momento en el que el narrador afirma que “el agua es un mediador entre las estrellas y nosotros” (Guzmán, 2015), ya que recibe la fuerza de los planetas y la transmite al suelo y a todas las criaturas. Estas imágenes nos invitan, desde un

lenguaje poético, a pensar en el planeta como un sistema interconectado, donde las interacciones constituyen todo lo existente. Desde esta óptica, el ser humano no ocupa una posición jerárquica ni un lugar de centralidad, sino que emerge como parte de esta totalidad que habita.

Asimismo, la película señala que esta relación de convivencia con el agua es interrumpida en 1883, año de la llegada del conquistador europeo a estos territorios de la Patagonia. Los indígenas sufrieron, así, el colapso de un mundo después de siglos de vivir armónicamente con el mar y las estrellas. La muerte y el exterminio de estos pueblos tenían como uno de sus principales objetivos la ocupación de sus tierras para la explotación ganadera. Por consiguiente, según la mirada del colonizador, la masacre de miles de personas y la devastación de los territorios era necesaria para continuar el avance arrasador del progreso y el desarrollo de las sociedades al estilo que imponía el modelo de los países industrializados.

Durante la década de 1970, un discurso similar, sustentado en la necesidad de resguardar el orden civilizatorio y el desarrollo económico, buscaba legitimar el golpe de Estado al gobierno democrático del presidente Salvador Allende y la instauración de una atroz dictadura que provocó matanzas, desapariciones y torturas. Al abordar este período de la historia chilena reciente, la película vuelve a poner en un lugar protagónico a la naturaleza. Como afirma Guzmán (2015), el mar se transformó, esta vez, en el cementerio de los cuerpos arrojados por las fuerzas represivas.

Sin embargo, el duelo y el desencanto ante una narrativa civilizatoria basada en el desarrollo, es construido en la película a través de una poética que traduce la lengua de la tierra e invita a reintegrarnos a la trama de la vida. Al conmovernos y sensibilizarnos, nos interpela en nuestra indiferencia frente a los cuerpos, humanos y no humanos, que la historia consideró sacrificables. Es una lengua vital, atravesada por los gestos del paisaje chileno, la que se expresa en distintas escenas del filme. Por ejemplo, cuando Claudio, un antropólogo, afirma que ha aprendido de los indígenas descendientes de aquellos pueblos *el idioma del agua*: “Escuchando el sonido del río, empecé a escuchar música en el río” (Guzmán, 2015). También cuando Raúl Zurita nos recuerda que todas las cosas mantienen entre sí un diálogo permanente: “Todo es una gran conversación, un gran mirarse mutuamente” (Guzmán, 2015). O cuando el mismo poeta recuerda que, para los pueblos indígenas, las estrellas son los espíritus de los antepasados, por lo que puede pensarse que los telescopios del Desierto de Atacama –tan presentes en el transcurso del filme– “están buscando el espíritu de los antepasados” (Guzmán, 2015).

Potencia educativa de los abordajes ecocríticos

Decíamos al comienzo que el acto educativo puede ser pensado desde la noción de herencia. Hay algo que se ofrece a los llegados al mundo: un conjunto de conocimientos, saberes y prácticas que han sido socialmente valorizados. Pero este dar no es un depósito de algo rígido e inerte, sino que conlleva una resignificación de lo dado. En el encuentro entre dos diferencias, expresadas en los términos maestro/a-alumno/a, se produce entonces una conversación, un intercambio, un choque, una tensión creativa, en la que se cogeneran nuevos mundos a partir de los heredados (Larrosa, 2019). Solo desde una lógica de cuidado es posible este re-crear que es, también, un desplegar algo que está en potencia. El acto educativo pensado desde este paradigma implica, entonces, habilitar el florecimiento de algo que pulsa expandirse. Por consiguiente, se expresa en un no-obstaculizar que permita el devenir de la fuerza que portan las nuevas generaciones y que, desde su singularidad, contribuye a regenerar mundos. Por esta razón, en un contexto global de colapso ambiental, análisis ecocríticos como el anterior representan un aporte decisivo en perspectivas pedagógicas centradas en la articulación de formas alternativas de habitar.

Con el análisis presentado en el apartado previo, intentamos ejemplificar el valor pedagógico de los abordajes ecocríticos. A partir de ellos, es posible aproximarnos a formas de construir conocimiento que redimensionen el aspecto poético del lenguaje. Este permite habitar el espacio entre los cuerpos, dando la oportunidad de percibir lo otro desde una nueva perspectiva y, así, ser interpelados por su diferencia. La mirada, la escucha y el contacto con las cosas implican una exposición, un dejarse afectar que nos conmueve, nos moviliza, nos altera y nos da la oportunidad de resignificar lo que somos, lo que pensamos, percibimos, sentimos y creemos.

Hay, entonces, una característica central en el acto educativo, expresada en un distanciamiento *íntimo*, que no es lejanía ni cercanía, sino una distancia que facilita el encuentro (con el mundo, con las cosas, con los/as otros/as) (Bárcena, 2012). En su libro sobre Arne Naess, Alicia Bugallo (2015) relata una experiencia vivida por el filósofo noruego que ilustra, de forma sensible, su manera de comprender el vínculo con la naturaleza:

Naess refiere cómo, hace muchos años atrás, mientras miraba por el microscopio la reacción de unas sustancias químicas, una pulga saltó accidentalmente por la mesa y fue a dar a una de las gotas del ácido del portaobjeto. La visión amplificada de la pulga debatiéndose con la muerte le produjo una profunda compasión, pero además, y lo decisivo, se vio a él mismo en la pulga desesperada. Ante el hecho, tuvo una reacción de intensa empatía, en tanto vio – intuitivamente- en la lucha de la pulga por no morir, algo de sí mismo. Las necesidades de la

pulga se le asemejaron a las propias; sin esta empatía, sin esa experiencia intuitiva, ni racional ni irracional, el hecho lo hubiera dejado indiferente. (p. 129-130)

Quizá gran parte del valor del hecho educativo queda expresado en esta anécdota. Es un cierto distanciamiento lo que da la posibilidad de que se revele algo que no habíamos percibido previamente. Al mostrarnos una novedad, nos confronta con aquello que excede lo que ya sabemos, pensamos, sentimos o creemos y nos permite generar nuevos significados y sentidos. Por lo tanto, las prácticas educativas requieren un detenerse para poder, así, dirigir nuestra atención hacia aquello que el mundo ofrece como materia de análisis (Bárcena, 2012). Por consiguiente, constituyen, necesariamente, una instancia crítica: nos conducen a una pregunta que interrumpe las lógicas habituales de las formas en que nos relacionamos con el mundo, con las cosas y con los/as otros/as. De este modo, descolocan, desarticulan y habilitan una des-familiarización que ofrece la oportunidad de recuperar nuestra capacidad de asombro y admiración ante la trama de la vida que compone la naturaleza.

Esta transformación –esta alteración de uno/a mismo/a–, que en el encuentro con otros cuerpos potencia lo que somos, quizá sea el sentido más relevante desde donde pensar lo pedagógico en estos tiempos de crisis ambiental. En otras palabras, asumir plenamente el acto educativo –desde una concepción que reivindica el cuidado– implica un dejarse atravesar por el mundo, favoreciendo una apertura hacia la diferencia y la alteridad de lo otro, en el que nos exponemos a un no-saber que oficia de motor en nuestras búsquedas (Skliar y Téllez, 2008).

En tal sentido, consideramos que la ecocrítica nos permite abordar determinadas obras que se erigen como relatos del descentramiento de lo humano. Siguiendo a Donna Haraway (2019), podemos afirmar que son historias del “devenir-con” en las que el ser humano deja de reservarse para sí la capacidad de intervenir y modificar el ambiente. En algunos textos literarios y otras obras artísticas analizadas por la ecocrítica, es posible, entonces, hallar una concepción del mundo que va más allá de la ontología hegemónica de la modernidad occidental, dando cuenta de la relacionalidad de todo lo que existe. En ellas, la naturaleza está conformada por un entramado de agentes activos y capaces de una mutua afectación. Lo que aparece, entonces, son transformaciones recíprocas entre una multitud de agentes entrelazados que cocrean mundos en donde la especie humana es solo una más de sus artífices (Haraway, 2019).

Dice la autora que ciertas historias nos enseñan a observar lo que antes resultaba indiferente o, incluso, era despreciado. En este punto creemos que reside gran parte de su valor educativo. Este prestar atención a lo que no se sabía ver es un reconocimiento de la diversidad de formas de existencia y un aprendizaje en el que se alcanza a divisar el modo en que estas sufren una transformación recíproca. Dicho proceso puede ser pensado, simultáneamente, como un volver-capaces a los seres con los que cohabitamos nuestros territorios (Haraway, 2019). Al considerarlos en su capacidad actuante –y no como elementos inertes, herramientas u objetos en función de nuestra utilidad–, se hacen visibles las formas en las que intervienen en la cocreación de la diversidad de mundos existentes.

Afirman Noguera, Ramírez y Echeverri (2020), que el florecer “implica una metamorfosis que permite una configuración de relaciones, que son aperturas a nuevas maneras de la vida” (p. 61). La ecocrítica, al permitirnos desarrollar abordajes estéticos en torno al lugar del ambiente en las diversas manifestaciones artísticas, se presenta como una instancia pedagógica de inmensa importancia al momento de fomentar sensibilidades alternativas. Por este motivo, dichas obras nos interpelan, recordándonos que somos co-responsables de la configuración de nuevos mundos que presenten alternativas a la actual crisis. En este sentido, frente a la indiferencia y el descuido, nos ayudan a cultivar una capacidad de dar respuesta (Haraway, 2019).

Bibliografía

- Bárcena, F. (2012). *El aprendiz eterno. Filosofía, educación y el arte de vivir*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila.
- Bugallo, A. (2015). *Filosofía ambiental y ecosofías. Arne Naess, Spinoza y James*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Cuello, N. (2019). Presentación: El futuro es desilusión. En S. Ahmed, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (pp. 11-20). Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid, España: Trotta.
- De Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo, Uruguay: Trilce.
- Escobar, A. (2014). *La invención del desarrollo*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca.
- Flores, V. (2019). Esparcir la incomodidad. El presente de los feminismos entre la fascinación y el desencanto. [Trabajo presentado en el Primer Encuentro Internacional Arte y Política en

- América Latina, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México]. Recuperado de <https://docer.com.ar/doc/enx11n>
- Federici, S. (2020). *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Glotfelty, C. (1996). Introduction. *Literary Studies in an Age of Environmental Crisis*. En C. Glotfelty y H. Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Atenas, Grecia y Londres, Inglaterra: The University of Georgia Press.
- Guzmán, P. (productor y director). (2015). *El botón de Nácar* [película documental]. Chile: Atacama Productions, Valdivia Film, Mediapro. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SgLZUwqcHDQ>
- Haraway, D. (1996). *Seguir con el problema. Generar parentesco con el Chthuluceno*. Buenos Aires, Argentina: Consonni.
- Heidegger, M. (1996). *Caminos de bosque*. Madrid, España: Alianza.
- Larrosa, J. (2019). *Esperando no se sabe qué. Sobre el oficio de Profesor*. Buenos Aires, Argentina: Noveduc.
- Mignolo, W. (2000). La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En E. Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 55-85). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Noguera, A. P. (2004). *El reencantamiento del mundo*. México: Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente - PNUMA - Oficina Regional para América Latina y el Caribe / Manizales: Universidad Nacional de Colombia.
- Noguera, A. P. (2010). Cuerpo-Tierra. Ethos ambiental en clave de la lengua de la Tierra. En *Sustentabilidad(es) 2*, 180-191. Bogotá, Colombia: UNAD.
- Noguera, A. P. y Giraldo, O. F. (2017). ¿Para qué poetas en Tiempos de extractivismo ambiental? En H. Alimonda, C. Toro Pérez y M. Facundo (comps.), *Ecología política latinoamericana: pensamiento crítico, diferencia latinoamericana y rearticulación epistémica* (pp. 69-92). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO. Recuperado de http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20171030111951/GT_Ecologia_politica_Tomo_I.pdf
- Noguera, A. P., Ramírez, L., Echeverri, S. M. (2020). Métodoestesis: Los caminos del sentir en los saberes de la tierra una aventura geo-epistémica en clave sur. En *Revista de Investigación*

Agraria y Ambiental, 11(3), 45–64. Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://hemeroteca.unad.edu.co/index.php/riaa/article/view/3897/3912>


Shiva, V. (2006). *Manifiesto por una democracia de la tierra. Justicia, sostenibilidad y paz*. Barcelona, España: Paidós.

Skliar, C. y Téllez, M. (2008). *Conmover la educación. Ensayos para una pedagogía de la diferencia*. Buenos Aires, Argentina: Noveduc.

Solana, M. (2020). Afectos y emociones. ¿una distinción útil? En *Diferencia(s). Revista de Teoría Social Contemporánea*, 10, 29-40. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://www.revista.diferencias.com.ar/index.php/diferencias/article/view/206/134>

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2022.

Fecha de aceptación: 16 de agosto 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.



Sujeto y verdad: hacia una genealogía de la subjetividad militante

Subject and truth: towards a genealogy of militant subjectivity

Roque Farrán

CIECS-Conicet

Resumen

Desde hace tiempo, indago en torno a la problemática del sujeto y la verdad, en términos conceptuales y prácticos, siempre leyendo al mismo tiempo los debates intelectuales en el seno del pensamiento de izquierda y la coyuntura política situada (Farrán, 2014; 2016; 2018; 2021a). No obstante, últimamente y cada vez más, sobre todo a causa de lo que implicó la pandemia, he decidido considerar con mayor énfasis la función práctica de la filosofía y su fuerza de transformación subjetiva en todos los planos posibles. En ese *giro práctico*, como le llamo, la cuestión de las subjetividades militantes tomó mayor prevalencia a fin de constituir un pensamiento situado y crítico del presente (Farrán, 2020; 2021b; 2021c; 2022). Considero necesario realizar una genealogía de la subjetividad militante que tome como principal referencia nuestra historia reciente, para ubicar los límites del presente. En este sentido, en primer lugar, quisiera contar el encuentro con dos investigaciones ejemplares que me ayudaron a pensar un hilo posible de esta genealogía: la relación con los muertos, espectros y desaparecidos. Me refiero a las investigaciones de Mariana Tello Weiss y Vinciane Despret. En segundo lugar, deseo abrir el campo a nuevas conexiones y composiciones con otras investigaciones e intervenciones en curso que indagan en esta misma problemática. Por último, volver a traer esos trazos foucaultianos que esbozan una genealogía de la subjetividad revolucionaria para entender los límites de nuestra constitución actual.

Palabras clave. Sujeto, verdad, genealogía, militantes, desaparecidos.

Abstract

For some time I have inquired about the problematic of the subject and the truth, in conceptual and practical terms, always reading at the same time the intellectual debates within the left-wing thought and the situated political conjuncture (Author). However, lately and increasingly, especially because of the implications of the pandemic, I have decided to give greater emphasis to the practical role of philosophy and its force of subjective transformation at all possible levels. In this practical turn, as I call it, the question of militant subjectivities has been taking on greater prevalence in order to constitute a situated and critical thinking of the present (Author). I consider it necessary to make a genealogy of militant subjectivity that takes as main reference our recent history, to locate the limits of the present. In this sense, first of all, I would like to recount the encounter with two exemplary investigations that helped me to think of a possible thread of this genealogy: the relationship with the dead, ghosts and disappeared; I refer to the investigations of Mariana Tello Weiss and Vinciane

Despret. Secondly, I want to open the field to new connections and compositions with other ongoing research and interventions that investigate this same problem. Finally, I would like to bring back those Foucaultian traces that outline a genealogy of revolutionary subjectivity to understand the limits of our current constitution.

Keywords. Subject, truth, genealogy, militants, disappeared.

Introducción

Quiero estudiar cómo se han puesto en juego en nuestra historia reciente distintos modelos de subjetivación, a través de múltiples prácticas y técnicas de sí, aun cuando sus actores no han tenido plena consciencia de lo que hacían, y cómo eso sigue condicionando nuestra actuación en el presente. Una lectura retroactiva que resignifique y revalore prácticas desestimadas y modos de existencia irreductibles. Pues constituyen también nuestros legados impensados, al margen de los grandes relatos y justificaciones históricas, cada vez que se recuperan o redimensionan diversos gestos y prácticas. En ese sentido, más que ensayar una crítica de índole moral, como la realizada por Oscar del Barco (2004) en torno al *no matarás*, o una crítica epistémica a la racionalidad política militante que primó durante el siglo XX, tal como hace Elías Palti (2008), considero necesario realizar junto a otrxs una crítica inmanente y de conjunto que implique las dimensiones ontológicas, epistémicas, políticas y éticas entrelazadas. Es lo que trato de mostrar en estos cruces incipientes.

En primer lugar, en relación con los muertos, fantasmas y desaparecidos, intento rescatar su estatuto ontológico existencial y la manera en que nos ayudan a transformarnos a nosotros mismos. En segundo lugar, en relación con las prácticas de resistencia y cuidado de sí, sostenidas en momentos muy difíciles por los militantes y familiares, resaltar su dimensión ético-política. En tercer lugar, en relación con las prácticas estético-políticas que, a través del rescate de cartas, objetos pequeños y montajes buscan establecer desde el presente vínculos sensibles con la potencia irredenta del pasado. En este artículo no desarrollaré extensamente todas las dimensiones señaladas, pero quedará configurada su problemática común.

Conversar con los muertos

Escuché a Mariana Tello Weiss por primera vez en las Jornadas de Filosofía Política de Córdoba en 2019 (antes de la pandemia) y me impactó mucho su ponencia que afrontaba el relato acerca de fantasmas y apariciones en torno a los CCD (Centros Clandestinos de Detención) y Sitios de la Memoria; exposición donde brindaba una perspectiva singular, sin lugar a dudas, respecto de los

estudios sobre la memoria y el pasado reciente. Luego vino la pandemia y la proximidad exacerbada de la muerte, vivida cotidianamente, me llevó a profundizar esa tendencia que venía sosteniendo: la práctica de la filosofía como una serie de ejercicios y meditaciones cotidianas para afrontar las enfermedades, la muerte, la mala fortuna, para considerar a los otros como corresponde y poder disfrutar de lo único que verdaderamente se posee: el instante presente. Claro que se trataba de seguir las indagaciones de autores como Hadot (2006) o Foucault (2014) respecto a la valorización de la filosofía antigua, pero sobre todo de efectuar una actualización de la filosofía como práctica y cuidado de sí. Esto implicaba, además, analizar la coyuntura no solo desde cierto distanciamiento crítico desapasionado, sino desde el posicionamiento materialista que brinda un despeje afectivo adecuado (seguir los afectos y composiciones que aumentan la potencia de obrar y pensar). Incluía en mis escritos, de manera recurrente, la meditación de la muerte como realidad ineluctable y a la vez la conexión con la eternidad que nos brinda la captación del instante en el mismo gesto de escritura (lo que Foucault llama escritura de sí). Por ejemplo, a través la valorización de fenómenos accesorios o secundarios; algo que Hadot comenta sobre Marco Aurelio, en *Ejercicios espirituales y filosofía antigua* (2006), rebatiendo cualquier idea psicologista de pesimismo o hipocondría. Lo que no había descubierto aún en esa revalorización de los ejercicios de meditación antigua era la importancia de sostener también relaciones de cuidado y conversaciones con nuestros propios muertos (aunque ello apareciera fugazmente en mis escritos). El problema es que el pasado no se encuentra simplemente atrás, como se cree, sino que nos acompaña a cada paso y señala los límites y posibilidades del presente; se juega allí el *tras-paso generacional*.

El segundo gran encuentro en ese sentido fue, entonces, la lectura de *A la salud de los muertos* de Vinciane Despret (2021). Allí no solo encontré un tópico que me resultó esencial para la serie de ejercicios de filosofía práctica que indagaba, acorde a la época pandémica y a la negación que opera nuestra cultura sobre la muerte, sino un modo de abordar las investigaciones sumamente cuidado y original que daba lugar a las historias de los otros (matrices narrativas, conexiones, mediaciones, composiciones, etc.); un modo de pensar que reponía el medio, el nicho ecológico, y se implicaba en la pregunta por la sustentabilidad de las relaciones (en este caso entre vivos y muertos), en vez de abocarse a establecer la diferencia entre lo verdadero y lo falso. No obstante, me llamó la atención que entre la riqueza del material recolectado y compuesto (las *matrices narrativas* que señala la autora) no se hiciera mención a nuestros desaparecidos. Por supuesto que la investigación no pretendía ser exhaustiva y no se trata tampoco de exigirle eso. Habría de reconocer que me

interpelaba singularmente a continuar la historia y su problemática situada, e hice la conexión inmediata con las investigaciones de Mariana. No era casual que a Despret le costara al principio integrar –como ella misma dice– una de las sugerencias de lectura que le habían hecho (siguiendo la idea de *dejarse instruir*): la novela *La ciudad de los muertos* (Lieberman, 1979), que se centraba en la experiencia de médicos y antropólogos forenses que reconstituían la identidad de los cuerpos a través de los restos de desaparecidos. Por supuesto, como sabemos demasiado bien por nuestra historia reciente, primero hay que restituir a los muertos, darles ese estatuto. Tal era la singularidad de la historia que le recomendaron, se da cuenta Despret después de unos meses, sin mencionar que la figura del *desaparecido* encuentra su trágico acontecer paradigmático en Argentina en particular y Latinoamérica de manera extensa.

La singularidad de esta novela radica en el rol de quienes llevan adelante la investigación: son médicos forenses encargados de reconstruir los cuerpos de los muertos a partir de restos no identificados. Para entender la importancia de esta singularidad, me hizo falta conocer, en un coloquio, a unos antropólogos forenses que tenían a cargo la misma tarea. Ellos insistieron sobre el sentido de su trabajo: se trata de dar una identidad a los muertos. Se trata de reconstruirlos de tal manera que quienes los conocieron puedan identificarlos. Ahora bien, esta identidad recuperada tiene la consecuencia de darle a los difuntos la *posibilidad de estar muertos para los otros*. Lo que hacen estos antropólogos forenses no es deshacer el trabajo de la muerte, sino *consumarlo*, al reconstruir los restos para hacer de ellos cuerpos muertos. Hacer de un desaparecido, un muerto; hacer de los restos, un cuerpo. (Despret, 2021, p. 73).

También me llamó la atención que Despret descartara hablar de fantasmas porque aludían a un tópico demasiado general y de moda en la academia: la *era espectral*, abierta a partir de Derrida, la *hauntología*, etc., que se desentendía de las singularidades y reclamos concretos del presente (reclamos de los muertos a los vivos, no solo las injusticias históricas documentadas), pues aquellos: “son fantasmas principalmente de una memoria más o menos colectiva (...), productos culturales simbólicos: siempre son signos de otra cosa, más importantes que ellos” (Despret, 2021, p. 81). Pero eso mismo, otra vez, estaba en la exposición de Mariana: cómo los fantasmas y espectros de desaparecidos (justamente no-muertos) no solo tenían que ver con una memoria colectiva, sino que se les aparecían a distintos individuos y grupos sociales haciéndoles reclamos e interpelaciones puntuales.

Mariana Tello Weiss reconstruye con inteligencia y sensibilidad, en “Historias de (des)aparecidos. Un abordaje antropológico sobre los fantasmas en los lugares donde se ejerció la

represión política” (un escrito que me pasó luego donde amplía lo dicho en la ponencia), los relatos de encuentros entre fantasmas y vivos a los que les *hacen hacer cosas* (incluso, se presume, llevarlos a la muerte): cómo los afectan de distintas formas según su lugar de inscripción o pertenencia en la trama social: vecinos, guardias, conscriptos, estudiantes, familiares, etc. Escoge un modo topológico de organizar los relatos que le llegan: (i) los que cuentan quienes están adentro de los CCD porque forman parte de la estructura represiva (le llegan por vía indirecta); (ii) los de quienes están transitoriamente porque son guardias, conscriptos o estudiantes; (iii) los de quienes están en adyacencias porque son vecinos y (iv) por último, los de quienes van ocasionalmente a realizar una tarea puntual, como un grupo de cineastas o gente interesada por diversos motivos (Tello Weiss, 2016). Es lógico que la referencia al lugar tenga preeminencia respecto de lo que ha sido estructuralmente desalojado y negado: los desaparecidos, cuyos cuerpos no han sido enterrados ni situados como corresponde.

Por otra parte, es lógico también que el movimiento de Despret sea justamente inverso: es ella quien va y se desplaza tras las *instrucciones* que le dan los otros para que vea, escuche, anote, experimente. De este modo, podemos ir encontrando ciertas complementariedades y apoyaturas entre las investigaciones de Mariana Tello Weiss y Vinciane Despret, para cultivar el cuidado de las relaciones que sostenemos con muertos, desaparecidos, espectros y fantasmas. Estas relaciones complejas configuran una matriz muy rica y variada de ejercicios, rituales y prácticas cuya naturaleza es ética y política al mismo tiempo; pero que además nos conduce a replantearnos nuestros modos actuales de conocimiento. Tanto la ontología como la epistemología deben ser consideradas en tanto prácticas concretas que exigen su reformulación según el caso.

Por último, en este sentido, lo que podría aportar la perspectiva de Despret a la investigación de Mariana es el desplazamiento de la pregunta por lo verdadero o no de los hechos relatados –su eficacia simbólica y/o valor imaginario– a los distintos modos de existencia y realidad; un abordaje en el cual se busca componer y ampliar las matrices narrativas, implicándose el investigador mismo en la sustentabilidad de esos lazos que hacen (com)posibles nuevas historias. Mariana sitúa su investigación siguiendo el debate etnográfico de los años 80 sobre la realidad y/o ficción de lo extraordinario y de los fantasmas en particular, pero afirma que esta vez no se trata solo de la forma de *representación y comunicación etnográfica*, sino que toca el estatuto ontológico mismo de la “realidad en sí” (Tello Weiss, 2016, p. 43), dejando abierta esta problemática a distintas interpretaciones. En el caso de Despret, ella sitúa de entrada su investigación en la perspectiva

ecológica o etológica que considera al *medio* y las *relaciones* más importantes que la distinción entre verdadero/no-verdadero:

La ecología se desmarca de los temas típicamente privilegiados por los científicos porque se pregunta por las condiciones de existencia de aquellos a los que estudia. Para los científicos - explica Isabelle Stengers- la pregunta por la existencia se plantea generalmente, si es que se plantea, en el sentido de: '¿Podemos demostrar que esto (la fuerza de gravedad, los átomos, las moléculas, los neutrones, los agujeros negros, etc.) existe *verdaderamente*?' La pregunta ecológica no es esa. Es la pregunta por las necesidades que deben ser honradas en la creación continua de una puesta en relación. (Despret, 2021, p. 22).

Esto nos lleva no solo a las perspectivas de Stengers, Deleuze, Latour o Souriau, mencionadas por Despret, que se resumirían en una *ontología de las existencias menores*, sino a la genealogía del sujeto que planteaba Foucault (2013, 2014). Perspectiva en la que también se debe atender a las diversas prácticas y ejercicios en los cuales los sujetos se ligan a las verdades que los transforman, en lugar de limitarse a distinguir a priori entre lo falso y lo verdadero. Por supuesto que ello implica, a su vez, situar los distintos dispositivos de saber-poder e indagar en sus posibilidades de transformación; no toda práctica permite invenciones y variaciones que den lugar a nuevas relaciones; no toda institución o modo de gobierno lo habilita.

De esta apuesta participa el presente escrito, que también quisiera componer con diversos proyectos que alojan en su seno existencias menores, objetos desvalorizados, cartas olvidadas, gestos de resistencia que muestran la potencia en su extrema fragilidad, más acá de los relatos maximalistas de la épica o la derrota. Pues, de todos esos pequeños gestos, ejercicios y prácticas se nutre una genealogía del sujeto militante.

Una problemática común

En cuanto a lo último señalado, aquellos otros proyectos que se inscriben en la misma problemática, me refiero puntualmente a las cartas de los presos políticos del Penal de San Martín, recopiladas y organizadas por Fernando Reati y Paula Simón en *Filosofía de la incomunicación: las cartas clandestinas de la Unidad Penitenciaria 1 durante la dictadura (Córdoba, 1976-1979)*. También me refiero al proyecto de TECME (Territorios Clínicos de la Memoria), *Poéticas del tiempo (2020)*, sostenido por Fabiana Rousseaux, Natalia Magrin, Mercedes Vargas, Agustín Ambroggio, Kate Salamanca, dispositivo que rescata objetos, escrituras, voces o imágenes guardadas por los familiares de desaparecidos para mostrarlos desde montajes que los activen en el presente. O los proyectos de

diversos artistas que crean nuevos montajes y dispositivos para hacer presentes a los desaparecidos y devolverles su dignidad (p. e., Soledad Sánchez Goldar, Gabriela Morales). En términos más filosóficos y conceptuales, el trabajo de Julia Monge (2019) en relación con la genealogía foucaultiana de la subjetividad revolucionaria resulta convergente con nuestra propuesta. Todos estos proyectos y trabajos realizados desde distintas disciplinas y tradiciones van formando una constelación de singularidades puestas en común que cobra cada vez mayor fuerza para conmover nuestro presente y dar lugar a lo que nunca ha tenido lugar, pero insiste: ese acontecimiento inaudito que pudiera transformar nuestra forma de ser, conocer y relacionarnos ético-políticamente.

Los diversos trayectos de investigación e intervención apuntados atraviesan un campo de problemáticas comunes, al menos si se los piensa desde una genealogía de la subjetividad militante y una ontología crítica del presente que consideren no solo los grandes relatos épicos sino también las existencias menores y los gestos irredentos olvidados por la historia oficial. El problema de las militancias fallidas, la falta de unidad política y convergencia estratégica del campo popular, las depresiones y dispersiones varias, las manías y locuras prevalentes, los estallidos insensatos de violencia y abusos de todo tipo, la posverdad y las manipulaciones desembozadas de imágenes y lenguajes digitadas a través de algoritmos (*fakes* y *trolls*); en definitiva, todo aquello que redundando en inmovilismo y desánimo (o discursos de odio y reactividad), responde a la gran pregunta problemática: *¿Cómo subjetivar hoy los discursos de verdad?*

Las investigaciones e inquietudes que nos legó el último Foucault (1999, 2013, 2014, 2017) – en sintonía con Lacan– y que a su modo retoma Badiou en torno al sujeto y la verdad (1999), siguen siendo cruciales para situar el *impasse* en que nos encontramos. Solo tenemos que retomarlas y replantearlas desde un pensar situado, es decir, con nuestros propios materiales, experiencias y métodos. Realizar una genealogía de la subjetividad militante que comprenda todos sus aspectos (estéticos, políticos, ideológicos, etc.), nos implica desde distintos lugares, tradiciones y saberes, que es necesario hacer converger para pensar nuestro presente en toda su complejidad.

¿Cómo es posible la transformación efectiva del sujeto en relación con la verdad que lo constituye, y no solo la reproducción de lo mismo bajo diversos cuerpos y lenguajes? Transformar cuerpos y lenguajes de manera material y concreta requiere anudar el ser, el sujeto y la verdad que los implica en acto, no solo efectuar una modificación de rasgos y cualidades extrínsecas. El problema es situar lo real que hace un agujero en nuestros saberes y verdades. Lo real puede ser definido como

el horror de un trauma histórico específico, aunque en el fondo es el vacío ontológico mismo: la inconsistencia indecible del ser (Badiou, 1999). Cuando la inconsistencia del ser es presentada en situación como si fuese coherente –lo que ha sucedido históricamente bajo presión de significantes totalizantes tales como patria, nación, familia y propiedad–, el desastre no puede ser más absoluto.

Indagar, entonces, en torno a los desaparecidos, los fantasmas y espectros que nos acechan e interpelan en nuestras fallas discursivas, éticas y epistémicas; recuperar las experiencias singulares de los sobrevivientes, los saberes forjados en la resistencia, las estrategias, tácticas y técnicas de sí desplegadas en las peores circunstancias: todo ello nos puede ayudar a vislumbrar los límites y posibilidades de nuestro presente, los límites reales y su sobrepaso efectivo. También las experiencias artísticas y militantes actuales que buscan conectar y dialogar con esos puntos enigmáticos y marginales de experiencias pasadas, saliendo de apreciaciones masivas y dicotomizantes (victoria/derrota, manía/melancolía) que conducen al inmovilismo o la sobreactuación.

Se trata de ensayar genealogías, construir conceptos, montar obras, realizar performances e intervenciones que nos permitan conmovir las rígidas identificaciones, melancolizantes o denegatorias, para que se habiliten las potencias colectivas desde el punto de las singularidades irreductibles que nos constituyen; para que emerjan afectos alegres producidos en nuevas composiciones y pueda generarse así el conocimiento de lo que causa tristeza y de-potencia en cada caso. En definitiva, se trata de realizar una clínica y crítica de nosotros mismos (en términos deleuzianos), o bien una ontología crítica del presente (en términos foucaultianos). Sin dudas, es un trabajo colectivo que se viene realizando desde distintos espacios y abordajes, quizá lo más complejo sea pensarlos en común a través de la invención de conceptos acordes a su disparidad.

La subjetividad de la época atañe a todos y todas por igual, sin distinción de clase o género. Es el principal factor para asumir la prueba de lo real.

Una lógica de los cuidados

Por una cuestión de espacio no he considerado en detalle todas las experiencias señaladas. Sí quisiera aludir al papel que han cumplido algunos dispositivos de cuidado activados desde el Estado y, para marcar el contraste, la experiencia de resistencia que significaron las cartas de los presos políticos de la UP1 cuando primaba, al contrario, el terrorismo de Estado. Por último, voy a volver

sobre las valiosas indicaciones que nos aportaba Foucault, reunidas por Julia Monge, en torno a la importancia de la *historia de la subjetividad revolucionaria* para entender nuestro presente.

Por supuesto que la singularidad de la sociedad y el Estado argentinos han acompañado y posibilitado, luego del horror vivido en dictadura, diversos procesos de indagación a través de políticas de memoria activa. También es importante señalar la función reparadora que ha cumplido el Estado, en algunos casos, habilitando la constitución de dispositivos clínicos de acompañamiento y atención para los sobrevivientes, testigos y víctimas de la dictadura. En la experiencia del Centro de Asistencia a las Víctimas de Violaciones de los Derechos Humanos, Fabiana Rousseaux nos relata la importancia de los dispositivos clínico-políticos que se implementaron para acompañar a las víctimas-testigos del terrorismo estatal y cómo permitieron que el testimonio habilitara nuevos modos de subjetivación:

En el testimonio operan nuevos modos de subjetivación al romper con la privatización del daño y tornar público sus efectos (Rousseaux, 2016). Así, el vínculo entre lo individual y lo colectivo, hasta entonces marcado por la violencia y negación estatal, puede dar lugar a la reconstrucción, resignificación y nuevas expresiones –poéticas, plásticas, dramáticas– sobre los acontecimientos dolorosos vividos (Vital Brasil, 2018). (Brasil, Rousseaux, Conte, 2019, p. 90).

Me atrevería a decir que el Estado puede cumplir una función reparadora que es, a su vez, amplificadora y *composibilitadora* de múltiples procesos de subjetivación. Por eso también escribimos acerca del “Estado de los cuidados” (Farrán, 2020) en el contexto de pandemia, cuando la función reflexiva de las prácticas de sí era asumida, sostenida y multiplicada por los propios agentes estatales (no solo pertenecientes al sector de salud mental) llamados *esenciales*.

En la contracara del Estado de los cuidados, el terrorismo de Estado desplegado por la última dictadura militar no pudo evitar que igualmente se implementaran, aun en condiciones extremas de supervivencia, modos de cuidado ético-político que encontraban en la escritura de cartas su materialización. Así lo cuentan Fernando Reati y Paula Simón:

A diferencia de la correspondencia de presos políticos en otras cárceles argentinas donde se permitió la comunicación, si bien bajo una estricta censura por parte de las autoridades, las cartas clandestinas de la UP1 mayormente permanecen en el olvido y no han sido estudiados sus contenidos ni sus estrategias retóricas. A partir de algunas decenas de cartas clandestinas hoy disponibles, las cuales constituyen un segmento particular de las narrativas carcelarias que permanece en sombras, nos preguntamos: ¿en qué se distinguían o parecían estas cartas

clandestinas a las que se escribieron legalmente, pero con las limitaciones de la censura? ¿Qué se escribía a familiares que hacía meses o años no se veía? ¿Cómo se contaban los autores a sí mismos y a los destinatarios aquello inédito que estaban viviendo? ¿Qué callaban y qué se atrevían a denunciar? *Este libro se propone entonces indagar en las múltiples dimensiones personales y políticas que se despliegan en unos textos prohibidos que eran a la vez una vía de denuncia, un escape, una forma de expansión para salir del encierro, el tedio y la rutina carcelaria, y un motor para echar a andar el pensamiento y la imaginación entre las paredes grises de la penitenciaría.* (Reati y Simón, 2021, p. 19 [cursivas añadidas])

Esas múltiples dimensiones que anudan lo personal a lo político encuentran en la escritura de cartas, tal como lo estudia Foucault en “La escritura de sí” (1999), su razón de ser. Foucault mostraba que en la antigüedad la escritura de sí comprendía el cuaderno de notas [*hypomnémata*] y las cartas, dos modos de subjetivar las experiencias cotidianas y ejercer una reflexividad crítica de sí mismo, los otros y las condiciones de existencia; un ejercicio que excedía lo que hoy comprendemos como simple comunicación externa o expresión de una interioridad. Así, el detallado trabajo de recolección, ordenamiento y comentario de cada una de las cartas de los presos del penal, realizado por Reati y Simón, puede ser leído en clave de *ejercicios de subjetivación*. Aun si los mismos escribientes no eran conscientes de ello, o no fuese esa su intención, el hecho de dedicarles un tiempo crucial y desplegar una articulación logística compleja para producir y circular esas escrituras sencillas, muestra el papel fundamental que tuvieron en su supervivencia: “la escritura de cartas clandestinas constituyó una herramienta que permitió en gran medida la supervivencia en medio de la maquinaria destructora de vidas que fue la incomunicación impuesta por el general Menéndez” (Reati y Simón, 2021, p.367). La posibilidad de reflexionar sobre lo que vivían, lo que sentían, imaginaban y pensaban, de manera compartida y singular, constituyó un poderoso ejercicio de subjetivación que resistió la lógica de dominación y el horror impuestos. Por supuesto, habría que detenerse en cada una de esas estrategias, tácticas y técnicas, no solo consideradas como *retóricas*, sino entendidas como *prácticas de sí*.

Si bien no es posible hacerlo en este escrito, el ordenamiento y comentario de los contenidos de las cartas, realizados por ambos autores, resulta bastante elocuente. Allí aparecen descritas, además de toda la logística necesaria para su producción y circulación, junto a la debida contextualización histórica, cada uno de los tópicos que hacen a una vida sostenible: el estado emocional, la convivencia, la familia, la salud, la alimentación, la higiene, la enseñanza, las lecturas, las escrituras, las canciones, las actividades físicas, las artesanías y manualidades, las reflexiones, la

imaginación, la felicidad, etc. Toda esa pequeña e intensa *cultura de sí*, desplegada en un ámbito carcelario sometido a la incomunicación forzada, que se hace más evidente si se la lee en términos de Foucault, con la importancia concedida a la escritura de sí y los ejercicios de subjetivación que ella condensa.

Hay, todavía, mucho más que podemos rescatar de esas experiencias extremas de resistencia y prácticas de subjetivación, ejercitadas sin conocimiento de causa, si las pensamos en resonancia con otras y con el marco teórico adecuado. No solamente por un interés teórico, por supuesto, sino porque –como hemos dicho– constituyen los límites de cómo llegamos a ser lo que somos, es decir, cómo estamos constituidos en el presente.

En un valioso trabajo, Julia Monge (2019) reconstruye las últimas referencias que dio Foucault, en el sentido antes señalado, sobre la importancia que tenía para él realizar una genealogía de la subjetividad revolucionaria que atendiera a las prácticas de sí y no solamente a la revolución como *movimiento social*. Cuestiones que, sin embargo, no llegó a desarrollar de manera autónoma, aunque aparecen de manera recurrente en momentos fundamentales –puntos de inflexión– de sus últimos trabajos. Dos citas clave de Foucault, donde expresa esto en relación a sus investigaciones anteriores:

Después de haber estudiado el problema histórico de la subjetividad a través del problema de la locura, del crimen, del sexo, quisiera estudiar el problema de la subjetividad revolucionaria. Ha llegado el momento de estudiar la revolución no solamente como movimiento social o transformación política, sino también como experiencia subjetiva, como tipo de subjetividad. (Foucault, 2017, p. 109).

Habría que hacer una historia de las técnicas de sí y las estéticas de la existencia en el mundo moderno [...] Podríamos concebir la Revolución no simplemente como un proyecto político sino como un estilo, un modo de existencia con su estética, su ascetismo, las formas particulares de relación consigo mismo y los otros. (Foucault, 2013, p. 221).

En *La hermenéutica del sujeto* arriesga, incluso, una hipótesis acerca de cuándo la más antigua de las tecnologías de sí, la conversión, se *enganchó* con la práctica política moderna:

Algún día habrá que hacer la historia de lo que podríamos llamar la subjetividad revolucionaria [...] Me parece que recién a partir del siglo XIX –repetamos que habría que verificar esto con detenimiento–, hacia 1830-1840, sin duda, y justamente en referencia a ese acontecimiento fundador, histórico mítico, que fue para el siglo XIX la Revolución Francesa, con respecto a ésta se comenzaron a definir esquemas de experiencia individual y subjetiva

que serían: la 'conversión a la revolución'. Y me parece que, a lo largo de todo el siglo XIX, no se puede comprender qué fue la práctica revolucionaria, no se puede comprender qué fue el individuo revolucionario y qué fue para él la experiencia de la revolución si no se tiene en cuenta la noción, el esquema fundamental de conversión a la revolución. Entonces, el problema sería a la vez ver cómo se introdujo ese elemento que era de la órbita de la tecnología de sí más tradicional [...], cómo ese elemento de la tecnología de sí que es la conversión se enganchó con ese nuevo dominio y ese nuevo campo de actividad que era la política, cómo ese elemento de la conversión se ligó necesaria o, en todo caso, exclusivamente a la opción revolucionaria, a la práctica revolucionaria. (Foucault, 2014, p. 206).

Por eso, decía al comienzo que me interesa, antes que hacer una genealogía extensa de las prácticas revolucionarias o reivindicar anacrónicamente desde la actualidad la figura del revolucionario, estudiar cómo se han puesto en juego en nuestra historia reciente distintos modelos de subjetivación, a través de múltiples prácticas y técnicas de sí, aun si sus actores no tenían plena consciencia de lo que hacían, y cómo eso sigue condicionando nuestra actuación en el presente (una *genealogía intensa*, se podría decir). Una vez situada esta problemática (en) común, con sus diversas prácticas y abordajes, la conceptualización en torno al sujeto y la verdad desde una mirada foucaultiana (enriquecida, también, con los planteos de otros autores como Despret, Lacan, y Badiou) nos ayuda a tejer una composición conjunta y articulada. En este sentido, la distinción entre niveles ontológicos, políticos y éticos puede ayudarnos bastante a ordenar el campo de estudios. Nos permite entender que los modos de existencia son irreductibles a nivel ontológico, composibles parcialmente a nivel político, y que el *ethos* crítico ayuda a sostener la atención respecto a que no se resuelve ni en uno ni en otro sentido: ni irreductibilidad absoluta ni composición unificante. Al menos ese es el *ethos* crítico que deseo sostener en este incipiente cruce de perspectivas.

Bibliografía

Badiou, A. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.

Del Barco, O. (2004). Carta de Oscar del Barco. *La Intemperie*, 17.

Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Buenos Aires: Cactus.

Farrán, R. (2014). *Badiou y Lacan: el anudamiento del sujeto*. Buenos Aires: Prometeo.

Farran, R. (2016). *Nodal: método, estado, sujeto*. Adrogué: La cebra/palinodia.

Farrán, R. (2018). *Nodaléctica: un ejercicio de pensamiento materialista*. Adrogué: La cebra.

- Farrán, R. (2020). *Leer, meditar, escribir: la práctica de la filosofía en pandemia*. Adrogué: La cebra.
- Farrán, R. (2021a). *La razón de los afectos: populismo, feminismo, psicoanálisis*. Buenos Aires: Prometeo.
- Farrán, R. (2021b). *Militantes, ¡ocúpense de sí mismos!* Buenos Aires: La Red editorial.
- Farrán, R. (2021c). *Escribir, escuchar, transmitir: crítica, estado y sujeto en tiempos de pandemia*. San Luis de Potosí: El diván negro.
- Farrán, R. (2022). *El giro práctico: ejercicios de filosofía, ética y política en la coyuntura*. Córdoba: CIECS ediciones.
- Foucault, M. (1999). La escritura de sí. En M. Foucault, *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales III*. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, M. (2013). Acerca de la genealogía de la ética. Un panorama del trabajo en curso. En E. Castro (ed.), *La inquietud por la verdad. Escritos sobre la sexualidad y el sujeto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (2017). *Dire vrai sur soi-même. Conférences prononcées à l'Université Victoria de Toronto, 1982*. París: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Foucault, M. (2014). *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France 1981-1982*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Hadot, P. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Siruela.
- Lieberman, H. (1979). *La ciudad de los muertos*. Madrid: Círculo de lectores.
- Monge, J. (2019). La revolución como ascesis de una ética materialista en Michel Foucault. *Oxímora: Revista internacional de ética y política*, 15(2), 116-136.
- Palti, E. (2008). La crítica de la razón militante. Una reflexión con motivo de La fidelidad del olvido de Blas de Santos y el 'affaire del Barco'. *A Contracorriente*, 2(5), 99-114.
- Reati, F. y Simón, P. (2021). *Filosofía de la incomunicación: las cartas clandestinas de la Unidad Penitenciaria 1 durante la dictadura (Córdoba, 1976-1979)*. Villa María: Eduvim.


TECME-Territorios Clínicos de la Memoria (productor). (2020). *Poéticas del tiempo* [videos de Youtube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/playlist?list=PL622mB3nqxfEjTRkkbD4EVY7vpHTPc89W>

Tello Weiss, M. (2016). Historias de (des)aparecidos. Un abordaje antropológico sobre los fantasmas en los lugares donde se ejerció la represión política. *Estudios en Antropología Social*, 1(1), 33-49.

Vital Brasil, V., Rousseaux, F. y Conte, B. (2019). Reparación simbólica en América Latina como Política de Estado. La experiencia de asistencia a víctimas en Brasil y la Argentina. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 12(6), 90-107.

Fecha de recepción: 27 de mayo de 2022.

Fecha de aceptación: 1 de octubre 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.



Una conjura anarquista. El encuentro Benjamin-Bataille y la crítica al progresismo de izquierda

An anarchist conjuration. The Benjamin-Bataille meeting and the critique of left-wing progressivism

Andrea Teruel

FFyH - UNC

Resumen

El artículo se propone explorar las complicidades teóricas entre el pensamiento de Walter Benjamin y Georges Bataille. Tomando como punto de partida la anécdota del *Libro de los pasajes*, según la cual Benjamin habría confiado dicho manuscrito al cuidado de Bataille, se despliegan interrogantes sobre el vínculo posible entre ambos pensadores. Se problematiza particularmente la relación que los autores mantuvieron con el pensamiento político de izquierda de la época y la forma en que sus concepciones revolucionarias se distancian del marxismo ortodoxo y del materialismo dialéctico. De este modo, mediante un análisis del marxismo gótico de Benjamin y del materialismo maldito de Bataille se advierte un rasgo político anarquizante común a ambos que deriva en una crítica al progresismo de izquierda de raigambre soviética.

Palabras clave: Marxismo; Dialéctica; Revolución; Progreso

Abstract

The article explores the theoretical complicities between the thought of Walter Benjamin and Georges Bataille. Taking as a starting point the anecdote of the Book of Passages, according to which Benjamin would have entrusted this manuscript to the care of Bataille, questions are raised about the possible link between the two thinkers. The relationship that both authors maintained with the leftist political thought of the time and the way in which their revolutionary conceptions distance themselves from orthodox Marxism and dialectical materialism are particularly problematized. In this way, through an analysis of Benjamin's gothic Marxism and Bataille's cursed materialism, an anarchist political trait common to both is noted, which leads to a critique of left-wing progressivism with Soviet roots.

Keywords: Marxism; Dialectics; Revolution; Progress

Walter Benjamin nace en el seno de una acomodada familia judía en Berlín en 1892. Cinco años más tarde, en el pequeño poblado de Billom (Francia), nace Georges Bataille, el segundo de dos hermanos de una familia atea de bajos recursos. Aunque cercanos en edad, Benjamin y Bataille

parecen estar distantes en el espacio que les tocó en suerte. No obstante, el ascenso fascista de los años treinta en la Europa del siglo pasado se encargará de acercarlos, aunque también de separarlos definitivamente.

El exilio forzado de la Alemania nazi de Benjamin lo lleva a radicarse por un prolongado tiempo en París, en donde entabla vínculo con Bataille. Un dato biográfico para nada menor indica que, ante el avance de las fuerzas alemanas en la Francia de Vichy, en junio de 1940, Benjamin le confía a Bataille su manuscrito del *Libro de los pasajes* (proyecto en el que habría estado trabajando los últimos quince años de su vida) para ser escondido en la Bibliothèque Nationale antes de su intento de emigrar hacia los Estados Unidos. La historia que continúa es tristemente conocida. Benjamin se suicida a las pocas semanas, en septiembre de 1940, acorralado por las fuerzas de Franco y la Gestapo en el ya mítico pueblo fronterizo franco-español de Port Bou. Bataille, por su parte, conserva el manuscrito, el cual una vez finalizada la guerra llega a manos de Adorno para ser con los años editado y publicado¹.

Si bien la suerte que corrieron los voluminosos papeles que conforman el *Libro de los pasajes* guarda una importancia capital para el estudio de la obra benjaminiana en particular y la historia de la filosofía en general, abre algunos otros interrogantes poco explorados que merece la pena examinar. ¿Acaso se podría reconocer alguna complicidad teórica entre Walter Benjamin y Georges Bataille? Es cierto que para aquel entonces Bataille se desempeñaba como bibliotecario en la Bibliothèque Nationale, por lo que era la persona indicada, dadas sus funciones, para preservar en aquel lugar el valioso manuscrito. No obstante, queda la duda de si habría alguna otra afinidad entre ambos pensadores para que tenga lugar semejante acto de confianza. Es decir, más allá de los avatares de la urgencia que seguramente atormentaron a Benjamin en su intento por preservar sus escritos, ¿cabría pensar en algún posicionamiento filosófico compartido entre él y Bataille que los deje vinculados en la historia de las ideas independientemente de la ya célebre anécdota del manuscrito?

Ciertamente, tanto Benjamin como Bataille son pensadores difíciles de caratular dentro de las tradiciones canónicas del pensamiento. En ambos casos tratamos con intelectuales *sui generis*, que se deslizan entre los saberes estancos, volviendo imposible su rotulación en disciplinas definidas. En

¹ El conjunto de los papeles que conforman el *Libro de los pasajes* recién llegará a ser publicado en su totalidad en 1982, mediante una cuidadosa edición preparada por Rolf Tiedemann, discípulo de Adorno.

este sentido, no es posible encontrar en estos autores una pertenencia común a determinada corriente y, en consecuencia, conjeturar un horizonte teórico compartido. Más bien pareciera ser que es el carácter singular e inclasificable de sus obras lo que más las aproxima entre sí. Es decir, pareciera que es en lo que se diferencian de las tradiciones establecidas donde encuentran su semejanza. En efecto, hay un rasgo herético distintivo tanto en Benjamin como en Bataille ya que ambos se resisten de igual modo a adoptar cualquier tendencia conceptual sin antes tamizarla o metamorfosearla con sus propias concepciones. Esto último se evidencia sobre todo en el vínculo que mantuvieron con el pensamiento político de izquierda de su época, con el que sin dudas simpatizaron, pero no sin esgrimirle fuertes críticas u observaciones. Me detendré a continuación a explorar este último aspecto político de sus reflexiones ya que de ambos casos deriva una concepción revolucionaria a distancia de la predicada por el materialismo dialéctico y en la que se percibe una notable inspiración anarquista. Quizá, quién sabe, entre sus horas y diálogos compartidos dentro de la biblioteca, haya tenido lugar cierta complicidad contra todo tipo de autoridad y un desprecio común ante las instituciones estatales.

Para dar comienzo a este análisis es sustancial atender al contexto histórico en el que vivieron Benjamin y Bataille al momento de sus encuentros, pues en gran medida fueron los acontecimientos desatados en Europa durante aquella década del treinta los que marcaron a fuego el curso de sus reflexiones. Benjamin, exiliado en París desde 1933, pasaba largas horas investigando para su proyecto de los pasajes en la Bibliothèque Nationale. Allí seguramente empezó a forjar su vínculo con Bataille, quien inclusive lo invitó en varias ocasiones a participar de las reuniones del Collège de Sociologie que él lideraba². Eran años convulsos en Europa, de ascensos fascistas a lo largo y ancho del continente y en los que el comunismo marxista se erigía en la contraofensiva como la fuerza ideológica de choque. Tanto Benjamin como Bataille adherían férreamente a las corrientes de izquierda y miraban alarmados el despliegue reaccionario de la región. Benjamin menciona

² Pierre Klossowsky, en su testimonio sobre el Collège de Sociologie, señala que Benjamin se mostraba preocupado por el “esteticismo prefascistizante” del grupo liderado por Bataille. Este señalamiento pareciera ser proyectivo ya que coincide con las propias acusaciones que Klossowsky haría a Bataille y al Collège. Naturalmente, es posible que Benjamin haya objetado alguna que otra idea en aquellas reuniones, pues es la dinámica entablada en cualquier intercambio de opiniones y saberes. No obstante, su frecuente participación en aquel espacio no permite inferir un rechazo radical al mismo tal como quiere hacer entender Klossowsky. Inclusive, Benjamin tenía previsto ser el orador de la conferencia que inauguraría el ciclo de otoño de 1939, pero por el inicio de la guerra no pudo concretarse. Para el registro de la participación de Benjamin en el Collège de Sociologie y el testimonio de Klossowsky ver: Hollier, D. (1982). *El colegio de sociología*. Madrid: Taurus.

explícitamente la importancia que implicó el descubrimiento del marxismo en su pensamiento; y Bataille, por su parte, registra un intenso derrotero por movimientos revolucionarios, como su participación en el Cercle Communiste Démocratique y en el grupo Contre-Attaque. Pero lo cierto es que tanto uno como el otro rehusaron afiliarse a las filas del Partido Comunista y, en esta negativa, se esconde una crítica en común.

En efecto, con el transcurrir de los años treinta la Unión Soviética ya empezaba a traslucir sus rasgos totalitarios. Las noticias sobre las acciones represivas y las purgas de Stalin comenzaban a circular. Habría que esperar a 1939 y el pacto germano-soviético para que el desencanto ya sea total. No obstante, tempranamente al iniciarse la década mencionada, tanto Benjamin como Bataille se mostraron críticos y a distancia de las políticas y el dogmatismo del *Komintern*. Ambos coincidieron en advertir sobre dos problemas concomitantes que oscurecían la época: por un lado, la amenaza totalitaria de los fascismos y, por el otro, el rumbo infecundo en términos emancipatorios adoptado por las tradiciones marxistas de raigambre soviética. Ambos pensadores, aunque cada cual, a su modo, no solo coincidieron en alertar prematuramente sobre los peligros de las derechas ascendentes, sino que también manifestaron sus diferencias ante al paradigma revolucionario de izquierda predicado desde la U.R.S.S. Ahora bien, mucho se ha escrito en los ámbitos académicos acerca de las advertencias de Benjamin o de Bataille ante el fascismo, pero poco se ha profundizado en sus críticas al comunismo oficial soviético. ¿En qué consistieron estas últimas? ¿En qué se basaron los deslizamientos de estos autores de los programas políticos revolucionarios dominantes por aquel entonces? Veámoslo caso por caso.

El marxismo gótico de Benjamin

La expresión “marxismo gótico” que encabeza este apartado fue introducida por primera vez por Margaret Cohen en su estudio *Profane Illumination*³ en donde examina el vínculo de Benjamin con el surrealismo. Luego, Michael Löwy retomó la misma expresión para referirse a la postura política benjaminiana ya que hay en aquella locución cierta figuración que permite comprender el modo en que dicho filósofo recepcionó al marxismo. Tal como indica Löwy (2021), el adjetivo gótico cumple allí la función de vincular el materialismo histórico con dimensiones mágicas o encantadas propias

³ Cf. Cohen, M. (1995) *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. London: University of California Press.

de las sociedades premodernas y de las culturas del pasado. Para Benjamin fue justamente el surrealismo el que se interesó por aquella vinculación y profundizó en un conjunto de experiencias fantasmagóricas evidenciando un notable alcance revolucionario. He aquí entonces que dicho movimiento de vanguardia cobra relevancia al momento de analizar el marxismo adoptado por Benjamin. El mismo Benjamin relata en una carta a Adorno que fue la lectura de *El campesino de París* de Aragon la que inspiró su plan de elaborar una historia cultural materialista del siglo XIX —que se transformaría inmediatamente en su proyecto de los Pasajes—. En aquella misma epístola agrega que, si bien su proyecto emprendido podría ser criticado desde el “marxismo ortodoxo”, podría alcanzar “a la larga una posición sólida en la discusión marxista” (2016, p. 920). Ahora bien, ¿cómo se vincula este ardiente interés por el surrealismo manifestado por el filósofo alemán con su posicionamiento político?, ¿a qué llama Benjamin “marxismo ortodoxo” y cuál es la “posición sólida en la discusión marxista” que pretende alcanzar?

Es clave para este análisis su artículo publicado en 1929: “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. En aquellas líneas, Benjamin enfatiza la vinculación revolucionaria que dicha vanguardia establece con el pasado. En este caso escribe sobre Breton:

[...] fue sin duda el primero en dar con las energías revolucionarias que se contienen en lo ‘envejecido’, como en las primeras construcciones en hierro, en las primeras fábricas, las primeras fotografías, o los objetos que empiezan a extinguirse, como en los pianos de salón, o en los vestidos de hace cinco años, o en los locales mundanos de reunión cuando la vogue comienza a retirarse. (2008, p. 305)

Así, este texto parece anunciar lo que once años después, en 1940, Benjamin sistematizará en sus tesis *Sobre el concepto de historia* en tanto que allí, mediante una suerte de exaltación del pasado, empieza a delinearse con claridad lo que devendrá en una crítica articulada a las ideologías del progreso⁴. Para Benjamin el “marxismo ortodoxo”, llamado también en otros pasajes “marxismo vulgar”, responde a aquella concepción evolucionista de la historia que comprende al progreso de forma automática y lineal en un *continuum* temporal y teleológico —como es el caso del marxismo productivista y tecnomodernista de la U.R.S.S. staliniana de los años del Plan Quinquenal—. Con el surrealismo, Benjamin pone en cuestión la unilateralidad del tiempo pensado mecánicamente hacia

⁴ Susan Buck-Morss señala que las tesis *Sobre el concepto de historia* fueron pensadas por Benjamin como la introducción metodológica al *Libro de los pasajes*. Ver: Buck-Morss S. (2014) *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Buenos Aires: La marca, p. 13.

el futuro para entenderlo como un proceso eminentemente dialéctico, en el cual el presente aclara el pasado y el pasado iluminado se convierte en una fuerza rebelde y subversiva de un presente que camina hacia la catástrofe. En una de las notas preparatorias de las tesis de 1940, Benjamin expresa esta idea en pocas palabras dejando en evidencia su distancia con el progresismo de izquierda: “Marx dijo que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez las cosas se presenten de muy distinta manera. Puede ser que las revoluciones sean el acto por el cual la humanidad que viaja en ese tren aplica los frenos de emergencia” (cit. en Löwy, 2021, p. 106). Implícitamente la imagen sugiere que, de no detenerse la carrera vertiginosa del progreso, la humanidad se precipitará al abismo. Por tanto, para Benjamin la revolución no realiza la historia, sino que su meta es más bien salirse de ella. Se trata, según su tesis XIV, de “un salto del tigre hacia el pasado” (Löwy, 2021, p. 135). Esto es, un salto dialéctico fuera del *continuum* de la historia. El salto del tigre hacia el pasado consiste, en palabras de Löwy, en “salvar la herencia de los oprimidos e inspirarse en ella para interrumpir la catástrofe presente” (2021, p. 137).

Ahora bien, en el ensayo previamente mencionado sobre el surrealismo no solo la interpretación eminentemente dialéctica del tiempo histórico tiene un lugar destacado para comprender de qué va el “marxismo gótico” benjaminiano. De aquel mismo texto también emergen numerosos elementos que evidencian la simpatía y afinidad del filósofo con el pensamiento libertario⁵. Ni bien comienza dicho escrito, Benjamin se asume en “una posición extremadamente arriesgada” entre “la horda anarquista y la disciplina revolucionaria” (2008, p. 301). Pero ¿en qué consiste específicamente su anarquismo?, y, una vez más, ¿cómo se relaciona con el surrealismo?

Lo cierto es que Benjamin posee un concepto extremadamente amplio del anarquismo, pues lo asume más como una inspiración que como una afiliación partidaria. Cuando se refiere a esta corriente lo hace ante todo para señalar una crítica a la figura del Estado o un rechazo radical y categórico a las instituciones o formas de poder establecidas. En este sentido, Benjamin entiende que el surrealismo se inmiscuye en dimensiones libertarias. Al respecto, dice: “Desde los escritos de Bakunin, no ha habido en Europa un concepto radical de libertad. Los surrealistas lo tienen” (2008, p. 313). Pero lo que particularmente le interesa a Benjamin de dicha vanguardia es la forma en que esta

⁵ Con el adjetivo libertario se alude a los movimientos anarquistas revolucionarios de Europa del siglo XIX y principios del siglo XX que luchaban por una sociedad libre, sin Estado y sin clases sociales. De ningún modo se hace referencia al liberalismo conservador más radical que en las últimas décadas se apropió del término libertario en defensa del libre mercado.

conjuga a su entender anarquismo y comunismo, pues tal pareciera ser el objetivo que él mismo persigue. Se trata, en efecto, de dotar a la revolución de un carácter subversivo que no la instrumente al servicio de ningún poder; se trata, en palabras de Benjamin, de “Ganar las fuerzas de la embriaguez al servicio de la revolución” (2008, p. 313).

Acá, una vez más, ingresamos al terreno encantado del marxismo gótico pues las fuerzas de la embriaguez son aquellas que para Benjamin propician una “iluminación profana” de “inspiración materialista” (Benjamin, 2008, p. 303). Esta iluminación —descrita como más poderosa que las producidas por el hachís o el opio— consiste en una experiencia en donde se ve confirmada la genuina oportunidad revolucionaria de cada momento histórico. Es decir, consiste en convertir “en experiencia revolucionaria, si no en acción revolucionaria, cuanto hemos vivido y experimentado” (2008, p. 306). Se trata, en efecto, de hacer estallar las formidables fuerzas que se esconden en las cosas de lo cotidiano. Benjamin lo dirá apelando a las situaciones más pedestres, como lo es el caso de las fuerzas escondidas “en tristes viajes en tren [...], en esas tardes vacías de domingo en las barriadas proletarias de las grandes ciudades, en la primera mirada que se arroja por las ventanas, mojadas por la lluvia, de una vivienda nueva” (2008, p. 306). En definitiva, se trata de cambiar la mirada historicista del pasado como “ya sido” por otra política, en la que el pasado emerge explosivamente en el presente como potencia de revuelta.

En la tesis XVII A de *Sobre el concepto de historia* Benjamin insiste en la misma idea. Allí escribe: “En realidad, no existe un solo instante que no lleve en sí su posibilidad revolucionaria” (Löwy, 2021, p. 150). Como se observa, esta sentencia no solo deja explícito su rasgo anarquizante en tanto que no hay ningún orden que se conserve, sino que también evidencia su distancia adoptada ante el marxismo ortodoxo, pues este último concibe que cada época genera mediante leyes naturales sus propias contradicciones, por lo que la revolución llegará a su tiempo. Así pues, el marxismo ortodoxo espera pasivamente la acción revolucionaria con la esperanza de que esta eventualmente tenga lugar como resultado inevitable de un progreso económico y técnico. Ciertamente, Benjamin carga sus tintas contra este último optimismo de izquierda —al cual califica como un mal poema de primavera—, y asume que la experiencia de su generación es “que el capitalismo no morirá de muerte natural” (2016, p. 678). En esta dirección, se vale de una expresión del surrealista Naville y llama a organizar el pesimismo (2008, p.314). Dicha apuesta política —en la contracara del progresismo marxista— consiste en entender la historia como catástrofe, volviéndose menester, en consecuencia, impedir por todos los medios el advenimiento de lo peor. Organizar el pesimismo justamente indica

reconocer la derrota, pero evitar activamente que el cortejo triunfal de los poderosos siga su curso. Se trata, en palabras de Benjamin, de “cortar la mecha que arde antes de que la chispa alcance la dinamita” (2021, p. 91).

Así pues, el carácter revolucionario de Benjamin es innegable. De hecho, la revolución es una figura que aparece una y mil veces entre sus escritos como si su pensamiento no fuese a otro lado más que a ese punto. Ciertamente, si el filósofo alemán criticó a la tradición marxista, lo hizo en tanto esta se sostuvo en una idea progresista de la historia. A la inversa, él fue un convencido de la necesidad estratégica de conjugar el marxismo con elementos anarquistas: “conectar la revolución con la revuelta” (2008, p. 313). Al respecto, escribe Benjamin en otra de sus tesis: “[la sociedad sin clases] no es la meta última del progreso en la historia, sino, antes bien, su interrupción mil veces malograda pero finalmente consumada” (Löwy, 2021, p.150). Su vocación revolucionaria de carácter anárquico consiste, por tanto, en interrumpir el curso de la historia que avanza siempre de la mano de los poderosos hacia la catástrofe. Pero para que no haya dios ni amo –tal como proclama el *dictum* libertario–, Benjamin recuerda, con su característico lenguaje teológico, que el Mesías (o la revolución) está dispuesto a cada segundo a entrar por una puerta estrecha (Löwy, 2021, p.159). A propósito, Daniel Bensaïd (2021), señalaba con acertado tino que detrás de la apacible delicadez de Benjamin se escondía un mesías armado.

El materialismo maldito de Bataille

Durante la década del treinta, mientras Benjamin se encontraba exiliado en París y pasaba los días estudiando en la Bibliothèque Nationale los documentos que incluiría en su *Libro de los pasajes*, Bataille vivía su período más intenso de activismo político; aunque, al igual que el filósofo berlinés, se mantenía al margen de la agenda política del comunismo oficial. En efecto, difícilmente podamos caratular a Bataille como un pensador marxista; incluso se dificulta identificarlo como un marxista heterodoxo, tal como sí se lo puede señalar sin inconvenientes a Benjamin. La figura de Bataille pareciera no resistir ningún tipo de identificación, y esto no solo vale para lo que respecta a su orientación política o ideológica, sino también para el tipo de disciplina que desarrolla. ¿Acaso es Bataille un filósofo?, ¿un sociólogo o un antropólogo?, ¿un místico o un pornógrafo? Si logramos evitar el mote que se les suelen sobreponer a los autores para determinar su campo de estudio, se podría decir sencillamente que Bataille fue un pensador que se dedicó a reflexionar sobre el lugar de la negatividad: la negatividad en la filosofía, la negatividad en la antropología, en la sociología, en la

economía, en la estética, etc. De este modo, si de negatividad se trata, se entiende sin ambages que tratamos con un pensador eminentemente dialéctico, por lo cual su relación con el marxismo de la época será insoslayable.

Es en el marco de la revista *La critique sociale*, entre 1932 y 1934, donde Bataille profundiza su pensamiento político y deja explicitado su vínculo teórico con el marxismo. La línea editorial de dicha revista quizás hable por sí misma: era liderada por Boris Souvarine, un dirigente ruso que tras haber roto con las filas del Partido Comunista se autoproclama “comunista independiente” y despliega una crítica de izquierda al comunismo oficial soviético. En efecto, *La critique sociale* se erige como una de las primeras revistas en Francia en denunciar la tiranía de Stalin y la burocratización desmedida de la U.R.S.S. (al mismo Souvarine debemos la acertada fórmula “la dictadura del secretariado” para referirse a las políticas de Moscú). En este espacio, signado históricamente por la amenaza totalitaria de los fascismos ascendentes y del estalinismo soviético, Bataille escribe algunos de los artículos más célebres de su obra, como “La noción de gasto” y “La estructura psicológica del fascismo”, y radicaliza sus críticas sociopolíticas más notables.

El punto clave a tener en cuenta de este período politizado de Bataille es su crítica al materialismo dialéctico. De algún modo, como se verá, sus señalamientos se aproximan a las observaciones hacia el marxismo ortodoxo realizadas por Benjamin. En efecto, el solo hecho de hablar de materialismo dialéctico ya nos inserta en la recepción rusa del pensamiento marxista, pues se trata de un concepto elaborado por Gueorgui Plejánov a fines del siglo XIX mediante el cual divulgó la obra de Marx de forma doctrinaria en la región. Bataille critica, ante todo, la pretensión de esta tradición de entender a la dialéctica como ley general de una realidad fundamental. En un artículo escrito para *La critique sociale* en 1932, titulado “Crítica a los fundamentos de la dialéctica hegeliana”⁶, señala que fue un error del marxismo intentar ontologizar la ley de la negación de la negación como si esta se correspondiese con la estructura del mundo y la naturaleza⁷. Bataille no solo se opone a pensar que en la naturaleza operen efectivamente negatividades que sintetizan evolutivamente, sino que sostiene que tal concepción lleva indefectiblemente al fracaso del pensamiento dialéctico por ser insostenible e indemostrable. La operación dialéctica, dirá Bataille, solo puede tener lugar “en el

⁶ Texto escrito en compañía de Raymond Queneau.

⁷ No está claro que Marx haya perseguido esta idea, pero en las anotaciones del *Anti-Düring* de Engels queda explícita la intención de demostrar la operatividad dialéctica en la naturaleza. Esta concepción positivista será la heredada por el materialismo dialéctico.

terreno inmediato de la lucha de clases, de la experiencia y no en las nubes apriorísticas de las concepciones universales” (2016a, p. 88).

Como se observa, si bien el pensador francés critica el rasgo ontologizante y evolutivo del materialismo dialéctico, por otro lado, adopta sin titubeos el esquema marxista de la lucha de clases. En efecto, dirá en el mismo artículo citado que el método dialéctico es el “único adecuado, cuando se trata de representar la vida y las revoluciones de las sociedades” (Bataille, 2016a, p. 91). Por lo tanto, no hay duda que Bataille fue un pensador interesado en el carácter revolucionario del marxismo. No obstante, su crítica al materialismo dialéctico indefectiblemente también impacta en el paradigma de la lucha de clases, lo que da como resultado una singular interpretación de la revolución a distancia de la predicada por el dogmatismo marxista. Tal operación, ciertamente, está vinculada a la dinámica que Bataille otorga a la negatividad en el proceso dialéctico.

Como se recordará, desde la tradición marxista la lucha de clases –y con ella la negatividad tomada desde un punto de vista histórico– es interpretada de forma teleológica. Es decir, la lucha de clases es entendida como la marcha de la humanidad que avanza superando sus contradicciones históricas con el objetivo de resolverse definitivamente en una sociedad sin clases. Bajo este paradigma hay una última instancia de unificación que sintetiza las contradicciones. La revolución proletaria, en efecto, es la encargada de realizar este último movimiento resolutivo y emancipatorio. Bataille, por su parte, a raíz de una acalorada discusión mantenida en 1937 con Alexander Kojève en torno a la concepción hegeliana del “fin de la historia”, sostendrá que la negatividad jamás es superada absolutamente ya que queda siempre un remanente o resto en todo proceso de unificación. Tal es su concepción de la “negatividad sin empleo” (Bataille, 2016b, p. 100), es decir, una negatividad no empleada en la síntesis de contradicciones. Se trata de una negatividad irreductible, una negatividad que no se incluye totalmente en la lógica teleológica. De este modo, la tesis del “fin de la historia” entendida como el momento en el que se resuelven todas las contradicciones (y que Kojève personificaba en la figura de Stalin⁸), para Bataille no es sostenible ya que siempre quedan negatividades reverberantes no empleadas, que fisuran y vuelven a poner en crisis a la totalidad. Por tanto, el esquema dialéctico de Bataille, a diferencia del marxista, se sostiene en una polarización sin

⁸ Este posicionamiento de Kojève es referido por Roger Caillois tras la conferencia dictada el 4 de diciembre de 1937 en el Collège de Sociologie. Para el intercambio Bataille-Kojève ver: Hollier D. (1982). *El colegio de sociología*. Madrid: Taurus, p. 109.

resolución, no sintetizante. Es decir, para él no habría un orden último y unificante alcanzado o por alcanzar.

En este marco, el pensamiento sobre la revolución cobra relevancia. Pues, si para Bataille la dialéctica ya no se piensa teleológicamente y, por lo tanto, el proletariado como sujeto revolucionario no resuelve definitivamente la historia de la dominación y de la explotación del hombre por el hombre, ¿en qué consiste para él la revolución? Ciertamente, Bataille inscribe a la praxis revolucionaria en la dimensión de la negatividad sin empleo en tanto que esta no perseguiría una finalidad predeterminada de unificación. Es decir, la revolución no se emplearía en función a la verdadera emancipación de la humanidad, sino que sería improductiva si de lo que trata es de instaurar un nuevo orden. Bataille lo dirá brevemente en un artículo escrito en aquellos mismos años: “utilizar la palabra Revolución enteramente despojada de su contenido utilitario” (1974a, p. 259). ¿Cómo otorgarle entonces una función práctica a aquello que es improductivo o que no tiene una finalidad?, ¿cuál será el objetivo revolucionario si este ya no se enmarca en una dinámica teleológica o de un nuevo orden por instaurar?

En otro texto de los años treinta Bataille brinda algunos señuelos para pensar la revolución en términos de improductividad. Se trata del texto de publicación póstuma “El viejo topo y el prefijo *sur* en las palabras *surhomme* y *surrealiste*”⁹. En aquellas líneas Bataille opone una revolución representada bajo la figura del “águila” y una revolución representada bajo la figura del “viejo topo”¹⁰. La figura del águila apela aquí al carácter imperial de quien sobrevuela los cielos con un prestigio dominante alzándose por encima del mundo y de las clases. Dirá Bataille: “El idealismo revolucionario tiende a convertir a la revolución en un águila por encima de las águilas” (1974b, p.293). Así, al ingresar en dimensiones abstractas de valores trascendentales, la revolución está condenada al fracaso, pues, sea de izquierda o derecha, dará como resultado un orden militarizado. En efecto, Bataille no encuentra grandes diferencias entre estalinismo y fascismo, ya que en ambos casos la revolución erige desde lo alto una figura autoritaria y opresora como garantía del orden conquistado.

⁹ En este artículo también se esgrime una fuerte crítica al surrealismo. A diferencia de Benjamin, Bataille mantuvo una relación conflictiva, de encuentros y desencuentros, con André Breton. Ver: Surya M. (2014) *La muerte obra*. Madrid: Arena Libros.

¹⁰ El “viejo topo” como metáfora revolucionaria fue utilizada con anterioridad por Karl Marx en *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. Aparentemente habría extraído la figura del Hamlet de Shakespeare.

La revolución “viejo topo”, por el contrario, es una revolución desde y de lo bajo. Se trata de una indisciplinada irrupción de los fondos de la sociedad en su superficie. Esta no busca resolver las contradicciones, sino dar rienda suelta a una existencia libre de las ligaduras productivistas y morales que tejen el orden social. Es decir, la revolución viejo topo busca dar rienda suelta a la negatividad sin ánimo de integrarla en un nuevo orden. La significación de lo bajo va unida acá para Bataille a “la oscuridad terrorífica de las tumbas o de los sótanos”, a “la impureza de la tierra donde se pudren los cuerpos”, a “las partes bajas”, o a “la materia y la realidad vil” (1974b, p. 294). Es decir, lo bajo se une a diferentes metáforas de la descomposición, ubicando así la revolución “viejo topo” en las antípodas de las revoluciones sintéticas y unificantes del águila. Dirá con ironía Bataille que este tipo de revolución “excava las galerías de un suelo descompuesto y repugnante para el delicado olfato de los utopistas” (1974b, p. 293). De este modo, la revolución se presenta como una jactancia plebeya, violenta y abyecta, que no se somete ni se doblega ante lo que se impone como valor superior o autoridad desde arriba (ni aunque esto último responda al honrado proyecto de la revolución proletaria). Así, a distancia de la acción dirigida y calculada, esta forma revolucionaria no se subordina a ningún programa político pues no tiene otra finalidad más que la revuelta en sí misma: la ruptura del orden establecido. Si la revolución del águila busca desde arriba instaurar un nuevo poder, destruir algunas instituciones y establecer otras, la revolución viejo topo solo emerge para resquebrajar los poderes establecidos. Es, en definitiva, la expresión política flagrante de la negatividad sin empleo.

Como se observa, esta comprensión de la acción revolucionaria de Bataille contiene evidentes aspectos anarquizantes en tanto que la revolución es mentada como una insubordinación a cualquier poder y una desobediencia a toda autoridad. La revolución viejo topo no tiene como finalidad un nuevo dominio, sino justamente perforar desde lo bajo toda forma de dominación. Su acción es enteramente negativa y sin proyección a futuro. Ciertamente, es una acción equiparable con la imagen benjaminiana de la aplicación de los frenos de emergencia, pues de lo que se trata es de interrumpir la inercia idealista de una historia pensada en términos evolucionistas y resolutivos. La negatividad acá emerge y no sintetiza; se trata de un movimiento y no un estado (mucho menos de un Estado¹¹). De este modo, para Bataille la revolución es improductiva en términos de un nuevo orden, pues en

¹¹ En 1933 Bataille escribe un potente opúsculo llamado “El problema del Estado” donde crítica el devenir de la revolución bolchevique en Estado totalitario.

definitiva solo consiste en un movimiento de insumisión como condición de libertad. Así pues, si bajo la perspectiva del materialismo dialéctico la negatividad era subsumida en la totalidad, cabría con Bataille hablar de un materialismo maldito, en tanto que la negatividad no es superada y se vuelve el centro de gravedad para pensar una existencia libre y soberana.

A la izquierda de lo posible

Daniel Bensaïd ubica a Benjamin “A la izquierda de lo posible” (2021, p. 34). Ciertamente, lo mismo valdría decir para Bataille en tanto que, al igual que el filósofo berlinés, también radicalizó su postura revolucionaria en la contracara del progresismo marxista divulgado desde Moscú y hegemónico dentro de los partidos de izquierda en la Europa de entreguerras. Ambos pensadores coincidieron en señalar que el paradigma político dirigido desde las altas esferas del Kremlin creyó erróneamente encaminarse hacia la emancipación de la humanidad haciendo uso de las mismas herramientas que pretendía abolir: la opresión Estatal. Así, tempranamente, en la década de los años treinta, Benjamin y Bataille señalan el llamativo parentesco entre estalinismo y fascismo, y optan por entender a la acción revolucionaria como una interrupción de la historia lineal, progresista y teleológica. Pues, lo cierto es que este último modelo abstracto e ideal ha demostrado en su concreción material intensificar la servidumbre a una autoridad. La motivación revolucionaria para Benjamin y Bataille radica entonces en volver a dar lugar a lo excluido de la historia pensada como una totalidad. La revolución, por tanto, es para estos pensadores el envés del poder y del dominio que emerge desde las vísceras materiales de los hombres (Bataille) o de algún lugar recóndito de su memoria (Benjamin) para interrumpir radicalmente la continuidad histórica de la dominación. Así, la revolución se conforma como la acción que da lugar y tiempo a la negatividad (a lo reprimido tanto en el orden social como en la conciencia) y quiebra la totalidad unificada. No instaura ningún nuevo orden con vistas a emancipar a la humanidad, sino que justamente halla libertad en la quebradura anárquica de aquel.

A propósito, Daniel Bensaïd escribió en su libro *Resistencias* una introducción a la que tituló “El topo y la locomotora”. La figura de la locomotora sin dudas apunta allí a la crítica al progreso benjaminiano; y la figura del topo, si bien no apela directamente a la figura batailleana, podría en este marco interpretarse sin inconvenientes como tal. En aquellas líneas Bensaïd logra involuntariamente dejar en manifiesto el vínculo que se teje entre Benjamin y Bataille. De manera gráfica escribe:

El topo obstinado sobrevive a la fogosa locomotora. Su redondez peluda triunfa sobre la frialdad metálica de la máquina, su sencillez laboriosa sobre el martilleo cadencioso de las ruedas, su sonriente paciencia sobre la risa socarrona del acero. Va y viene entre galerías y cráteres, entre excavaciones y brotes, entre oscuridad subterránea y luz solar, entre política e historia. Construye su agujero. Mina y zapa. Prepara la crisis que viene.

El topo es un mesías profano.

El mesías es un topo, miope y obstinado como él.

La crisis es una topinera súbitamente abierta a la luz. (2006, p. 23)

El topo abyecto y ruin está siempre presto a emerger de su madriguera para desarticular a la autoridad dominante de la locomotora progresista. Con lo dicho, se evidencia que Benjamin y Bataille se acercaban en sus ideas políticas. Lamentablemente no se encuentran registros de sus diálogos o intercambios mantenidos en las largas horas compartidas dentro de la Bibliothèque Nationale. Pero es evidente que tanto el marxismo gótico del alemán como el materialismo maldito del francés hallan un horizonte común en las críticas a las concepciones evolucionistas de la izquierda marxista y en el repudio a todo tipo de autoridad o dominio. Claro que ni uno ni otro autor desarrolló un programa revolucionario concreto. No obstante, lo que está en juego en estas líneas es conjeturar en qué puntos sus pensamientos se acercaron entre sí, y tal punto los encontró “a la izquierda de lo posible”: lugar donde no solo logró sobrevivir el *Libro de los pasajes*, sino también un materialismo de corte antropológico, sin dios y sin amo, que desvincula al pensamiento revolucionario y marxista de apropiaciones totalitarias.

Bibliografía

Bataille, G. (1974a). El valor de uso en D.A.F. Sade. En *Obras escogidas*. Barcelona, España: Barral.

Bataille, G. (1974b). El viejo topo y el prefijo sur en las palabras surhomme y superrealiste. En *Obras escogidas*. Barcelona, España: Barral.

Bataille, G. (2016a). Crítica a los fundamentos de la dialéctica hegeliana. En *Escritos sobre Hegel*. Madrid, España: Arena Libros.

Bataille, G. (2016b). Carta a X., encargado de un curso sobre Hegel. En *Escritos sobre Hegel*. Madrid, España: Arena Libros.

Benjamin, W. (2008). El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. En *Obras* [libro II/ vol. 1]. Madrid, España: Abada.

Benjamin, W. (2016). *Libro de los pasajes*. Madrid, España: Akal.

Benjamin, W. (2021). *Calle de mano única*. Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.


Bensaïd, D. (2006). *Resistencias. Manual de topología*. Madrid, España: El viejo topo.

Bensaïd, D. (2021). *Walter Benjamin. Centinela mesiánico*. Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.

Löwy, M. (2021). *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires, Argentina: FCE.

Fecha de recepción: 11 de julio de 2022.

Fecha de aceptación: 2 de diciembre 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.



LECTURAS



[hetero-
tópías]

Las tramas íntimas de una vida¹

The intimate layers of a life

Daniele Petrella- Silvia Cattoni

UNC

Resumen

Este trabajo ofrece dos comentarios complementarios de *Aún Aprendo. Cuatro experimentos de filología retrospectiva*, de Carlo Ginzburg. El objetivo fundamental es poner en relieve la potencia intelectual que caracterizó el pensamiento de Ginzburg analizado a la luz de su trayectoria como historiador. En relación a ello, el trabajo se articula en dos momentos que dan cuenta de dos experiencias interpretativas complementarias. La primera parte propone una lectura integral de la obra y a partir de los cuatro ensayos destaca los momentos fundamentales del desarrollo de Ginzburg como intelectual y la articulación del método de la microhistoria en su dimensión histórica y antropológica. La segunda parte, centrada en el segundo ensayo de *Aún aprendo*, “Los Benandanti. Cincuenta años después”, recupera, a partir del efecto emocional que todo acto de lectura promueve en un lector, el tono intimista de esta biografía intelectual que Ginzburg nos ofrece en esta obra.

Palabras claves: autobiografía intelectual, intimidad, microhistoria.

Abstract

This article offers two commentaries on *Aún aprendo. Cuatro experimentos de filología retrospectiva* by Carlo Ginzburg. The fundamental aim is to highlight the intellectual power that distinguished Ginzburg's thought, analyzed in light of his career as a historian. In this respect, the article is articulated in two parts: the first one, based on an analysis of the four essays that make up the book, highlights the crucial moments of a process of formation and consolidation of the method of microhistory in its anthropological historical dimension. The second one, focussed on the essay “Los Benandanti. Cincuenta años después”, from the emotional effect that every act of reading promotes in the reader, recovers the intimate tone of the intellectual biography that Ginzburg provides in this work.

Keywords: Autobiography, microhistory, intimacy

¹ La presente lectura corresponde a la presentación del libro *Aún aprendo. Cuatro experimentos de filología retrospectiva* oportunamente realizada en la Facultad de Filosofía y Humanidades el 22 de abril de 2021. En dicha ocasión la presentación contó con la presencia del autor, Carlo Ginzburg, y los profesores de la FFyH Daniele Petrella, Silvia Cattoni y el profesor Enrico Lucca del Leibniz-Institut für jüdische Geschichte und Kultur – Simon Dubnow.

1) En 1918, Benedetto Croce publicaba las *Aportaciones a la crítica de mí mismo*, que –como revela inmediatamente el título– se configuraban como un balance crítico de su trayectoria biográfica e intelectual, redactado como respuesta a la siguiente pregunta formulada por Goethe, y puesta como exergo de la obra: *¿Por qué lo que hizo el historiador con los otros no debería hacérselo a sí mismo?* Creemos que el texto *Aún aprendo. Cuatro experimentos de filología retrospectiva*, recopilación de cuatro ensayos publicada en 2021 por la editorial Fondo de Cultura Económica, puede ser leída – como nos indica el adjetivo *retrospectiva*– como una respuesta ideal por parte de Carlo Ginzburg a la pregunta goethiana. En efecto, en el ensayo que abre el texto, “Esquemas, preconceptos y experimento doble ciego. Reflexiones de un historiador”, Ginzburg afirma:

Lo que desde hace mucho tiempo me atrae en el experimento doble ciego es la combinación entre la búsqueda de la prueba (que vincula historiadores, jueces, médicos) y la aguda, y muy rara, conciencia de la eventualidad de que quien investiga puede perjudicar los resultados proyectando, sin quererlo, junto a hipótesis o esquemas, expectativas y prejuicios. *Se necesita esterilizar los instrumentos del análisis, me repito a mí mismo desde hace años; aunque el primer instrumento para esterilizar es naturalmente el investigador.* [cursivas añadidas] (2021, p. 49)

Justamente para evitar el hecho de que el médico pueda falsear los resultados de la investigación, se necesita el experimento doble ciego; asimismo, para Ginzburg, variando la imagen de la *esterilización* –que vuelve a aparecer al comienzo del tercer ensayo *Medallas y caracolas* (véase p. 78), escrito como posfacio a la nueva edición italiana de *Historia nocturna* para la editorial Adelphi en 2017–, es central emplear la figura del “abogado del diablo” (p. 124), que en la Iglesia Católica pone objeciones y obstáculos a los que proponen procesos de canonización y beatificación para determinadas personas. El objetivo de Ginzburg es, como se requiere en el experimento doble ciego, “evitar el riesgo de encontrar lo que se busca” (p. 123). Ahora bien, no es esta claramente la sede donde discutir y dar cuenta de la extraordinaria riqueza y complejidad teórica y conceptual del texto de Ginzburg. Lo que nos proponemos mostrar en esta breve reseña es la profunda conexión de los ensayos que constituyen *Aún aprendo* con el programa metodológico inaugurado por Ginzburg con la publicación por la editorial Einaudi de *El queso y los gusanos* de 1976, es decir con las investigaciones de microhistoria. En este sentido, el ensayo que Ginzburg redactó con Carlo Poni en 1979 –el mismo año en que salió el fundamental ensayo *Huellas. Raíces de un paradigma indiciario* (Ginzburg, 2003, p. 93-156)–, y que tiene como título “El nombre y el cómo” (Ginzburg, 2003, p. 77-92), se configura como una valiosa clave de lectura para comprender el desarrollo de la trayectoria intelectual del historiador

italiano. Fiel a la lección del historiador francés Bloch, Ginzburg pone de relieve la importancia de una *historia cuantitativa*, es decir, de una historia que sepa estudiar de un determinado periodo histórico las fluctuaciones económicas, los precios, los registros de propiedades, etc., con el declarado objetivo de tratar de comprender la vida cotidiana de los distintos actores sociales de una determinada sociedad. Claro está que, para entender de manera cabal las dinámicas económicas de una determinada sociedad y en un determinado contexto y período histórico, hay que moverse en una perspectiva de *larga duración*. Como en el caso de la economía, también la antropología es una disciplina que ofrece al historiador muchos temas –“desde la importancia de los rituales simbólicos hasta la magia” (Ginzburg, 2003, p. 82-83)– para destacar el objeto de las investigaciones microhistóricas: lo vivido. En el ensayo *El inquisidor como antropólogo* (Ginzburg, 2003, p. 303-320), publicado originalmente en sueco en 1988, Ginzburg hace hincapié en que el trabajo de estudio de los procesos inquisitoriales e investigación en los archivos eclesiásticos y en las bibliotecas se asemeja al trabajo de campo de los antropólogos modernos (se piense en el caso formidable de Claude Lévi-Strauss). Para dar cuenta, entonces, del título de la contribución de 1979, resulta crucial rastrear el nombre de una persona o de una familia en los distintos fondos de archivos para poder empezar a reconstruir el entramado de las relaciones que permiten iluminar su vida. Pero, preguntémosnos, ¿de qué vida quiere ocuparse Ginzburg? Se podría decir que las dos obras maestras *I benandanti* de 1966 y *El queso y los gusanos* tratan, respectivamente, de las historias de dos personas aparentemente menores, es decir de la sirvienta Chiara Signorini y del molinero Domenico Scandella, conocido como Menocchio. Escribir, haciendo Ginzburg un trabajo de campo en los archivos, las historias de estas dos personas significan hacer una *historia cualitativa* –por ejemplo, ¿quiénes son Chiara Signorini y Domenico Scandella?– en el marco de una *historia cuantitativa*; o, mejor dicho, para llevar a cabo una investigación microhistórica, las dos dimensiones de indagación, cualitativa y cuantitativa, tienen que ser cruzadas. En este sentido, la microhistoria se configura como una *investigación micronominativa*, ya que el centro de gravedad de la indagación es “una red de relaciones sociales en la cual el individuo está inserto” (Ginzburg, 2003, p. 86). El nombre propio se revela de esta manera, para Ginzburg, como un hilo conductor, en el contexto del cruce de las dos dimensiones de historia que acabamos de mencionar, para poder explorar la complejidad teórica e importancia vital de las capas subalternas de la sociedad. Más allá de la discusión del relevante tema de la hibridación cultural entre lo alto y lo bajo –que vuelve a aparecer en *Aún aprendo*, en particular en los ensayos “Los Benandanti, cincuenta años después” y “Medallas y caracolas”–, al que Ginzburg había consagrado el extraordinario ensayo “Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII”, contenido en la

recopilación *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia* de 1986, hay que destacar el significado de la otra palabra del ensayo de 1979: el cómo. ¿Cuál es, entonces, la modalidad de investigación que Ginzburg quiere llevar a cabo? Si tomamos como punto de referencia la definición de “*exceptional-normal*”, muchas veces citada por Ginzburg en sus obras y elaborada por el historiador italiano Grendi, con *normal* se entiende, generalmente, una *base documentaria relevante* que pueda ser utilizada por los historiadores como medio de acceso y comprensión de la realidad social a estudiar. Pero, se pregunta Ginzburg: ¿cuántas veces centenares de documentos oficiales resultan ser estereotipados? Si hacemos referencia a la notoria conclusión de la tesis VII del escrito póstumo de Benjamin *Sobre el concepto de historia*, debemos, según Ginzburg, “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo”, para saber leer entre líneas los documentos; o, como decía Bloch en la póstuma *Apología para la historia*, detectar en los documentos los *testimonios involuntarios*. Si las fuentes han sabido callar las voces de las clases subalternas, un documento *exceptional* –como ha sido el descubrimiento por parte de Ginzburg de los procesos inquisitoriales en los archivos de Udine contra los Benandanti– puede arrojar una luz imprevista no solamente sobre la realidad social de los actores involucrados, sino también sobre ellos mismos. Otra variación de este mismo tema es la referencia por parte de Ginzburg a *Las estructuras de las revoluciones científicas* de Kuhn, cuando el historiador italiano destaca cómo algo aparentemente periférico en un determinado paradigma puede cobrar, bajo otra perspectiva y mirada de estudio, una relevancia y consistencia tal que pone en discusión y subvierte el viejo paradigma de pertenencia, contribuyendo a fundar un nuevo y más fecundo paradigma de comprensión. Lo que es, entonces, aparentemente marginal se configura como un indicio de una realidad más profunda y compleja que, generalmente, no resulta perceptible mediante la voz oficial de los documentos. Por esto aboga el minucioso análisis microhistórico o microscópico de Ginzburg, que permite reconstruir, por un lado, en el interior de una escala reducida la dimensión vivida, o lo vivido, de las personas pertenecientes a la clase subalterna, y, por el otro, sacar a la luz e investigar las estructuras *involuntarias* o –por decirlo en términos freudianos– *inconscientes*, en cuyo interior se articula y está inserto lo vivido. Como se ve, la riqueza de las referencias de Ginzburg se extiende no solamente al psicoanálisis freudiano, sino también a la lingüística de Saussure y Jakobson, gracias al cual Ginzburg entiende la noción de estructura no como fija y rígida, sino en los términos de un sistema que engloba tanto la sincronía como la diacronía. Si el objetivo de las investigaciones microhistóricas es presentarse como una *ciencia de lo vivido*, entonces la microhistoria no será una aplicación particular o una verificación puntual de reglas generales o macrohistóricas, ya que la complejidad y el orden de los análisis son claramente otros. Por eso, resulta importante el uso a nivel

metodológico de la noción de *comparación* por parte de Ginzburg, que se configura como la herramienta de análisis entre morfología e historia o –como dice el subtítulo de *Aún aprendo*– entre filología y retrospección.

II) La posibilidad de abordar un nuevo texto de Ginzburg se vuelve siempre promisoría para sus lectores. En mi caso, la expectativa cobra, además, significado por la fuerza y resonancia que ese apellido adquiere en mi imaginario. El apellido Ginzburg es, para mí, un cronotopo fundamental en el que la defensa de la libertad ha dado los casos más emblemáticos de lucha, resistencia y memoria. Llegué a ese nombre desde la literatura. Fueron, precisamente, los textos de Natalia Ginzburg, en su gran mayoría autobiográficos, los que me permitieron a través de la rememoración ingresar a la intimidad de un entramado de voces y presencias fundamentales para entender aspectos de la historia italiana del siglo XX. Voces y presencias que me habitaron desde el primer momento en que los leí. A partir de ellos, encadené una serie de relaciones que me ligaron a la familia Levi/Ginzburg y a la constelación de personas y libros que gravitó en torno a ella. Un conjunto de nombres imprescindibles para comprender la dramática época del período de entreguerras, de la Segunda Guerra Mundial y el sucesivo optimismo programático ante nuevas formas democráticas de vida social. Figuras como Leone Ginzburg, Piero Gobetti, Giulio Einaudi, Norberto Bobbio, Cesare Pavese, por nombrar solo las más relevantes, me han ayudado a pensar el valor de la resistencia y el compromiso civil, necesarios en toda comunidad humana, para contrarrestar los efectos lacerantes de la irracionalidad, la violencia política y las consecuencias ominosas de la persecución racial. Esa misma constelación fue la que me mostró, también, el significado de la memoria, el compromiso ante la palabra, el valor de un pensamiento riguroso y el sentido de responsabilidad que, con ideales sociales, enaltecieron la vida de tantos hombres y mujeres. El apellido Ginzburg se enlaza, entonces, con esta tradición y es, para mí, un emblema de justicia y libertad que me ayuda a pensar la complejidad del mundo contemporáneo.

En esta línea de sentido, encuentro invariablemente en los textos de Carlo Ginzburg el despliegue de una potencia que me permite concebir la lectura no solo como acto intelectual sino también como estímulo emocional, una experiencia íntima de decidida apertura al otro que vincula las formas del sentir con las del pensar, una síntesis siempre enriquecedora. Por ello, cada nuevo texto suyo es un incentivo alegre y transformador, garantía de asombro ante la fuerza de un intelecto apasionado que procura, con empeño, reducir siempre un poco más la ignorancia que nos limita.

Estos ejercicios de filología retrospectiva, recopilados y presentados por Ginzburg en el volumen en cuestión, pueden leerse como nuevas indagaciones en las que el historiador privilegia una operación de segundo grado que toma como objeto de estudio su propia actividad de investigación. Y es mediante esta forma de apropiación de distintas etapas de su pasado personal como investigador, analizadas detalladamente en sus fases y procedimientos, cuando la inteligencia vuelve a mostrar sus atributos y a ofrecernos nuevas formas de aprendizaje. Por esa razón entiendo que en las dos primeras palabras que componen el título principal, *aún aprendo*, está cifrada la garantía de asombro, la disposición por una interrogación continua, la convicción de que todo saber es provisorio y parcial, y el rechazo de cualquier forma de dogmatismo. Es este un experimento filológico que aborda un proceso pero que permite, además, advertir los modos en los que la vida misma del investigador se va modelando a partir de las características específicas de un oficio. Y, así, el autor llega a comprender por qué se ha convertido en el hombre presente, es decir, en el ser que se escribe y que presenta sus argumentaciones a partir de novedosas relaciones entre disciplinas afines, que sabe del valor del azar en todo proceso de investigación, que definió un paradigma indiciario como método que encuentra en el detalle una nueva vía de acceso al pasado. Un ejemplo más de *lectura lenta*, pero esta vez, no de un documento sino de su propio hacer como reaseguro de todo principio metodológico. En ese rigor filológico descubro, con admiración, la continuidad de la más sólida tradición humanista italiana.

El libro nos presenta el dinamismo cognoscitivo de un yo que, tras una extensa y consagrada actividad como investigador, continúa preguntándose por su método de trabajo, y, en un claro ejercicio de humildad, comparte con el lector la intimidad de su propia interpelación. Aunque Ginzburg declare “que los aniversarios le interesan poco” (2021, p. 55) y que “el impulso metodológico se antepone a la intención autobiográfica” (p. 55), hay en estos ensayos una primera persona que, reconociendo la inconsistencia del propio yo, con actitud reflexiva y rigor analítico, busca nuevos sentidos en su pasado. Es por esto que, no obstante Ginzburg reniegue de ello, no puedo dejar de leer los ensayos de este libro como textos de memoria en los que el autobiógrafo investigador rememora la materia de su vida, aquella que lo vincula con su oficio y, en esta inmersión introspectiva, la aclara y exhuma, no bajo la presión de lo aleatorio sino siguiendo la voluntad del yo actual comprometido todavía con el acto de aprender. En ese ejercicio de continuo aprendizaje es que Ginzburg nos entrega otra versión de sí mismo, no la del investigador que constata hipótesis, obtiene resultados y cierra caminos sino la del hombre honesto que, consciente de que todo saber es

provisorio, necesita revisarlo y cuestionarlo. De ahí que los textos que componen *Aún aprendo*, no pueden leerse sólo como ejemplos de erudición de un yo en contacto con documentos inquisitoriales, preguntas teóricas, textos literarios e históricos, sino como una autobiografía intelectual en la que la reflexión metodológica se entrelaza con la historia personal del propio investigador: un oficio que modela una vida y una vida que encuentra su sentido pleno en el propio oficio.

De los cuatro ensayos que componen este libro hay uno que me interesa especialmente, “Los Benandanti, Cincuenta años después”, tal vez porque había escuchado una primera versión en mayo de 2017 en el ciclo de conferencias *La scoperta che mi ha cambiato la vita*, organizado por la Normale di Pisa. Ya en aquel momento, el texto materializado en la voz del propio autor me había conmovido profundamente. El entorno era de por sí propicio para la emoción no solo del público sino también del mismo conferencista. Después de toda una vida dedicada a la investigación histórica y con el reconocimiento de toda la comunidad científica internacional, Ginzburg regresaba, con la experiencia ganada, al lugar de su primera formación para presentar esta reflexión sobre uno de sus más importantes trabajos del año 1966, *I benandanti* que, junto a otras destacadas investigaciones dedicadas al estudio de la herejía en el período de la inquisición definen uno de sus más importantes intereses teóricos.

En esa minuciosa retrospectiva encontré uno de los más hermosos relatos de intimidad y memoria especulativa, donde el deseo continuo por la indagación aparece como uno de los ejes estructurantes de una vida. El texto nos propone un camino a la interioridad de un sujeto que, consciente del esfuerzo y la fatiga que el acto de aprender supone y consiente, también, de que todo conocimiento es un proceso, es capaz de revisar, con una nueva perspectiva, sus investigaciones más antiguas. Todo esto concluye en un fragmento de historia personal en la que el yo contempla resultados a partir de la nueva interpretación que le permite ahora el presente. Y así en un acto de honestidad epistemológica Ginzburg nos ofrece, generosamente, otra versión de sí.

Hay, sin dudas, en “Los Benandanti, cincuenta años después”, una especial sensibilidad en el tono, una actitud emocional asumida por el narrador que marca el estilo y que involucra al lector. Si toda autobiografía busca en parte el conocimiento de sí, Ginzburg asegura una mayor y mejor comprensión de su propio método de trabajo a partir de una especial manera de tramar el orden de sus recuerdos. Las escenas de su pasado, vinculadas a la primera fase de su oficio de historiador, están seleccionadas con cuidado.

Y así mediante determinados anclajes biográficos, necesarios para la reflexión metodológica, el yo asegura el pacto de referencialidad que toda autobiografía requiere para transmitir un orden de verdad y garantizar la sensación de vida. La imagen del joven de 20 años que, ante los estantes de la biblioteca de la *Normale*, decide ser historiador, estudiar temas de brujería y prestar atención a las víctimas, constituye una forma eficaz de situar la reflexión epistemológica en una trayectoria vital. Una rememoración que, siguiendo el orden raro que impone el presente sobre el pasado, teje nuevas asociaciones y se ilumina con el recuerdo infantil en tiempo de guerra: el del niño que reconocía, temprana y abruptamente, su condición de judío perseguido y que, ante la inminente amenaza alemana, enmascaraba su nombre firmando como Carlo Tanzi su libro de cuentos *Il più felice bambino del mondo*. Me gusta pensar que Ginzburg atesoró de ese recuerdo de infancia y llevó a su vida de adulto parte de la felicidad ya cifrada en el título. Y pienso que él corrobora esta hipótesis cuando nos dice:

Enseñar ha sido mi oficio o más bien un aspecto de mi oficio, junto con la labor investigadora. A menudo suelo decir que me gusta enseñar. Pero aprender me gusta aún más. Considero que aprender es una de las grandes alegrías de la vida. (2021, p. 11).

En esta serie de recuerdos están también aquellos dedicados a sus profesores, al sistema de lecturas en el que se formó y al valor de la interacción con los pares. En este texto de rememoración, en el que el yo de hoy trata de restablecer la alteridad con el yo del pasado, Ginzburg concede especial atención a sus lecturas y a quienes fueron sus interlocutores: sus maestros, colegas y amigos con los que el diálogo fue cobrando espesor teórico y el oficio de historiador fue combinándose con la etnografía. Delio Cantimori, fue “el historiador de carne y hueso que más influyó en su formación” (2021, p. 58), y Carlo Dionisotti, quien supo alertarlo sobre el valor de *lo inesperado* en todo proceso de investigación. Las lecturas de Antonio Gramsci, Carlo Levi y Ernesto De Martino que ayudaron a configurar una especial atención por los subalternos, los débiles, los excluidos a los que Ginzburg supo rescatar del olvido. Lecturas que ayudaron a desarrollar una particular forma de observación y comprensión del otro. En estas referencias bibliográficas resuenan los ecos de la propia historia que remiten a la experiencia temprana del confinamiento, los años de persecución y la figura del padre.

El recuerdo ordena, además, las escenas de los días transcurridos en soledad en las salas de los Archivos de Moderna y Venecia, de la investigación de procesos inquisitoriales a partir de la búsqueda azarosa de documentos vinculados con la magia y la herejía, del encuentro fortuito con un

caso ejemplar que dio, en aquel momento, un giro inesperado a la investigación y permitió la formulación de nuevas y potentes hipótesis de trabajo.

De esta manera, el rigor, la constancia, el empeño y la fatiga que guían todo proceso de investigación posibilitaron a Menichino da Latisana, nombre emblemático de una larga lista de personas olvidadas, un nuevo nacimiento. El descubrimiento de los Benandanti, un fragmento desconocido de cultura campesina friulana, que cifraba aquelarres diabólicos con sus batallas nocturnas por la fertilidad posibilitó, más tarde, nuevas relaciones con la cultura rural de otras zonas de Europa. Y, de esta forma, un mundo oculto se develaba y un tema de la historia moderna nunca antes estudiado cambiaban radicalmente la vida del joven investigador. El recuerdo del éxtasis experimentado ante este descubrimiento ofrece las nítidas imágenes de quien procesa su hallazgo, mientras camina y fuma junto a la Iglesia de los Frari. El recuerdo de la gran sala del archivo de la Curia y los volúmenes de los tantos procesos celebrados ante el tribunal del Santo Oficio de Friuli dieron el marco general a los años sucesivos, caracterizados por la solitaria y fructífera indagación sobre los casi cincuenta procesos que encontraban, después del inquisidor, un nuevo lector/investigador que comenzaba a otorgar la racionalidad que ese pasado demandaba. Y en este proceso también se volvió fructífera la identificación historiador/inquisidor que supo revelar nuevas relaciones y formas de analizar la historia.

Sin embargo, en este ejercicio de retrospectiva llevado adelante por Ginzburg, los recuerdos de la propia vida, lejos de promover una mitología personal, revisten en el texto un valor instrumental, porque no es la vida del historiador la que se pone en primer plano, sino la reflexión del investigador que casi cincuenta años después busca la efectividad de un modo de trabajo y los valores que definen una ética. Si bien en este texto, como en otros, el trabajo del investigador que revisa, repregunta, asegura, constata y corrige se revela minucioso, erudito, complejo y la vinculación de autores, libros y tradiciones exigen concentración y lectura atenta, hay otro rasgo que no deja de sorprenderme: Ginzburg no abandona nunca a sus lectores, más bien los conduce con ritmo y amabilidad sintáctica en una continuidad narrativa que asegura la comunicación convocante propia de un intelectual honesto que sabe poner al alcance de quien se acerca, un material de alta calidad intelectual y, de este modo, celebrar los valores de la dignidad humana. Bajo la consigna *trufas para todos*, su lema disciplinar que guía el proceso de comunicación de resultados, el profesor Ginzburg ha logrado despertar en sus lectores la alegría que sustenta el deseo de aprender, el mismo que fundamenta, orienta y da sentido a toda su praxis.

Quizás, para terminar, convendría recordar –porque cobra vigencia con cada nuevo libro de Carlo Ginzburg– aquella recomendación que en 1961 escribiera un cura historiador en un pedacito de papel para que le permitieran el acceso al archivo de Udine, donde, precisamente, encontró el proceso de Domenico Scandella, el ya célebre Menocchio: “Il dottore Ginzburg è persona degna di fiducia”.

Bibliografía

Benjamin, W. (1973). *Tesis sobre la filosofía de la historia en Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 175-194

Bloch, M. (2001). *Apología para la historia o el oficio del historiador*. México: Fondo de Cultura Económica.

Croce, B. (2000). *Aportaciones a la crítica de mí mismo*. Valencia: Editorial Pre-textos.

Ginzburg, C. (1966). *I benandanti. Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*. Torino: Einaudi.

Ginzburg, C. (2017). *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Milano: Adelphi.

Ginzburg, C. (2003). *Tentativas*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Ginzburg, C. (2021). *Aún aprendo. Cuatro experimentos de filología retrospectiva*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.



Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.

Ginzburg, C. (1998). *El queso y los gusanos. El cosmo según un molinero del siglo XVI*. México: Océano.

Kuhn, T. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fecha de recepción: 6 de octubre de 2022.

Fecha de aceptación: 6 de octubre de 2022.

 Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
([by-nc-sa](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)); 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.



RESEÑAS



[hetero-
tópicas]

(De)construyendo territorios híbridos en constante movimiento

(De)constructing hybrid territories in constant movement

Nicolás Caravaca

FyA-UNR



Acerca de: Holmes, B., Meitin, A., Pérez Balbi, M., Carnevale, G., Billi, N., Lucero, G. y Fleisner, P. (2020). *La tierra NO resistirá*. La Plata: Editorial Casa Rio Lab.

“El aire que respiramos es histórico. La percepción es política”.
(Graciela Carnevale. *La tierra ~~NO~~ resistirá*)

La construcción colaborativa de este libro refleja una búsqueda ininterrumpida por tejer redes intensas desde los pueblos que habitan los sistemas de humedales de los ríos Paraguay, Paraná y de la Plata, en conexión con otras experiencias territoriales que van “desde el grupo de artistas de vanguardia (1966-1968) y su proyecto Tucumán Arde hasta el Delta del Río Misisipi y el campesinado

chino de la mano de las obras de *The earth will be not abide*¹. Estas confluencias que desbordan el tiempo y el espacio se conjugan para movilizar y potenciar otros modos de existencias que pretenden articularse en redes de vida como una forma de pedagogía de lo anegado, interrumpiendo el *continuum* del discurso hegemónico. Las voces que aparecen en estas páginas impulsadas por Casa Río Lab reflejan la multiplicidad de las experiencias de investigación territorial, exhibición y foro público desarrolladas entre 2018 y 2019 en el área de la cuenca del Plata. Los textos de Graciela Carnevale y Magdalena Pérez Balbi, Brian Holmes, Alejandro Meitin y la Colectiva Materia se integran con otras visiones elaboradas por numerosos grupos que van desde artistas nacionales e internacionales, junto a activistas ambientales, agricultores, pescadores, científicos, técnicos e intelectuales.

La tierra NO resistirá también asume la forma de un viaje poético por territorios fluviales conectando prácticas y saberes que irradian como archipiélagos multifacéticos las distintas formas de habitar el humedal trazando líneas de conexión con imaginarios solapados que atraviesan esta gran cuenca hídrica. En las experiencias relatadas se advierten series de capas multisensoriales que interpelan las nociones establecidas de la racionalidad instrumental para adentrarse en otros mundos y, de este modo, evadir la mirada cenital requerida por el capital y su aprovechamiento extractivo de los recursos disponibles.

Las dinámicas de explotación intensiva han construido principios de realidad hegemónicos a partir de una narrativa que considera este macrosistema de humedales como áreas “improductivas”, posibilitando así un avance de actividades típicamente terrestres, interviniendo su naturaleza ancestral. Alejandro Meitin describe las disputas territoriales que produce el accionar antrópico y la creciente penetración de flujos económicos inmediatos en estrecha relación con posicionamientos geopolíticos dependientes y el consecuente desconocimiento de las dimensiones específicas del humedal, convirtiéndolos en áreas de despojo acelerado. El avance de la frontera agrícola amenaza con borrar las diversidades biorregionales para homogeneizar espacios que sean mensurables, con el objetivo de transnacionalizar los territorios. El modelo de mercantilización de los bienes comunes se posiciona *desde arriba* como forma de globalización y única modalidad de inserción del Sur global en el mercado mundial.

¹ Introducción. Imaginarios del Río, pág. 9.

El correlato del modelo extractivista que discute este libro se sitúa en los límites planetarios que marcan la crisis civilizatoria, producto del accionar antrópico en pos del consumo sin miramientos para con el ecosistema. Esta visión del mundo condujo a que se disolviera la concepción animista y hermética de la naturaleza. A partir de allí, no hubo ninguna limitación ideológica para que el ser humano la concibiera como una materialidad inerte, capaz de brindar riquezas infinitas para el modelo de producción imperante.

Esta representación de despojo ilimitado, como uno de los imaginarios existentes que recorren el texto, tiende a concebir los humedales como un gran desierto verde, desconectado de las interacciones complejas entre los organismos vivos y su medio físico. Semejante paradigma configura un individuo cuya relación con la otredad está delimitada por la dominación y la explotación, una concepción de un ser desarraigado con maquinaria empática –como la designa Brian Holmes– que está desarticulada a causa del debilitamiento y la fragmentación de los lazos colectivos.

Esta forma de concebir la relación del ser humano con su entorno produce una noción del espacio que termina por imponerse como parámetro indiscutible para el desarrollo de la sociedad, sobre individuos atomizados e impedidos de imaginar otras relaciones y mundos posibles. Frente a este paradigma, las formaciones alternativas con frecuencia son deslegitimadas por su posición marginal y su presunta inconsistencia, para terminar desconociendo sus posibilidades de desplazar el eje de lo decible y lo pensable en la sociedad.

Esta publicación es producto de la disputa por visibilizar otros modos de habitar estos ecosistemas. *La tierra NO resistirá* es más que un libro impreso, puesto que exhibe su confluencia con distintos dispositivos colaborativos activados en la espesura de múltiples ámbitos locales que buscan erigir “espacios de esperanza”, en contraposición al paisaje desolador que se extiende desde una mirada global y cenital. Por esta razón, las cinco campañas referidas en el libro son parte de un laboratorio comunitario que profundiza en las interacciones históricas producidas en los territorios en busca de un diálogo de saberes que expanda la imaginación política. Las estrategias utilizadas para unir fuerzas y reforzar estos corredores bioculturales son producto de un sinfín de experiencias corporales que van desde navegar, caminar, escuchar, hasta dialogar sobre las visiones, expectativas, desafíos y conflictos que se dan en cada espacio. Las intervenciones situadas en cada nodo de articulación apuntan a la comprensión del espacio vivido experimentando con métodos artísticos disímiles, como la fotografía estenopeica y solarigrafías, las impresiones tipográficas, grabaciones de

campo, bancos sonoros, activaciones radiales, mapeo colectivo, registros audiovisuales, entre otros. Estos dispositivos son pensados desde las comunidades, entendiendo el arte como un trabajo compartido, atravesado por diferentes modos de existencias. El proyecto también incluye las experiencias corporales de mujeres en los territorios fluviales en conexión interactiva con sus voces y prácticas con el objetivo de visibilizar acciones no masculinizadas con los territorios.

Las distintas y heterogéneas iniciativas que reúne el libro gestionan una sensibilidad mutante afín a los territorios mutantes de los humedales. De este modo, la construcción de redes capilares integra sistemas sionaturales vinculados a la ecología biocultural del valle central de la cuenca del Plata e indaga sobre la posibilidad de reimaginar las prácticas en vinculación con los territorios políticos, ambientales y económicos. El resultado es la no disociación entre las prácticas productivas que realizan los habitantes de estos ecosistemas de las prácticas artísticas ni de las de los activistas ambientales. Así, las distintas exploraciones y visualizaciones confluyen en una interrelación que contiene capas históricas de sentidos que reclaman su especificidad con el fin de no quedar capturadas por las narrativas hegemónicas que buscan homogeneizar los imaginarios sobre estos ecosistemas. Por esta razón, las preguntas “¿Quién diseña el territorio?” y “¿Para quién lo diseña?” configuran una herramienta de interpelación e indagación para la intervención activa en la construcción de alternativas que activen e imaginen prácticas no destructivas para el ambiente. La potencia que tienen esos interrogantes no radica exclusivamente en la crítica al manejo hegemónico de esta gran “carretera fluvial” sin una planificación que contemple otras variables además de las económicas, sino también las posibilidades de restituir otras gobernanzas en resistencia al avance depredador de los espacios comunes, fundamentales para la vida. Se gestiona, entonces, desde otras maneras de percibir el territorio, proponiendo diseñar nuevas cartografías, esta vez incompletas, abiertas y dispuestas a ser intervenidas desde lugares y relaciones al margen del extractivismo, exhibiendo modos alternativos de sentir, pensar y habitar.

Las activaciones comunitarias del libro postulan otras narrativas para el humedal, mediante el ensamblaje de saberes y retóricas que van mucho más allá de los tiempos y las geografías nacionales. La estrategia desde la que se formuló la exhibición realizada bajo el mismo enunciado que da título a este volumen, en el Centro Cultural Parque España en la ciudad de Rosario en el año 2019, termina articulando la estructura del libro concebido como una intervención situada que procura enfrentar la fragmentación de los modos de habitar conectando experiencia a escala planetaria: el sur con el norte, así como occidente con oriente. Este tejido global de experiencias significativas se


retroalimenta para potenciar las diversidades en las formas de vida, resistiendo la implementación de modelos preestablecidos digitalizados por saberes técnicos que presentan poco o nulo interés en dialogar con y en los territorios. La recuperación de la memoria de las resistencias colectivas permite resignificar y darles otra dimensión a las prácticas comunitarias del presente. El rescate de las historias en cada geografía es un aliciente para proyectar otros futuros posibles, dejando de lado las representaciones que anulan las expresiones plurales tanto de humanos como de no humanos que coexisten en estos ecosistemas.

Las construcciones de corredores bioculturales en conexión con otros territorios fluviales proyectan un horizonte mutante que permite pensar el paisaje desde una perspectiva materialista poshumana, como lo describe el apartado a cargo del Colectivo Materia. Las experiencias entendidas bajo la forma de laboratorios territoriales de cocreación esbozan utopías que potencian estos micromundos. La activación de estas existencias menores, como las referencia David Lapoujade, reclaman un nuevo modo de ver, de percibir, de poblar y de luchar, por eso vislumbran un futuro lleno de posibilidades, siempre que se les reconozca su derecho a existir.

A modo de cierre, esta publicación en formato papel actúa como una interpelación a las representaciones de los territorios fluviales y en las potencialidades de los archipiélagos híbridos que emergen como modos de resistencias. La activación colectiva invita al quehacer infinito que se dibuja como un recorrido poroso por caminos que no tienen un punto de llegada, sino múltiples ramificaciones posibles para experimentar en el devenir de los territorios fluviales.

Fecha de recepción: 8 de noviembre de 2022.

Fecha de aceptación: 8 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.



Sobre fines y supervivencias

On ends and survivals

Florencia Garramuño

Universidad de San Andrés/CONICET



Acerca de: Milone, G., Maccioni, F. y Santucci, S. (2021). *Imaginar/Hacer. Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas*. Colecciones del CIFYH. Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC.

El fin de la historia, el fin del arte, el fin de la literatura, el fin del mundo. Interrogar el tiempo contemporáneo después de tantos fines en curso que vienen siendo pensados desde hace algunos años a partir de las literaturas contemporáneas es lo que se propone *Imaginar/Hacer. Ficciones teóricas para la literatura y las contemporáneas*, editado por Gabriela Milone, Franca Maccioni y Silvana Santucci. En el nudo que ata esa propuesta puede leerse, más que un objeto de estudio, un

programa crítico. Porque la propuesta del libro no supone las literaturas y las artes contemporáneas como el objeto estético, estático y determinado que sería leído por un aparato crítico, sino como un campo de fuerzas y de potencias que en contacto con la especulación teórica —en esa *fricción*— diseña otros modos de pensar el trabajo crítico y, al mismo tiempo, el mundo contemporáneo. No se trata de leer en la literatura y el arte contemporáneos esos fines del arte, de la historia o del mundo, es decir: no se trata de leer cómo la literatura o el arte representarían, articularían o imaginarían esos fines, sino que se trata de ponderar cómo la literatura y la teoría se anudan en la tarea de pensar sobre algunos problemas de la contemporaneidad que involucran esos fines pero, también, cómo ellas, la literatura y la teoría, sobreviven a esos fines y nos involucran, así, en la tarea de imaginar esas supervivencias.

En todos los artículos que componen el libro, más allá de la diversidad de sus objetos y de sus aproximaciones, puede leerse una misma pulsión metodológica que hace del trabajo crítico una escritura que ha reemplazado el juicio crítico por la interrogación teórica de la ficción, del arte, de la estética, en cuanto espacio del hacer. Por eso los artículos no separan teoría y literatura, sino que entrelazan reflexiones que de la teoría a la literatura y de la literatura a la teoría —me pregunto ahora si es posible distinguirlas tan claramente— van desplegando la elaboración minuciosa de una serie de herramientas teóricas y metodológicas que construyen un saber específico que —cito de la página 20— “no resigne su parte de imaginación”. Entre la ficción y la teoría, entonces, se diseña un trabajo crítico que —vuelvo a citar— apuesta por modos de imaginar y de hacer que “emergen de las estéticas contemporáneas” (p. 16).

En este sentido, la noción de ficción teórica, elaborada muy detalladamente en el texto de Milone, Maccioni y Santucci, resulta clave. Entre Héctor Libertella y Raúl Antelo, la ficción teórica se convierte en una herramienta que opera desplazamientos y nuevos regímenes de visibilidad.

De ese modo, la infancia en el artículo “Inventar la infancia. Por una poética de la infancia en Marosa Di Giorgio”, de Adriana Canseco, no se ocupa de la figuración de la infancia en la poesía de Marosa Di Giorgio, sino que se ocupa de la exploración teórica que entre la poesía de Marosa y diversas especulaciones teóricas sobre la infancia (de Giorgio Agamben, o de Jean-Luc Nancy) despliega una idea de infancia que más allá de la infancia biográfica y transitoria se constituye en el inexorable umbral entre experiencia y lenguaje. En “La letra: material del trabajo estético”, la exploración del valor material de la letra le permite a Paula La Roca ver el trabajo de la poesía visual

con la exterioridad del significante para situar en la palabra (y no más allá de ella) la capacidad expresiva mediante la traza de la letra.


La actualización teórica a partir de los nuevos materialismos, las humanidades ambientales y los aportes del realismo agencial van revelando en los diversos artículos una reflexión teórica densa que en su contacto con la ficción o la poesía posibilita la visibilización de objetos y materiales novedosos. Así, en “Imaginar relacionalidades posibles. El gabinete de curiosidades en *La memoria de las cosas* de Gabriela Jáuregui”, Milagros González lee cómo se desplaza el saber de un sujeto soberano posicionado por fuera del mundo material para revelar conexiones entre materialidades. Aparecen así resignificadas las figuras del tiempo no-humano, en el texto de Belisario Salazar, los restos de una lengua en otra, en los artículos de Paula La Rocca y Ana Neuburger, Franca Maccioni o Ana Levstein.

Encuentro en el artículo de Ana Neuburger, “Notas sobre el tiempo, la imagen y el fin”, en torno a los debates sobre la autonomía, un desplazamiento de la mirada nostálgica sobre el fin del arte que, reelaborando propuestas de Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière, define la intervención general de este libro. Un desplazamiento de la mirada sobre los fines para superponer otras formas temporales como el anacronismo, la latencia o discontinuidad que permiten visibilizar, junto a los fines, las supervivencias.

Hay que ver allí, en ese esfuerzo por una apuesta a imaginar supervivencias o, como diría Ailton Krenak, la exploración de “ideas para postergar el fin del mundo”, la intervención urgente de este libro colectivo.

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2022.

Fecha de aceptación: 1 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.

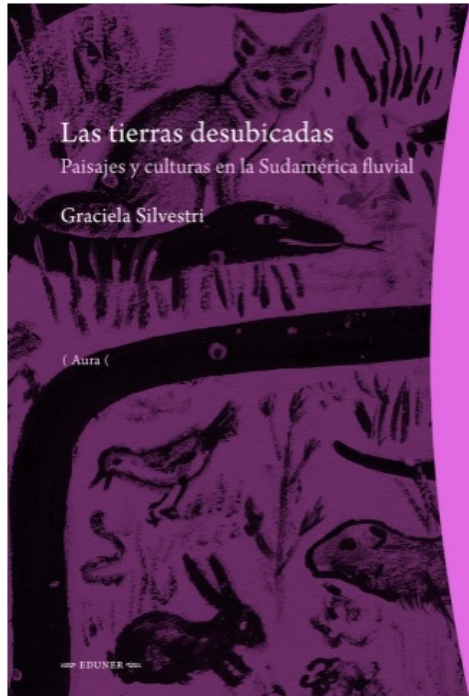


Un tratado (sobre un continente) fuera de lugar

A treaty (on a continent) out of place

Valentín Magi

IECH-CONICET/UNR



Acerca de: Silvestri, G. (2021). *Las tierras desubicadas. Paisajes y culturas en la Sudamérica fluvial*. Paraná: EDUNER.

“En primer lugar, parece inclasificable” (p. 7), escribió José Emilio Burucúa en su prólogo para *Las tierras desubicadas*, el último libro de Graciela Silvestri. Dificultad que se vincula con la inclinación morfológica de un ensayo que versa sobre *culturas sudamericanas*, en plural. La ambición de este tándem se corresponde con el principal ingreso teórico por el que atravesó Silvestri para orientarse conceptualmente: la obra de Lévi-Strauss. Es en *Tristes trópicos* donde la autora encuentra su propia reflexividad etnológica: concebir las tierras sudamericanas, ergo, a las culturas, como *desubicadas*.

Apropiándose de la definición, escribió sobre su propio viaje por la misma Sudamérica de “tierras bajas, llanos y selvas surcados por enormes ríos” (p. 33) que había conocido el antropólogo francés.

La primera parte, titulada “Antes de la escisión”, está compuesta por cuatro capítulos. Como punto de partida, “El paraíso caníbal” aborda las representaciones proyectadas sobre el continente desde tiempos de Cristóbal Colón hasta *El entenado* (1983), de Juan José Saer. Una Tierra Sin Mal, carente de pecado original, estimula no solo el impulso del conquistador, sino también al utopismo de Tomás Moro y, mucho más tarde, a los migrantes europeos del siglo XIX, así como a la iglesia sudamericana de mediados del XX. Sin embargo, a ese paraíso lo acompaña su reverso, que parte de la figura del caníbal, que el teatro isabelino haría mutar en un ritual y, siglos después, Rubén Darío y José Rodó utilizarían para referirse al papel de Estados Unidos frente a la riqueza espiritual hispana. Es en la tríada Ángel Rama-Richard Morse-Oswald de Andrade donde Silvestri encuentra que la oposición política entre lo latino y lo anglosajón se fusiona también con la preocupación cultural por las formas de vida “salvajes”. La digestión del otro se convierte en resistencia política con disfraz de carnaval. *El entenado* de Saer cierra por vía litoral paranaense la relampagueante genealogía, en cuanto única expresión literaria argentina que contempla el trabajo canibalesco: los miembros de la expedición de Solís aparecen allí convertidos en carne asada, y el joven sobreviviente, que ha quedado mudo, apenas logra reconocer sus cortes en la parrilla, apoyada sobre una tierra que ahora le resulta pura intemperie.

En el capítulo dos, llamado “La belleza de las fallas”, el personaje central es Alexander von Humboldt. El objetivo de Silvestri es demostrar que, aunque ausente en *Tristes trópicos*, tiene en común con Lévi-Strauss una misma sensibilidad totalizante que enlaza ciencia y artes, cultura y naturaleza. Humboldt había encontrado en América un laboratorio donde probar una diversa armonía aún no desbaratada por injerencias humanas. El paisaje es interpretado/representado con el lenguaje de la arquitectura que privilegia la forma o el diseño, por encima del color. El “sublime matemático”, como lo llama Silvestri, cruza lo pintoresco y la exactitud geométrica, perfilando aquel paisaje como “científico” que Humboldt captura a partir de las montañas, donde su profesión de ingeniero en minas lo invita a proyectar la transformación productiva que la época anuncia.

El tercer capítulo, “Nacidos de la tierra”, trabaja sobre el dispositivo museológico, en cuanto espacio en el que, a la Humboldt, un ocioso paseante puede volverse productivo al articular científicismo con cultura y estética. Silvestri selecciona tres casos. El primero es el de Ciencias

Naturales de la ciudad de La Plata, donde las relaciones entre políticas de Estado, nuevas ciencias y formas de exhibición se vuelven transparentes: la ubicación en el Paseo del Bosque, la edificación neoclásica, la decoración “americana” y “argentina”, y las exposiciones de “especies exóticas” volvieron al museo un recinto de educación cívico-naturalista, donde resonó la Argentina del centenario. El segundo museo es el de Antropología de México, construido en 1964 y ubicado en los históricos bosques de Chapultepec, donde la relación entre progreso y ciencia persiste, aunque con un abordaje arquitectónico “estereotómico”: el edificio asemeja una fortaleza de reminiscencias mesoamericanas, cual cofre custodiando patios de memoria nacional, que terminan por delinear para el país y la ciudad un estilo propio dentro del modernismo internacional. Finalmente, el Museo Quai Branly en París, inaugurado en 2006, proveniente de un paradigma muy distinto a los otros, es observado por Silvestri como una gran paradoja: reúne *todo* lo exótico extraeuropeo, pero su teóricamente compatible edificio, liviano, móvil y no tabicado, debe disimular las técnicas tan innovadoras que emplea, cancelando la propia noción de anclaje espacial que se supone central en la vida de los no occidentales, al tiempo que deja ver desde todos los ángulos la firmemente parisina torre Eiffel.

En el cuarto capítulo, llamado “La línea serpentina”, encontramos un rastreo sobre representaciones sudamericanas en torno al tema de la serpiente. Las versiones míticas presentan al animal con un papel ambiguo, metamórfico, acuático, que solo con la introducción del cristianismo se torna monstruoso, ligado con el diablo. Silvestri destaca que en las fuentes jesuíticas se repite una imagen mimética con cierta *forma o patrón* serpentino a partir de la observación de expresiones estéticas de una cultura como la guaraní, pero que, si esa forma aparece como un criterio de belleza, este, en todo caso, respondería al *brillo* que resulta del reflejo que provoca el río —de también ondulados contornos— al humedecer la piel serpentina. Si además se contempla el lugar de los sueños y estados alterados de conciencia en aquella cultura, lo serpentino podría interpretarse como una identificación figurativa entre animales y humanos. En este sentido es que el capítulo cierra con dos narraciones literarias que se emparentan por la voluntad del escritor con la identificación serpentina: *El regreso de Anaconda*, de Horario Quiroga, donde los paisajes paranaenses se observan desde la posición horizontal de los ojos de la víbora, y *Far Away and Long Ago*, de William Henry Hudson, quien busca captar la imagen de la pampa desde un único punto vista, en el que retina y mente del humano —cual infante— se pretenden idénticas a las de otras criaturas, entre las que se encuentran las serpientes.

La segunda parte del libro, que lleva por título “Proyecto y destino”, también se subdivide en cuatro capítulos. El primero, “Ciudades y palabras”, comienza recordando la condición artificial y letrada de las ciudades hijas de la conquista castellana, para inmediatamente concentrarse en una de sus variedades: los pueblos jesuíticos. Estos se diferenciaban por su autonomía —en lo que Sarmiento veía rasgos orientales—, y por su pretendido carácter perfecto, así como socialmente integrado con los guaraníes. Sus rasgos condujeron a Michel Foucault a encontrar allí una heterotopía, pero Silvestri señala que esa lectura niega el contexto espacial/natural en el que los jesuitas habían operado, como mejor aparece en un Groussac que pasea por las Misiones cuales *boulevard* parisino; en un Lugones que anuncia su destrucción final por el avance de la naturaleza; en un Quiroga que considera a ésta brutal para la vida cotidiana; y, más tarde, en un Roa Bastos, que ve allí el escenario de la explotación con los trabajadores de los yerbales.

El capítulo siguiente, “Espacios distendidos”, tiene por objeto recorrer algunas tecnologías que plantearon resolver el dilema de la gran extensión americana. Primero, Silvestri junta a Jefferson y Sarmiento, igualmente preocupados por otorgar territorio a un país, aunque con movimientos diferentes: si el primero diseña una estólida máquina en el plano topográfico virginiano, el segundo privilegia el fluido y cambiante paisaje fluvial, que con su oleaje civiliza al intercambiar libremente bienes, ideas y personas. Luego, el capítulo entrama algunas perspectivas sobre el futuro de América, enunciadas, sobre todo, desde Argentina y en el siglo XX. Ortega y Gasset y Oswald Spengler se oponen en ese punto; el primero, esperando que Hispanoamérica herede la dimensión sensible/sensual mediterránea para sintetizarla en un nuevo proyecto basado en la promesa que ofrece la metafórica lejanía del horizonte de la pampa, y el segundo, por el contrario, viendo allí mismo nada más que una percepción empobrecida, un puro pasado carente de la modernidad técnica de la que París sería el paisaje mejor logrado. En esta posición se ubica también Martínez Estrada, quien ve en la geología de la pampa/Patagonia un mundo tan arcaico que ni la técnica ha logrado conjurar. El cierre del capítulo llega con un Sebrelí de izquierda, que ve allí un síntoma resultado de una falta: la modernización. Población, producción y distribución se oponen a la llana y “fascista” naturaleza, donde no hay masas urbanas, luchas obreras o cosmopolitismo, que constituyen ahora la promesa de la segunda posguerra y que, otra vez, Buenos Aires es la única en condiciones de proveer.

“El canal sudamericano” es el capítulo tres de la segunda parte. Allí Silvestri da cuenta de la persistencia a lo largo del tiempo de la idea de reunir las cuencas hidrográficas del Amazonas, el Orinoco y el Plata. Ya a principios del siglo XIX, norteamericanos, europeos y criollos contribuyeron a

esa pretensión, lo que motivó expediciones, exploraciones y propuestas entre las que se cuentan las de Humboldt y Sarmiento. Los obstáculos en general se fundaron en la impenetrabilidad del Amazonas y en los de la política, aunque hacia mediados del siglo XX esta última quiso convertirse en posibilidad cuando el ingeniero argentino Gabriel del Mazo reflató el proyecto, estimulado por la Tennessee Valley Authority que, con un particular acento paisajista, venía llevando adelante un experimento de desarrollo económico, justicia social y belleza, pero que en su recepción sudamericana llegó fuertemente despojado: sin cultura, estética, ni opinión, el canal fue en del Mazo expresión de la creencia de que la técnica podía convencer por asumir como benéfica su supuesta neutralidad.

El cuarto capítulo, “Sudamérica proyectada”, repasa tendencias de la arquitectura regional de posguerra, aunque para comprenderlas Silvestri retrocede al período anterior con la visita de Le Corbusier, quien para 1929 buscaba un mercado más amplio para sus ideas. En sus *Precisiones*, el francés sostiene que existe una solución para resolver el problema de la gran dimensión metropolitana, manteniendo los acentos locales del paisaje. Por ejemplo, Río de Janeiro merecería una gran autopista que curvara serpentinamente los montes que la exaltan. Este motivo es el que estará presente luego en Lucio Costa y Oscar Niemeyer, quienes lo comparten mucho más que por sugerencias de Le Corbusier, y que marcará entonces el *south american way* frente al anómico *international style* de los años 50. Paradójicamente, esa dupla, que sería la coautora de la imaginación plástica que predominará en Brasilia, abandona para sus edificios lo serpentino para dar lugar a la recta con curvas clásicas. La nueva capital sería acusada de artificial, fría y rígida, aunque para Silvestri es tan humana como el “hombre occidental”. La naturaleza ocuparía de hecho un primer plano en calidad de inspiración/imitación en otra obra de Niemeyer y Roberto Burle Marx, como lo fue la excepcional casa de Canoas, donde el vanguardismo yació incluso en su ecologismo *avant la lettre*.

La tercera y última parte de *Las tierras desubicadas* se denomina “Deslímites”, y se divide en tres capítulos. El primero, “Fronteras creativas”, abre con la clásica definición de Turner, aunque enfatizando el carácter inventivo del avance sobre un vacío que nunca es tal, porque es en el encuentro con un otro que las sociedades se renuevan. Esta mirada positiva se opone a la de Mariátegui, en quien, según Silvestri, el mestizaje se ve rechazado por su directa contradicción con el rescate de la cultura del Inkario, donde el peruano ubica una “reserva ancestral” tan perdurable como las piedras, y que el mundo burgués y feudocapitalista busca fisurar. Esa pureza autóctona reaparece

en *Yawar Fiesta*, de Arguedas, que sin embargo se escribe intersectando el castellano con el aymara y el quechua. El rechazo del reconocimiento de esas hibridaciones culturales que podían hallarse en Arguedas, desprestigiado por la “literatura de urgencia” de los años 60, acabó en el fracaso de la deriva revolucionaria que esa literatura defendía, cuando Ernesto “Che” Guevara no recibió el acompañamiento del campesinado boliviano, poco entendido en la más europea lucha de clases. El capítulo concluye con el “borde tropical”, sobre el que tres décadas antes del “Che”, Sergio Buarque de Holanda había delineado una hipótesis productiva no solo para el país carioca, sino para el conjunto de Iberoamérica: esta era en sí misma una frontera, cuyo punto de partida no yacía en la conquista, sino en un encuentro anterior, realizado en el sur de Europa, entre portugueses, españoles, árabes y africanos.


“Fronteras musicales” es el segundo capítulo, donde la definición del paisaje se tramita a través de una técnica relativamente infrecuente, como lo es la música. El primer *soundscape* al que se dedica Silvestri es el chamamé, término de fondo guaraní, con forma musical de raigambre peruana, paraguaya y litoraleña, cruzada con danzas centroeuropeas populares del siglo XIX, y en el que el personaje más frecuente de sus letras es el río Paraná. El tango, por su parte, que Silvestri elige analizar de la mano de un Borges ya ciego, para quien los signos se constituían con marcas sonoras antes que con letras, emerge como superposición de fronteras, o de orillas. El arrabal, el corral, el club de barrio, el prostíbulo, el conventillo, la ciudad de Montevideo son espacios marginales —geográfica o socialmente—, en los que negros, gauchos y compadritos, metafóricos o reales, se encuentran en un arte en el que dos o más mundos se pliegan. Aunque de carácter inestable, ese encuentro busca hacer permanecer un pasado que ya no es: el de las letras que el tango canta, el de su entero paisaje que resuena a través de los oídos de Borges tiempo después.

“Metafísica guaraní” es el nombre del último capítulo de la tercera parte y del libro. En una deriva que llama inesperada, Silvestri se propone seguir las reflexiones que Deleuze y Guattari han ligado con la etnología de Pierre Clastres, fruto del trabajo de campo en la frontera entre Brasil y Paraguay. Las filosofías de la diferencia le deben al trabajo antropológico basado en las formas de habitar de los colectivos indígenas el replanteo del historicismo europeo. La “máquina primitiva” de Clastres, que en *El Anti Edipo* se contrasta con la acepción geográfica del territorio, funciona para indicar que, antes que este, lo que aquella produce es un gran movimiento de desterritorialización, en el que las relaciones de poder nativas/salvajes se vuelven impotentes para luego poder ser sobrecodificadas por completo.

Retomando la preocupación inicial de su prologoista, respecto del modo de clasificar el libro de Silvestri, ahora vemos cómo mantuvo la ambición universal del registro antropológico estructuralista, pero al que, según Burucúa, se incorpora una tradición semejante, aún más extemporánea: la tratadística naturalista del siglo XIX. *Las tierras desubicadas* se entiende, sobre todo, en la estela de Alexander von Humboldt, a quien su autora gusta citar. Lo que un lector menos informado englobaría a partir de la categoría imprecisa de “ensayo”, el historiador del arte acierta mejor en *ubicar* como “un tratado de geografía humana de las planicies fluviales sudamericanas” (p. 7).

Fecha de recepción: 25 de octubre de 2022.

Fecha de aceptación: 25 de octubre 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.



Pender de un hilo

Hanging by a thread

Marcela Cecilia Marín

CONICET - CYFFyH



Acerca de: Speranza, G. (2022). *Lo que no vemos, lo que el arte ve*.

Cabe a la imaginación artística correr el velo y atisbar configuraciones todavía inaccesibles a otros lenguajes. Y aunque el arte, por definición, vuelve visible lo que no se ve y se vuelve político en el develamiento, lo mueve ahora un apremio mayor que magnifica la empresa, una urgencia cosmopolítica. (Speranza, 2022, p. 19)

Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo, elevar el propio enojo hasta el nivel de una obra. Tejer esta obra que consiste en cuestionar la tecnología, la historia y la ley. Para que nos permita abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes. (Didi Huberman, 2020, p. 35)

Como un juego de dominó que traza líneas a veces rectas, a veces quebradas, el diseño de la autora propone un montaje de piezas heterogéneas “que habla en los intervalos” (Speranza, 2022, p. 7). Desde esta heterogeneidad, insiste una lente que busca

volver visible la invisibilidad resistente de dos amenazas que nublan la imaginación del mañana: la inminencia cada vez más clara de un final acelerado por el maltrato suicida del planeta y la inmersión cada vez más inquietante en un mundo digitalmente administrado. (Speranza, 2022, pp. 7-8)

Una pregunta pareciera pulsar en medio de estas páginas: ¿Podremos confiar “en la potencia inagotable del arte para correr el velo y dar a ver lo que no se ve”? (Speranza, 2022, pp. 7-8).

En medio de la escritura de este libro, relata la autora, irrumpió una nueva amenaza que, aunque con nombre propio, resultaba “invisible al ojo desnudo”. No ocultas y no visibles quedaron, a la vez, “las causas larvadas del mal, la destrucción de los ecosistemas, el tráfico de especies silvestres, la cría industrial de animales” (Speranza, 2022, p. 8). Con virus y pandemia sobrevino otra sincronización del mundo –que se superponía, como otra capa, a una “sincronización global anterior”– que expuso, de una parte, “una catástrofe ecológica a escala planetaria” (Speranza, 2022, p. 8) resultante de una violencia ecológica que se agudiza pero que parece no percibirse ni como violencia ni como destrucción; de otra parte, una inmersión casi absoluta del mundo en la virtualidad.

Mi dominó perdió el impulso durante un tiempo. O, mejor, se estancó en el vacío de una de esas fichas con un doble blanco. Las amenazas se habían vuelto aun más flagrantes, el llamado más urgente y, sin embargo, las pantallas parecían haber venido a ampararnos, a conectarnos con el mundo distanciado. También el arte había quedado relegado a una efímera vida virtual o su modo en el silencio, con las obras condenadas al encierro, solas en grandes museos vacíos, arrestadas hasta nuevo aviso en cubos blancos vacantes. El arte era, de pronto, otro, un arte sin nosotros, mudo, hablado para nadie. Pero ¿qué podría decir el arte en medio de la catástrofe? (Speranza, 2022, p. 10).

Puede que el tiempo de la pandemia volviera imaginable otro mundo, un mundo sin nosotros. Mas, ¿puede volver imaginable otro arte, *un arte sin nosotros*? Una pregunta que, en nuestra lectura, recorre el libro postula: ¿puede el arte *ver lo que no vemos y convertirse en caja de resonancia*? El arte aparece, entonces, como lente que permite cambiar la escala, “un laboratorio vivo de inmersión en un mundo ya no centrado en el hombre sino abierto a la convivencia con los otros, una cohabitación multiespecie capaz de intensificar la presencia de todo lo que existe” (Speranza, 2022, p. 11). De allí

se desprenden dos series encabezadas por un “Lo que no vemos”: “Hacer con el cosmos” y “Detrás de la red”. Finalmente, una serie llamada “Reconstrucciones”.

I. “Lo que no vemos. Hacer con el cosmos”

“El Antropoceno es señal de nuestro poder, pero también de nuestra impotencia” (Speranza, 2019, p. 13).

Esta primera serie se interroga respecto de qué ofrece el arte a la mirada y qué oculta. Pareciera que la fuerza y belleza de una obra también pueden “anidar en *lo que no vemos*” (Speranza, 2022, p. 17) El arte no puede pensarse como espejo o reflejo de un real, sino que el arte crea, fabrica lo que vemos. En este punto, en un momento en el cual “la visibilidad ha adquirido una valencia política como atributo privilegiado del poder y al mismo tiempo como vía estratégica para desafiarlo” (Speranza, 2022, p. 20), el arte puede volverse invisible, “apenas un instrumento óptico o auditivo que introduce vacío para volver visible y audible lo que no habíamos visto ni oído en el mundo real” (p. 20). En este punto, sostiene la autora, la potencia política del arte consiste en reconfigurar el campo de lo sensible; con lo cual se modifica no solo lo que se da a ver u oír sino las formas y/o matrices perceptivas y expresivas. La estética es una suerte de interfaz a partir de la cual el arte no solo puede dar a ver lo que no vemos y modificar lo visible, sino que cualquier artista contemporáneo puede demorar la mirada en las luces y oscuridades de un tiempo que lo interpela. Ahora bien, “¿Cómo mantener fija la mirada en esos objetos viscosos, interobjetivos, que escapan al tiempo y la escala humana en el siglo XXI? ¿Cómo ver y por lo tanto dar a ver un hiperobjeto, por definición invisible?” (Speranza, 2022, pp. 20-21).

Las amenazas que se ciernen sobre el hombre y el planeta en el siglo XXI responden a fenómenos coincidentemente opacos, que operan a gran escala, enmascarando las causas y la verdadera dimensión de sus afectos. Dos de las más acuciantes –la perspectiva de una catástrofe ambiental y la inmersión cada vez más absoluta en un doble digital del mundo-, de hecho, operan a una escala global que nos empequeñece, nos paraliza o nos deja inermes (...). Pero hay algo más que nos acerca a su desamparo: la imaginación del fin nos hermana en el mismo barco desnortado con otras especies (...) que no solo congrega a la humanidad completa sino también al mundo animal, vegetal, mineral y a la propia atmósfera que el hombre subordinó a su poderío, y hoy peligran si no se redefinen las condiciones que hagan posible la coexistencia en el planeta. (Speranza, 2022, pp. 17-18).

En pleno siglo XXI, la infraestructura y tecnología que sostiene, moviliza y almacena información pareciera haberse vuelto invisible, liviana, *inmaterial*. Ha quedado fuera del campo de visión al tiempo que se pretende *más democrática* o accesible. En tal sentido, ¿adaptarse a las pantallas se habrá vuelto una forma de evolución del más fuerte? (Speranza, 2022). Recuperamos, en nuestra lectura, aportes de Jussi Parikka al postular que la cuestión en torno a la nube “trae consigo la exigencia de desarrollar nuevos vocabularios políticos que den cuenta del doble vínculo entre materialidad técnica e inmaterialidad conceptual” (2021, p. 71).

En este montaje que la autora despliega jugando con fichas de dominó aparecen trabajos de Vija Celmins (Riga, Letonia), Alicja Kwade (Polonia comunista), Agnes Denes (Budapest, Hungría), Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg (Argentina), Tomás Saraceno (Argentina), Eduardo Navarro (Argentina), Jorge Menna Barreto (Brasil), Paulo Tavares (Brasil), Pierre Huyghe (Francia), Olga Tocarczuk (Polonia), Rugile Barzdziu-Kaite, Vaiva Grainyte y Lina Lapelyte (Lituania), Rem Koolhaas (Holanda) y Jenny Offill (Estados Unidos) en torno a algunas preguntas que abren esta serie:

¿Cómo afinar el foco para ver lo que no vemos? ¿Cómo captar lo que escapa a la vista, la imaginación o la razón por muy opaco o muy luminoso, demasiado distante o demasiado próximo? Y, sobre todo, ¿Cómo ver más allá del entorno cotidiano y recalibrar nuestro lugar en un tiempo y un espacio inconmensurables? (Speranza, 2022, p. 25).

II. “Lo que no vemos. Detrás de la red”

“Si el capitalismo industrial afectó negativa y peligrosamente a la naturaleza, ¿qué estragos podría causar el capitalismo de la vigilancia en la naturaleza humana?” (Shoshana Zuboff en Speranza, 2022, pp. 94-95).

Si la historia moderna occidental está atravesada por cierta invención tecnológica de lo visible que se obsesiona por volver visible lo invisible, aquello que escapa al ojo humano, la revolución digital, sostiene Speranza, ha venido a invertir los términos de esa relación. Ya “no vemos lo que nos mira; las imágenes que unas máquinas producen para otras máquinas en una automatización algorítmica de la visión prescinden del ojo humano” (Speranza, 2022, p. 94).

Lo que *no* vemos, lo que *no* conocemos también forma parte de una estrategia política o mercantil, a pesar de la circulación abrumadora de imágenes y materiales calculada en la web. “De ahí que el arte del nuevo siglo no solo busca formas de volver visible lo que no se ve, volviendo visible

la invisibilidad, sino que intenta incluso volverse invisible para escapar al nuevo panóptico virtual” (Speranza, 2022, p. 95). La autora se interroga “¿cómo podría el arte dar a ver esas imágenes por definición invisibles, efímeras e inalcanzables? ¿Es posible desafiar esos sistemas maquínicos creando formas de ver lo que no podemos ver?” (p. 106). En este sentido, sostiene que el arte no solo puede volver visible lo invisible; incluso puede volvernos invisibles. Sustracción que nos permite suspender, al menos, de momento, ciertas redes de control y vigilancia. Se abre un pasaje que se extiende desde lo que no vemos a desear, imaginar e inventar formas de volverse invisible: desaparecer, camuflarse, evadirse en la era digital. El gesto de apartarnos de la cámara puede aparecer como una práctica de resistencia frente a las imágenes que nos capturan para extraer información, para escanearnos.

Nos volvemos visibles y legibles en superficies *touchscreen* ante miradas humanas y no humanas. Sin embargo, el arte puede volver extraños gestos que la técnica implica (cierto agenciamiento ojo-mano-pantalla) ya que, al pasar imágenes, acercarlas o alejarlas de la vista con los dedos, nos recuerda que no tocamos, no miramos ese tiempo sufrido, tiempo resistido “que desfila en la tableta, sino la superficie fría de una pantalla” (Speranza, 2022, p. 115). Entonces, cabe preguntarse si el arte puede decir algo y, en tal caso, qué, respecto de “la naturaleza omnipresente de nuestro inconsciente digital” (Bishop en Speranza, 2022, p. 117). Las fichas de dominó que montan esta serie aparecen con los trabajos de Jane y Louise Wilson (Gran Bretaña), Trevor Paglen (Estados Unidos), Hito Steyerl (Alemania) Thomas Hirschhorn (Suiza) y Nick Drnaso (Estados Unidos).

Según Speranza, el arte puede leer a contrapelo estas superficies *touchscreen*. Retoma en este punto la serie *Inadaptados digitales*¹, para postular una transformación desde las brechas, las fallas, los excesos, los límites del ciberespacio. Postula, entonces, que el arte “no solo puede transformar el tiempo perdido del consumo disciplinado en experiencia estética del tiempo recuperado, sino que puede convertirse en un campo de entrenamiento para el internauta soberanamente inadaptado” (Speranza, 2022, p. 133). Conforman esta última serie de esta segunda parte trabajos de artistas argentinx: Andrea Osters, Fabio Kacero, Rafael Spregelburd y Patricio Pron.

¹ Sobre *Inadaptados digitales* puede consultarse también en <https://vimeo.com/296856542> y el capítulo “Inadaptados digitales” en Speranza, G. (comp.) (2019) *Futuro Presente perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*.

III. “Reconstrucciones”

“Más que desocultar lo real, el arte intenta reconstruirlo mediante procesos de materialización y mediatización a través de nuevos y viejos medios” (Speranza, 2022, p. 136).

Esta última parte del libro plantea la reconstrucción como artificio, fabricación que activa posibles encuentros con lo real. Es también un trabajo con “ese real afantasmado en la imagen digital” (Speranza, 2022, p. 137) a partir de las marcas, trazas que afectan las imágenes, los medios y soportes que las transmiten.

La autora recupera, singularmente, el trabajo de Forensic Architecture (en adelante, FA) (grupo de investigación interdisciplinario con sede en el Centro de Investigación Arquitectónica de Goldsmiths, Universidad de Londres), *pedra de toque* del trazado que propone este libro. Desde una *estética forense*, permite albergar *nuevas formas narrativas* a partir de un “*sensorium* material que registra las más mínimas transformaciones de objetos, paisajes y ruinas” (2022, p. 140), potenciado por la decisión de montaje.

En relación con FA, Speranza piensa la literatura y la obra de Verónica Gerber Bicecci (México), *La compañía* (2019) como una “sinécdoque de la depredación de Nuevo Mercurio y del extractivismo expoliador en todo el mundo” (2022, p. 145). En el entramado estético e investigativo desplegado por FA, encontramos una reconstrucción de daños producidos por la extracción y explotación de gas y petróleo en el yacimiento Vaca Muerta. En *La compañía* se expone la historia de Nuevo Mercurio “una pieza en la larga historia del extractivismo en América y un módico anticipo del neoextractivismo posterior” (Speranza, 2022, pp. 145-146) a partir de sus ruinas.

Desde estas ruinas, desechos, restos que arrojan estos patrones extractivos como la megaminería y el *fracking* “pueden nacer formas nuevas, dispositivos narrativos y estéticos que se nutren de la sinergia de los desechos” (Speranza, 2022, p. 147). En la línea de Donna Haraway y Bruno Latour, se trata de compostar, componer, ensamblar “un mundo común en la inmanencia del nuestro, tratando de preservar la heterogeneidad de los elementos” (Speranza, 2022, p. 147). En la lectura de Speranza, el arte funciona como laboratorio de colaboraciones y combinaciones *simpoiéticas* (2022).

Sin embargo, la escala de estos procesos suspende, descentra cualquier definición de medio ambiente en términos humanos, terrestres, y obliga a problematizar la contaminación en términos espaciales, entre procesos terrestres y celestes, para decirlo con Coccia, en la línea de un “Antropoceno más allá de la tierra” (Speranza, 2022, p. 149). Como sostiene Coccia (2017), la Tierra no es solo suelo, sino cielo; agencia terrestre-humana y celeste-no humana. La Tierra es un astro entre los astros; por ello, lo que vive con ella es de “naturaleza astral” (p. 93).

En esta inquietud y formas de ensayar cómo “hacer más real lo real sin la ilusión ingenua de oficiar de espejo” (Speranza, 2022, p. 149), la autora se pregunta “¿cómo volver más real la experiencia por definición virtual del mundo digitalizado? (...) ¿cómo reconstruir el mundo real con un artificio que remede nuestra experiencia del mundo mediado por las pantallas?” (p. 151). En esta serie remonta los trabajos de Agustín Fernández Mallo (España) y Karl Ove Knausgård (Noruega) para volver a *tomar partido por las cosas*, reivindicar la potencia narrativa de la materia, volver a pensar desde agenciamientos, ensamblajes humanos-no humanos y horadar “la mirada determinante del sujeto” (Speranza, 2022, p. 157).

Si el arte ha intentado “dar a ver, extrañar, volver a mirar las cosas, correr el velo que las opaca o poner de manifiesto su oscuridad deliberada” (Speranza, 2022, p. 161) será que, en este intenso ahora en el que laten finales, sentidos agotamientos penden de un hilo, se enfrenta a cierto “punto de no retorno” (Speranza, 2022, p. 161) de lo que puede (no) dar a ver el arte.

Bibliografía

Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* (Trad. G. Milone). Buenos Aires: Miño y Dávila.

Didi Huberman, G. (2020). Cómo abrir los ojos. En Faroki, H. *Desconfiar de las imágenes* (pp. 13-35). Buenos Aires: Caja Negra.


Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra.

Speranza, G. (comp.) (2019). *Futuro Presente perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Speranza, G. (2022). *Lo que no vemos, lo que el arte ve*. Buenos Aires: Anagrama.

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2022.

Fecha de aceptación: 26 de septiembre 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.



Un archivo para mirar el presente

An archive to look at the present

Macarena Murugarren

FFyH - UNC



Acerca de: Lemus, F. (comp.). (2021). *Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas y narrativas sobre el vih en los años 80 y 90.*

Leer un (buen) libro implica siempre dejarse afectar, emerger otra –distinta a la que era– a partir de la lectura. *Imágenes seropositivas: Prácticas artísticas y narrativas sobre el vih en los años 80 y 90* es una compilación de textos que mantiene abierta la puerta al afecto, por lo que pretendo abordar esta reseña sin dejar de lado los afectos que su lectura generó en mí.

Debo admitir que, antes de leer este libro, era desconocedora del movimiento artístico del vih en nuestro país durante los años 80 y 90. Conocer sobre la conjugación que artistas de nuestro

territorio hicieron entre arte y activismo en una época tan convulsionada, como la irrupción del vih a nivel mundial, me permitió reflexionar acerca de los vínculos entre ambas esferas en nuestro continente. Como artista y activista, interesada especialmente en los modos específicos que el arte tiene de modificar narrativas existentes y desestabilizar lugares comunes de las experiencias corporales y afectivas, esta compilación de textos tocó fibras íntimas en mí.

El vih se delinea en este texto como una experiencia colectiva que afectó a personas de todas las clases sociales, “que contaminó las imágenes, que canceló trayectorias, que generó políticas del cuidado y alianzas entre distintos grupos, que produjo una cultura visual y un archivo” (Lemus, 2021, p. 16). El virus produjo, además, un mapa alternativo del continente, conectando fronteras impensables y generó una temporalidad propia que, en términos de Halberstam (2005), podríamos decir que desafía la temporalidad hétero-lineal. Esta es entendida como aquella única futuridad posible, la de la heterosexualidad reproductiva, que sostiene un ordenamiento temporal lineal – pasado, presente y futuro–.

El trabajo de Francisco Lemus consistió en compilar una serie de ensayos, entrevistas y textos históricos sobre distintas prácticas artísticas –algunas visuales, otras escritas– relacionadas con el vih. Estos textos tratan sobre prácticas situadas en Latinoamérica en los años 80 y 90 en su gran mayoría, pero sin dejar de lado a algunxs artistas y prácticas icónicas del norte global o producidas de manera más reciente. Lemus considera al virus como una caja de resonancia para pensar el arte, y se pregunta: “¿cuáles son los sonidos que una época logra amplificar y enmudecer?” (2021, p.17). El compilador agrupa los textos en tres secciones, estas focalizan los aspectos más distintivos de cada uno: experiencias seropositivas, archivos y saberes situados.

Experiencias seropositivas

Dentro de la primera sección, seis textos pintan un panorama de las artes visuales y narrativas sobre el vih en Latinoamérica en los 80 y 90.

El texto de María Laura Rosa (Lemus, 2021) se detiene en tres intervenciones dentro de la famosa exhibición de 1988, *Mitominas 2*. Estas intervenciones, realizadas por artistas mujeres, incorporan indirectamente problemáticas vinculadas al vih-sida a partir de la centralidad que la sangre ocupa en ellas. La fotoperformance de Ilse Fusková, la instalación de Altschul y Berkoff y la obra de Liliana Maresca adquieren especial relevancia dentro del contexto, ya que las mujeres fueron

una de las poblaciones más invisibilizadas durante esta época en relación al virus, producto de la concepción errónea de que este solo afectaba a hombres gays.

El artículo “Arte y vida. Los años noventa en Buenos Aires” (Lemus, 2021) de Francisco Lemus repone el contexto del arte argentino en la década del 90 antes de sumergirse en la irrupción de la experiencia del VIH y su significado para el horizonte artístico en el país. A través de una indagación en la producción de ciertos artistas habituales de la galería del Centro Cultural Rojas como Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Feliciano Centurión y Alejandro Kuropatwa, el artículo explora cómo lo personal adquiere una jerarquía inédita en la representación del arte argentino en los años 90. La micropolítica como cuestión central de las prácticas artísticas de esta época llevó a los artistas a encontrar en los objetos cotidianos una imagen sagrada, al tiempo que la cercanía a la muerte incentivaba al hacer artístico como una manera de anclarse a la vida.

En “Decir sida en primera persona: Sobre un proyecto de Fabulous Nobodies” (Lemus, 2021), Mario Cámara realiza una lectura de la campaña *Yo tengo sida* del grupo conformado por Roberto Jacoby y Kiwi Sainz. Esta campaña consistía en que un conjunto de personalidades públicas portase la remera como forma de concientizar a la población sobre la discriminación a la que se sometía a cualquier portador. La lectura aspiracional de Cámara –en tanto imagina lo que debería haber sucedido según los objetivos imaginados por Fabulous Nobodies– se centra en la participación del público, la construcción de una comunidad y el agenciamiento del paciente como las características principales de este proyecto.

Fuera del escenario argentino, encontramos textos sobre acciones artísticas radicadas en Chile, Cuba y Brasil. El texto de Fernanda Carvajal se centra en la versión fotográfica que Las Yeguas del Apocalipsis hicieron de la pintura *Las dos Fridas* de Frida Kahlo. La autora señala las reapropiaciones que el dúo formado por Pedro Lemebel y Francisco Casas hace del cuadro para crear “ficciones inapropiadas en torno a la lógica neocolonial que trae consigo el sida como dispositivo biopolítico de control de la sexualidad” (Lemus, 2021, p. 85). En “Leer en ecos: La escritura de Severo Sarduy sobre la enfermedad”, Alicia Vaggione hilvana un recorrido por varios textos del escritor para demostrar el modo en que los escritos de Sarduy, quien fue precursor de la escritura seropositiva,

(...) visibilizan la capacidad del decir literario para producir un saber específico, tramar posibles filiaciones de origen, captar la singularidad del cuerpo enfermo, disputar sentidos, construir una experiencia de lo común y trazar un campo de afectos en relación al duelo. (Lemus, 2021, p. 103).

Por último, Gabriel Giorgi toma el filme *E agora? Lembra-me* de Joaquim Pinto para reflexionar acerca de las temporalidades no humanas y las formas de visibilidad moleculares que el virus nos exige.

Archivos

Entre los textos que forman parte del segundo apartado, encontramos la reflexión de Mariano López Seoane sobre ciertas intervenciones artísticas de ACT UP, la coalición de organizaciones activistas que propone alianzas interseccionales e intervenciones revulsivas para terminar con la crisis del sida. El texto se aboca a pensar el compromiso de ciertas intervenciones icónicas, como la toma del edificio de la FDA o el escrache en la Catedral de Nueva York, con el placer, el humor y el disfrute, frente a una *estrategia de la amargura* que imperaba en ese momento.

En otro de los ensayos, Javier Gasparri hace archivos seropositivos a partir de murales de Keith Haring, textos, filmes y cuadros de Derek Jarman, compilaciones del antropólogo y editor español Alberto Cardín y publicidades televisivas sobre el VIH transmitidas en la televisión argentina durante los años 90. Estos archivos exhiben alianzas afectivas entre artistas y escritores de distintas proveniencias a partir de una ética de la sobrevivencia sexual comunitaria y cultural, haciendo evidente esas conexiones entre fronteras impensables de las que hablaba Lemus en la introducción del libro.

Otro de los textos incluidos en este apartado fue escrito por Equipo re, una plataforma de investigación y producción que trabaja en el cruce entre las políticas del cuerpo y el archivo, y que surge en el contexto de un programa de estudios del MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires). En su texto, Equipo re configura un contra-archivo del sida a partir de tres documentos que provienen del sur global para descentrar el análisis de la cultura visual del VIH-sida del ámbito anglo-eurocéntrico. A partir de una performance, una acción colectiva y un proyecto realizado en la Universidad Internacional de Andalucía, se reflexiona sobre las dislocaciones que las políticas del sida posdictatoriales produjeron en el diseño homogeneizado de esta enfermedad como producto de la globalización.

En el último texto de este apartado, Sol Henaro y Luis Matus presentan la Colección Visualidades y VIH en México, a cargo del Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (MUAC-UNAM). Esta práctica archivística se configura como un gesto político y activista, reivindicando el rol que a todxs nos corresponde en velar por las memorias y activar discusiones sobre el vih en la esfera pública.

Saberes situados

Grande fue mi sorpresa al llegar al apartado “Saberes situados” (Lemus, 2021) y descubrir algunos textos históricos firmados por los nombres de los artistas que, página tras página, había estado leyendo en los artículos de las secciones anteriores. Un texto de Olivier Debroise, escrito en 1991, y que hoy forma parte del Centro de Documentación Arkheia. Un texto inédito de Gumer Maier, escrito con motivo de la exposición “Tres artistas con sida”, pensada para ser realizada en la galería del Rojas, pero que nunca llegó a concretarse. Un texto de Roberto Jacoby, incluido en el catálogo de la exposición *Cóctel* de Alejandro Kuropatwa. Dos entrevistas realizadas en el marco del seminario “Efectos virales. Respuestas artísticas y políticas al vih en las últimas décadas”, organizado en el MALBA por motivo de la exposición *Tiempo partido* de General Idea en 2017. En una de ellas, Diego Trerotola entrevista a Pablo Pérez, autor de la novela *Un año sin amor*; en la otra, Mariana Enríquez entrevista a Marta Dillom acerca de la columna “Convivir con virus”, que esta última publicó durante una década en el diario *Página 12*.

La presencia de estos textos históricos, escritos por lxs protagonistas del movimiento artístico en el cual —ya para ese momento— me encontraba sumergida, funcionó como un broche de oro para mi experiencia leyendo este libro.

Un archivo para mirar el presente

Además del vih, otro virus y otra pandemia sobrevuelan casi todos los textos, actualizando los interrogantes que la crisis del sida originó en las décadas del 80 y 90: la pandemia del COVID-19. Entre ambas pandemias emergen algunas diferencias relevantes, como el hecho de que el vih se vivió, en un comienzo, como una situación de proyección minoritaria, sin eco en las mayorías porque los afectados eran los *indeseables*, tal como dice Lemus en su introducción. Además, se subrayan varias similitudes, como la repartición desigual de la medicación necesaria para hacer frente al virus entre el norte global y los países más pobres; el mandato social a impermeabilizarse por miedo a los fluidos

corporales ajenos –mediante el uso del tapabocas y el alcohol en gel o de los profilácticos, según de cuál de los dos virus se trate–; y la existencia de un orden inmunitario como opuesto a la idea de lo común, que necesariamente implica el encuentro de los cuerpos.

Para finalizar, puedo decir que los textos compilados resultan tan potentes en sus propuestas teóricas, políticas y activistas, que convierten a este libro en sí mismo en lo que indican los nombres de las secciones que lo estructuran. Este libro es una experiencia seropositiva, vivida a partir de la experiencia creativa de lxs artistas, la experiencia escritural de lxs ensayistas, y la experiencia lectora de quien se sumerge en los textos. Es también un archivo en cuanto tecnología discursiva abierta a una multiplicidad de registros, como indica Gasparri en su texto. Y constituye, además, un saber situado en el contexto específico de la irrupción del vih durante la posdictadura en nuestro continente.

En ese sentido, este libro resulta invaluable para los activismos situados en Latinoamérica. *Imágenes seropositivas* nos permite explorar

qué saberes podemos extraer de las formas críticas de resistencia colectiva, modos de hacer solidario y estrategias de alianza del trabajo activista en torno al sida para insuflar nuevas fuerzas a las luchas que hoy se enfrentan a las diversas formas de neoliberalización de la vida. (Lemus, 2021, p. 177).

La cultura visual y el archivo producidos por la experiencia del vih permitieron correr el foco del discurso y la representación médica hacia prácticas artísticas, que dan lugar al placer y el disfrute, donde se reclaman “otras ficciones corporales, que permitan disputar a aquellas de los discursos médicos, el poder de sancionar la verdad sobre los cuerpos” (Lemus, 2021, p. 89). Hay mucho que los activismos de la diversidad sexual y, especialmente, de la diversidad corporal –como el activismo intersex, gordx, disca, entre otros–, podemos aprender y retomar de este tipo de movimientos de sobrevivencia llevados a cabo por el activismo seropositivo.


Bibliografía

Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nueva York, EE. UU.: New York University.

Lemus, F. (comp.). (2021). *Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas y narrativas sobre el vih en los años 80 y 90*. La Plata, Argentina: EDULP.

Fecha de recepción: 4 de octubre de 2022.

Fecha de aceptación: 4 de octubre 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.

