

Figuras del espacio argentino.

Recorridos heterocrónicos guiados por el materialismo posthumano.

Autor:

López Piñeyro, Hernán

Tutor:

Fleisner, Paula

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía.

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

TESIS DE DOCTORADO

FIGURAS DEL ESPACIO ARGENTINO
RECORRIDOS HETEROCRÓNICOS GUIADOS POR EL
MATERIALISMO POSTHUMANO

Doctorando: Hernán Lopez Piñeyro

Directora: Dra. Paula Fleisner

Co-directora: Dra. Silvia Schwarzböck

BUENOS AIRES, NOVIEMBRE - 2021

A Cristian y Valentino, por la fantasía.

En el fondo de la materia crece una vegetación oscura; en la noche de la materia florecen flores negras. Ya traen su terciopelo y la fórmula de su perfume. (Bachelard, 1947)

El lento suspiro del pasado
al convertirse en materia,
súbitamente olvida las palabras
y su memoria pasa a ser puro espíritu,
es decir, una piedra. (Masin, 2001)

AGRADECIMIENTOS

A Paula Fleisner, gran maestra y filósofa, con quien he tenido la posibilidad de transitar la investigación volcada en estas páginas. Mi agradecimiento infinito por acompañarme, contenerme y hacer posible que algunas vagas intuiciones se transformen en argumentos filosóficos. Debo decir que los aciertos de esta tesis son mérito de la lectura y los comentarios inteligentes y afectuosos que Paula hizo. Los desaciertos, en cambio, corren únicamente por mi cuenta.

A lxs docentes de FILO, en especial a Silvia Schwarzböck, codirectora de esta investigación, y a la Colectiva Materia, todas ellas fundamentales en mi formación. A Nicolás Fagioli que leyó y comentó versiones preliminares con gran paciencia. A Natalia Fortuny por su enorme generosidad.

A lxs profesorxs y lxs compañerxs con lxs que he compartido un semestre en la Universidade Federal de Minas Gerais. A lxs colegas con lxs que coincidí en grupos de investigación, a mis compeñerxs de la cátedra de estética del Departamento de Artes Visuales de la UNA y a lxs estudiantes con los que me cruzo en las aulas. A todxs ellxs gracias por las conversaciones.

Al CONICET, a quien le grito “¡investigar es trabajar!” pero no dejo de agradecerle la beca que hizo posible esta investigación. A la Universidad pública, gratuita y de calidad.

A mi mamá, a mis hermanos y a mis amigxs, indispensables en todo, por acompañar, apoyar y sostener. Y fundamentalmente a Cristian y a Valentino, el hijo que conocí en plena escritura, por el amor compartido y por el don de transformar los malos humores generados por esta investigación en cosas maravillosas.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	4
A MODO DE INTRODUCCIÓN.....	8
Las figuras del espacio argentino como problema filosófico	8
Introducirse por la estética.....	9
Un estado de la cuestión profuso y polifónico	15
Un marco teórico: el materialismo posthumano	29
Las hipótesis.....	35
Las herramientas.....	38
El recorrido: ir, venir, volver	41
Primera advertencia preliminar	44
Segunda advertencia preliminar.....	45
PARTE I – LA PAMPA	46
[1] HORIZONTE Y POLVO	47
CONSTELACIÓN I	48
[1.1] Franquear el horizonte pampeano	51
[1.2] Las figuras: los nudos semióticos materiales	57
[1.3] Espejos del horizonte y el polvo	60
[1.4] Constelación pampeana	65
[1.5] Voces no antropológicas	71
[2] MITOS DE UNA PAMPA (NO) AND/TRÓPICA.....	75
CONSTELACIÓN II	76
[2.1] Máquinas mitológicas	80
[2.2] El principio (o mito-filosofema) antrópico	87
[2.3] El principio (o mito-filosofema) andrópico	89

[2.4] Las multitudes no-humanas que desfiguran la nación	92
[2.5] Las máquinas mitológicas de las manadas	95
[3] LA PAMPA EXPLÍCITA	103
CONSTELACIÓN III	104
[3.1] Sexo y crueldad	109
[3.2] Lo explícito femenino: belleza, carne y consumo.....	114
[3.3] Muertes (animales) explícitas.....	120
[3.4] La sangre (re)presentada.....	125
PARTE II – LAS CIUDADES	129
[4] NATURALEZA TRAVESTI.....	130
CONSTELACIÓN IV	131
[4.1] La naturaleza como acontecimiento.....	135
[4.2] Naturocuturas, Worlding, Terrápolis	140
[4.3] Zonas metamórficas y <i>Gaia</i>	146
[4.4] Multinaturalismo, ontologías relacionales y naturalezas híbridas	150
[4.5] Naturaleza travesti.....	155
[5] LA VERDEIZACIÓN DE LA POLÍTICA Y LA POLITIZACIÓN DE LAS PLANTAS	164
CONSTELACIÓN V	165
[5.1] La naturaleza oprimida y dañada.....	169
[5.2] Antropoceno y Capitaloceno	173
[5.3] La verdeización de la política.....	180
[5.4] Plantacionoceno y Chthuluceno	188
[5.5] La politización de las plantas	191
PARTE III – EL LITORAL Y EL RÍO DE LA PLATA	196
[6] EL LITORAL PALIMPSESTO	197
CONSTELACIÓN VI	198

[6.1] Materiales astillados	200
[6.2] El lenguaje no humano y los movimientos.....	205
[6.3] Las tramas de la selva y de los camalotales	208
[6.4] Las escrituras como procesos intra-activos.....	213
[6.5] Materia con historias	216
[7] LA MEMORIA (NO-HUMANA) DEL ESTUARIO	221
CONSTELACIÓN VII	222
[7.1] Un río sublime y siniestro	226
[7.2] Una memoria material e inhumana	230
[7.3] Los espacios del río, los espacios de la memoria inhumana	236
[7.4] Polifonía temporal	241
[7.5] Redes de huellas y patrones de difracción.....	244
A MODO DE CONCLUSIÓN	248
BIBLIOGRAFÍA	254
IMAGINOGRAFÍA.....	272

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Las figuras del espacio argentino como problema filosófico

En las páginas que siguen se realiza un estudio de algunas figuras del espacio argentino a partir de siete redes o constelaciones de imágenes visuales, literarias y fílmicas y de un conjunto de conceptos provenientes de lo que en el ámbito local suele denominarse “materialismo posthumano” y que aúna tanto al giro materialista suscitado en la filosofía en el último cambio de siglo como a las discusiones en torno al posthumanismo.

Las figuras del espacio que nos convocan son la pampa, la ciudad, el litoral y el Río de la Plata.¹ Las mismas no son entendidas como representaciones o ilustraciones didácticas de los escenarios en los que actúan los sujetos, sino como “nudos materiales-semióticos en los que diversos cuerpos y significados se dan forma mutuamente” (Haraway, 2019b, p. 27). Es decir, son mixturas imagético-materiales. Las figuras no son productos de la cultura, ni de la naturaleza, son nodos híbridos. Como aquí se las concibe y como se explica más adelante, son puras medialidades, no son universales ni particulares. Son configuraciones sensibles y a la vez semióticas. En rigor, materia y signo son en ellas indiscernibles.

En términos generales, el problema que aquí interesa podría sintetizarse en una pregunta: ¿Cómo son los nudos que atan las prácticas políticas y estéticas que dejan ver las figuras de los espacios argentinos cuando son leídos y mirados (también releídos o vueltos a mirar a contrapelo, para decirlo con Benjamin (2009b, p. 144)) por medio del materialismo posthumano? Esto es, por un pensamiento desantropologizante que se encuentra por fuera de los dualismos humanismo-anitihumanismo, cultura-naturaleza, humano-no humano y busca reconsiderar la materialidad de los cuerpos y las

¹ Nótese que en el título y a lo largo de la tesis una y otra vez aparece el sintagma “figuras del espacio argentino” pero, sin embargo, esta investigación como aquí se señala se circunscribe a dos regiones (la pampa y el litoral), dos ciudades (Córdoba y Buenos Aires) y un estuario (el Río de la Plata). Nada se dice de la Patagonia, Cuyo, Antártida e islas del Atlántico Sur y el Noreste. La utilización del sintagma en cuestión solo intenta evitar repetir continuamente la extensa enumeración. Bajo ninguna circunstancia se busca invisibilizar los territorios no estudiados, ni se postula que el fragmento que aquí nos ocupa representa el todo. Si bien, sería por demás de interesante estudiar otras topologías del país, algo que queda pendiente para futuras investigaciones, lo cierto es que en tanto que no se intenta hallar o describir una “identidad nacional” esto no se presenta como necesario en esta pesquisa. Al mismo tiempo, aquí solo se estudian algunas figuras y no totalidades: ni toda la pampa, ni todo el Río de la Plata, ni todo el litoral, mucho menos toda la Argentina.

afectividades compartidas como modo de invención de una nueva política de lo existente.

Más precisamente, atañen a estas páginas los siguientes interrogantes: ¿Qué configuraciones estéticas y políticas del espacio argentino muestran las imágenes estudiadas? ¿Qué redes tejen en ellas los existentes, orgánicos e inorgánicos, humanos y no humanos que componen y habitan esos espacios argentinos figurados? ¿Cómo se entreveran? ¿Cuáles son sus agencias? ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad de las políticas no humanas que exhiben estas figuras? ¿Qué memorias, qué testimonios se guardan en ellas?

Lo que quisiera imaginar y concebir aquí es la posibilidad de una nación no antrópica ni androcéntrica (si es que acaso sería nación). Recorrer estas figuras del espacio argentino permite entender cómo se forjó, cómo funciona y, eventualmente, cómo detener la máquina sostiene estos principios.² O, mejor dicho, mirar y leer a contrapelo ciertas obras clásicas y también visitar nuevas da lugar a imaginar otros modos de estar juntos de los existentes sin separaciones rígidas ni jerarquías.

*

Introducirse por la estética

En esta investigación no se pretende ni inscribir las obras como continuadoras o disruptivas de una tradición artística local o global, ni organizarlas en torno a la categoría de autor, ni proponer explicaciones formales, semánticas, iconográficas o contextuales según sus representaciones, ni buscar en ellas rasgos de una identidad nacional. Existen numerosos e importantes trabajos que, en cambio, sí transitan estas sendas. Entre estos se destaca *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata* (2011) de Graciela Silvestri. Allí la autora indaga sobre el gusto para desembocar en preguntas políticas; es decir, se pregunta “sobre las formas en que se construyó

² Es Agamben (2016, p. 76) quien realiza un planteo semejante en relación a la máquina antropológica.

históricamente, a través de figuras que excitan los corazones, una 'identidad nacional'" (Silvestri, 2011, p. 33).

Figura es para Silvestri sinónimo de metáfora y algo que puede ser o bien meramente percibido o bien fabricado como una escultura. Más aún, son figuras icónicas o lingüísticas que "sujetas al asunto territorial, sugieren una realidad objetiva con la que se encontrarían relacionadas aparental o estructuralmente" (2011, p. 19). Un paisaje es, en este contexto, una articulación entre subjetividad y naturaleza; es decir, una "representación que relaciona el alma y las formas a través de una 'tonalidad espiritual'" (2011, p. 21).

Los supuestos teóricos que yacen detrás pueden encontrarse en autores referentes de la historiografía del arte como Mitchell (2002) que piensa el paisaje como una mediación entre lo natural y lo cultural y como representación de una representación. En palabras del autor:

la pintura de paisaje es [...] entendida no como un excepcional medio que nos da acceso a formas de visualización de paisajes, sino como una representación de lo que es ya por sí una representación. [...] Sin embargo, antes de todas estas representaciones secundarias, el paisaje es en sí mismo un medio físico y multisensorial [...] en cuyos sentidos y valoraciones culturales está codificado, o bien puestos ahí por la transformación física de un lugar en el paisaje vegetal o arquitectónico, o encontrados en un lugar ya establecido, como se dice, al natural. (Citado y traducido en Macario, 2019, p. 83; Mitchell, 2002, p. 14)

Son evidentes las bases modernas y hasta platónicas de estas ideas. Por un lado, tanto el paisaje como la figura son entendidos como el producto de una representación humana que se sostiene sobre la separación entre un sujeto que representa y una naturaleza (pura o impura) que es representada. Por el otro, parecería haber tres grados de realidad, más allá que no se expliciten jerarquías entre ellas: lo más real es lo representado, luego la representación y finalmente el paisaje: la representación de la representación.

En las antípodas de estas perspectivas y como se explica detenidamente en el primer capítulo, esta investigación piensa el paisaje y las figuras emancipados de la servidumbre humana y por fuera de los dualismos representante-representado, real-irreal, verdad-mentira. Esto es, se los piensa desde la estética filosófica (y postnietzscheanamente) asumiendo el cese del sometimiento de las imágenes al texto, a la palabra, al concepto,

a la religión, al arte, a la teoría, a la estética burguesa, a la metafísica de la subjetividad y, principalmente, al sujeto (Schwarzböck, 2017a, p. 15).

Por otro lado, esta tesis tampoco se inscribe en el área disciplinar llamada en nuestro ámbito “Pensamiento argentino y latinoamericano” y que habitualmente reflexiona y ordena las representaciones intelectuales locales en torno a la sociedad, la nación, la modernidad y la política. El profesor Oscar Terán, uno de los referentes de este campo, se ha referido a ella como historia de las ideas entendida como

aquella parte de la historiografía que busca comprender las ideas y creencias del pasado. Trabaja así con discursos, conceptos, palabras, esto es, con representaciones. Para ello se vale fundamentalmente de textos, a través de los cuales intenta restituir la visión que los seres humanos de tiempos pasados tenían de su época y de sus problemas. (Terán, 2008, p. 9)

Aunque bastante más amplio, el marco teórico que yace detrás de esta concepción está dado por el historiador de la cultura Raymond Williams.

Parte de la obra de Elías Palti recorre también las sendas de la historia político-intelectual argentina y latinoamericana. Sus trabajos se sustentan teóricamente en la dimensión pragmática del discurso público de Skinner (claramente influenciada por la teoría de los actos habla de Austin).³ Para esta perspectiva historiográfica resulta fundamental acceder al contexto, a la comprensión histórica, de las ideas que se están estudiando con el fin de recobrar su sentido intencional. Dado que el texto no es una unidad autónoma de sentido, la labor histórico-intelectual debe reconstruir el contexto de las tramas lingüísticas en el que el texto se insertó evitando las ficciones anacrónicas no históricas (Palti, 2004; Skinner, 2007).

Si bien resulta innegable la importancia de esta tradición y son muchas las obras que han sido estudiadas por ella que también se trabajan en esta tesis, el abordaje que aquí se propone de las mismas es realizado desde una disciplina y un marco teórico diferentes. No se busca hacer aquí historia de las representaciones intelectuales ni se evitan las ficciones anacrónicas, sino que, como ya se dijo, se pretende explorar algunas figuras entendidas como nudos semiótico-materiales. A su vez, esta investigación

³ Palti es el actual director del Centro de Historia Intelectual de la Universidad Nacional de Quilmes, creado en el año 2011 como continuación del Programa de Historia Intelectual, fundado en 1994 por Terán y dirigido por él hasta 2005, y por Altamirano hasta 2009. Cuando digo parte de sus obras me refiero a aquellas en las que se ocupa del pensamiento argentino y latinoamericano (Palti, 2009, 2014).

tampoco se encuentra supeditada a la pregunta por la identidad nacional. Si bien se trata de figuras de un espacio particular, lo “argentino” es y no es aquí el objeto de estudio. Aquí se piensa con un marco teórico que, siguiendo las sendas posfundacionalistas, pone de manifiesto las consecuencias políticas de la absolutización metafísica y discursiva de la identidad. Las figuras del espacio argentino estudiadas son, parafraseando a Agamben (2006, pp. 9-10), las figuras del espacio por-venir, pero no entendido como algo que llegará en un futuro, sino como figuras del espacio *cualsea*, el espacio que, sea cual sea, importa. Pues, en la singularidad (en cuanto singularidad *cualsea*) “el ser-cual está retomado no respecto de otra clase o respecto de la simple ausencia genérica de toda pertenencia, sino respecto de su ser-tal, respecto de la pertenencia misma” (Agamben, 2006, p. 10).

Finalmente, esta investigación tampoco se inscribe en el área disciplinar de la teoría y análisis literario en tanto que “biografía de la literatura” (Pezzoni, 2009, p. 17). El crítico cumple la función de recortar, ordenar, decidir sentidos (entendidos como maneras particulares de comprender y como caminos que van desde el crítico, sus lecturas, su contexto, su marco teórico hasta el texto). Josefina Ludmer comienza *El género gauchesco* (2000) proponiendo la idea, según ella absolutista, de que la imaginación crítica es puramente verbal y que por tanto “se desplaza en una serie de palabras que se ponen en movimiento al entrar en contacto con otro universo verbal” (Ludmer, 2000, p. 9). Su propósito es construir una “red de palabras en movimiento [que] constituye algo así como un aparato verbal para leer” (Ludmer, 2000, p. 9). Jorge Panesi sostiene que “un crítico es aquello que lee, y un poco más que aquello que lee, un casi inaprensible exceso, lunar meticulosamente formado sobre las superficies que da a leer. Un crítico es un exceso, no solamente lee: hace la lectura posible” (Panesi, 2018, p. 258). Carlos Gamerro, por su lado, realiza una apuesta más fuerte:

Mi propuesta [...] se parece a lo que Borges llama en “Tlön Uqbar, Orbis Tertius”, una *Philosophie des Als Ob* (“filosofía del como si”); hagamos ‘como si’ la literatura fuera no solo muy importante sino *lo más importante* del mundo; supongamos que de algunos libros escritos por “una dispersa dinastía de solitarios” dependen los destinos del país, las realidades en las que nos movemos (no solo morales y sociales sino físicas y geográficas) y con ello nuestras vidas, y veamos cuál es el resultado. (Gamerro, 2015)

Más allá de la importancia de esta área disciplinar, de los avances innegables que ha tenido en los últimos cincuenta años y, en particular, de la relevancia de los autores

mencionados para el campo de la teoría literaria argentina, la finalidad del presente proyecto no es ni analizar ni teorizar sobre obras literarias ni otros objetos culturales o producciones humanas. No se quiere, tomando la expresión de Ludmer y Panesi, poner en funcionamiento un aparato que haga posible la lectura de las obras en tanto que tales. Por el contrario, al proponer una exploración de las figuras del espacio argentino, se busca ir más allá, y también más acá, del lenguaje y de los símbolos. Esto no quiere decir ignorarlos o degradarlos ontológicamente, más bien se trata de pensarlos como híbridos anudados a la materia. De hecho, como se explica más adelante (cf. § 6.5), esta es también un sitio de narratividad y, entonces, entre otras cosas, es texto. Por ello, la teoría literaria puede prestar algunas herramientas útiles a este proyecto.

Al mismo tiempo, no puede desconocerse que desde principios de este siglo han surgido una serie de estudios literarios entrelazados con la problemática biopolítica que traspasan las barreras de la teoría literaria y sus objetivos. Trabajos como *Un desierto para la nación: la escritura del vacío* (2010) de Rodríguez, *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica* (2014) de Giorgi, *La letra salvaje: ensayos sobre literatura y animalidad* (2015) de Yelin, entre otros que se mencionan más adelante, que por lo demás constituyen una parte importante del estado de la cuestión, dan cuenta de ello. Finalmente, aunque quizá sea un tanto precipitado afirmarlo, más recientemente parece estar dándose en esta disciplina un giro que, al cuestionar la centralidad del sujeto (algo que también hace la biopolítica) y de lo vivo, apunta hacia el posthumanismo y los nuevos materialismos. Es decir, se deja de lado la separación y jerarquización de lo vivo por sobre lo inerte. Pienso, por ejemplo, en *Tierra en trance: arte y naturaleza después del paisaje* (2018b) y *Natura: environmental aesthetics after landscape* (2018a), ambos de Andermann. En este sentido, desde el cambio de siglo hasta nuestros días, viene teniendo lugar un fructífero intercambio entre teoría literaria y filosofía.

Hasta aquí se ha explicado por qué esta investigación no se inscribe en el campo de la historia y teoría del arte, ni en el del pensamiento argentino y latinoamericano, ni en el de la teoría y el análisis literario. Resta ahora, entonces, fundamentar por qué —más allá de abogar por la deconstrucción o la hibridación de las fronteras que separan los

saberes y de no desconocer la relevancia de las áreas antes mencionadas— esta tesis tiene como disciplina de base a la estética filosófica.⁴

Como demuestra Schwarzböck (2015, pp. 21-28), la estética es hoy una disciplina privilegiada para diagnosticar el presente no porque se tenga que desocultar algo que está oculto (en momentos en los que nada puede ser pensado como el afuera de lo explícito) sino porque al pensar en términos de no-verdad permite una inmersión preeminente en las figuras del espacio argentino.

La estética materialista posthumana ofrece, en términos de Fleisner,

[...] modos de pensar e imaginar un sentir y un vivir de/con lo existente más allá o más acá de lo cognoscible, calculable y apropiable. [...] Por ello, se piensa aquí la estética como una filosofía general que asume la existencia de un pensamiento sensible y de un espacio medial en el que este acaece: ese espacio chorásico en el que suceden lo imaginal y lo mezclado sin jerarquías. (Fleisner, 2017, p. 294).

Esta definición, que toma particularmente en cuenta las condiciones de surgimiento y las cualidades de la disciplina, pone en evidencia los hilos que anudan la estética con aquellas nuevas esferas del saber que asumen que lo existente cohabita mezclado y sin jerarquías.

Billi (2018b) encuentra tres desafíos que la estética al ser interpelada por los nuevos materialismos posthumanos debe asumir: en primer lugar, la reconfiguración de la materialidad, su potencia de actuar y la constitución de una malla sensible; en segundo término, la discusión en torno a la *distancia* que caracteriza al posthumanismo en tanto que reivindica la no-identidad; y, por último, la politización de la disciplina dada por la historización de las trayectorias que tienen a la emancipación como horizonte.

La estética —que nace en el siglo XVIII para mostrar una forma de sociabilidad, el gusto, en el momento en el que asciende la burguesía; o sea, se anuda a una emergencia política— es la disciplina que nos permite detenernos en la apariencia, “como haría una cámara, para ver qué hay cuando nadie mira” (Schwarzböck, 2015, p. 28). Al ser y al tener la “realidad”, o mejor dicho el mundo o la malla sensible, un carácter aparental,

⁴ La estética materialista y posthumana, podría decirse, forma parte de los estudios de las posthumanidades que tienden *per se* al borramiento de las fronteras entre disciplinas, incluso entre humanidades y naturales. Esta cuestión epistemológica permite volver a pensar la filosofía como umbral entre los diferentes saberes que ayuda a dimensionar perspectivas que de otro modo quedan solapadas por preocupaciones unilaterales.

la estética, que piensa en términos de no-verdad, muestra su efectividad y rigurosidad “ante la materialidad de las imágenes [que] ya no pertenecen al ámbito de lo representacional del sujeto, sino que se producen en el roce de lo que existe” (Billi, 2018b, p. 104).

A su vez, el espacio debe ser explorado desde la estética, pero no al modo de lo sublime kantiano donde la razón humana toma el control ante el esplendor terrorífico de la naturaleza, sino porque este desborda cualquier concepto y deviene inconcebible.

El arte, particular *modo del hacer* al que se recurre constantemente en esta investigación, es materia fundamental del pensamiento de la estética. Sin embargo, ello no significa que esta disciplina se reduzca a la producción de conceptos útiles para justificar (o “echar luz” sobre) las obras de arte, es decir a la mera “crítica de arte” (Schwarzböck, 2015). Por un lado, la estética –al menos tal como se la concibe desde esta perspectiva contemporánea– *no piensa el arte*, sino que *piensa con el arte* sin que medie ninguna pretensión de someterlo a sus conceptos. Por el otro, las artes no requieren de fundamentación filosófica alguna para existir. Más bien, se trata de construir un diálogo polifónico en el que no haya lugar para jerarquizaciones entre los distintos modos del hacer, el pensar y el decir.

En resumen, esta investigación se asienta en el campo de la estética interpelada por los nuevos materialismos y el posthumanismo porque piensa e imagina un sentir y un vivir de lo existente en términos de no-verdad y más allá o más acá de lo cognoscible y, por tanto, de lo sujetable y lo dominable.

*

Un estado de la cuestión profuso y polifónico

Dado lo actual de esta investigación doctoral, el estado de la cuestión en sentido estricto —es decir, los antecedentes sobre el estudio de las figuras del espacio argentino realizados desde la estética releída por el materialismo posthumano— es acotado. Se

destacan, sin duda, los aportes de las integrantes de la Colectiva Materia.⁵ Al mismo tiempo, existen en el ámbito de la teoría literaria trabajos que, como se explicó, más allá de la diferencia de enfoques disciplinares (no siempre tan marcada), conforman también estado del arte de esta tesis. De igual modo, deben considerarse los estudios enmarcados dentro de la estética materialista posthumana independientemente de no versar sobre figuras del espacio argentino.

En “Paisaje y naturaleza desde una estética materialista posthumana” (2020), la Colectiva Materia reflexiona acerca de las conexiones entre el arte y la naturaleza contrastando un enfoque idealista y antropocéntrico con uno materialista, posthumano y situado. Para ello se estudia el caso del Instituto Inhotim de Minas Gerais (Brasil), un perfecto ejemplo de “la idea del museo como máquina de exhibición de especímenes (plantas u obras) que [...] son inscriptos en un espacio desnaturalizado” (2020, p. 217). Inhotim evidencia la transformación de la naturaleza en mundo disponible para el desarrollo humano. Luego se establece un marcado contraste con otras problematizaciones de la relación arte-naturaleza en Latinoamérica y se concluye que el paisaje ya no puede ser pensado como “el correlato posible de la conciencia subjetiva sino como un campo de co-emergencia de interacciones” (2020, p. 222).

Los trabajos “Archipiélagos. Una memoria del agua” (2018a) y “El paisaje latinoamericano como espacio cualquiera” (2018b) de Lucero indagan el espacio latinoamericano desde la estética filosófica contemporánea interpelada por el materialismo posthumano. Partiendo del espacio acuático, en el primero la filósofa se pregunta sobre las condiciones de posibilidad de “una memoria que se configura desde modos y formas de existencia que exceden el anclaje humano o subjetivo y se expanden hacia cuerpos que podríamos englobar dentro del concepto de lo *inorgánico*, más allá de lo *viviente*” (Lucero, 2018a, p. 150). El agua posee la potencia “del nomadismo escurridizo, aquel *sin monumentos*”, he ahí su particular memoria. La nueva distribución de las capacidades agenciales de la “geohistoria” reclama, sostiene la autora partiendo de ideas de Latour y asumiendo el *continuum* naturaleza/cultura, pueblos por venir (ya no humanos y tal vez filiados con aquellos del archipiélago del sur) “cuya escala, forma

⁵ La Colectiva Materia está conformada por las filósofas argentinas Paula Fleisner, directora de esta tesis, Noelia Billi y Guadalupe Lucero.

territorio y cosmología estén por rediseñarse” (Lucero, 2018a, pp. 159-160). En el segundo trabajo mencionado, la filósofa analiza la noción de paisaje en algunos artistas latinoamericanos tomando el concepto de “espacio cualquiera” acuñado por Deleuze y que, según su hipótesis, modifica el modo en que entendemos la naturaleza. Alejada del horizonte de la agencia humana, la naturaleza en tanto que *espacio cualquiera* se encuentra más allá o más acá de cualquier jerarquía antrópica. Cierta arte contemporáneo latinoamericano, a su vez, corre del centro la perspectiva humana y saca a la luz otras formas de memoria, sin consciencia y sin sujeto pero que también configuran testimonios. El paisaje narra aquellos rastros que porta que son “las huellas de un modo de habitar el mundo –modo colonial, capitalista y patriarcal– que explota por igual cuerpos, tierras, animales y minerales” (Lucero, 2018b, p. 81).

En “El desierto era parecido a un paraíso. Aventuras posthumanas en una novela de G. Cabezón Cámara” (2020) Fleisner explora el espacio argentino utilizando la mediación de la novela en la que Cabezón Cámara relee y reescribe el *Martín Fierro* de Hernández, al tiempo que deforma y barbariza al narrar “un escape no solo de la sujeción de la individualidad, del encierro en una ‘identidad personal’ humana (mujer, joven, blanca, esposa, madre, pobre) sino también un escape de la excepcionalidad misma de la especie humana, hacia la invención de una comunidad del amor terráqueo” (Fleisner, 2020, p. 6). La literatura en general y esta novela en particular, sostiene la autora recurriendo a Agamben, desafían a la filosofía y le ofrecen otros modos de concebir lo existente y sus vínculos. En la novela puede verse una comunidad interreinos que permite imaginar la deconstrucción del proyecto civilizatorio argentino en sus distintas variantes y estadios.

En “La joya del chiquero. Apuntes sobre los animales y las mujeres desde una estética post humana” Fleisner estudia los modos en los que en la alianza entre el humanismo-especista y el capitalismo-patriarcal los animales de género femenino son un “recurso natural” y sus cuerpos “una pura disponibilidad para la reproducción del sistema de dominación” (2017, p. 291). También allí la autora recurre al arte, no para realizar un análisis de este en sí mismo como hace la teoría literaria, sino porque el mismo permite hacer un diagnóstico filosófico del presente. Retomando alguna de las ideas expresadas por Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* (2004), Fleisner sostiene que en un mundo

en el que abunda la mercancía imaginaria, se ha puesto en funcionamiento una “maquinaria de *desimaginación*” de la producción de vida para su tortura y su posterior aniquilación. El arte, o quizá cierto arte, parece detener esta máquina, aunque sea por un momento. Así, algunos videos de la artista argentina Toia Bonino, como *Ophelia*, tornan visible aquello que ya está a la vista pero no puede verse: “las posibles asociaciones entre las mujeres y las/los animales en el patriarcado capitalista contemporáneo” (Fleisner, 2017, p. 310). Ambxs son la materia prima de un sistema de poder que funciona separando y jerarquizando de modo tal que el punto de vista humano, masculino, blanco y heterosexual quede por encima de cualquier otro que pasa a estar en pura disponibilidad. Si bien es cierto que este artículo no se detiene en las figuras del espacio argentino, las ideas elaboradas en él son por demás de fructíferas en lo que hace a nuestro objetivo.

También en “El animal como medio. Notas sobre zoopolíticas artísticas” Fleisner retoma la cuestión del arte y sus potencias políticas y filosóficas:

las obras de arte leídas desde una estética filosófica materialista y posthumana podrían [...] producir un antropomorfismo en la desemejanza, un doble a la vez cercano y lejano en un movimiento que repite la humanidad y al mismo tiempo le da una «especie de inhumanidad. de una *forma autónoma*, ‘viviente’ en su propia vida de objeto puro, eficaz hasta lo diabólico, o hasta capaz de engendrarse a sí mismo» (Didi-Huberman, 2006, p. 159). (Fleisner, 2019d, pp. 82-83)

Ciertas obras de arte son, entonces, una suerte de antropomorfismo no antropocéntrico semejante al que Viveiros de Castro (2014) encuentra en el pensamiento amerindio. El arte no es un residuo metafísico idealizante, sino que en ciertos casos posee la facultad de poner a los existentes de manera horizontal y sin separaciones definidas, es decir, en redes y mutuamente contaminados. La politización del arte que Benjamin halló en la respuesta del comunismo a la estetización fascista de la política, la integrante de la Colectiva Materia la encuentra semejante a la respuesta que un arte surgido en (y leído desde) la intersección del pensamiento posthumano y la estética materialista tiene para darle al “idealismo especista [que] estetizó el animal hasta volverlo un símbolo (evocación de un orden total) y así transformar su materia en una libre disponibilidad para uso humano”. Pues, “el materialismo posthumano literaliza y politiza la materia animal para pensarla en sus aspectos potenciales, afectivos y sintomáticos” (Fleisner, 2019d, p. 83).

Otro importante antecedente está dado por los artículos “La naturaleza y la estética filosófica. El pensamiento de la naturaleza en el materialismo posthumano” (2018b), “Política y ontología. De La Internacional a La Interreinos” (2018a) y “Variaciones de la memoria vegetal: plantas que materializan historias” (2020), todos ellos de Billi. En el primero, la filósofa interroga el diagnóstico del “fin del arte” pero no como habitualmente se lo hace –es decir, a partir de la posthistoria o de la postmodernidad (propias del giro idealista del arte)– sino desde una estética materialista y posthumana “que asuma la indeterminación e inestabilidad de las categorías de lo humano y de lo no humano, incluyendo todos los modos de la existencia (orgánica y/o inorgánica)” (Billi, 2018b, p. 100) y que revise críticamente el estatuto de la “naturaleza”. Esta última, en tanto que malla sensible o un conjunto de bucles de relaciones múltiples y dado su esplendor terrorífico, dice la autora retomando lo argumentado por Schwarzböck (2015), debe ser abordada desde la estética al modo de aquello que no podemos concebir por medio de conceptos determinantes pero con lo que sí nos componemos y descomponemos, nos envolvemos y deslizamos, con todo lo que existe.

Por tanto, el materialismo posthumano no solo le permite a la estética reflexionar sobre la naturaleza, explorando su configuración material y su potencia de actuar, sin distanciarse ni diferenciarse de ella, sino que también apuesta a una radical politización de esta disciplina “en la medida en que supone la historización de las trayectorias que tienen a la emancipación como horizonte” (Billi, 2018b, p. 105). Esta idea es retomada por la integrante de la Colectiva Materia en el segundo artículo que mencionamos. Allí plantea que no hay emancipación posible sin acabar con los privilegios humanos, sin inventar nuevos modos de estar juntas de los existentes (Billi, 2018b, p. 241).

Finalmente, en “Variaciones de la memoria vegetal: plantas que materializan historias”, la filósofa demuestra cómo los cuerpos vegetales dejan de funcionar como pantalla en que la “representación” acontece y pasan a contar “historias que desplazan de forma radical el punto de vista antropocentrado de la expresión, a la vez que indican el punto ciego de las memorias del horror construidas desde lo humano” (Billi, 2020, p. 187).

Sin duda los trabajos de la Colectiva Materia aquí referidos constituyen los antecedentes más próximos a esta investigación ya sea porque estudian el mismo objeto, las figuras del espacio argentino, (como los artículos de Lucero y “Hay que vernos” de Fleisner); ya

sea porque reflexionan acerca de las potencialidades del arte para imaginar otros espacios y nuevas formas de estar juntos y para interpelar a la filosofía (como los textos de Fleisner); ya sea porque exploran las condiciones de una estética materialista y posthumana, su eficacia política y su fuerza emancipatoria (todos ellos).

Con objetivos distintos a los que persigue la filosofía, la teoría del arte (incluyendo a la teoría literaria) también ha realizado avances significativos en relación con el problema que aquí nos importa. Sin duda, los trabajos recientes de Andermann tanto en su rol de autor como de compilador dan cuenta de ello. En *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje* (2018b) el autor postula que existen lógicas o hilos que atan los paisajes a los distintos modelos de Estado o formas políticas. Así, por ejemplo, en el siglo XIX y en las primeras dos décadas del XX el paisaje pintoresco del naturalismo romántico se asocia a los estados emergentes oligárquico-liberales y exportadores de materias primas; en el período 1920-1960 el paisaje de vanguardia y moderno, que mancomuna espacio construido y ambiente, se asocia al estado de crisis, benefactor y de desarrollo. Allí se desatan lo que llama el fin del paisaje, esto es, un desvanecer de la forma y la emergencia de nuevos agenciamientos y ensamblajes dando lugar a la “politización del espacio”. Este último ya no se une a un modelo de Estado sino a una forma de resistencia, las guerrillas urbanas y rurales. Más tarde, en nuestro presente, adviene el giro ambiental y las formas en las que el postpaisaje, la postnaturaleza y la postdictadura quedan asociados. Estas, sostiene Andermann, son la manifestación de un devenir inespecífico de la vida que “vislumbra también la promesa de un entendimiento transespecie, una estética líquida que no es otra, a fin de cuentas, que [...] la puesta en circulación, el vibrar, de lo sólido” (2018b, p. 28).

Sin renunciar a la experiencia estética, el arte (particularmente en expresiones tales como el bioarte y el ecoarte) deviene inespecífico: se aleja de la “facultad estética modelada según el patrón el paisaje: objetivación del mundo, espiritualización del mundo, espiritualización del sujeto observador, y eliminación activa del trabajo que media entre ambos” (Andermann, 2018b, p. 426). Al mismo tiempo, se acerca a lo estético en tanto que “instancia misma de nuestro agenciamiento, de nuestra entrada en coagencialidad, con un entorno que, entonces, ya no sería apenas envoltura exterior sino que nos atravesaría y nos articularía a sus encadenamientos” (Andermann, 2018b,

p. 246). De acuerdo con esta nueva perspectiva, la dimensión estética se constituye como el ensamblaje entre nuestra materialidad sensible y aquello con lo que entra en agenciamientos.

Pensar el paisaje y postpaisaje latinoamericano conlleva pensar una especificidad porque allí ocurre lo que Andermann nombra como una “puesta en trance” en la que tiene lugar “un giro paulatino que va desde la crítica y reformulación del paisaje, tal y como lo legaron en la modernidad estética la tradición colonial y decimonónica de imaginar el Nuevo Mundo, hacia nuevas formas de coagencialidad en y con el ambiente no-humano” (Andermann, 2018b, p. 428).

En la introducción a *Natura: environmental aesthetics after landscape*, el autor vuelve a subrayar esta idea al señalar que la forma del paisaje surgió en el siglo XV, de manera simultánea con los comienzos de la expansión colonial europea, como un aparato imperial y como la condición misma de conocer, desde el punto de vista separado de un espectador invisible e incorpóreo, un mundo de objetos para ser encuestados, clasificados y evaluados (Andermann, 2018a, p. 11). Es decir, desde sus inicios el paisaje fue un aliado fundamental para la configuración de un “nuevo” y un “viejo” mundo, esto es: para la transculturación y la desindigenización. El paisajismo colonial, sostiene Casid (2005, p. 240), es una “técnica del imperio” coherente con la remodelación material de los ambientes para facilitar el monocultivo de plantaciones, la minería, la cría de ganado y otras formas de extracción.⁶ Sin embargo, la dominación parece ser también el origen de la resistencia.

[S]i la idea moderna y la imagen de la naturaleza —desde Colón y Vesputio hasta Frans Post, Frederic Edwin Church y Ansel Adams, o desde Humboldt, Bates y Darwin hasta los trascendentalistas norteamericanos o el paleontólogo argentino Florentino Ameghino— siempre estuvo en estrecha vinculación al Nuevo Mundo como el “yermo” primario y último y, por lo tanto, también como el espejo y la medida de la “civilización”, fue también en las Américas donde surgieron proposiciones radicalmente “postnaturales” desde el comienzo de la modernidad estética. (Andermann, 2018a, p. 12)

Si bien el trabajo de Andermann resulta fundamental en esta investigación y recurre a un marco teórico muy similar, lo cierto es que aquí no se quiere realizar una cronología a partir de la unión entre paisaje (o postpaisaje) y modelos de Estado (o formas de

⁶ Es Andermann (2018a, pp. 11-12) quien recupera este trabajo de Casid (2005).

resistencia), sino que partiendo de la misma pregunta se realiza un recorrido heterocrónico que cuestiona la idea de tiempo lineal y de evolución (o de decadencia) en cualquiera de sus formas.⁷

El arte teje redes, se alía con esta “postnaturaleza”; pero no para conocerla ni determinarla, sino para imaginarla. Esta idea guarda relación con otra que, desde un marco teórico distinto, más cercano a Bachelard y más alejado del materialismo posthumano, expresa Páez en *Poéticas del espacio argentino* (2013). Allí la autora sostiene que “[l]o escrito no nos devuelve datos objetivos sino la textura imaginaria de lo real” (Páez, 2013, p. 8). Particularmente, en los poemas de Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga, los autores estudiados en el trabajo mencionado, Páez encuentra “un espacio vivido, un mundo natural donde se cruzan hombres y caballos, hombres e insectos, hombres y plantas, territorios de múltiples intercambios, superficies de inscripción en un ida y vuelta” (Páez, 2013, p. 156). Subjetividad y objetividad, interioridad y exterioridad quedan “deslimitadas” en el espacio litoraleño. El poema no representa un paisaje a partir de una contemplación o de un ejercicio de imaginación, más bien rompe la identidad y la individuación y juega con la desintegración del yo. Los textos de Ortiz y Madariaga “no copian la naturaleza sino que nos muestran algo de ella en tanto que espacio escrito, paisaje, pero paisaje animado” (Páez, 2013, p. 163). Los lugares están animados por los seres que los habitan, pero también lo están por sí mismos. Los existentes reniegan de cualquier objetividad, “salen de una voz que los pone en movimiento y que habla desde una energía donde no hay jerarquías, o al menos las posiciones de dominación son intercambiables” (Páez, 2013, p. 165). Voz, personaje y paisaje se confunden en el fluir del discurso. El litoral, agrega la autora, se torna superficie de desplazamiento donde los humanos se cruzan entre ellos y con las plantas y los animales, todos tocados por la luz y el agua.

Inscrito también en el ámbito de la teoría literaria, pero con una matriz teórica deleuzeana, *Un desierto para la nación: la escritura del vacío* (2010) de Rodríguez constituye otro importante antecedente en esta investigación. Como surge desde el propio título –una inversión del ya clásico *Una nación para el desierto argentino* de

⁷ Por supuesto que, como se desarrolla más adelante, esta idea es deudora del pensamiento de autores como Benjamin y Didi-Huberman.

Halperin Donghi–, el espacio que este trabajo explora no es ya el litoral sino el desierto argentino en tanto que “un artefacto discursivo que provee las imágenes en torno a las cuales se hace, se deshace y se rehace el sentido vacío de lo argentino” (Rodríguez, 2010, p. 10). La geografía, a su vez, se va fundiendo con lo imaginario.

El desierto, construido como ausencia de paisaje, es una configuración espacial estético-política. Su fundación es el vaciamiento de la tierra, el borramiento de lo existente, la imposición de una tabula rasa fuera de tiempo: “sin árboles, sin cultivos, sin montañas, sin límites naturales, sin habitantes permanentes, sin viviendas, sin espíritu de progreso, sin vías de comunicación, sin instituciones, sin sentido de la autoridad, sin tradiciones” (Rodríguez, 2010, p. 12). El desierto, así planteado, se encuentra a la espera de la llegada de la historia o, mejor dicho, de una historia: la del estado-nación. Es control, disciplinamiento y exterminio para poner la tierra como algo disponible, extraíble y apropiable.

Lisa como un mar, la pampa se mueve; cartografiarla es tan difícil como querer describir el principio de incertidumbre que a niveles invisibles agita una ola. Mientras que los ríos y canales desembocan en alguna forma de Estado, la pampa será ocupada por movimientos turbulentos que, a la manera de un fluido en expansión, afectan todos los puntos al mismo tiempo. (Rodríguez, 2010, p. 272)

En la literatura, dice el autor, y en el arte en sentido amplio, habría que agregar, pueden verse ambas cuestiones: por un lado, el intento por ordenar, clasificar, delimitar, codificar la tierra como propiedad privada, regular el movimiento de los cuerpos y capturar los flujos; por el otro, los movimientos turbulentos, las líneas de fuga, las formas y velocidades múltiples e inacabadas, las espacializaciones nebulosas y las distribuciones nómadas “que rechazan cualquier codificación o taxonomía” (Rodríguez, 2010, p. 13).

Por su poder de decirlo todo, de conectar eslabones semióticos, científicos, estéticos, circunstancias políticas y luchas sociales; por su capacidad de conectar un punto del pasado con el presente y multiplicar dimensiones de la realidad, la literatura sirve para moverse de una punta a otra del desierto, para orientarse y perderse, para entrar y salir de él por cualquier lado. (Rodríguez, 2010, p. 15)

Resulta evidente que este trabajo, más allá de haber sido escrito hace una década, es fundamental en lo que hace al estado de la cuestión de la presente investigación, ya sea

por sus aportes con relación a la exploración de un espacio argentino, la pampa, ya sea por los avances que realiza al demostrar que la literatura (pero, como se dijo, puede extenderse con facilidad a otros lenguajes artísticos) posee potencias particulares que permiten recorrer, indagar e imaginar el espacio.

Es importante retomar hoy el trabajo de Rodríguez a la luz de los avances del materialismo posthumano en tanto que matriz teórica que al cuestionar también al principio antrópico débil abre nuevas perspectivas. Esto es, al discutir la separación y la jerarquización entre lo vivo y lo no-vivo, se aleja de la biopolítica –el marco teórico en el que se inscribe *Un desierto para la nación*– que, tal como señala Ludueña Romandini (2012) y se explica más adelante, conlleva un antropismo débil. Es decir, se deshace del principio antropológico “pero no logra ni identificar ni superar un principio antrópico subyacente y determinante del cual el primero es subsidiario” (2012, p. 12) y que jerarquiza lo vivo por sobre lo inerte. Sin embargo, es indiscutible que los estudios biopolíticos, más allá de estar mediados por este principio, ponen importantes mojones que son retomados y profundizados por el materialismo posthumano.

Los trabajos de Yelin –*La letra salvaje: ensayos sobre literatura y animalidad* (2015) y el más reciente “Leer y escribir la vida. Aproximaciones a una perspectiva biopoética” (2019)– y Giorgi –*Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica* (2014)–, centrados en lo que podría llamarse el paisaje animal argentino y tomando la mirada de la biopolítica y la biopoética, también son aportes sustanciales al estado del arte de esta investigación. Al decir de Yelin, la biopoética es lo que define cualquier práctica creadora y crítica que problematice la relación vida-lenguaje y que incluya “elementos discursivos y no discursivos, humanos y no humanos, individuales y transindividuales” (Yelin, 2019, p. 325). Al tiempo que lo humano es desplazado del centro, lo vital –en tanto que dimensión física y material de la existencia siempre sujeta a reelaboraciones– pasa a ocupar aquel lugar.

A partir del estudio de la proliferación de los imaginarios animales en la literatura latinoamericana de postguerra y de la recepción de Kafka en la región, Yelin encuentra un debilitamiento paulatino del simbolismo animal y consigue identificar algunas zonas de resistencia que conviven con otras de cristalización moral, pedagógica y retórica.

La autora explora las condiciones de posibilidad de una crítica literaria que termine definitivamente con la servidumbre simbólica y ontológica, además de la económica, de los animales y avance hacia imaginarios posthumanos en los que lxs otrxs no sean explotadx ni material ni simbólicamente. Para ello, señala la posibilidad tomar las ideas de “perspectivismo” y “multinaturalismo” que Viveiros de Castro presenta en la introducción de *Metafísicas caníbales* (2010). Desde esta óptica, la literatura puede devenir en una experimentación con nuestras concepciones y representaciones, pero no para realizar una mera variación imaginaria sino para llevar a cabo una “puesta en variación de nuestra imaginación” (Viveiros de Castro, 2010, p. 15). En particular, la zooliteratura contemporánea– en las direcciones en las que se detiene Yelin (de Kafka a Aira, pasando por Ocampo o Copi, por mencionar algunas) pero también en muchas otras– permite nombrar aquello que se vuelve “inasible e innombrable para el discurso del saber, de la ley y de la política” (Yelin, 2015, p. 209).

Muy próximo a estas ideas, Giorgi encuentra en la década del sesenta del siglo pasado la irrupción en América Latina de textos que construyen contigüidades y nuevas proximidades de la vida animal contrapuestas a las tradiciones que desde el siglo XIX habían hecho de este lo absolutamente otro: lo salvaje, lo bárbaro, lo indisciplinado. Es decir, habían “asociado al animal con una falla constitutiva (cultural, racial, histórica) que atravesaba las naciones poscoloniales y que demarcaba el perímetro de su pobre civilización” (Giorgi, 2014, p. 4). Este cambio de lugar del animal conlleva una reconfiguración tanto de la distinción entre lo humano y lo animal como una ruptura o, al menos, una precarización de la ordenación preexistente de los cuerpos, un cuestionamiento de la explotación simbólica y la puesta en marcha de un “*continuum* orgánico, afectivo, material y político con lo humano” (Giorgi, 2014, p. 5). El borramiento de la oposición diametral hombre-animal arrastra también otros binarismos vinculados: naturaleza-cultura, salvaje-civilizado, biológico-tecnológico, irracional-racional, viviente-hablante, orgánico-mecánico, deseo-instinto, individual-colectivo, etc. Esto es, salen a la luz las separaciones y jerarquizaciones sobre las que se funda el capitalismo racista, patriarcal y extractivista que se sostiene sobre estos ordenamientos de los cuerpos.

Según la hipótesis que Giorgi pone en juego, “la cultura inscribió la vida animal y la ambivalencia entre humano/animal como vía para pensar los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre vidas a proteger y vidas a abandonar” (Giorgi, 2014, p. 7). En ciertos materiales literarios las figuras animales son

un punto de ingreso privilegiado al campo múltiple, heterogéneo, difuso y, sobre todo, móvil de demarcaciones, siempre políticas, entre las vidas vivibles, las vidas que tienen un futuro y las vidas abandonables, irreconocibles, que habitan, de distintos modos, una temporalidad incierta. (Giorgi, 2014, p. 8)

Estos textos latinoamericanos interrogados por Giorgi permiten leer y poner en cuestión los “marcos de inteligibilidad” que hacen reconocible una vida como humana, como “persona” y como vida “vivable”; al tiempo que hacen visibles las clasificaciones y las jerarquías entre formas de vida. Los cuerpos no funcionan como afirmación y sede del individuo; por el contrario, son múltiples y están contruidos en redes. Por otro lado, toda vida se hace visible bajo la medida y el cálculo del capital. Estas nuevas figuraciones de lo animal, concluye el autor, no solo sacan estas cuestiones a la luz, sino que también ensayan formas y políticas de lo viviente que resisten a estos órdenes de “individuos” y “propiedades” y ofrecen otros modos de pensar lo colectivo.

En *Literatura y biopolítica. El Río de la Plata como lecho mortuario (1980/2007)* (2020), Bonato sostiene que la politización del Río de la Plata durante el período mencionado en el título posee un carácter biopolítico dado que “remite a la representación del estuario en tanto espacio de una política de exterminio” (2020, p. 14). A su vez, el río es un “espejo” en el que “se plantea el encuentro frontal, oblicuo, figurado del sujeto de la ficción, la voz poética o el narrador, con la mirada de sí puesta en las aguas —turbias, prístinas, marrones, inmóviles, según el caso—” (2020, p. 15). Para el autor el estuario es un lecho mortuario que distorsiona la imagen propia para hacer ver lo siniestro. Si bien estas hipótesis son sostenidas a partir de un estudio riguroso de textos literarios, lo cierto es que tanto los objetivos como el enfoque adoptado por Bonato tienen como centro al hombre. El río, en ese estudio, no es otra cosa que una representación con impacto estético para explicitar las voces humanas quebradas por el trauma relacionado al arrojamiento de cuerpos vivos al estuario durante la última dictadura cívico militar.

En un trabajo reciente titulado “La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea” Cortes Rocca y Horne (2021) utilizan la noción

de “imaginación material” para denominar el cambio suscitado en el imaginario estético contemporáneo a partir del protagonismo que adquirió lo material y que produce una reconfiguración del vínculo entre estética y política. A partir de esta emergencia, la categoría de sujeto queda pulverizada y en su reemplazo aparece concepto de redes interconectadas de humanidad y no-humanidad, por encuentros entre lo orgánico y lo inorgánico, o por una metamorfosis constante entre lo viviente y lo no viviente.

La imaginación material se detiene en materiales y objetos: le presta atención a esas sustancias que luego serán procesadas, sustancias en perpetuo devenir, por efecto de la intervención del azar, del tiempo, del entorno; también posa su mirada atenta en los objetos que espesan esa materialidad y le dan forma, la territorializan y la exudan. (Cortés Rocca & Horne, 2021, p. 5)

En *Políticas de la destrucción, poéticas de la preservación: apuntes para una lectura (eco) crítica del medio ambiente en América Latina*, Heffes (2013) estudia, según su propia expresión, tres “tropos medioambientales” (la destrucción, la sostenibilidad y la preservación) vinculados a la noción misma de naturaleza y a la configuración del espacio urbano latinoamericano. Estos “desplazan el debate en torno al medio ambiente y urbanidad a un plano filosófico ontológico donde la misma humanidad de los sujetos queda cuestionada” (2013). En las ciudades latinoamericanas contemporáneas la imagen del basural absorbe, descompone y deshumaniza lo humano; mientras que la figura del reciclaje da cuenta de una labor transformativa de la naturaleza y el medio ambiente que devienen “objetos” de consumos limitados y exclusivos y cuyo valor excede el de los mismos seres humanos. Heffes sostiene que estas imágenes deben ser leídas desde lo que tentativamente denomina “bioecocrítica” que combina la ecocrítica y la biocrítica y que, a su vez, desborda el aparato teórico proveniente de la academia norteamericana e inglesa.

Desde el campo de la historia de las artes visuales y la cultura visual, pero circunscriptas al amplio marco del humanismo, existen una serie de trabajos dedicados al estudio del paisaje argentino que si bien no pueden pensarse estrictamente como un estado de la cuestión del presente trabajo, por lo anteriormente planteado, debe ser tenida en cuenta. Además del ya referido *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata* (2011) de Silvestri, pueden mencionarse *Pampa, ciudad y suburbio* (2007) y “¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino” (2005) ambos de Laura Malosetti Costa, “¿Orillas sin río?

Paisajes argentinos del Plata” (2018) de Fabiana di Luca, “El paisaje argentino: construcciones y usos” (2019) de María Teresa Macario.

Si bien no es estrictamente una investigación académica, la exhibición *Una historia de la imaginación argentina* curada por Javier Villa que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en año 2019 constituye un importante antecedente en el contexto de esta tesis. Partiendo de un marco teórico que combina a Winckelman y Warburg —cuyas concepciones, muy diferentes entre sí, se apartan de las historiografías centradas en las biografías de artistas—, la muestra propone indagar “cómo perduran los cimientos sobre los que se edifica y demuele la cultura y la política de nuestro país y cuál es la incidencia del arte en ellos” (Villa, 2019, p. 22). Entre las preguntas que hacen a la trama curatorial hay dos que a nuestros fines merecen ser destacadas:

¿Cómo se reformula el cuerpo femenino, ese cuerpo cautivo que es un eje geoplítico, cuerpo-trofeo, abusado, violentado y asesinado por hombres e instituciones? ¿Qué nos pasa con la naturaleza, con el río y la tierra, con los seres que la habitan, humanos y no humanos, reales y fantásticos, argentinos y migrantes? (Villa, 2019, p. 23)

Cabe aclarar que algunas de las imágenes estudiadas en esta tesis fueron parte de la exhibición e inclusive algunos de los textos literarios que forman parte de las constelaciones han sido también seleccionados por Laera (2019) y citados en el catálogo realizado para la muestra con el fin de evidenciar los lazos, a veces estrechos y otras más débiles que unen a las artes visuales y la literatura.

Una mención aparte debe hacerse del reciente artículo “Lechos fotográficos: imágenes y memorias del río”. Allí Natalia Fortuny (2020), introduciendo la reflexión en relación a la imagen fotográfica, explora la pregunta sobre si puede el lecho de un río volverse superficie de memorias. Estos han “recibido” y “devuelto” muchos cuerpos humanos violentados que las dictaduras tanto chilena como argentina han intentado hacer desaparecer. Al decir de la autora, los artefactos fotográficos sacan a la luz los modos en los que las aguas de los ríos son espacio de crímenes y “a la vez [...] superficie de inscripción de memorias de nuestro pasado violento” (Fortuny, 2020).

Todas estas investigaciones que constituyen un estado de la cuestión profuso son retomadas, directa o indirectamente, a veces como puntos de partida y otras como contrapuntos, a lo largo de la tesis.

*

Un marco teórico: el materialismo posthumano

El marco teórico que da cuerpo a este proyecto es el materialismo posthumano, noción que así formulada fue recientemente acuñada en el ámbito local por la Colectiva Materia. Se trata de un pensamiento desantropologizante que se sitúa por fuera de los dualismos humanismo-anitihumanismo, cultura-naturaleza, humano-no humano y busca reconsiderar la materialidad de los cuerpos y las afectividades compartidas como modo de invención de una nueva política de lo existente. Es un pensamiento híbrido (Escobar, 1999b), multiperspectivo, multinaturalista (Viveiros de Castro, 2010) y crítico de las ideas modernas de racionalidad, progreso y universalidad. La estética materialista posthumana forma parte de los estudios de las posthumanidades que tienden *per se* al borramiento de las fronteras entre las disciplinas, incluso entre las (así llamadas) humanidades y las naturales (Braidotti, 2015; Haraway, 2019a, 2019b; Latour, 2017; Stengers, 2017). Esta cuestión epistemológica permite volver a pensar la filosofía como umbral entre los diferentes saberes que ayuda a dimensionar perspectivas que de otro modo quedan solapadas por preocupaciones unilaterales.

Este marco, que se inscribe dentro de la extensa historia de los materialismos de la filosofía occidental, aúna teorías que provienen del posthumanismo, de los nuevos materialismos y del ecofeminismo.⁸

Los distintos materialismos, esto es, no solo los posthumanos, se han posicionado contra la negación o la subordinación de lo concreto, contra los intentos moralizantes del

⁸ Para señalar esta filiación me baso en Eagleton (2017, pp. 15-47) quien reconstruye una historia de los materialismos que abarca desde los inicios de la filosofía occidental hasta los Nuevos Materialismos contemporáneos. Allí el autor sostiene que, si bien el término *materialismo* fue recién acuñado en el siglo XVIII, pueden hallarse antecedentes claros de este por lo menos a partir del siglo V a.C. con los atomistas griegos y posteriormente con Epicuro, autor sobre el que versó la tesis doctoral de Marx. Se trata de un arco amplio de ideas que se extiende, al menos por ahora, hasta los denominados nuevos materialismos —en cuyas cercanías se inscribe el presente proyecto— y pasa por el modelo moderno de pensamiento teórico-físico, por el materialismo dialéctico, por la Escuela de Frankfurt, por Deleuze y por otras direcciones filosóficas.

idealismo y contra el afán desmesurado de universalidad. Adorno, un filósofo materialista, encuentra en estas teorías un punto en común:

El materialismo no recurre primero al sujeto por el que se constituye el conocimiento, y por el conocimiento la realidad, sino que se refiere inmediatamente a la realidad misma como protesta contra el momento ilusorio del espíritu, hablando inmediatamente de ella. (Adorno, 1977, p. 130)

Todo materialismo se caracteriza por desconfiar y señalar como engañosos los llamamientos filosóficos a lo alto, lo eterno y lo noble. Sin embargo, en tanto que no es posible pensar dejando las abstracciones de lado, recurre a determinados gestos especulativos o teóricos, pero no sin revisar críticamente los modos de abstracción.

A su vez, los materialismos conllevan también posicionamientos políticos. Existe, como sostiene Eagleton (2017, pp. 17-18), una política de la materia, algo de lo que claramente el materialismo posthumano no está exento.

Engels utiliza el término *materialismo dialéctico* para referir tanto al desarrollo histórico centrado en la actividad humana como a todos los procesos naturales o físicos. En *Dialéctica de la Naturaleza*, el autor sostiene que:

[...] el hombre no domina, ni mucho menos, la naturaleza a la manera como un conquistador domina un pueblo extranjero, es decir, como alguien que es ajeno a la naturaleza, sino que formamos parte de ella con nuestra carne, nuestra sangre y nuestro cerebro, que nos hallamos en medio de ella y que todo nuestro dominio sobre la naturaleza y la ventaja que en esto llevamos a las demás criaturas consiste en la posibilidad de llegar a conocer sus leyes y de saber aplicarlas acertadamente. (Engels, 1961, p. 152)

Más allá del iluminismo que se hace evidente en la última parte de la cita y que conlleva una división y jerarquización entre una materia (humana) que conoce y domina y una materia (no humana) que no conoce y es dominada (algo que el materialismo posthumano crítica con énfasis posicionándose en las antípodas), parece importante resaltar que Engels presenta el mundo como un complejo dinámico de fuerzas entrelazadas en el que los distintos fenómenos están interrelacionados. La realidad, el todo (noción que también es criticada por el materialismo posthumano), lejos de ser estable y autónomo, es el resultado de movimientos materiales siempre en conflicto.

Ahora bien, el materialismo dialéctico marxiano ha sido repensado durante el siglo XX y XXI de diversas formas y en numerosas ocasiones. Entre otras, se destaca la crítica formulada por Derrida (1998) que permite una relectura de este ya no atravesada por el

idealismo hegeliano. Las construcciones históricas, las composiciones subjetivas y las objetualidades específicas son entendidas como acontecimientos que no se encuentran dispuestos orgánicamente en función de una teleología del sujeto, de la Idea, del Pueblo o del Espíritu. Asimismo, es importante el pasaje que realiza Althusser (2002) desde el materialismo estructural al materialismo aleatorio o del encuentro que permite pensar la diferencia del acontecimiento, de lo que puede tener lugar o no, de lo que es contingente.

El materialismo dialéctico resulta solidario con una filosofía de la historia y una teleología antropocentras que hacen del hombre el sustrato metafísico o fundamento de los sistemas filosóficos. Como sustento de estas ideas se halla el “principio antrópico”, al que ya hemos hecho referencia en el apartado anterior, que hace del hombre la finalidad o un eslabón necesario de la cadena metafísica. Según Ludueña Romandini (2012), este principio posee dos variantes una fuerte y otra débil. La primera de ellas sitúa al hombre como centro teleológico de todo conocimiento; la segunda, en cambio, discute este centro, pero en su lugar pone la *vida* que pasa a constituirse en un nuevo principio privilegiado. El principio antrópico débil opera también en filósofos que como Deleuze, Derrida o Agamben son antihumanistas.

El materialismo posthumano discute y piensa por fuera de ese principio (también de su versión débil). Se trata de un conjunto de ideas que aboga por una reconfiguración amplia de la cosmovisión occidental que termine con cualquier forma de privilegio que coloque algo de lo existente por sobre alguna otra cosa, sea lo humano, lo vivo o lo que fuere. Este posicionamiento político, ético, estético y ontológico se encuentra claramente formulado en aquellos nuevos materialismos que, sin dejar de reivindicar lo concreto, se cruzan con las teorías que entran bajo la órbita del posthumanismo para pensar una redistribución de la agencia de una manera igualitaria y que también incluya a quienes, al menos desde la modernidad, han sido considerados como *inertes*.⁹

⁹ El posthumanismo no debe confundirse con el transhumanismo; pues si bien ambos conciben lo humano como inestable, el último lejos de cuestionar al humanismo — al subrayar la racionalidad, el progreso, el optimismo, la excepcionalidad y la superioridad de lo humano— lo profundiza. En el transhumanismo “el sujeto cartesiano del *cogito*, la kantiana *comunidad de los seres racionales*, o, en términos más sociológicos, el *sujeto-ciudadano*, titular de derechos, propietario, etcétera, etcétera” (Wolfe, 2010) queda potenciado. Sobre estas diferencias puede consultarse “Posthumanism, Transhumanism,

El posthumanismo se inscribe en la línea de antihumanismos iniciada por la generación muchas veces denominada posestructuralista que con obras como *Las palabras y las cosas* de Foucault abre una crisis epistemológica, moral y política que corroe los binarismos. El antihumanismo cuestiona la centralidad y supuesta universalidad del humano (Braidotti, 2015, p. 35). Sin embargo, el posthumanismo no piensa “la muerte del hombre” en términos de muerte simbólica.

El posthumanismo fue iniciado plenamente por académicas feministas en los años noventa en el ámbito de la teoría literaria y los estudios culturales. Su vertiente filosófica surgió algunos años más tarde, casi en el cambio de siglo (Ferrando, 2013, p. 29). El posthumanismo cuestiona aquello que entiende como un lugar común:

[La categoría humano] disfruta de un amplio consenso y conserva la tranquilizadora familiaridad del lugar común. Nosotros afirmamos nuestro apego a la especie como si fuera un dato de hecho, un presupuesto. Hasta el punto de construir en torno a lo humano la noción fundamental de Derecho. Pero, ¿las cosas son de verdad así? (Braidotti, 2015, p. 11)

El posthumanismo es también un postantropocentrismo y un antiespecismo. Esto no significa que la centralidad de lo humano deba ser reemplazada por otra, tal como las máquinas. Más bien, implica que cualquier centro de interés que pueda llegar a tener es mutable, nómada y efímero. Pues, sus perspectivas deben ser pluralistas, multicapas y lo más completas e inclusivas posible (Ferrando, 2013, p. 30). Esta corriente aboga por una deconstrucción de los dualismos, de las jerarquías ontológico-políticas y de las separaciones rígidas.

El posthumanismo no supone que el hombre sea la medida de todas las cosas. No se mantiene cautivo de la escala de distancia del ser humano, sino que está atento a las prácticas por las cuales se produce la escala. [...] El posthumanismo evita los relatos humanistas y estructuralistas del sujeto que posicionan al ser humano como causa pura o efecto puro, y al cuerpo como la línea divisoria natural y fija entre la interioridad y la exterioridad. El posthumanismo no supone la separación de ninguna "cosa", y mucho menos la supuesta distinción espacial, ontológica y epistemológica que distingue a los humanos. (Barad, 2007, p. 136)

Al decir de Braidotti, “el común denominador de la condición posthumana es la hipótesis según la cual la estructura de la materia viva es, en sí, vital, capaz de autoorganización

Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations” de Ferrando (2013). Allí la autora distingue los transhumanismos (en sus variantes extropianismo, transhumanismo liberal y transhumanismo democrático) los posthumanismos (en sus variantes filosófico, cultural, y crítico) y los nuevos materialismos (generalmente asociados a ciertos feminismos y al posthumanismo).

y, al mismo tiempo, no-naturalista” (Braidotti, 2015, p. 12). Naturaleza-cultura se dan en la forma de *continuum*. En este sentido, el posthumanismo plantea la imposibilidad de distinguir algo *dado* de algo *construido*.¹⁰

En rigor, como señala Barad (2012, p. 31), el propósito "posthumanista" no es difuminar los límites entre humanos y no humanos, no es tachar todas las distinciones y diferencias, y no es simplemente invertir el humanismo, sino más bien comprender los efectos materializantes de formas particulares de trazar límites entre “humanos” y “no humanos”.

También ubicados en el escenario teórico posthumanista y cercanos a los feminismos, se encuentran los denominados nuevos materialismos (así, en plural, como subrayan Iovino y Oppermann (2018)) surgidos a mediados y finales de los noventa. Estos se posicionan fuertemente contra “las radicalizaciones representacionistas y constructivistas de la posmodernidad tardía” (Ferrando, 2013, p. 30), que de algún modo se alejaron del reino material. La idea quizá más importante y que aúna a los nuevos materialismos es que todo existente posee agencia. En este sentido, la materia no es una sustancia o ser estático y pasivo. Al decir de Barad, precursora del “realismo agencial”, “‘materia’ refiere a los fenómenos en su materialización en curso” (Barad, 2007, p. 151). Para la física y filósofa, la realidad es un entrelazamiento simétrico de procesos materiales y discursivos que co-emergen en un campo de existencia unitario. La materia es producida y productiva, generada y generativa.

Finalmente, un sector de estos nuevos materialismos denominado ecocrítica materialista piensa la narratividad de la materia. Esto es, dado que la materia, lejos de ser pasiva o mecánica, vibra, posee una vitalidad intrínseca (Bennett, 2010) y produce sus propios sentidos, cualquier configuración material “dice”, y, por tanto, puede ser analizada críticamente (Iovino & Oppermann, 2018, p. 218). Las historias de la materia son contadas en textos narrativos escritos por humanos o en otras expresiones

¹⁰ Esta cuestión está en línea con otros desarrollos teóricos —como el concepto de mundo de Latour (2017), *worlding* o Terrápolis de Haraway (2019a), multinaturaleza de Viveiros de Castro (2003) o naturalezas híbridas de Escobar (1999a, 1999b, 2017), por mencionar algunos— que son estudiados en profundidad en el capítulo cinco de este trabajo y que por tal motivo aquí es solo mencionado.

artísticas, pero también ella misma posee poder narrativo por medio del cual configura sentido.

La ecocrítica materialista es una caja de herramientas de saberes que habilitan el diálogo con aquellos que no son nosotros. Como dice Haraway, “debemos entablar una conversación coherente en la cual los humanos no son la medida de todas las cosas y en la cual nadie alega tener acceso inmediato a los otros” (Haraway, 2008, p. 174; citado en Iovino & Oppermann, 2018, p. 224). Y que, además, permiten prestar atención a lo que significa preguntar e intervenir sobre aquello que no puede dejarse en manos ni de la Ciencia, ni del Estado y ni del Capitalismo (Stengers, 2017, p. 59).

La redistribución democrática de la agencia –además de extender el concepto de libre albedrío al punto de volverlo inútil, de arremeter contra los binarismos (vida/materia, humano/animal, voluntad/determinación y orgánico/inorgánico) y de esbozar un estilo de análisis político que pueda explicar mejor las contribuciones de los actantes no humanos–, puede habilitar, en términos de Bennett (2010), la aparición de modos más ecológicos y sostenibles de producción y consumo.

No es casual que estas discusiones dadas por los nuevos materialismos, que se diferencian de los anteriores al no estar regidos por ningún principio antrópico, se coloquen a la orden del día en la llamada era del “Antropoceno”, la actual época geológica en la que se ha vuelto significativa la influencia del comportamiento humano sobre la Tierra. Es también el vertiginoso deterioro del medio ambiente debido a la acción industrial a grandes escalas, al extractivismo, solo por mencionar algunas de las causas, lo que ha llevado a problematizar la centralidad de lo humano en el cosmos. Como sostiene Latour, ya no es una metáfora que ahora “hasta las piedras gritan de dolor frente a las miserias que los humanos les han infligido” (Latour, 2017, p. 91).

Morton (2018) acuña el concepto de hiperobjeto para referir a aquello que existe, que está entre nosotros, que excede la totalidad que habitamos, que nos sobrevive, que está más allá o más acá de los parámetros cuánticos o ciclos dimensionables y que, por tanto, no puede ser señalado. Puede ser desde una bolsa de plástico de factura humana hasta el sistema solar, el uranio o toda la maquinaria del capitalismo. “Son ‘híper’ en relación con alguna otra entidad, más allá de que sean o no producidos por los seres humanos” (Morton, 2018, p. 15). Los hiperobjetos se caracterizan por ser viscosos, no locales y

estar sujetos a temporalidades extrañas. El hiperobjeto por antonomasia es el cambio climático, aquello que Hiroshima hizo evidente y trajo consigo, según Morton, “el fin del mundo” al menos del mundo como totalidad significativa y accesible únicamente al espíritu humano. Sin embargo, este desenlace es el comienzo de una historia no atravesada por el sueño humano según el cual la realidad le pertenece con exclusividad. “Ahora tenemos la posibilidad de forjar nuevas alianzas entre humanos y no humanos, ahora que hemos salido del capullo del *mundo*” (Morton, 2018, p. 185). Pues, el fin del mundo es también el fin de la especie humana y del capitalismo.

Como surge de los párrafos precedentes, el marco teórico del que esta investigación doctoral se sirve y que sintetizamos con la fórmula “materialismo posthumano” es extenso, rico y actual. Pensar desde estas ideas algunas figuras del espacio argentino resulta novedoso, ya sea porque permite visitar viejos problemas por medio de nuevas preguntas, ya sea porque abre un nuevo abanico de cuestiones relevantes.

*

Las hipótesis

Según la tesis principal que se sostiene en este trabajo, algunas figuras del espacio argentino leídas (también miradas y oídas) por medio de la estética materialista posthumana hacen evidente los modos particulares en los que se configura una nación antrópica y androcéntrica como así también otras formas de estar juntos de los existentes no regidas por estos principios. Es decir, las figuras en cuestión muestran cómo se forja y cómo funciona la máquina antrópica y androcéntrica en la configuración estético-política del espacio argentino. Pero también exhiben modos de resistencia que la detienen o, al menos, la interrumpen e imaginan otras configuraciones. Así, por ejemplo, aun en textos literarios fundantes y paradigmáticos de la nación antrópica y andrópica como son “La cautiva” y *El matadero* de Echeverría pueden encontrarse vestigios de espacios en los que los existentes se sublevar dando lugar a, lo que Didi-Huberman (2017, p. 29) llama, una reapertura de lo posible.

En algunas figuras del espacio argentino se forja una nación en la que ciertos animales humanos —aquellos que ha inventado el humanismo: cuerpos soberanos, blancos, heterosexuales, sanos, seminales, estratificados y llenos de órganos, lleno de capital, cuyos gestos están cronometrados (Preciado, 2019, p. 125)— son separados, sacralizados y puestos del lado de la civilización, mientras que todo lo demás es clasificado como bárbaro y puesto como materia disponible, extraíble y usufructuable.

Ahora bien, según la tesis que acá se sostiene, existen otras figuras que, dicho con palabras de Fleisner (2017, p. 292), rompen con esa autorreferencialidad antropocéntrica y con la decisión metafísica, ética, teológica, científica y (bio)política de aislar e incomunicar el *continuum* de lo viviente (y de lo existente en general) que la sostiene. No es la lógica de la separación la que las rige; más bien lo contrario, en ellas los existentes se encuentran en un devenir continuo sin centro, ni jerarquías. Son imágenes que figuran espacios posthumanos, híbridos y de co-emergencias e interacciones múltiples en los que los actores humanos se encuentran, al igual que el resto de los existentes, inextricablemente enmarañados con lo demás. Estas figuras del espacio argentino, según aquí se las lee y se las mira, se hallan liberadas de dualismos, de idealismos opresores y de límites perceptivos que no dejen apreciar la multiplicidad vibrante del mundo.

Algunas de las imágenes analizadas, provenientes de la literatura, el cine y las artes visuales, translucen configuraciones estéticas y políticas del espacio argentino en las que la distinción naturaleza-cultura pierde sentido al igual que otros dualismos. En estas figuras pueden encontrarse otros modos de estar juntxs, sin separaciones rígidas ni jerarquías. Pues, dichos espacios son habitados y, al mismo tiempo, están compuestos de modos singulares por existentes orgánicos e inorgánicos con capacidades agenciales particulares que se encuentran entreverados.

Ahora bien, la tesis sostenida se apoya en otras que le son subsidiarias y que se detallan a continuación:

Según la primera de ellas, las figuras en general y las del espacio argentino en particular que aquí se estudian no son representaciones o ilustraciones didácticas. Son, como se explicó en el inicio de esta introducción y se desarrolla detenidamente en el primer capítulo (cf. § 1.2), nodos híbridos semiótico-materiales (Haraway, 2019b); puras

medialidades, ni universales ni particulares, que si bien se encuentran situadas (y por tanto no son abstractas) su anclaje está desbordado y excedido.¹¹

La segunda tesis subsidiaria sostiene que las figuras no son productos de una supuesta “cultura humana” que se encuentra separada de una también supuesta “naturaleza no-humana” confinada a ser el escenario en el que actúan los sujetos pensantes y del que disponen para su uso. Por el contrario, las figuras son lo otro del sujeto o, mejor dicho, dado que están por fuera de todo binarismo, son lo que está más acá o más allá de él. Las figuras, en términos postnietzscheanos, como se dijo en el inicio, se encuentran emancipadas de la servidumbre humana y apartadas de los dualismos cultura-naturaleza, representante-representado, real-irreal, verdad-falsedad.

Según la tercera tesis, las figuras del espacio se asocian a la noción de paisaje, un tema importante para la estética que lo ha abordado desde su propio surgimiento. En la *Crítica del juicio* [1790] (1989) la naturaleza es central, principalmente en la segunda parte pero también en la primera en la que Kant se ocupa del juicio de gusto: ya sea en la “Analítica de lo bello” en tanto que representaciones –de flores, por ejemplo– que producen placer; ya sea en la “Analítica de lo sublime” en tanto que paisaje informe cuya contemplación le suscita al sujeto un placer negativo. En ambos juicios todo gira en torno al sujeto y su placer. En contraposición a esta concepción, aquí se piensa el paisaje como “un campo de co-emergencia de interacciones” (Colectiva Materia, 2020, p. 222).

La cuarta tesis sostiene que las figuras no son universales ni abstractas, pero tampoco particulares. Específicamente, las que se estudian en esta investigación se sitúan en el territorio que desde el siglo XIX es denominado argentino, aunque también lo desbordan; poseen carnadura material, siempre particular, que habilita al mismo tiempo determinados gestos especulativos. No es posible pensar la cuestión de lo figural, el espacio y el paisaje, lo cual es en sí mismo un punto de partida materialista, asumiendo la ausencia de la dicotomía naturaleza-cultura, sin una mirada enfocada en un territorio singular.

Según la quinta tesis, las figuras –particularmente aquellas que aparecen en expresiones artísticas– se encuentran entrelazadas con otras con las que conforman constelaciones

¹¹ Esta última cuestión se desarrolla más adelante en la cuarta tesis.

y conjugan los tiempos de modo no cronológico, ni lineal. Es decir, poseen una temporalidad heterocrónica. Particularmente, las imágenes de los siete paneles conformados para esta investigación provienen de los siglos XIX, XX y XXI.

Finalmente, según la sexta tesis, las expresiones artísticas, al menos las que aquí se estudian, prestan una “voz no antropológica” a la materia que habita y compone el (así llamado) espacio argentino.¹² Esto es, las imágenes, en tanto que nudos semiótico-materiales emancipados de la servidumbre humana, articulan una *phoné* que no se vuelve necesariamente *logos* fundante.

*

Las herramientas

La elección de una metodología apropiada, es decir, de una metodología que permita explorar las figuras del espacio argentino, que sea coherente con los problemas y las teorías en juego y que al mismo tiempo se enmarque en él, por así llamarlo, “género académico” es quizás el mayor riesgo que conlleva esta investigación. Formulada esta inquietud de un modo más directo: ¿cómo desarrollar una investigación sobre algunas figuras del espacio argentino prestando especial atención a la agencia de lo no-humano pero circunscribiéndose a una metodología demasiado humana: la que supone una tesis doctoral? ¿Es posible desde una empresa ilustrada reconocer la oscuridad de lo no humano y convertirlo provisoriamente en materia del pensamiento, pero sin acabar con ello?

Pese a que todos estos interrogantes permanecerán como advertencias, como riesgos con los que será necesario convivir, a partir de Nietzsche, la filosofía ha demostrado que

¹² El concepto de voz no antropológica pertenece a Fleisner (2017, p. 300) quien, a su vez, sigue aquí a Agamben. Sin embargo, la filósofa se refiere particularmente a la huella de dolor de los animales sufrientes.

existen formas y metodologías posibles.¹³ Este es el caso de aquella que se desprende de la lectura que realiza Foucault (2014) de la genealogía nietzscheana.

El método que aquí se adopta recorre dos sendas paralelas que se unen en un constante diálogo. Por un lado, se realiza estudio crítico de las teorías que entran bajo la órbita de lo que se ha llamado materialismo posthumano o que son cercanas a sus líneas de investigación. Por el otro, se presentan siete constelaciones de figuras, una para cada capítulo. Esta conjunción de teorías e imágenes da lugar a un análisis de los pliegues, las fisuras y las capas heterogéneas de las figuras del espacio argentino.

El método genealógico permite “percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona” (Foucault, 2014, p. 4), sin pretensiones de trazar líneas evolutivas, sin intentar buscar un origen entendido como lugar de la verdad. “La genealogía exige, por tanto, el saber minucioso, gran cantidad de materiales apilados, paciencia” (Foucault, 2014, p. 5). En la presente investigación dichos materiales son tanto las imágenes provenientes de las artes visuales, la literatura y el cine como las teorías materialistas posthumana.

El problema es constituir series: definir para cada una sus elementos, fijar sus límites, poner al día el tipo de relaciones que le es específico y formular su ley y, como fin ulterior, describir las relaciones entre las distintas series, para constituir de este modo series de series, o "cuadros". (Foucault & Garzón del Camino, 1990, p. 11)

Las series, siempre yuxtapuestas, entrecruzadas y encabalgadas (o, al menos, yuxtaponibles, entrecruzables y encabalgables), que aquí se conforman no se reducen a un esquema lineal, a una cronología continua de la razón, ni se remontan a una apertura fundadora ni se sujetan a una ley única que da cuenta de su cohesión. Por el contrario, son discontinuas y despliegan el espacio de una dispersión.

Construir un diálogo entre constelaciones comprendidas por expresiones artístico-materiales y las teorías del materialismo posthumano no pretende ser un modo de hallar caracteres genéricos para descubrir una “argentinidad” en los espacios argentinos, sino conocer “las marcas sutiles singulares, subindividuales que pueden entrecruzarse [...] y

¹³ Me refiero a la crítica a lo Uno, al idealismo y al sujeto que Nietzsche expone en varios de sus trabajos entre ellos *Más allá del bien y del mal: prelude de una filosofía del futuro* (1986), *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo* (2001), *Así hablaba Zaratustra: un libro para todos y para nadie* (2007) y *La genealogía de la moral: un escrito polémico* (2008).

formar una raíz difícil de desenredar” (Foucault, 2014, p. 11). Es decir, estas indagaciones buscan interpretar, a partir de reglas no esenciales, construyendo una dirección, haciendo entrar a estos materiales en otro juego. Se trata “de hacerlos aparecer como sucesos en el teatro de los procedimientos” (Foucault, 2014, p. 18).

El método genealógico que aquí se adopta, entonces, interpreta desde una perspectiva para hacer una contra-memoria que disipe cualquier identidad y despliegue una forma otra del tiempo que no rechace la discontinuidad, el umbral, la ruptura, el corte, la mutación y la transformación entre los distintos materiales.

Más allá o más acá de la división entre conceptos y figuras planteada, todos los materiales aquí abordados son objetos filosóficos. Como sostiene Coccia,

Un film una escultura, una canción pop, pero también una piedra, una nube, una seta pueden ser filosóficos con la misma intensidad que un tratado de geología, la *Crítica de la razón pura* o un adagio pronunciado con la falsa negligencia del dandy. (2017, pp. 118-119)

Ante la multitud de materiales filosóficos e imagéticos que aparecen en las páginas que siguen, de lo que se trata es de pensar-con ellos. Esto es, no iluminarlos desde la filosofía consagrada en las academias, sino poner en práctica lo que Haraway describe como la metodología de Despret y que consiste en una “rara y preciosa vocación”, la de “llamar, llamar con, ser llamada por, llamar como si el mundo importara, convocar, ir demasiado lejos, ir de visita” (2019a, p. 119). Pensar-con es una práctica que configura mundos ampliando e inventado las competencias de todxs lxs jugadorxs, dilatando el dominio de las maneras de ser y conocer, expandiendo las posibilidades ontológicas y epistemológicas.

Las imágenes con las que aquí se piensa competen a la *aisthesis*, a lo sensible, y están más allá o más acá de cualquier lenguaje específico, disciplina y criterio de ordenación. Esta polifonía no debe confundirse con la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes campos practicada por el movimiento artístico Fluxus (Klar, 2012), para quienes el lenguaje no es un fin en sí mismo, sino el medio para el “arte total”. Por el contrario, más que en términos de medios y fines, aquí se abordan las imágenes visuales, textuales y fílmicas desde un enfoque materialista. Tampoco se trabaja con obras de arte completas sino con fragmentos, con meras imágenes sacadas de sus contextos originales. Así, de un largometraje solo se toma un fotograma, de una

novela un párrafo, de una escultura de un cuerpo de un niño un recorte de la espalda, de un poema un verso. No importa la cadena de sentidos y signos de las obras, sino las imágenes en tanto que fracciones materiales.

Finalmente, sin desandar lo sostenido en torno al uso de la genealogía nietzscheana/foucaultiana, vale decir que los métodos siempre son también diversos; pues, como también Coccia argumenta:

imposible, en fin, destilar un método único; el único método es un amor extremadamente intenso por el saber, una pasión salvaje, bruta e indomable por el conocimiento en todas sus formas y en todos sus objetos. (2017, p. 119)

*

El recorrido: ir, venir, volver

El desarrollo de esta tesis está organizado como un ir, venir y volver por algunos sectores del espacio figural argentino y por algunos conceptos del materialismo posthumanos o cercanos a él. El recorrido comienza por la pampa, sigue por las ciudades de Córdoba y Buenos Aires, continúa por el litoral, deteniéndose en las costas y en los humedales, bajando por el río Paraná y el Uruguay hasta llegar al Río de la Plata. A su vez, los conceptos filosóficos y las cuestiones teóricas están organizadas como capas que se van intercalando y anudando con las figuras de los espacios que se trabajan a lo largo de las tres partes (una para cada espacio) y los siete capítulos. Los conceptos filosóficos y las constelaciones de figuras se yuxtaponen, se contaminan mutuamente y adquieren nuevas formas.

Las fluctuaciones entre figuras y teorías que aquí se construyen tienen como finalidad desdibujar, ya sea ampliando, ya sea negando, el concepto de lo humano. En la historia de la filosofía moderna y contemporánea esto se dio o se viene dando como un recorrido, por decirlo rápidamente, lineal: primero el humanismo, en todas sus variantes, que pone lo humano en el centro, luego el animalismo y la biopolítica, seguido por la consideración de otros seres vivos no animales y llegando hasta el posthumanismo y los nuevos materialismos que rompen o corren el centro al considerar sin jerarquías a todos los existentes, tanto los bióticos como los abióticos. Sin desconocer ese recorrido,

la organización de este trabajo doctoral rompe con esa linealidad y propone eso que se denominó: “ir, venir y volver”. El punto de partida de la reflexión es algo absolutamente inhumano: el horizonte y el polvo en las imágenes de la pampa. Luego vienen las manadas y los animales, las plantas y parques urbanos, los humedales y los ríos.

La organización de esta tesis es, además, en cierto modo, circular. Esto es, el desarrollo se inicia con un análisis materialista y posthumano sobre las imágenes y el polvo, luego se aboca a pensar cuestiones sobre animales, vegetales y sustancias inorgánicas en relación con (y a partir de) algunas figuras de los espacios argentinos y concluye reflexionando en torno a la memoria no-humana. Imagen y memoria (es decir, el comienzo y el final de esta tesis) están fuertemente vinculadas. Parafraseando a Didi-Huberman (2011, p. 42), las imágenes tienen, portan y producen memoria. Por ello, abordar la cuestión de la memoria, en este caso, del agua y a partir de las figuras del Río de la Plata, es un modo de retomar la discusión acerca de las imágenes.

Tampoco se propone un recorrido cronológico semejante al que realiza Andermann (2018b). Como se explicó, el autor presenta una cronología a partir de la unión entre paisaje (o postpaisaje) y modelos de Estado (o formas de resistencia). Aquí, en cambio, se propone una heterocronía que no supone ni evolución, ni progreso, ni superación. Hay un ir, venir y volver en las constelaciones por los distintos tiempos y movimientos artísticos y literarios que posibilitan lecturas o miradas —que alejando a las obras de sus contextos autorales originales y fragmentándolas, aun rompiendo su coherencia interna— en las que aparecen otras formas de coexistencia y coagencialidad no-humanas. También en textos clásicos del siglo XIX como el *Facundo* (Sarmiento, 2011) o “La cautiva” (Echeverría, 1984), solo por mencionar dos, aparecen figuras intersticiales que desandan el dualismo civilización-barbarie que pregonan.

Sin embargo, en algún sentido, la secuencia de los capítulos, es decir, el tránsito por los espacios coincide con el desarrollo cronológico que tienen las figuras estudiadas en la historia de la literatura argentina. Debe notarse, además, que es en las letras donde principalmente se forjan las imágenes que se trabajan (el mar, el desierto, el malón, la selva, etc.) y en las artes visuales y el cine donde se complementan, se cuestionan o se reversionan. Aunque podrían encontrarse fácilmente contraejemplos que lo desmientan, primero fueron la pampa y la ciudad a partir del siglo XIX y luego, ya a partir

del siglo XX, el litoral. De hecho, Piglia (1993, p. 8) encuentra un doble origen en la historia de la narrativa argentina *El matadero* y *El Facundo*. En este comienzo –al que se le podría sumar “La cautiva” también de Echeverría más allá que se trata de un poema– se narra, dice Piglia, una escena básica de violencia contada a dos voces y que no cesa de repetirse. También podría mencionarse la disputa entre Lugones y Borges sobre si el *Martín Fierro* de Hernández debe ser el texto nacional o, más bien, debería ser el *Facundo* (Gamerro, 2015). Allí, en ese origen (aún sin consenso), se encuentra anudada la fórmula central acuñada por Sarmiento de la lucha entre la civilización y la barbarie. Pero esas figuras, vertebrales en uno y otro texto, son inescindibles de las figuras del espacio que habitan: la pampa, el desierto, la ciudad y sus márgenes. El litoral y la selva vinieron después, en el siglo XX, con Quiroga y el modernismo y con Ortiz y Madariaga, solo por mencionar algunos.

Más allá de que la organización de esta tesis coincida, al menos en parte, con esta cronología que proviene de la historia de la literatura y también más allá de la lectura o la mirada a contrapelo, fragmentaria y tergiversadora que acá se haga, debe notarse que en las figuras de la pampa se forja una nación sostenida en la dicotomía civilización-barbarie, en las del litoral hay un devenir, río, sauce, coatí, loro, yarará, yacaré, yagareté, selva y en las del Río de la Plata, lugar en el que concluye el recorrido propuesto, aparece un estuario en el que confluyen la pampa y el litoral. Allí todo se mezcla y se vuelca en el océano Atlántico.

Finalmente, dada su organización, esta tesis es también un mapa de un fragmento del territorio conocido como República Argentina. Pero este poco tiene que ver con los de aquel Imperio en el que “el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que [...] un Mapa del Imperio [...] tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él” (Borges, 2010a, p. 265). En cambio, sí se parece a las ruinas de ese mismo mapa que, dada su inutilidad, fue entregado “a las Inclemencias del Sol y los Inviernos [...] habitadas por Animales y por Mendigos” (Borges, 2010a, p. 265). Cada capítulo es un conjunto de coordenadas que ocupan esa cartografía de papel escrita también por el sol y el invierno. O, mejor dicho, a partir del abandono que los humanos hacen de ella, los otros existentes configuran otro mapa (compuesto por otras figuras) en el que las líneas

rígidas que demarcan y separan los territorios según criterios político-administrativos se borran o se desdibujan.

Esta tesis, entonces, está organizada como una cartografía filosófica, realizada desde la estética materialista posthumana, de ciertas figuras del espacio argentino. El mapa, en el que se borran las fronteras, propone un recorrido por algunas regiones movido por las intensidades cambiantes del soplo del viento Pampero.¹⁴

*

Primera advertencia preliminar

Cada uno de los capítulos que siguen fue escrito por un varón cisgénero y blanco. El aviso, seguramente poco frecuente en una tesis doctoral, no es menor en tanto que quien piensa y enuncia sobre androcentrismo, mujeres cautivas, manadas alegres, lo explícito femenino, naturalezas *queer* y villerxs lo hace desde un lugar de privilegio que no puede ser eludido ni debe ser puesto en el lugar de una perspectiva objetiva y universal.

Toda producción de conocimiento es situada y parcial. Como argumenta Haraway, lejos tanto del relativismo como de la totalización, “es precisamente en la política y en la epistemología de las perspectivas parciales donde se encuentra la posibilidad de una búsqueda objetiva, sostenida y racional” (1995, p. 329). Los conocimientos situados y las posiciones no esencialistas admiten otras conexiones en la política y abren conversaciones compartidas en la epistemología en las que lo imaginario y lo racional van de la mano.

La cuestión no reside en rechazar o descartar la objetividad, mucho menos en el contexto de una investigación doctoral, sino de construirla desde una racionalidad localizada conformada de “visiones parciales y de voces titubeantes en una posición de

¹⁴ Cuando los vientos del anticiclón pacífico sur son atraídos por el ciclón que está en las llanuras, se origina el Pampero provocando tormentas cortas y un descenso brusco de temperatura en Argentina, Uruguay y el sur de Brasil. También sube el nivel del agua del Río de la Plata.

sujeto colectivo” (Haraway, 1995, p. 339). No hay objetividad sin visiones que provengan de sitios particulares, sin límites y sin contradicciones.

Finalmente,

[l]os conocimientos situados requieren que el objeto del conocimiento sea representado como un actor y como un agente, no como una pantalla o un terreno o un recurso, nunca como esclavo del amo que cierra la dialéctica en su autoría del conocimiento «objetivo». (Haraway, 1995, p. 341)

*

Segunda advertencia preliminar

Como puede notarse con claridad luego de la lectura de esta introducción, el presente trabajo no está signado por la categoría de autor. Sigo pensando que esta decisión tomada hace ya varios años en el inicio de la investigación es coherente con el problema filosófico estudiado y con el enfoque materialista y posthumano. La función-autor, dice Foucault (1984), no es más que una de las especificaciones posibles de la función-sujeto que, a su vez, puede variar en su forma y hasta extinguirse. Y si así fuere los discursos circularían cualquiera que fuera su estatuto libremente en el anonimato de un murmullo. La pregunta sobre quién habla dejaría de ser formulada una y otra vez y en su lugar solo podría oírse en el ruido de una indiferencia: “¿Qué importa quién habla?”.

Sin embargo, no puedo hoy dejar de admitir que gran parte de las dificultades que he debido sortear con mayor o menor pericia y de los riesgos que he debido asumir provienen de la ausencia de una categoría ordenadora como lo es la de autor.

Lo que sigue es una profusión de nombres, imágenes e ideas con un orden y una coherencia interna desemejante a la que puede encontrarse cuando opera la categoría autor. Difieren de igual modo el grado y el tipo de especialización posible. Pero en estas diferencias se encuentran, según entiendo, las posibilidades de pensar e imaginar otros vínculos, otras formas de coexistencia y otras epistemologías.

PARTE I

LA PAMPA

| CAPÍTULO UNO |

HORIZONTE Y POLVO

CONSTELACIÓN I



Fig. 1. Gibson, Thomas. *The pampas. Strange appearance assumed often by smoke from burning some part at sunset. Tuyu, June 1838.* 1838. Acuarela sobre papel. 13,2 x 29 cm.



Fig. 2. Sívori, Eduardo. *Pampa, ca.* 1902. Óleo sobre tela. 51 x 100 cm.

[...] El desierto / inconmensurable, abierto, / y misterioso a sus pies / se extiende; triste el semblante, / solitario y taciturno / como el mar, cuando un instante / el crepúsculo nocturno, / pone rienda a su altivez.

Fig. 3. Echeverría, Esteban. "La cautiva". 1837. Fragmento de texto literario.



Fig. 4. Biessy, Marie-Gabriel. *La muerte del gaucho matrero.* 1886. Óleo sobre tela. 162 x 300 cm.

Entre una nube de tierra / se hizo allí una mescolanza, / de potros, indios y lanzas / con alaridos que aterran. / Parece un baile de fieras, / según yo me lo imagino; / era inmenso el remolino.

Fig. 5. Hernández, José. *La vuelta de Martín Fierro.* 1879. Fragmento de texto literario.



Fig. 6. Doffo, Juan. *Vértigo horizontal.* 1999. Toma directa. Copia color analógica. Edición 3/6. 100 x 200 cm.

La nube de arena [...] se movía y avanzaba sobre nosotros, se alejaba, giraba hacia el poniente, luego, hacia el naciente, se achicaba, se agrandaba, volvía a achicarse y a agrandarse, se levantaba, descendía, volvía a levantarse y a descender; a veces tenía una forma, a veces otra, ya era una masa esférica, ya una espiral, ora se condensaba, ora se esparcía, se dilataba, se difundía, ora volvía a condensarse haciéndose más visible, manteniendo el equilibrio sobre la columna de aire hasta una inmensa altura, ya reflejaba unos colores, ya otros, ya parecía el polvo de cien ráfagas de viento errantes, otras el polvo de un rodeo de ganado vacuno jinetes, ya el de potros alzados, unas veces polvo levantado por las que remolinea; creíamos acercarnos al fenómeno y nos alejábamos, creíamos alejarnos y nos acercábamos, descubrir visiblemente en su seno objetos y nada veíamos, creíamos juguetes de la óptica la imagen de algo que se movía velozmente de un lado a otro, de arriba abajo, que iba y venía, que de repente se detenía partiendo súbito luego: íbamos a llegar y no llegábamos, porque el terreno se doblaba en médanos abruptos, subíamos, bajábamos, galopábamos, trotábamos con la imaginación sobreexcitada, creyendo llegar en breve a una distancia que despejara la incógnita de nuestra curiosidad; pero nada, la nube se apartaba del camino como huyendo de nosotros, sin cesar sus variadas y caprichosas evoluciones, burlando el ojo experto de los más prácticos. [...] La tierra se estremecía como cuando la sacude el trueno, oíanse alaridos en todas direcciones, sentíase un ruido sordo..., la masa enorme de guanacos, rompiendo la resistencia del aire, pasó como un torbellino, dejándonos envueltos en tinieblas de arena. Detrás pasaron los indios revoleando las boleadoras, convergiendo todos hacia el mismo punto, que parecía ser una planicie que quedaba a nuestra derecha.

Fig. 7. Mansilla, Lucio. *Una excursión a los indios ranqueles.* 1870. Fragmento de texto literario.



Fig. 8. Marín, Matilde. *Itinerario hacia la nube.* 2006. Fotografía analógica con intervención digital. 70 x 200 cm.

Y empezó a volar el polvo: el viento nos traía el que levantaba la carreta y todo el de la tierra alrededor, nos iba cubriendo la cara, los vestidos, los animales, la carreta entera. [...] Días perdimos plumereando cada cosa, era necesario disputarle cada objeto al polvo: Liz vivía con el temor de ser tragada por esa tierra salvaje. Tenía miedo de que nos devorara a todos, de que termináramos siendo parte de ella como Jonás fue parte de la ballena [que] surcaba el mar así como nosotras surcábamos la tierra. Ella cantaba un canto grave de agua y viento, bailaba, daba saltos y echaba vapor por un agujero que tenía en la cabeza. Me empecé a sentir ballena moviéndome tan suelta en el pescante entre tierra y cielo: nadaba. El primer precio de tanta felicidad fue el polvo. Yo, que había vivido entera adentro del polvo, que había sido poco más que una de las tantas formas que tomaba el polvo allá, que había sido contenida por esa atmósfera —es también cielo la tierra de la pampa— comencé a sentirlo [...].

Fig. 9. Cabezón Cámara, Gabriela. *Las aventuras de la China Iron.* 2017. Fragmento de texto literario.

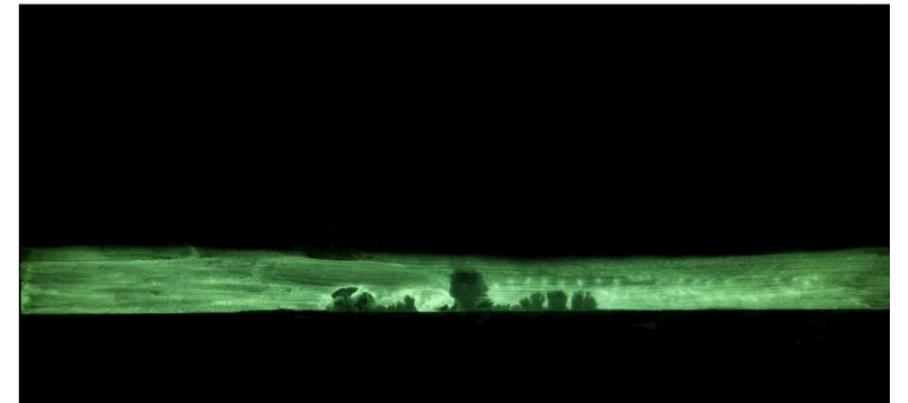


Fig. 10. Bedel, Nicolás. *Winterreise.* 2009. 183,5 x 86 cm. Técnica mixta.

En una breve introducción a un dossier sobre la cuestión de la imagen después de Nietzsche, Schwarzböck (2017a) sostiene que la imagen liberada de la servidumbre humana promete (más a la filosofía que a la sociedad y sin fecha cierta) el fin de logofalocentrismo. ¿En qué consiste esta emancipación (que no es otra cosa que el devenir de la imagen luego de la muerte de Dios y del fin de la representación)? En el cese del sometimiento de esta al texto, a la palabra, al concepto, a la religión, al arte, a la teoría, a la estética burguesa, a la metafísica de la subjetividad y, principalmente, al sujeto. Lo que promete es

un final feliz, que su reino será, sin importar a partir de cuándo, el de la sensualidad polimorfa, la multiplicidad sensible, el materialismo dionisiaco, la amistad con los espectros, el sí a todo no masoquista, la revuelta permanente, las comunidades imposibles, los devenires desantropomorfizadores, los autorretratos antiedípicos, las lenguas sin padre y la anarquía coronada (digital y no digital). (Schwarzböck, 2017a, p. 15)

Las imágenes después de Nietzsche, apariencias múltiples e irreductibles, quedan por fuera del binarismo verdadero-falso, por mucho que le hubiese pesado a Platón y más allá del rechazo de Debord. Por todo esto, nosotros, los filósofos contemporáneos y por tanto necesariamente postnietzscheanos, agrega Schwarzböck (2017a, p. 16), ante las imágenes nos vemos obligados o, al menos, desafiados a reescribir la estética y el materialismo, a repensar cómo puede tener lugar en las obras de arte (ante su extrema falta de Pueblo) la revuelta, a encontrar preguntas filosóficas en ellas y a reinventar también a partir de las imágenes la (filosofía) política.

En este capítulo me interesa no solo explorar e indagar una parte de ese conjunto de ideas al que la filósofa hace referencia, sino también asumir ese desafío con miras a pensar (con) la red de imágenes de la pampa que precede a estas palabras en la que se yuxtaponen horizontes y nubes de polvo. La primera figura que aparece en esa constelación es *The pampas. Strange appearance assumed often by smoke from burning some part at sunset* [Fig. 1] que pertenece a Gibson, un escocés radicado en la región del Tuyú. Se trata de una acuarela realizada en 1838 en la que aparece el horizonte y el vacío resumido en el encuentro del cielo y la tierra. El motivo se replica una y otra vez pero siempre con variantes: en *Pampa* [Fig. 2] el óleo de Sívori donde la imagen pierde abstracción y hace aparecer algunos animales, pastos y arbustos; en el fragmento de “La Cautiva” [Fig. 3] donde se nombra el desierto y se lo adjetiva como inmensurable y

solitario y se lo iguala al mar; en *La muerte del gaucho matrero* [Fig. 4] de Biessy donde al vacío se le agrega un cementerio, un cuerpo de un gaucho muerto y aves de rapiña devorándolo. En *Winterreise* [Fig 10], la pintura de Bedel, el horizonte es fosforescente lo que hace que cuando los grandes reflectores se apagan devenga en una luz pulsante y frágil. En la red de imágenes la obra aparece en dos registros fotográficos, el primero de ellos está tomado con luz exterior a la obra y el segundo sin ella. En las fotografías *Vértigo horizontal* [Fig. 6] de Doffo e *Itinerario hacia la nube* [Fig. 8] de Marín el horizonte se incendia y sobreviene una nube de humo. En cambio, en los fragmentos de *La vuelta de Martín Fierro* [Fig. 5] de Hernández, *Una excursión a los indios ranqueles* [Fig. 7] de Mansilla y *Las aventuras de la China Iron* [Fig. 9] de Cabezón Cámara el horizonte desaparece y solo queda tierra volátil. El polvo se mueve, avanza, lo cubre todo, es indomable. El orden establecido por el ojo humano, el vacío, la división lineal entre cielo y tierra, deviene un baile de fieras cubiertas de tierra difícil de divisar y con movimiento propio.

Cuando la imagen de la pampa se libera de la servidumbre humana deja de ser horizonte y vacío por completar y pasa a ser nube de polvo que, como escribe Mansilla [Fig. 7], se mueve y avanza, se aleja, gira hacia un lado y hacia el otro, se achica y se agranda una y otra vez, deviene esfera y luego espiral, se condensa, se dilata y se esparce. Aparece y desaparece. En la nube se mezclan las fieras, los potros alzados, los indios, las lanzas, las carretas, las masas enormes de guanacos, la China Iron, Liz (su compañera), Estreya (la perra), los vestidos y los otros animales. La organización humana del espacio se rompe, ya no hay contemplación posible, ni vacío por completar, ni cálculo viable para moverse en él:

creíamos acercarnos al fenómeno y nos alejábamos, creíamos alejarnos y nos acercábamos, descubrir visiblemente en su seno objetos y nada veíamos, creíamos juguetes de la óptica la imagen de algo que se movía velozmente de un lado a otro, de arriba abajo, que iba y venía, que de repente se detenía partiendo súbito luego: íbamos a llegar y no llegábamos, porque el terreno se doblaba en médanos abruptos, subíamos, bajábamos, galopábamos, trotábamos con la imaginación sobreexcitada, creyendo llegar en breve a una distancia que despejara la incógnita de nuestra curiosidad; pero nada, la nube se apartaba del camino como huyendo de nosotros, sin cesar sus variadas y caprichosas evoluciones, burlando el ojo experto de los más prácticos. [Fig. 7]

[1.1] Franquear el horizonte pampeano

Una excursión a los indios ranqueles (2007) de Mansilla es un texto cercano a la crónica contemporánea y a la autobiografía que antes de ser libro fue folletín aparecido por entregas en el diario *La Tribuna* entre mayo y noviembre de 1870.¹⁵ Allí se presenta una serie de imágenes de la pampa que se contraponen a las que muestran Echeverría o Sarmiento.

Los que han hecho la pintura de la Pampa, suponiéndola en toda su inmensidad una vasta llanura, ¡en qué errores descriptivos han incurrido! Poetas y hombres de ciencia, todos se han equivocado. El paisaje ideal de la Pampa, que yo llamaría, para ser más exacto, pampas, en plural, y el paisaje real, son dos perspectivas completamente distintas. (Mansilla, 2007, p. 81)

En su expedición –realizada a caballo en momentos en los que el auge del ferrocarril se reflejaba también en la literatura de viajes (Iglesia, 1997, p. 186)–, Mansilla encuentra figuras de la pampa mucho menos vacías, más heterogéneas y menos inmensas. Tierra Adentro existen grandes bosques, hermosos campos para la cría de ganados con cebadilla, porotillo, tréboles y gramilla, cañadas, arroyos caudalosos, lagunas inagotables y profundas. Estas imágenes nada tienen de la “ilimitada llanura vacía de paisaje” que encuentra el viajero inglés Miers al recorrer la pampa en 1826. En rigor, “el desierto no fue paisaje para los artistas viajeros del siglo XIX sino un escenario vacío en el que se desplegaba el drama humano” (Malosetti Costa, 2007, p. 87). Tampoco se asemejan a la naturaleza sublime que aparece por primera vez prefigurada en “La cautiva” de Echeverría inspirada, según Prieto (2003), en lord Byron y en la mirada de los viajeros ingleses [Fig. 3].

Aunque fue Sívori quien, al llamar a “pintar una pampa inmensa, inconmensurable, que asuste [...] pampa y cielo, nada más” (citado en Malosetti Costa, 2007, p. 103), convirtió a esos largos horizontes aparentemente vacíos en emblemas de un espacio [Fig. 2], el vacío sublime se replicó en muchas imágenes pictóricas inclusive previas. Acuarelas

¹⁵ Es Contreras (2014, p. 3) quien sostiene que “Mansilla bien podría considerarse el primer escritor de ficción, en el sentido en que hoy hablamos de ficción [...]. Por esto, tal vez, sea nuestro más estricto contemporáneo”.

como *The pampas. Strange appearance assumed often by smoke from burning some part at sunset* de Gibson dan cuenta de ello [Fig. 1]. Existen también imágenes más complejas, por decirlo rápidamente, como *La muerte del gaucho matrero* del artista francés Biessy en la que se muestra, en un primer plano paralelo al horizonte, un cuerpo humano muerto sobrevolado por aves de rapiña que anuncian su proceso de descomposición [Fig. 4]. Las cruces del fondo señalan que hay otros cuerpos que sí tienen tumbas, que sí merecen ser enterrados; es decir, no clasificados como pertenecientes al orden delictivo y, a la vez, natural (Amigo, 2007, p. 43).

Las figuras que recupera Mansilla no son, en cambio, escenarios gestantes de barbarie, de civilización o del así llamado ser nacional.¹⁶ Como sostiene Moreno (2010), el escritor encuentra civilización en la barbarie y barbarie en la civilización. Es decir, no hay una inversión de la dicotomía civilización-barbarie, sino más bien una despolarización; se deshace aquella jerarquía, pero no se reemplaza por otra. Son imágenes de mezclas, impurezas, matices, contactos y fronteras porosas.

López se pregunta si es posible una política, una literatura, una historia pensada desde la frontera que atienda “más a lo que muta y se contamina, que a la pureza de lo que tras ella aparece dividido” (2011, p. 77). Mientras la literatura, el arte y el pensamiento argentino liberal operan con imágenes nítidas de espacios divididos y jerarquizados y el revisionismo produce una inversión (pero sin alterar las lógicas en juego), en las figuras fronterizas, por el contrario, estas operaciones no tienen lugar. Mansilla pone la letra “sobre una materialidad que desconocería la idea misma de las purezas, [...] que volvería apenas fuego de artificio la idea de un mito a develar en el relato anterior” (2011, p. 77). Las figuras de la frontera son esa materia que obliga a revisar los ideales, que no permite lecturas lineales y que hace estallar la organización humana del espacio pampeano.

¹⁶ Pienso, por ejemplo, en la descripción que realiza Sarmiento en el *Facundo* (2011) de la pampa argentina basándose en la teoría del medio (presente en la tradición grecolatina y retomada en *El espíritu de las leyes* de Montesquieu) según la cual la democracia es propia de un espacio montañoso y el despotismo de uno plano. En rigor, el primer capítulo es una geogénesis del ensayo, es decir, una explicación sobre la aparición del caudillismo de la barbarie a partir del territorio (Terán, 2008, pp. 66-67). También, entre muchas otras direcciones, es posible referir a *El payador* (2009) de Lugones. Allí se sostiene que el gaucho (elemento a la vez diferencial y conciliador entre el español y el indio que ha influido de forma decisiva en la formación de la nacionalidad) ha sido engendrado por la pampa que, además, puso a su alcance “aquellas cosas que para él constituían la fortuna” y lo favoreció con “el clima, la abundancia de forraje en la llanura y la falta de fieras, los caballos y vacas que abandonaron los conquistadores” (Lugones, 2009, p. 70).

Ahora bien, me interesa detenerme particularmente en el fragmento de *Una excursión a los indios Ranqueles* que aparece en la constelación de imágenes de este capítulo: la nube de arena que se mueve Tierra Adentro [Fig. 7]. El horizonte detonó y con él lo hizo aquello que hace al paisaje ser tal. Es decir, este último ha dejado de ser espacio percibido, configurado y ordenado por el receptor humano. La explosión sacó la imagen de los límites fenomenológicos de la consciencia trascendental, para decirlo en términos kantianos.

Al estallar o al incendiarse [Fig. 6] el horizonte pampeano devino remolino de polvo, nube de arena o torbellino de humo negro [Fig. 8] que cambia velozmente de formas, de dimensiones, ahora se mueve a su propio antojo. Por momentos es un espiral, por otros una masa esférica que sube, baja, retrocede o avanza ignorando la resistencia del aire. La tierra se estremece como cuando la sacude un trueno [Fig. 7].

En *La ciencia jovial* de Nietzsche un loco anuncia la muerte de Dios que es pensada allí como borramiento del horizonte. Sin este, pregunta, “¿hacia dónde nos movemos nosotros? [...] ¿Y hacia atrás, hacia los lados, hacia delante, hacia todos los lados? ¿Hay aún arriba y abajo?” (Nietzsche, 2014, lib. I, 125). En este fragmento se nombra a Dios, pero el horizonte es cualquier fundamento último y absoluto. El humanismo, entendido como “aquello que garantiza el mantenimiento de la organización social” (Foucault, 1979, p. 34), no queda exento.¹⁷

En el fragmento del texto de Mansilla que aparece en la constelación de este capítulo [Fig. 7] lxs viajers humanxs pierden el control sobre el espacio. No hay forma de responder con certezas las preguntas que formula Nietzsche: ¿Hacia dónde nos movemos? ¿Hay lados, hay arriba, hay abajo? La nube de polvo se mueve, tiene vida, se deja llevar por el viento. Lxs humanxs no pueden calcular distancias sin confundirse, la fisonomía del espacio es imprevisible. La imaginación se sobreexcita y la razón no puede

¹⁷ Humanismo es, según la definición de Foucault que aquí se sigue, “lo que ha inventado paso a paso [las] soberanías sometidas que son: el alma (soberana sobre el cuerpo, sometida a Dios), la conciencia (soberana en el orden del juicio, sometida al orden de la verdad), el individuo (soberano titular de sus derechos, sometido a las leyes de la naturaleza o a las reglas de la sociedad), la libertad fundamental (interiormente soberana, exteriormente consentidora y «adaptada a su destino»)” (Foucault, 1979, p. 34).

salir al auxilio. He aquí frustrada la superioridad moral humana formulada en lo sublime kantiano.¹⁸

El borramiento del horizonte conlleva la descomposición del espacio, hecho que fue antecedido por el desmoronamiento del tiempo. Como sostienen Danowski y Viveiros de Castro (2019, p. 34), parece que estuviéramos asistiendo al derrumbe de la última idea trascendental kantiana, y último gran bastión de la metafísica, que posee aún fuerza ordenadora, el Mundo. Pues, tanto Dios como el Alma dejaron de tenerla en los siglos XVIII y XIX respectivamente. Se trata de una gran crisis, de una confusión feroz, de “un colapso generalizado de las escalas espaciales y temporales” (Danowski & Viveiros de Castro, 2019, p. 49), algo que Latour sintetiza como “una profunda mutación de nuestra relación con el mundo” (2017, p. 22). Si bien evidentemente los autores están pensando en las consecuencias de la coalición de lxs humanxs con lo geofísico suscitada por, entre otras cuestiones, el acelerado cambio climático, entiendo que esta idea puede ser trasladada y que se encuentra anticipada anacrónicamente en imágenes como la de Mansilla [Fig. 7].

Como se dijo, con las nubes de polvo el ordenamiento humano del espacio –esto es: el mundo– se desmorona. La imaginación desborda y la razón humana se declara impotente para salir al auxilio. Este colapso es la caída de uno de los horizontes que, según Kant postula en la *Crítica de la razón pura*, hace posible, junto a Dios y al alma, el conocimiento humano y, podría agregarse, las formas modernas de dominio. Justamente, en el momento en que se ponía en marcha en el país el proceso de domesticación de las coordenadas modernas espacio-temporales para dar lugar a la construcción del Estado Nación aparecen otras figuras que muestran que no hay sometimiento posible.¹⁹

¹⁸ Sobre lo sublime se vuelve en el último capítulo (cf. § 7.1).

¹⁹ Esta cuestión, que prefiero destacar en una nota al pie para no cortar el hilo argumental, es central en esta tesis y vale anticiparla. Si bien se plantea aquí una contraposición entre horizonte y nube de polvo, entre espacio ordenado y vaciado para el dominio y espacio no-humano, esto no puede ser leído en términos de “evolución cronológica”. Ya en un texto del año 1870, como es el de Mansilla, aparecen imágenes emancipadas de la servidumbre humana. Estas tensiones (que no quiero llamar dialécticas para no dejar el nombre “Hegel” resonando) son heterocrónicas, concepto que se explica con mayor detenimiento en el apartado titulado “Constelación pampeana” incluido en este mismo capítulo (cf. §1.4).

Si en los términos de la estética filosófica la modernidad está definida por las intuiciones puras de la sensibilidad, es decir, por el espacio-tiempo kantiano y en términos políticos lo está por el surgimiento del Estado Nación, las nubes y los torbellinos de polvo [Fig. 5] [Fig. 6] [Fig. 7] [Fig. 8] [Fig. 9] abren otras formas de lo sensible y de lo político. Estas carecen de jerarquías y de centros y no son pasibles de ser dominadas. Otra modalidad de lo sensible conlleva también, tomando palabras que utiliza González para pensar el barroco latinoamericano, “otras historias, otras cartografías, derivadas de su ambigua relación con la modernidad” que cuestionan la existencia de una “única estética” y plantean una “pluralidad de políticas” (2017, p. 17).

Para el humanista Alberti, la línea de horizonte, que puede estar más arriba o más abajo pero siempre a la altura del ojo humano, es central en la perspectiva que justamente aparece por primera vez teorizada en su *Tratado de pintura* (1436). La matemática, se sostiene allí, debe ser utilizada por el artista para controlar el espacio en la construcción de la perspectiva. A su vez, “la comparación se hace siempre con aquellas cosas que son más conocidas y [...] siendo el hombre la cosa más conocida entre todas las demás, [como] dijo Protágoras que era el modelo y la medida de todas las cosas” (Alberti, 1998, p. 66).

El horizonte, aquello que separa el cielo de la tierra, es un ordenamiento, un principio regulador del espacio puesto por el hombre y a su servicio. Las figuras de la pampa, como las pinturas de Gibson [Fig. 1] y Sívori [Fig. 2], son imágenes apaisadas, partidas a la mitad, despojadas, casi abstractas. Son figuras, devenidas paisaje-emblemas, que se presentan como escenarios vacíos y por completar.

Cuando el horizonte se hace trizas y se convierte polvo volátil el ojo humano pierde el dominio, la imagen se ensucia, se emancipa, deja de ser paisaje contemplable y fuente de placer. Ya no hay nitidez en los planos, ni orden, ni pureza, ni divisiones. En la pampa la tierra es indomesticable. Como describe Hernández [Fig. 5], es un torbellino en el que danzan las fieras. En la nube de tierra se hace una mescolanza, utilizando un término de Fierro, o una zona de contactos y encuentros múltiples.²⁰ Como aparece en la figura que escribe Cabezón Cámara, el polvo en la pampa lo cubre todo, no hay nada que no quede

²⁰ Menciono aquí esta idea sin extenderme dado que lo haré más adelante (cf. § 2.5).

inmerso en él, es tierra salvaje que amenaza con tragarlo todo [Fig. 9]. La China Iron, quien narra, reconoce haber sido ella misma “una de las tantas formas que tomaba el polvo”, que no es otra cosa que una atmósfera en la que cielo y tierra se mezclan. Entonces, no hay ordenación del espacio puesta por y para el ojo humano. Todo se mezcla, muta, se mueve y está en contacto con algo de lo demás. El espacio deja de ser contemplable, pues, no hay distanciamiento, no hay mirada desde afuera: como dice Mansilla [Fig. 7] en el torbellino todos están “envueltos en tinieblas de arena”.

En *Winterreise* de Bedel [Fig. 10] aparece nuevamente figurado un horizonte en un espacio apaisado, pero esta pintura posee una particularidad, es fosforescente. Cuando los “feroces reflectores” que generan una “cegada claridad” –dicho con las mismas expresiones que utiliza Didi-Huberman (2012b, p. 22) al referirse a la desaparición de las luciérnagas– se apagan, una “luz pulsante, pasajera y frágil” (2012b, p. 34) aparece. La figura de Bedel es fosforescente; es decir, absorbe y almacena energía para posteriormente emitirla en forma de radiación. Pero esta luz, como la de las luciérnagas, es efímera. Cuando la sala de exhibición queda a oscuras el cielo y la tierra se borran. Solo permanecen, como se ve en la segunda imagen, la línea del horizonte y algunos árboles, pero con mucha fragilidad y por un rato.

Cuando la luz se apaga el horizonte de la pampa, entonces, deja de ser tal y deviene imagen; esto es: “poca cosa: resto o fisura”. La diferencia entre horizonte e imagen es que mientras que esta última “ofrece algunos resplandores próximos” y “se caracteriza por su intermitencia, su fragilidad, su latir de apariciones, desapariciones, reapariciones y redesapariciones incesantes”, el primero promete “la gran y lejana luz”, el todo “constantemente oculto tras su gran «línea» huidiza” (Didi-Huberman, 2012b, p. 67). La pintura de Bedel [Fig. 10] pone esta diferencia en tensión. La fragilidad de la luz emitida por la radiación del horizonte hace de este último una imagen. La pampa es un espacio de resplandores fosforescentes. Según algunos relatos, ciertas noches aparece, a poca altura del suelo, una luz brillante que flota, se mueve y persigue a gran velocidad al espectador. La leyenda cuenta que esta luz surge del espíritu de un cuerpo muerto que no recibió sepultura cristiana (Equipo NAYa & Barrio, 2020).²¹ También el discurso

²¹ La falta de sepultura en la pampa es algo que también aparece en la constelación de imágenes que acompaña al capítulo. Particularmente, lo hace en *La muerte del gaucho matrero* [Fig. 4] de Biessy.

científico da explicaciones a estas apariciones lumínicas basadas en el fenómeno del fuego fatuo, una fosforescencia producida por la descomposición de materias orgánicas sobre el suelo o enterradas a poca profundidad (Roels & Verstraete, 2001). Otros, en cambio, sostienen que las apariciones se deben a la presencia de un reflejo de luz de luna en los huesos de vacas muertas. La pintura de Bedel pone en relación esas luces brillantes, el horizonte y la imagen del espacio pampeano.

Partiendo de una idea de Benjamin, Didi-Huberman piensa la imagen como un resplandor pasajero, una bola de fuego, que franquea, como un cometa, la inmovilidad de todo horizonte.

El primer operador político de protesta, de crisis, de crítica o de emancipación debe ser llamado *imagen* en cuanto que es lo que se revela capaz de *franquear el horizonte* de las construcciones totalitarias. Tal es el sentido de una reflexión esbozada por Benjamin, y en mi opinión capital, sobre el papel de las imágenes como maneras de «organizar»—es decir, también, de desmontar, de analizar, de contestar—el horizonte mismo [...]. (Didi-Huberman, 2012b, p. 91)

En la constelación de figuras de la pampa de la que este capítulo se nutre esta idea se vuelve literal. Los fragmentos de los textos de Hernández [Fig. 5], Mansilla [Fig. 7] y Cabezón Cámara [Fig. 9] presentan nubes de tierra, polvo y arena, como remolinos fuera control en los que todo se mezcla: indios, fieras, guanacos, lazas, perros; la fotografía de Doffo [Fig. 6] muestra un horizonte en llamas; por su lado, el horizonte de Marín [Fig. 8] viaja hacia una nube de humo negro; el de la pintura de Bedel [Fig. 10] emana de una luz frágil que amenaza con apagarse. Todas estas imágenes son operadores políticos de protesta que franquean literalmente el horizonte que dibujan o instauran figuras como las de Gibson [Fig. 1], Sívori [Fig. 2] y Echeverría [Fig. 3]. Desmontar el horizonte de la pampa es proponer otras formas de la sensibilidad y de la política.

*

[1.2] Las figuras: los nudos semióticos materiales

Ahora bien, ¿qué son estos operadores políticos de protesta del espacio pampeano? O de modo más general: ¿qué son las figuras? Lo primero que puede decirse es que, como Didi-Huberman sostiene, existe una gran complejidad y, al mismo tiempo, una necesidad

de orientarnos en las imágenes dado que una sola de estas puede ser “entendida a veces como documento y otras tantas como un objeto onírico, como obra y objeto de tránsito, monumento y objeto de montaje, como un no saber y objeto científico” (2012a, p. 11).²²

Más allá de esta dificultad, es posible señalar algunas definiciones que sirven como puntos de partida. Las figuras, como se explicó en la introducción, son entendidas aquí como nodos híbridos semiótico-materiales (Haraway, 2019b), como puras medialidades, ni universales ni particulares, que si bien se encuentran situadas (y por tanto no son abstractas) dicha situación se encuentra desbordada y excedida.

Las figuras son configuraciones principalmente sensibles, pero también semióticas; por tanto, en ellas materia y signo son indiscernibles. La repetición del término no es un descuido estilístico. El prefijo “con” incluido en la palabra “configuración” implica colaboración. En ese sentido, el figurar, el hacer figuras, es siempre una labor conjunta de la materia y los signos.

La palabra *figura* tiene presente ya en su propia etimología la materia. Así, el término remite a “la impronta, el trazo, las huellas materiales de *modelar, amasar, dar forma* por la raíz *fig*, derivado de *ingere*, modelar; pero también “inventar”, fingir, ficción” (Milone, 2018, p. 89).²³ En *Figura*, Auberbach (1998, p. 43) sostiene que el término –que se documenta por primera vez en Terencio quien utiliza la expresión *nova figura oris* [una belleza peculiar] para referirse a una joven– significa originariamente *imagen plástica*, y se vincula con *fictura*, lo que se transforma.²⁴ Una figura es un entramado de relaciones materiales y, por tanto, espaciotemporales que mutan (Zalamea, 2008, p. 92).

²² Con “orientarnos en las imágenes” Didi-Huberman está parafraseando al título del conocido texto kantiano *Cómo orientarse en el pensamiento* (1982). Esto lo explicita cuando señala que “desde que Kant escribió su opúsculo no solo no nos orientamos mejor en el pensamiento, sino que incluso la imagen ha ampliado tanto su territorio que hoy en día es difícil pensar sin tener que ‘orientarse en la imagen’” (Didi-Huberman, 2012a, p. 109).

²³ La autora se basa en la definición de Corominas (1973, p. 272).

²⁴ Como es notorio en esta tesis se utilizan indistintamente los términos “figura” e “imagen”. Esta decisión que no es meramente un intento por no repetir tantas veces una palabra, puede fundarse en el origen común que menciona Auberbach. A su vez, el vínculo resulta aquí útil para construir una teoría a partir de la conjunción de ideas provenientes de filósofos que han pesado las figuras como se es el caso de Haraway, por mencionar unx, y otrxs que han estudiado las imágenes como son, por ejemplo, Warburg o Didi-Huberman.

De allí su plasticidad, su capacidad de desplazamiento, su competencia para destellar en lugares e instantes diversos.

La figura es una manifestación inédita [...] en movimiento permanente, que exhibe una tensión material y continua entre la variación y la invención propias de las figuras y su fijación y/o codificación (especialmente en el uso que la noción tiene en la retórica). (Milone, 2018, p. 89)

Según Auberbach, las figuras son términos medios que oscilan entre un carácter material que lo lleva a descender siempre a lo concreto y un carácter esquemático que sería una suerte de configuración ideal. La figura se vincula con un hacer manual que traza y modela la materia, es un trazo inscripto en la materia.

Para Deleuze y Guattari las figuras –paradigmática, proyectiva, jerárquica y referencial– y el concepto –sintagmático, conectivo, vecinal y consistente– son, en algún sentido, coalescentes. Pues, “surgen perturbadoras afinidades, sobre un plano de inmanencia que parece común a ambos” (Deleuze & Guattari, 2017, p. 92).

Partiendo de esta hibridez, una figura del espacio puede pensarse como una espacialización o materialización del lenguaje y, al mismo tiempo, como una formalización –en el sentido de modelización– del espacio o de la materia. Las figuras se recortan en el discurso que fluye, como dice Barthes (2004, p. 14), pero también en la materia que es siempre espacio-temporal.

Evidentemente las imágenes de la pampa que conforman la constelación sobre la que reflexiona este capítulo no están exentas de esto: ni aquellas nítidas y despojadas que con una línea en el centro separan el espacio en dos [Fig. 1] [Fig. 2], cielo y tierra, lo alto y lo bajo; ni aquellas que incineran ese horizonte, ese orden [Fig. 6] y capturan el momento de la transición o el origen del torbellino [Fig. 8]; ni aquellas de planos estallados que desafían cualquier orden [Fig. 5] [Fig. 7] [Fig. 9]. Todas ellas son materia y signo conjugados que imaginan configuraciones estético políticas del espacio pampeano.

*

[1.3] Espejos del horizonte y el polvo

¿Qué relación guardan con el espacio las figuras de la pampa? ¿Qué son estas imágenes? Según apunta Coccia, las imágenes no son una *realidad menor* que se encuentra subordinada a una *realidad mayor*, no son el accidente de una conciencia animal o humana, ni la propiedad de una cosa; son más bien “una esfera de lo real diferente a las demás, algo que existe de por sí y que tiene una modalidad de ser particular” (2011, p. 37). Siguiendo esta idea, me gustaría pensar las imágenes de la pampa como espejos emancipados. Es decir, como imágenes que se posicionan por fuera del dualismo representante-representado y que no son ni menos ni más reales que otros existentes. Esta concepción se ubica en las antípodas no solo del pensamiento platónico que, como es sabido, subordina las imágenes a las formas y a las cosas otorgándoles el grado ontológico más bajo posible (copias de copias) (Platón, 1996, l. 509d–511e), sino también de otras direcciones incluso en el siglo XX.²⁵ Tal es el caso de Debord (2008) quien sostiene que la praxis social global se ha escindido en realidad e imágenes, entendidas estas últimas como instrumentos o medios fundamentales que imponen o profundizan una separación fetichizada del mundo de índole tecnoestética.

Las imágenes desprendidas de cada aspecto de la vida se fusionan en un cauce común, donde la unidad de esta vida es ya irrecuperable. La realidad vista parcialmente se despliega dentro de su propia unidad general como pseudomundo aparte, objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes del mundo halla su culminación en el mundo de la imagen autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo. El espectáculo es, en general, como inversión concreta de la vida, el movimiento autónomo de lo no viviente. (Debord, 2008, p. 32)

Para el cineasta y pensador francés las imágenes poseen una realidad ontológicamente degradada y forman parte de un pseudomundo escindido y menos verdadero: la sociedad del espectáculo. Las imágenes mediatizan y alienan los vínculos entre personas, promueven el entretenimiento individual y desarticulan la unidad de los trabajadores que tenía lugar en la cultura festiva. En este sentido, para Debord el problema de “la vida falsa” es ético pero también político. Es esa ontología, que va unida en este caso a una ética y a una política, de las imágenes lo que lo conduce a rechazarlas.

²⁵ Si bien remito al famoso pasaje de la línea dividida que Platón desarrolla en el libro VI de *República*, la subordinación de las imágenes puede encontrarse en otros diálogos de madurez tales como el *Sofista* o el *Parménides*.

Platón y Debord, podría decirse con Schwarzböck (2017a, p. 15), forman parte de la historia prenietscheana de la filosofía más allá del tiempo en el que cada uno de ellos se encuentra pensando. En este trabajo se realiza una aproximación a las imágenes diametralmente opuesta. Pues, no se las entiende como esencias, sino como apariencias múltiples e irreductibles, no clasificables como verdaderas o falsas, de las que no se desprende ninguna política predeterminada. Para decirlo con los términos planteados en este capítulo, las figuras muestran ordenaciones políticas del espacio diversas: hay horizontes y hay nubes de polvo. Pero no hay configuraciones más verdaderas, pues no es el grado de verdad lo que está en juego.

Para el filósofo italiano Coccia las imágenes en tanto que están más allá de las cosas que figuran y de los ojos que las perciben, son agentes de la multiplicación de las formas y de la verdad. No se trata de un *real menor* que evoca a un *real mayor*, sino más bien de la apertura del reino de lo innumerable, de una operación de multiplicación de lo real.

Lo sensible está más allá de 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. Todo medio abre un espacio suplementario que excede la naturaleza de los cuerpos (sale de esta), y se prolonga en un intervalo que resiste a la interiorización de la cultura. Supramaterial y precultural, el mundo de las imágenes (el mundo sensible) es el lugar en cual naturaleza y cultura, vida e historia se exilian en un tercer espacio. (Coccia, 2011, p. 51)

Las imágenes son “espejos emancipados” en tanto que “demuestran que la visibilidad de algo es *realmente* separable de la cosa misma y del sujeto cognoscente” (Coccia, 2011, p. 28). No son “naturales”, ni “culturales”.²⁶ Pues, se posicionan por fuera de ese dualismo y un tercer espacio. A su vez, le “impiden al mundo cerrarse en su naturaleza y en su verdad, plurificando sus formas y haciéndolo existir más allá de sí, y multiplicando su vida más acá de su autoconciencia” (Coccia, 2011, p. 51).

Ahora bien, para reivindicar las imágenes y para sacarlas de la lógica dualista (real-no real, verdadero-falso, naturaleza-cultura) el autor italiano las aleja de las cosas, como si la única forma de salir del esquema platónico sea pensarlas como supramateriales. Es decir, la solución consiste en agregar un tercer ámbito que es paralelo al de las ideas y al de lo sensible y en desmaterializar las imágenes.

²⁶ Pongo estos términos entre comillas porque es necesario que no pasen inadvertidos. El capítulo cuatro de esta tesis se centra justamente en las discusiones que estos conceptos suscitan.

A los fines de las hipótesis de esta tesis, carece de sentido indagar sobre este tercer ámbito que, en cierta forma, solo modifica parcialmente la ontología platónica. Mucho menos interesa aquí aceptar la negación del carácter material de las imágenes. Sin embargo, el concepto de “espejo emancipado” es útil para pensar las figuras de la pampa y su relación con el espacio. Justamente, estas imágenes no son representaciones de un territorio que se encuentra por fuera de ellas y que está siendo representado, son ellas mismas configuraciones espaciales. Por ello, no se trata de examinar qué imagen es más verdadera, si la de Sívori [Fig. 2], la de Doffo [Fig. 6], la de Mansilla [Fig. 7] o la de Cabezón Cámara [Fig. 9]. No hay representaciones fidedignas y representaciones falsas. Solo hay presentaciones, sin el prefijo “re”, imagéticas pero también materiales, algo que Coccia no aceptaría.

Esta operación, en la que tiene lugar una multiplicación del ser, pone a la luz la infidelidad propia de la imagen. Al decir de Cacciari,

lo que vemos en el espejo son *enigmas*. El espejo, “ángel” de la luz y de la verdad, se deformó, se curvó, se quebró, produciendo así extraordinarias paradojas. Ahora, todos los espejos tienen una naturaleza anamórfica. Ir a su encuentro constituye siempre un *delirio*, no obstante, los espejos nos asaltan por todas partes. Todas las imágenes, en efecto, tienden a exceder los límites de la construcción verídica, nos son restituidas como si fueran reflejadas por vidrios deformantes. El mundo se vuelve un juego de espejos, un teatro, donde las correspondencias, las relaciones, que el *logos dictaba*, se quiebran en mil pedazos. (Cacciari, 2000, pp. 58-59)

En esta cita de este otro filósofo italiano aparecen otras cuestiones para seguir modelando el concepto de espejo emancipado. Para Cacciari, el *logos*, lo que sostiene la ontología platónica, estalla ante el mundo que deviene un juego de espejos. No hay un tercer espacio como postula Coccia, sino espejos que asaltan por todas partes.

Las figuras de la pampa son bocetos imagéticos, configuraciones sensibles, que no imitan un original cuya existencia, al menos como tal, es desconocida. Son espejos infieles que no reproducen *lo que es tal como es* pero tampoco exponen meras mentiras. Es decir, se sitúan por fuera de las lógicas binarias comprendidas por dualismos tales como representado-representante y verdadero-falso.

Es en vano intentar conocer la verdad de esos reflejos que no son más que apariencias materiales interrelacionados en un juego de espejos. Quizá, además, son todo lo que hay.

Las imágenes, como sostiene Didi-Huberman, son una cosa pequeñita, una cosa superficial: películas y sales de plata, en el caso de las fotografías analógicas, píxeles, en el caso de las digitales, tintas, aceites, pigmentos, papeles, hilos y así podría seguir repasando un extenso listado de materiales. En fin, es imposible desvincular las imágenes de lo concreto, de lo que le da cuerpo, de las superficies y de las cosas.

Siempre todo en la superficie y mediante superficies mezcladas. Superficies técnicas para testimoniar solo la superficie de las cosas. [...] la superficie es lo que cae de las cosas: lo que viene directamente de ellas. [...] Es la impureza que viene de las cosas mismas. Dice la impureza –la contingencia, la variedad, exuberancia, la relatividad– de todas las cosas. (Didi-Huberman, 2014a, p. 66)

Por supuesto que este carácter de apariencia y de no-verdad (y también no-falsedad) no separa a las imágenes de la política, sino que, por el contrario: ellas son configuraciones sensibles en torno a los cuales se hacen, se deshacen y se rehacen los órdenes políticos.

El desierto en la pampa es un caso evidente. Según sostiene Rodríguez (2010, p. 11), el acopio en la imaginación pública de estas figuras habilitó un proyecto político concreto pero también movimientos turbulentos, revueltas. Particularmente, las imágenes nítidas, ordenadas y despojadas permitieron:

el trazado y la actualización de límites y clasificaciones, la recodificación de la tierra como propiedad privada, el registro y control de movimiento de cuerpos por el espacio, el esfuerzo político por capturar los flujos no ligados a la tierra, la creación de territorialidades artificiales para ligar los hombres a un medio. (Rodríguez, 2010, p. 13)

Si bien se vuelve sobre esta cuestión más adelante, puede ser aquí anticipado que figuras como las de Gibson [Fig. 1] o la de Sívori [Fig. 1] o muy particularmente el fragmento de Echeverría [Fig. 3] configuran el espacio como un inmenso vacío en el cielo y en la tierra. En rigor, es una suerte de ilusión óptica porque en esas imágenes aparecen innumerables existentes vivos e inertes. La nada no es figurable como tal, tan solo aludible con algo. Más allá de esto, si no hay nada, si no es de nadie, entonces puede ser apropiado. Allí todo puede ser plantado y extraído.²⁷

También hay otras imágenes vinculadas a otras formas políticas y a otras figuraciones del espacio. Me refiero, por ejemplo, a las nubes de polvo que aparecen en la constelación. Allí no hay vacío, ni perspectiva posible. El polvo se mueve a su antojo, es

²⁷ Estas últimas dos ideas están vinculadas a la noción de plantacionoceno que se estudian en el capítulo cinco (cf. § 5.4).

incontrolable y torna al espacio inapreciable pero no por ello inhabitable: en los torbellinos bailan las fieras [Fig. 5], los indios, los guanacos [Fig. 7] y la China Iron y sus amigxs [Fig. 9].

Unas y otras muestran que lo imagético es eminentemente político y viceversa. O, dicho con palabras de Didi-Huberman,

en nuestra manera de imaginar yace fundamentalmente una condición para nuestra manera de hacer política. La imaginación es política, eso es lo que hay que asumir. Recíprocamente, la política no puede prescindir, en uno u otro momento, de la facultad de imaginar” (2012b, p. 46).

La política es un asunto eminentemente estético que es todo lo contrario a un proceso de desimaginación o de desmitologización –una empresa inviable que, como sostienen de Horkheimer y Adorno (1998, p. 59 y ss.), es típicamente ilustrada y acarrea un proceso de alienación y de cosificación–.²⁸ Es decir, lo político no reside en la denuncia de lo aparente en nombre de lo real. Por el contrario, se trata de crear otros mitos, menos opresivos, sin centros ni especies privilegiadas y que, por tanto, conlleven otras formas de estar juntos de los existentes y otras configuraciones del espacio.

Las imágenes-espejos ponen de relieve lo aparente en tanto que tal y además poseen una fuerza *poiética* que no es otra cosa que una fuerza política.

Por un lado, el espejo nos muestra el negativo de toda la presencia, la ficción de toda manifestación, el ser fenómeno de toda realidad [...]. Por otro lado, sin embargo, en el mismo tiempo, el espejo imagina, es la fuerza, la potencia de la imaginación, que no reproduce nada «servilmente». Es una fuerza divinamente creadora, creadora de apariencias que, en verdad no existen. (Cacciari, 2000, p. 68)

En suma, las imágenes no están en representación de un real que se encuentra por fuera de ellas y al que deben reflejar. Tampoco son un mero recorte realizado sobre los aspectos sensibles del mundo. Las figuras de la pampa no operan como sinécdoques, ni como ilustraciones de un mundo o un espacio real. Lo que ellas vienen a mostrar es que no hay tal realidad, sino solo configuraciones aparentes, sensibles y materiales. Las imágenes también poseen fuerzas creadoras de apariencias que conllevan otras formas de estar juntos de los existentes: fuerzas que crean órdenes, disciplinas y delimitan los espacios y fuerzas que las cuestionan y las rehacen. Los horizontes que fulguran en la

²⁸ “Inviabile” en tanto que la investida moderna e ilustrada contra el mito no termina siendo otra cosa que la invención de un nuevo relato. En el siguiente capítulo se desarrolla con mayor profundidad la cuestión de los mitos, la desmitificación y la remitificación.

constelación de este capítulo exhiben el carácter ficcional (no falso) e imagético del desierto. En ellos se juegan configuraciones del espacio que lo vuelven un territorio apropiable. Los incendios del horizonte, las nubes de polvo y los torbellinos de humo figuran, en cambio, otras formas políticas que conllevan otros ordenamientos espaciales.

*

[1.4] Constelación pampeana

Esta fuerza demiúrgica de las imágenes se reformula y se potencia cuando las figuras se conjugan las unas con las otras bajo lógicas no racionales. Las diez imágenes que conforman la constelación de la que nos ocupamos en este capítulo están entrelazadas entre sí y con un extensísimo conjunto de otras figuras. La nube de arena de Mansilla de 1870 [Fig. 7] está en el polvo que todo lo cubre de Cabezón Cámara de 2017 [Fig. 9] pero también en el humo de Gibson de 1838 [Fig. 1], en el horizonte incendiado de Doffo de 1999 [Fig. 6] y en el torbellino de Marín de 2006 [Fig. 8]. Estas últimas dos están en los horizontes apaisados de Sívori [Fig. 2] y de Biessy [Fig. 4] que a su vez agregan y quitan existentes y que reformulan parcialmente el espacio. He aquí el juego de espejos del que habla Cacciari.

Aquí se está pensando dos “motivos” que juntos o separados se repiten y entrelazan a las figuras pampeanas: el horizonte y la nube de polvo o humo. Ambos ya aparecen en la acuarela de Gibson [Fig. 1] –que con la imagen de Echeverría [Fig. 3] son las más antiguas de la constelación y también de las primeras de la pampa (Malosetti Costa, 2007, p. 102)–.

Ahora bien, ¿cómo pensar estos “motivos” desde una perspectiva que no reduzca las imágenes a meros productos humanos ni sus vínculos a cuestiones de “herencia”? Las nociones warbugeanas de *Pathosformel* (fórmula del *pathos*) y *Nachleben* (vida póstuma o supervivencia) son útiles para cumplir con este propósito. Sin embargo, como analiza Didi-Huberman (2009) y retoma Fleisner (2019b), los herederos directos de Warburg, Panofsky y Gombrich, se encargaron de borrar todo resto nietzscheano para hacer con

las ideas del creador del *Atlas Mnemosyne* un sistema, mejor dicho, un método útil para la historia del arte: la iconología. Para esta disciplina la obra es o bien un objeto de conocimiento o bien de fruición desinteresada, pero no una fuerza vital irreductible a sus elementos objetivos (Didi-Huberman, 2009, p. 129; Fleisner, 2019b, p. 15).

No obstante, es posible retomar a Warburg devolviéndole “una perspectiva (¿nietzscheana?) que los asuma en su hibridez y en su materialidad, la vida y el *pathos* en ellos implicados y no asocie sus lazos a los conceptos iconológicos de ‘influencia’, ‘herencia’ o ‘tipificación’” (Fleisner, 2019b, p. 12). He aquí una fórmula para alejar a Warburg de ser el precursor de un método antropocentrado para el análisis de obras de arte.

El concepto de *Pathosformel* trunca, dice Agamben (2007a, p. 159), cualquier distinción entre forma y contenido dado que “designa un entramado indisoluble de carga emotiva y fórmula iconográfica”. Particularmente, el horizonte y el polvo que aparecen en todas las imágenes pueden pensarse como engramas (es decir, como impresiones en la *psique* de huellas de estímulos externos) objetivados en papeles, lienzos o píxeles en pantallas. Los mismos, si se sigue esta línea, “no son las formas ideales disponibles que el genio artístico imprime en una materia inerte para fruición de un espectador desinteresado” sino que poseen, como sostiene Fleisner leyendo a Agamben (2010b),

una existencia híbrida que consiste en la simultaneidad de creación y *performance*, de materia y forma, de primera vez y repetición [...], de significación y afectividad; son, de este modo, una mezcla imposible de pasión y forma establecida: singularidad y estereotipo, un indecible de diacronía y sincronía. (Fleisner, 2019b, p. 13)

El polvo y el horizonte (particulares y universales al mismo tiempo) que fulguran en las figuras de la pampa pueden ser entendidos, entonces, como la conservación y la transformación de una carga emotiva que se encuentra unida de manera indiscernible a una fórmula iconográfica. A su vez, como escribe Mansilla [Fig. 7], ambos están en movimiento constante: la nube va y vuelve, se achica y se agranda, se zarandea “sin cesar sus variadas y caprichosas evoluciones”, aparece y desaparece. Pero ni el horizonte ni el polvo perviven como impresiones alojadas en soportes humanos que los albergan de modo secundario. Son, podría decirse, *Pathosformel* emancipados.

El segundo concepto warburgeano que resulta útil para pensar la constelación de figuras que aquí interesa es, como se dijo, la noción de *Nachleben*. Didi-Huberman (2009, p. 60) sostiene que esta noción obstaculiza los esquemas continuistas y evolucionistas como así también los modelos canónicos de la historia basados en las nociones de desarrollo y progreso. El *Nachleben* nos habla de heterocronías, de saltos, latencias y hasta de «monstruos prometedores». Estos últimos son, en el contexto de las teorías evolucionistas que Warburg pone a jugar “contra sí mismas” (2009, p. 62), organismos no competitivos pero capaces de engendrar una nueva línea evolutiva diferente de la original.

Al subsumir la impureza del tiempo que es propia de esta noción a un esquema ordenado bajo las lógicas de las cronologías y las jerarquizaciones, Panofsky exorciza, utilizando una expresión de Didi-Huberman, el concepto de *Nachleben* de Warburg. El padre de la iconología pone el acento en la significación de las imágenes y deja de lado la vida (*leben*) de estas, algo que para Warburg es sin duda fundamental. Pues, su intención es

la de comprender la “vida”, la “fuerza” o “potencia” (*Kraft, Macht*) impersonal que sobrevive en las imágenes. Pero esta vida es la vida de una cultura, una vida que, aunque conserva plenamente su carácter natural —la emotividad primordial— es también una vida histórica, no natural. De esta manera, el problema de la transmisión de lo antiguo que Warburg intenta reconstruir alejándose del concepto de imitación winckelmanniano, implica una idea de *Lebensenergie*, fuerza o reflujo que sobrevive en el arte. (Fleisner, 2019b, p. 15)

Las figuras de la pampa se conectan entre ellas y con otras trayendo consigo temporalidades no cronológicas, no lineales. La constelación hace patente que en las imágenes hay algo que retorna, una fuerza vital que no se deja reducir a elementos objetivos. Las figuras son materiales plásticos y vivos capaces de toda metamorfosis y de supervivencia. El polvo y el horizonte no son clasificados por la ciencia moderna como seres vivos, sin embargo, poseen una fuerza vital que se evidencia no solo en sus movimientos caprichosos sino también en su potencia impersonal que sobrevive en las imágenes. El horizonte de la obra de Gibson de 1838 [Fig. 1] vuelve en la pampa de Bedel de 2009 [Fig. 10] pero no sin antes sobrevivir en otras figuras [Fig. 2] [Fig. 4] [Fig. 6] [Fig. 8]; la nube de polvo de Mansilla [Fig. 7] es un reflujo de la de Hernández [Fig. 5] que vuelve en la de Cabezón Cámara [Fig. 9] e irrumpe los horizontes apaisados de Doffo

[Fig. 6] y Marín [Fig. 8]. Este ir, venir y volver claramente no es lineal, hay saltos, latencias. Su modo es el de lo herocrónico.

Los horizontes y las nubes de polvo que fulguran en las materialidades y expresiones artísticas se encuentran, podría decirse con Nietzsche y Warburg, en el “centro del remolino de la civilización” y la barbarie (¿argentina?).

El arte constituye [...], para Nietzsche, el *centro-remolino* —el lugar crítico por excelencia, el lugar del no-saber— de la disciplina histórica. Warburg, por su parte, habrá hecho de la historia del arte una disciplina crítica por excelencia —un lugar de saber y de no-saber mezclados— para toda la inteligibilidad histórica de su tiempo. (Didi-Huberman, 2009, p. 151)

Esta constelación de la pampa es un lugar crítico y de mezclas. Pues, es una red en la que se hibridan los tiempos, el dualismo civilización-barbarie, la vida póstuma natural (sensorial y emotiva) e histórica (cultural) de las imágenes.

Las constelaciones, como sostiene Benjamin, son un relámpago saturado de tensiones, en él se unen el pasado, el presente y el futuro. No es que uno eche luz sobre el otro, tampoco es curso, “es imagen, y se produce en discontinuidad” (2015, lib. N 2 a, 3) y, podría agregarse, en tensiones que no se resuelven. La red de figuras posee un arco de tiempos heterogéneos: hay un ir, venir y volver por distintas fechas del siglo XIX, XX y XXI. Cualquier intento de aproximación que busque una concordancia diacrónica resulta se verá frustrado. No hay una evolución que vaya de horizontes a nubes de polvo ni viceversa, no hay un tiempo propio de cada uno, ambos motivos se continúan y se discontinúan intermitentemente. Pero, a su vez, si se piensa la temporalidad de las figuras atendiendo a cada una de ellas separadamente el problema tampoco se resuelve. ¿Cuál es el tiempo de cada una de esas imágenes? ¿El tiempo en el que se originan? ¿El tiempo de sus reapariciones? ¿El tiempo desde el que son miradas y leídas? ¿O todos esos tiempos juntos?

No está dentro del alcance de esta tesis explicar los tiempos en juego en términos historiográficos, intentarlo equivaldría a dejar de lado las hipótesis formuladas y transformar estas páginas en un manual de historia argentina. No obstante, puede decirse que las figuras de Gibson de 1838 [Fig. 1], de Echeverría de 1837 [Fig. 3], de Biessy de 1886 [Fig. 4], de Hernández de 1879 [Fig. 5], de Mansilla de 1870 [Fig. 7] y hasta la de Sívori de 1902 [Fig. 2] están datadas en años que pertenecen al periodo de

formación del Estado argentino, iniciado en 1810, con la Revolución de Mayo, profundizado hacia 1853 con la sanción de la Constitución Nacional y consolidado hacia finales del siglo XIX. Sin duda la complejidad (aquí omitida) de este proceso puede verse en las imágenes de horizontes y nubes de polvo antes mencionadas que son discusiones acerca de las configuraciones políticas del espacio. Dicho muy rápidamente, el horizonte, el vacío y el desierto son solidarios y útiles al Estado, fundamentalmente al modelo agroexportador implantado hacia fines del siglo XIX. Las nubes de polvo vienen, utilizando términos del primer apartado de este capítulo, a franquear esos horizontes necesarios para el Estado, a cuestionar la pureza, a mostrar las mezclas, los matices, las zonas de contactos y las fronteras porosas.

Por su lado, las imágenes de Doffo de 1999 [Fig. 6], de Marín de 2006 [Fig. 8] y si se quiere la de Bedel de 2009 [Fig. 10] están datadas durante el proceso de sojización de la pampa y de otros espacios sudamericanos. La implantación del monocultivo de la soja en la pampa va de la mano del uso de agrotóxicos, y del aumento de la concentración de la tierra (Haro Sly, 2017). Los torbellinos de humo negro o los horizontes que reaparecen incendiados o como luz frágil vienen, quizá, a mostrar los límites de un ordenamiento político del espacio vinculado a un modelo de extracción y extranjerización.

Finalmente, el polvo que reaparece en el fragmento de la novela de Cabezón Cámara [Fig. 9] parece plantear una nueva configuración del espacio sin centros ni jerarquías que no puede pensarse, como sostiene Fleisner en “El desierto era parecido a un paraíso” (2020), por fuera de los movimientos transfeministas de nuestro presente postantropocéntrico y postnatural.²⁹

Sin embargo, esa determinación cronológica dada por su datación no funciona para determinar la temporalidad de estas figuras de forma definitiva y completa. Los horizontes y las nubes de polvo, más allá del momento de su aparición o reaparición, remiten a múltiples tiempos. Justamente, lo hacen porque no tienen un tiempo propio. Cada uno de esos períodos históricos puede ser pensado con figuras datadas en otros.

²⁹ En el apartado “Las máquinas mitológicas de las manadas” del próximo capítulo se estudian estas ideas que aquí simplemente se enuncian para aludir a las distintas temporalidades en juego en esta primera constelación de figuras de la pampa (cf. § 2.5).

El juego de espejos estudiado en el apartado anterior es también un juego de temporalidades.

Lo que queda en evidencia es tanto la exuberancia y la sobredeterminación de las imágenes en relación con el tiempo, como la imposibilidad de reducirlas a un simple documento de la historia o de idealizar las obras de arte en un puro momento de lo absoluto (Didi-Huberman, 2011, p. 143).

La expresión “banquete del anacronismo” que utiliza Didi-Huberman (2011, p. 46) resulta adecuada para referirse a este montaje heterocrónico o policrónico (repleto de huecos e intervalos) de figuras visuales y textuales que son “topos” que se funden en “una sola y la misma cosa” (Didi-Huberman, 2014b, p. 172) que excede o desborda lo humano. La heterogeneidad de los tiempos que fulguran en cada imagen, en cada palabra, se potencia en la constelación. Por ello, no puede pensarse como un ordenamiento o una clasificación cronológica y lineal, sino como un montaje basado en estallidos y reconstrucciones. El tiempo de las imágenes es un pasado y un presente desbordados que no cesan nunca de reconfigurarse.

Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado mnésico, es necesario el más-que-presente de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo. (Didi-Huberman, 2011, p. 43)

La constelación de horizontes y nubes de polvo pampeanos que acompaña a este capítulo es además un montaje emancipado de la mirada y de la mano humana. En ella tiene lugar una doble operación: por un lado, una “hendidura” —es decir, una fisura o una apertura— y, por otro, un “lazo”. Se trata de una tensión sin síntesis, una separación y una continuidad (Didi-Huberman, 2015, p. 129). El ritmo dialéctico entre el horizonte y el polvo que no se resuelve hiende toda certeza, toda unidad que intente reformarse en la constelación y hace aparecer nuevas legibilidades. Es una danza en la que las imágenes van, vienen, (des/re)aparecen, se (des/re)montan, se (des/re)organizan y en todos estos movimientos crean figuras y toman posiciones provisorias unas en relación con otras.

La red de figuras de la pampa puede también ser pensada como Atlas en sentido warburgeano; es decir, como “[...] una máquina para pensar las imágenes, un artefacto

diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías”.³⁰ Los Atlas, siempre inconclusos y de lectura abierta, poseen lógicas anacrónicas y sintomáticas que permiten establecer relaciones entrecruzadas y múltiples entre las imágenes que lo componen y hacen temblar las temporalidades de la memoria humana (Cangi, 2014). Las figuras del *Atlas Mnemosyne* de Warburg son un superíndice que remite a un número ilimitado de imágenes no presentes pero asociadas y determinantes en su contenido. Todas ellas, las que conforman el Atlas de Warburg y las que están implicadas, “desfilan, unas tras otras, bajo una mirada que las percibe en el transcurso del tiempo y [...] les confiere un sentido más allá de toda temporalidad, tocando los límites de una ontología transtemporal” (Ludueña Romandini, 2017, p. 39) y por tanto no humana. Es decir, las imágenes salen de los límites fenomenológicos de la consciencia trascendental (humana) constituyente del tiempo.

*

[1.5] Voces no antropológicas

Ahora bien, quisiera retomar la cuestión del vínculo entre el espacio y las imágenes de la pampa, pero esta vez prestando especial atención al carácter artístico de estas últimas.

Fleisner sostiene que

una de las prestaciones más importantes del arte al pensamiento posthumano es la de dar una *voz no antropológica* (es decir, la articulación de una *phoné* que, sin embargo, no se vuelva necesariamente *logos* fundante) a los animales sufrientes, la de posibilitar que los animales dejen huellas del dolor al que se los somete atrapados como están en el cálculo del sujeto. (2017, p. 300)

Acaso es posible extender esta idea más allá de los animales sufrientes y postular que ciertas expresiones y materialidades artísticas prestan una “voz no antropológica” a la materia no necesariamente viva, pienso en el horizonte y el polvo que habita y compone el, así llamado, espacio pampeano. Todas las imágenes visuales y textuales que forman parte de la constelación que acompaña este capítulo están atribuidas a autorxs

³⁰ Esta frase fue escrita por el propio Warburg en el reverso del *Atlas Mnemosyne*.

humanxs. Sin embargo, las expresiones artísticas se distancian de las intenciones de sus autores y, por momentos (o en algunas zonas), las contradicen. Quiero decir, el arte no es la mera materialización de una idea humana y mucho menos de una idea consciente. No lo es si se atiende a su vida y a su *phatos*, para expresarlo con los conceptos de Warburg antes mencionados. No lo es, según se explicara más adelante en este mismo apartado y fundamentalmente en el capítulo 6, si se tiene en cuenta la capacidad expresiva de su propia materialidad. La cuestión de la intención humana de le artista o autorx no es algo que interese. Más concretamente, poco importa al menos a los fines de este trabajo, por ejemplo, qué quiso decir Sívori cuando pintó *Pampa* [Fig. 2], si había leído o no “La cautiva” [Fig. 3] o *Una excursión a los indios ranqueles* [Fig. 7], si había visto o no *The pampas. Strange appearance assumed often by smoke from burning some part at sunset* [Fig. 1], si tuvo la intención de intervenir en un debate político o no. Como dice Schwarzböck, la imagen se ha emancipado de la servidumbre humana.

Ahora bien, el arte en tanto que *mimesis phantastiké*, como sostiene Cacciari (2000b), amenaza al *logos* de modo tal que deja de ser una *mimesis*, deja de tener fundamento imitativo. Lo humano queda corrido del centro. Este “no” del *logos*, su desbordamiento, su exceso en relación con el orden, que es lo que lleva a Platón a expulsar a los poetas de la *polis* ideal en el tan citado pasaje del Libro X de *República*, es también el “no” de lo humano. Pues, el *logos*, y su relación con él, es lo que separa a estos particulares seres (llamados) hombres (siempre individuales, con un alma soberana, un cuerpo sometido y una conciencia, siempre varones, blancos, heterosexuales, magros) del resto de los existentes. Al “volver problemático el espacio tradicional del *logos* y alterar sus fundamentos” (Cacciari, 2000, p. 95), el arte deja de ser humano o, mejor dicho, deja de estar bajo el control del hombre, el principal producto del humanismo. El arte en tanto que juego, sostiene Cacciari siguiendo al Nietzsche anti-wagneriano de *Así habló Zaratustra*, es el pensamiento de la verdad de la no-verdad, de la verdad de la apariencia o, podría agregarse, de la materia.

Nuevamente el concepto de *Pathosformel* puede ser conveniente pero en este caso no para pensar las conexiones de las figuras dentro de las constelaciones que habitan; sino la cuestión de la *voz no antropológica* que el arte presta a la materia. Esta noción que acuña Warburg remite a una empatía que excede lo meramente formal y que también

desborda las fronteras que dividen a las especies; se trata más bien de “empatía cósmica con emociones a-subjetivas que vienen de afuera” (Fleisner, 2017, p. 298).

Las figuras de la pampa pueden ser pensadas como espejos infieles y emancipados con fuerzas creadoras, pero también, a partir de la idea de *Pathosformel*, como empatías cósmicas. Pues, son imágenes artísticas que permiten la supervivencia de una manera del *pathos* y en las que fluyen ciertas afectividades no específicas y no determinables.

Las imágenes, en tanto que nudos semióticos-materiales, a veces (particularmente cuando son artísticas, es decir, cuando son fantasías y conjeturas) son voces, testimonios de la materia y de sus historias.

El arte pareciera ofrecernos un tipo de experimentación estupendo para pensar esta cuestión: como en la convivencia de los relatos mitológicos de la antigüedad, no se trata de agotar las versiones en la determinación de una verdad (una significación) que se fija y custodia en un archivo, sino de un ejercicio múltiple de memoria [...]. (Fleisner, 2017, p. 301)

Ciertas figuras artísticas establecen una relación particular con el espacio pampeano: no lo determinan, no lo fagocitan, no lo abordan policíacamente para reducirlo (no detienen su movimiento, su vida). Las obras visuales y textuales que componen la constelación son documentos de la pampa y, en tanto que tales, su único valor consiste en ser, en palabras de Hollier (2018, pp. 48-49), un objeto que restituye lo real en facsímil, no metaforizado, no asimilado por la metaforización estética, no idealizado.

La idea según la cual el arte presta una voz no antropológica a la materia no implica que ese nudo semiótico-material que son las figuras, según se dijo, pueda ser desatado y éstas terminen (o vuelvan a estar) circunscriptas al ámbito del lenguaje. Es decir, las imágenes de la constelación no son el símbolo de una materia muda que está por fuera de ellas y que sería el “real” espacio pampeano. Por un lado, una división de este tipo no es posible, pues, materia y forma son siempre indiscernibles, están siempre hibridadas. Por otro, ni las imágenes carecen de materia ni el espacio se encuentra privado de voz.

La particularidad del arte y de esa voz no antropológica que le presta al espacio consiste en su carácter privilegiado que “posibilita una transgresión de lo real, una figuración de mundos perceptivos alternativos y una exploración de los vínculos entre los vivientes [y

los existentes no vivos] en su “ser-así” –ni necesarios ni contingentes–, en una mutua y perfecta exposición constante” (Fleisner, 2017, p. 299).

Estas transgresiones, figuraciones y exploraciones son artístico-filosóficas. Es decir, son nudos semiótico-materiales sensibles y pensantes y, por tanto, prácticas filosóficas (no antropocéntricas) peculiares en sí misma. Como dice Deleuze,

no está lejos el día en que ya no será ya posible escribir un libro de filosofía como es usual desde hace tanto tiempo [...]. La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica fue inaugurada por Nietzsche, y debe ser proseguida hoy relacionándola con la renovación de otras artes. (2012, p. 18)

En las imágenes artísticas que componen la constelación desplegada en este capítulo, en sus materiales y en sus símbolos, se hallan desplegados enunciados filosóficos creados en diálogo con otros que se encuentran inscriptos en la así llamada historia de la filosofía y en el también así llamado pensamiento argentino. Las figuras, visuales y textuales, son capas del espacio pampeano cuyo recorrido posibilita una exploración imagética de la materia no exenta de conceptos, es decir, filosófica y también política. En el polvo y el horizonte figurados en las imágenes que se analizaron en este capítulo se han encontrado preguntas filosóficas sobre las configuraciones estético-políticas que yacen detrás, delante y en las figuras mismas de la pampa.

|CAPÍTULO DOS|

**MITOS DE UNA PAMPA (NO)
AND/TRÓPICA**

CONSTELACIÓN II



Fig. 11 Rugendas, Johann Moritz. *Serie el malón*. 1838-1858. Lápiz sobre papel.

Ebria, la salvaje turba,
y ningún ruido perturba
su sueño o sopor mortal.
Varones y hembras, mezclados.

Fig. 12 Echeverría, Esteban. "La cautiva", *Rimas*. (III, 3-7) 1837. Fragmento literario.



Fig. 13. Rodríguez Giles, Florencia. *Serie biodélica* 2018. Lápiz sobre papel, silicona, óleo y tela.

Hubo un tiempo seguramente breve pero largo hecho de una quietud curiosa, una quietud de mirarse: nosotros a ellos y ellos a nosotros, las vacas a sus vacas, mi perro a los suyos, los caballos a todos. Hasta que los desnudos de la punta de desnudos empezaron a cantar y a caminar: hicimos lo mismo, cantando también, con los brazos abiertos caminamos, hicimos todo lo que ellos y terminamos fundidos con esos indios que parecían hechos de puro resplandor y olor a grasa y a chañar florido y a lavanda, porque eso le ponían a la grasa que usaban, y entonces cuando abracé a Kaukalitrán me hundí todavía más en el bosque que había resultado ser Tierra Adentro. En el verano me hundí. En las moras que colgaban de los árboles rojas y llenas de sí. En los hongos que crecían a la sombra de los árboles. En cada árbol me hundí. Y supe de la volubilidad de mi corazón, de la cantidad de apetitos que podía tener mi cuerpo: quise ser la mora y la boca que mordía la mora.

Fig. 14 Cabezón Cámara, Gabriela. *Las aventuras de la China Iron*. 2017. Fragmento de texto literario.

Somos un alboroto de excitación. Montadas sobre los machos levantamos las boleadoras al techo que se vuelve un cielo rosa a punto de romperse. Pegamos saltos por las ventanas y las puertas. Agitamos nuestros pañuelos saludando a la Verona. Gritamos y reímos la alegría de ser una manada. Entramos y salimos para repetir la experiencia del escape. Todas juntas frotamos las cabalgatas, montamos a pelo, pegamos gritos y tiros del corazón. El viento nos mueve livianas como las hojas del otoño.

Agitamos nuestros pelos y cantamos nuestra cumbia hasta el mar. Trotamos los ingenios y entre las cañas cortadas florecen las pieles dulces. Andamos los campos de algodón y las pieles se abrigan suaves. Remontamos los pastos secos que se ponen verdes con los girasoles que se dan vuelta para seguirnos. Desnudas, con las boleadoras bien en alto, volamos sobre el polvo del desierto para alcanzar el fondo rosa del sol que no se esconde en la humedad.

Fig. 15 Sbdar, Laura. *Turba*. 2018. Fragmento de texto literario.



Fig. 16. Della Valle, Ángel. *La vuelta del malón*. 1892. 186,5 x 292 cm. Óleo sobre tela.

Es profunda la noche: hiela sobre el Parque. Árboles muy antiguos, que acaban de perder sus hojas, parecen suplicar al cielo algo indescifrable pero vital para la vegetación. Un grupo de travestis hace su ronda. Van amparadas por la arboleda. Parecen parte de un mismo organismo, células de un mismo animal. Se mueven así, como si fueran manada.

Fig. 17. Sosa Villada, Camila. *Las malas*. 2019. Fragmento de texto literario.

En este capítulo se explora una segunda constelación de figuras de la pampa con el fin de estudiar ciertas concepciones mítico-filosóficas que se arraigan en ellas. Particularmente, se analizan los modos singulares, materiales e imagéticos en los que se encuentran inscriptas las relaciones entre el espacio pampeano, las mujeres cautivas y las manadas arrasadoras. Me interesa detenerme tanto en las puestas en tensión de los principios antrópico y andrópico que se analizan en profundidad más adelante, como en las conjeturas de mundos no regidos por ellos.

Al igual que en el capítulo anterior donde no se clasifican las figuras de horizontes y polvos por medio de antagonismos (consensuales-disensuales, hegemónicas-contrahegemónicas, conservadoras-revolucionarias, etc.), ni se encuentran en ellas superaciones dialécticas en sentido hegeliano, aquí también se piensa con las imágenes, a partir de ellas y por fuera de cualquier binarismo o ternarismo. Es decir, se procura ir más allá o más acá de la mera clasificación de figuras según la presencia o ausencia en ellas de los principios antrópico y andrópico.

Ahora bien, en la historia de la literatura y de las artes visuales argentinas desde sus inicios hasta nuestros días reaparece una y otra vez la figura de la cautiva. Al decir de Laera (2015, p. 152), existen dos series diferentes pero que se entrecruzan: la primera está dada por la historia más o menos mítica de Lucía Miranda, una mujer blanca española cautiva de los indios. La leyenda fue narrada por primera vez en épocas de la Conquista en la crónica de Ruy Díaz Guzmán, escrita en Asunción, conocida como *La argentina manuscrita* (1612) y recuperada dos siglos más tarde por de Angelis y retomada por Lavardén, Guerra, Mansilla (Eduarda, no Lucio el autor referido en el capítulo anterior) y (el filofranquista) Wast.³¹ La segunda serie, en cambio, se inicia con el romanticismo rioplatense, particularmente, con “La cautiva” (1837) de Echeverría, y se extiende hasta nuestros días en diversas reelaboraciones y recreaciones como la novela *Beya (Le viste la cara a Dios)* (Cabezón Cámara & Echevarría, 2013) que toca el tema de la trata de mujeres. Esta segunda línea, que podría decirse que se sintetiza en la pintura de Della Valle [Fig. 16] que forma parte de la constelación de este capítulo, se

³¹ Sobre el mito de Lucía Miranda en las crónicas de la conquista y hasta Lavardén puede consultarse Iglesia (1987). González (2018), por su lado, parte de la misma leyenda, pero su análisis de la historia de la cautiva blanca se extiende hasta la última parte del siglo XX con Benesdra. Cabe aclarar que el autor no distingue dos series que se entrecruzan como Laera (2015).

corresponde con “la imagen femenina como figuración de la nación, la patria o la república” (Laera, 2015, p. 152).

Los mitos sobre raptos y cautivas desbordan, por supuesto, la constelación y también las imágenes argentinas. No solo porque el primer rapto narrado en estas tierras –el de Lucía Miranda– es previo a la independencia, sino porque las cautivas forman parte de un fabulario occidental que se inicia con múltiples raptos: el de Helena por parte de Paris, el de las sabinas o el de Europa. González (2018) sostiene que los raptos del fabulario griego en sus múltiples versiones están vinculados con las cautivas. “Pero la llamada Conquista de América no es la Guerra de Troya o las batallas bíblicas. No lo es porque a pesar de ser ambas guerras ámbitos donde circulan grandes mitos, tienen distintos estratos de historicidad” (2018, p. 50).

A las dos series entrecruzadas que encuentra Laera podría agregarse una tercera que fulgura en todo su esplendor en la constelación de este capítulo: la de las figuraciones de mujeres cautivas transfiguradas en fundiciones con indios “hechos de puro resplandor y olor a grasa y a chañar florido y a lavanda” [Fig. 14], en rondas de travestis amparadas por la arboleda que se hacen parte de un mismo organismo, células de un mismo animal [Fig. 17], en mujeres que se liberan de sus captores agitan los pañuelos, gritan y ríen la alegría de ser manada [Fig. 15], en seres femeninos antropomórficos pero hibridados, animalizados, plantificados, mineralizados [Fig. 13], en montañas de existentes entreverados, imbricados y enmarañados [Fig. 11], en la salvaje turba ebria [Fig. 12].³² Son, repito, figuraciones transfiguradas. Es interesante tener presente este sintagma en el que la raíz de la palabra se repite y el segundo vocablo agrega el prefijo “trans”, una preposición latina con acusativo que significa “que atraviesa”, “que sobrepasa”, “de un lado a otro”, “del otro lado”, “más allá”. Las figuras y las imágenes, como se explicó en el capítulo anterior a propósito de la noción *Nachleben* de Warburg, están vivas, en movimiento, en un constante devenir. Por ello, toda figura es una transfiguración y viceversa.

³² Nótese que aquí no se menciona la pintura de Della Valle [Fig. 16] que funciona no solo como ejemplo paradigmático de imagen femenina con el que se intenta figurar la nación, sino también como contrapunto en la constelación de cautivas transfiguradas que se presenta con este capítulo. Al menos en cierto sentido, porque si bien como se analiza más adelante hay un malón de indios que se equipara en la obra a la fuerza de la naturaleza, no puede obviarse que el rapto se encuentra en el centro de la escena.

Ahora bien, mientras las figuraciones de las cautivas en sus dos series muestran cómo reiteradamente un componente de orden territorial (el desierto) y otro del orden del género (la mujer) “se superponen y asimilan para construir la imagen de la nación como cautiva” (Laera, 2015, p. 152), la red de cautivas transfiguradas que fulgura en la constelación pone en juego otras concepciones mítico-filosóficas que permiten pensar cómo sería una nación no antrópica ni andrópica, si es que acaso sería una nación. Pues, estas figuras imaginan una salida posthumana, en los términos en los que se explicó en la introducción, que conlleva otros modos de comunidad, otras formas de existencias y otras lógicas de encuentros y de conexiones intra e inter-especies. La red de imágenes que se presenta con este capítulo es la de las cautivas transfiguradas en manadas, malones, jaurías y turbas que hacen estallar los principios antrópicos y andróticos.

Si, como dice González (2018, p. 51), la gran mitología del origen social es el rapto, o si los mitos de las mujeres secuestradas fundan el mito de las civilizaciones, entonces habría que pensar qué sucede con las figuras relacionadas con las mujeres alborotadas de excitación, que, movidas livianas por el viento como hojas del otoño, gritan y ríen la alegría de ser manada [Fig. 15]. Azuzaran así una lógica radicalmente otra en relación con aquella que pone en disponibilidad en todas sus formas los cuerpos femeninos.

En la pampa de la argentina del siglo XIX el desierto fue figurado, en su primera imagen literaria, como una mujer cautiva. Ese justamente el nombre que lleva el poema fundacional que Echeverría escribió en 1837 y “El desierto” es la primera parte de este. El cautiverio de mujeres y el desierto, asociado a lo vaciado (Rodríguez, 2006, p. 152), son imágenes y mito-filosofemas, para decirlo con un término que será definido más adelante, que operan mancomunadamente en la figuración de un nuevo orden que posee nuevas separaciones y jerarquías. Pero en ese mismo texto también aparecen otros espacios en los que se deshacen los principios antrópicos y andróticos: el festín y el pajonal. Estos son los lugares, que reaparecen en muchas de las figuras de la constelación de este capítulo, en los que el horizonte está roto y los existentes se entreveran y se transforman en manadas, en turbas y en marañas.

*

[2.1] Máquinas mitológicas

Postular que las imágenes de la constelación que se estudia en este capítulo son (como muchas otras) nudos semiótico-materiales y a la vez concepciones mítico-filosóficas en torno a los principios antrópico y andrópico y sobre mundos por-venir no regidos por estos requiere, sin duda, de ciertas aclaraciones y mediaciones. Comenzaré señalando qué se entiende aquí por “concepción mítico-filosófica”.

El mitólogo italiano Furio Jesi comenta en una carta a Schiavoni que su “trabajo es algo parecido al reconocimiento de las particularidades de un campo de batalla: todos estamos involucrados en la batalla (y debemos saber que lo estamos)” (citado en Ruvituso, 2014, p. 114). No hay distanciamiento absoluto posible (ni deseable) de las concepciones mítico-filosóficas que hacen a los principios antrópicos y andróticos. Se trata, en todo caso, de pensar críticamente sus modos de funcionamiento e imaginar otros mitos; pero no de creer que estamos por fuera y mucho menos distanciados de ellos.

El estudio de las mitologías que aquí se lleva a cabo no es, ni pretende ser, un procedimiento que procure desmitologizar señalando al mito como simulacro y al discurso supuestamente racional y crítico que lo estudia como verdadero. Como demuestran Adorno y Horkheimer (1998), un intento de ese tipo estaría viciado.

Aunque el discurso filosófico occidental intente fundar su supuesta racionalidad a partir de su, también supuesta, oposición radical al mito, este antagonismo no es tal. El mito y su transmisión presupone un lenguaje –por decirlo rápidamente– desarrollado, capacidad de objetivación y cierta distancia entre el narrador y lo narrado. “El mito es ya ilustración; la ilustración recae en mitología” (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 56). Justamente, lo endeble de la distinción entre mito y *logos* es lo que socaba los cimientos de la filosofía.³³ En tanto que este “quería narrar, nombrar, contar el origen; y con ello, por tanto, representar, fijar, explicar” (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 63), es una forma

³³ Esto mismo también puede ser pensado como se hizo en el capítulo anterior cuando se estudió los modos en los que, en palabras de Cacciari, el arte en tanto que *mimesis phantastiké* amenaza al *logos* (cf. § 1.5).

de ilustración.³⁴ Tanto el mito como la filosofía son intentos de organización y ordenación del mundo que buscan introducir unidad en la multiplicidad y expresiones del deseo de dominar la naturaleza. Entonces, al decir de los autores, en el mito ya se encontraba algo de la razón instrumental propia de la ilustración que somete al mundo a un esquema de calculabilidad. Más allá de vanagloriarse con un supuesto, para decirlo con Weber, proceso de desencantamiento del mundo, la ilustración instauro mitos más peligrosos que los antiguos, tales “como el de la raza pura, del caudillo mesiánico, de la razón todopoderosa, de la nación que debe cumplir un destino divino” (Escobar Moncada, 2009, p. 393).

La imagen, propia del mito, es mimética, expresa cercanía con la cosa y narra, pero sin transmitir conocimiento. El concepto, en cambio, pretende llegar a la esencia de algo y para hacerlo olvida sus particularidades y extirpa la afinidad, dicen Adorno y Horkheimer, entre sujeto y objeto. El arte, heredero del mito, posee un elemento racional ignorado que ya se presenta en la narración homérica sobre Odiseo. La filosofía, por su lado, reprime el elemento mimético presente en la razón.

Mito y filosofía, imagen y razón, se encuentran lejos de ser antagónicos. Por ello, a lo largo de este capítulo se hace alusión a concepciones mítico-filosóficas arraigadas en las figuras que forman parte de la segunda constelación que acompaña a esta tesis. La unión de esas dos nociones por medio de un guion hace evidente no solo la continuidad entre uno y otro término, sino también la imposibilidad de establecer jerarquías entre ambos discursos. Al estudiar las distintas concepciones provenientes de la filosofía occidental y de las creencias amerindias (ambas puestas en un mismo plano) sobre el fin del mundo, Danowski y Viveiros de Castro (2019) aluden a la continuidad entre mito y filosofía. La especulación metafísica y las matrices mitológicas del pensamiento, dicen, se encuentran enlazadas.

La conocida frase de Jorge Luis Borges, que clasificaba a la metafísica como una rama de la literatura fantástica, no solo terminaría exigiendo la reciprocidad –la literatura fantástica y la ficción científica son las metafísicas pop, las “mitofísicas” de nuestra época–, sino que anticipaba la interdigitación a la que asistimos entre

³⁴ Esta confluencia se ve también en la etimología. Como sostiene Jamme, “la palabra mito, que aparece por vez primera en la epopeya ática, originalmente significaba lo mismo que *lgos*: ambos términos quieren decir ‘palabra’” (1999, p. 13). Por lo demás, como es evidente, ambos términos aparecen unidos en el vocablo “mitología”, empleado tanto para denominar a un conjunto de mitos de un pueblo, como también para los estudios metodológicocientíficos que los tienen por objeto.

ciertos experimentos de la vertiente más creativa de la filosofía contemporánea.
(Danowski & Viveiros de Castro, 2019, p. 31)

Para referirse justamente a la mitología que dio origen a la filosofía, Viveiros de Castro utiliza la expresión “mitología filosófica”: “los mito-filosofemas de lo continuo y de lo discreto, de los intervalos y del movimiento, del número y del ritmo, del uno y de lo múltiple, de la medida y del logos, del ser y de la nada” (2014, p. 212).

Ahora bien, aquí no se busca racionalizar para desmitologizar sino de entender cómo funcionan en términos estéticos y políticos los mitos del pasado y los del presente y de elucubrar qué otros nuevos pueden ser contados, siempre moviéndonos dentro de ellos.

Dicho esto, parece necesario aclarar qué se entiende aquí por mito y cuál es su naturaleza: ¿son representaciones simbólicas?, ¿son juegos lingüísticos?, ¿son arquetipos del inconsciente colectivo?, ¿son testimonios de creencias religiosas paganas?, ¿son sustancias?

En la historia de la filosofía desde la antigüedad hasta nuestros días proliferan las teorías y las disputas acerca de estas cuestiones. No hace a los objetivos de esta tesis, ni está dentro del alcance de sus posibilidades la reconstrucción de todas ellas. Sí, en cambio, es necesario aludir a algunas concepciones importantes para responder las preguntas antes formuladas del modo que aquí interesa hacerlo.

Para Mircea Eliade todo mito es una repetición eterna y ritual de un suceso original que “lleva consigo la abolición del tiempo profano y la proyección del hombre en un tiempo mágico-religioso que [...] constituye ese ‘eterno presente’ del tiempo mítico” (Eliade, 1974, p. 217). Por tanto, el pensamiento mítico sería ahistórico y de un orden arquetípico. En una conversación con Claude-Henri Rocquet, Eliade sostiene que lo sagrado, aquello que irrumpe en el mundo profano, “es siempre la revelación de la realidad, el encuentro con lo que nos salva al dar sentido a nuestra existencia” (1980, p. 84). Para el autor, el mito, como sintetiza Fleisner (2016a, p. 45), “es una sustancia que se manifiesta en la mitología y que “salva” lo real”.

Para Karl Kerényi, por su lado, “el término ‘mito’ es demasiado polivalente, está gastado y es confuso” (2012, p. 17). La mitología o, como él la llama, “el arte de la mitología” es, como para Platón, consustancial a la poesía en tanto que no es otra cosa que una labor con materiales conservados y modificados en los relatos sucesivos. “La mitología es el

movimiento de esta materia: algo firme y móvil al mismo tiempo, material, pero no estático, sujeto a transformaciones” (2012, p. 17). A su vez, habla de los orígenes o, al menos, de lo primordial. Pues, para el autor, “un rasgo básico de toda mitología es remontarse a los orígenes y a las edades más remotas” (2012, p. 22) y, por tanto, explicar todo lo que es en el mundo en términos de fundamento.

La noción de *máquina mitológica* que acuña Jesi (1989) se contrapone a lo sostenido tanto por Eliade como por Kerényi. Como su nombre lo señala, se trata de una máquina productora de hechos mitológicos que, como tal, es definida por su funcionamiento y no por una esencia o una sustancia. La máquina mitológica es un modelo gnoseológico que, no busca considerar la esencia del mito, incognoscible como tal, sino que se interesa por los modos en los que estos son producidos. Es decir, “lo importante no es decidir si algo es o no es una ficción y sí poder describir cómo funciona, de qué modo se constituye en un dispositivo de poder” (Antelo, 2009, p. 32). A su vez, la puesta en marcha de la máquina es automática y, por tanto, es pre-personal o pre-subjetiva (Prósperi, 2015, p. 66).

Al decir de Jesi, no es posible escribir una historia positivista del mito o una “ciencia del mito” sino que debe adoptarse una técnica de “composición” de datos y doctrinas basada en el método benjaminiano de los pasajes (1989, p. 8). El modelo cognoscitivo de la máquina mitológica se basa, además, en un mecanismo que se presenta siempre como provisorio, “asumiendo él mismo la incognoscibilidad del mito, en pos de indagar ya no sobre su existencia sino sobre el propio funcionamiento de producción de los materiales mitológicos” (Ruvituso, 2014, p. 110). Otro modo no parece posible, pues el destino de la “ciencia del mito” es “ser ciencia de lo que por definición *no está*— nunca ha sido; o lo fue, pero está perdido; o es ajeno al ser y goza de una “existencia” entre comillas, *sui generis*—” (Jesi, 1989, p. 82).

Por el contrario, generalmente quienes como Eliade o Kerényi sostienen la existencia del mito como sustancia autónoma tienden, a los ojos del ensayista italiano, a arrogarse también la facultad de su exégesis y de su elaboración doctrinal. En términos de la política, esto conduce a una elaboración doctrinal mística del poder que equivale a la posibilidad de distinguir entre justos e injustos, entre merecedores de la vida y de la muerte.

Dentro de la máquina, el mito es un núcleo rodeado por murallas que lo hacen impenetrable. No es posible, por tanto, determinar si dicho centro se encuentra vacío o lleno, es verdadero o falso. El mitólogo gira en círculos o gravita alrededor de ese núcleo inaccesible corriendo el riesgo de ser fascinado por él. En todo caso, la sustancia mito se manifiesta solo en epifanías irradiadas por la máquina a través de diversos mecanismos de producción. Afirmar o negar dicha sustancia es una decisión ideológica pero no científica. Sobre esta cuestión, Jesi distingue tres posibilidades tomadas de la filosofía contemporánea: la primera es privilegiar y tecnificar el mito con fines políticos como lo hace Sorel. Se trata de una manipulación del mito a los fines de reenviar la razón a la ensoñación mítica. La segunda opción es la de recuperar y custodiar “lo auténtico” e identificarlo con la esencia del mito, sagrado y reparador, como puede verse en Heidegger.³⁵ La tercera elección consiste en rechazar al mito, en tanto que sustancia, para reafirmar el humanismo racionalista al modo del último Lukács (1989, p. 106). Sin embargo, esta cuestión debe ser pensada “no solo desde una teoría general de la secularización como desmitologización (pues ahí se configura otro relato mítico), sino desde una crítica inmanente del material mitológico y sus formas de circulación” (Villalobos-Ruminott, 2018, p. 164).

Jesi rechaza las tres elecciones y subraya la necesidad de

romper la seguridad ideológica del positivismo y del historicismo, o de sus tardías supervivencias y metamorfosis, en lo que respecta a la negación de la esencia del mito, [...] romper la seguridad de aquellos que afirman la sustancia del mito en coherencia con las posiciones ideológicas que fundan la teoría y la praxis de las relaciones sociales sobre valores extrahumanos y metafísicos [...]. (Jesi, 1989, p. 107)

Tanto afirmar como rechazar la existencia de la sustancia-mito resultan, según el autor, peligroso. Importa, como se dijo, estudiar el funcionamiento de los mecanismos de la

³⁵ Villalobos-Ruminott objeta que Jesi elude aquí la complejidad de la cuestión de la autenticidad en la analítica existencial de Heidegger necesaria quizás para pensar “no solo lo que hay de tecnificación, sino también de apertura a una forma de la existencia del ser-ahí con otros ya siempre en el mundo, y más allá de la noción vulgar o metafísica de la verdad y su caída a la representación vulgar del tiempo siempre en el mundo, y más allá de la noción vulgar o metafísica de la verdad y su caída a la representación vulgar del tiempo” (2018, p. 164). Sin embargo, dados los objetivos de esta tesis y la función que cumple la noción de máquina mitológica en este capítulo, parece necesario dejar este problema de lado y seguir el hilo de la argumentación de Jesi.

máquina mitológica, aunque para ello sea necesario dejar de lado la cuestión del ser del mito en sí y para sí.

Según reconoce Jesi (2014, p. 87), aun cuando los modernos equiparan “mito” e “historia no verdadera” o “no del todo verdadera” y además separan y privilegian el discurso científico para explicar y enfrentarse al mundo, siguen floreciendo espontáneamente mitos (que a veces son sobrevivencias de los antiguos).

Los mitos son síntomas. El estudio de las máquinas que los producen no solo permite elaborar diagnósticos clínicos del presente, sino que también a veces revela la dirección que tomarán los grupos. Analizar las máquinas y sus productos, sostiene Cavalletti, “significa en efecto sustraerse a su encanto y aprontarse a destruir las condiciones que las vuelven activas y eficaces” (2014, p. 29). Esta idea, sin embargo, no puede entenderse como una denegación o refutación del mito y sus usos tecnificados. Tampoco se asemeja a una desmitologización que viene de la mano de la Verdad, la Historia y la Razón. Se trata más bien, como argumenta Villalobos-Ruminott (2018, p. 168), de una deconstrucción que suspende tanto los dualismos verdad-ficción y autenticidad-simulacro, como el horizonte temporal en el que acontecen estos procesos, y se concentra en el funcionamiento de la máquina mitológica.

Viveiros de Castro (2010, p. 46) sostiene que el mito es una figura o una figuración del devenir. En tanto que tal, quiero decir, en tanto que figura, en ella materia y signo están anudados. Según el autor brasileño, esto es cada vez más evidente:

el sentimiento de una discontinuidad ontológica entre el signo y el referente, el lenguaje y el mundo, que garantizaba la realidad del primero y la inteligibilidad del segundo y recíprocamente, y que sirvió de fundamento y de pretexto a tantas otras discontinuidades y exclusiones -entre mito y filosofía, magia y ciencia, primitivos y civilizados- parece estar en vías de volverse metafísicamente obsoleta, al menos en los términos en que se planteaba tradicionalmente [...]. (Viveiros de Castro, 2010, p. 95)

Otra cuestión que merece la pena ser señalada es la cercanía que plantea Jesi y que retoma Agamben entre la máquina mitológica y la máquina antropológica. Esta última es definida por Jesi como un

mecanismo complejo que produce imágenes de hombres, modelos antropológicos, referidos al yo y a los otros, con todas las variedades de *diversidad* posibles (es decir de extrañamiento del yo). Estos modelos son racionalmente apreciables, mientras no lo es lo que debería estar en el corazón de la máquina, su motor inmóvil: el

hombre, que puede ser yo o un otro, y que más bien es un otro cuando es yo. (Jesi, 1977, p. 15; citado en Prósperi, 2015, p. 69)

Ambas máquinas, la mitológica y la antropológica, que se diferencian solo en su contenido, poseen un núcleo incognoscible, llámese o bien “mito verdadero” o bien “hombre verdadero”, que es a su vez lo que las pone en funcionamiento. Este “verdadero” significa también “real en sí y para sí, más allá o más acá del yo y de los otros, de los semejantes y de los diferentes” (Agamben, 2007b, p. 139). Así como la cuestión no reside en determinar la existencia o inexistencia de la sustancia mito, lo mismo sucede con la sustancia hombre. De hecho, no hay un hombre universal, sino que la máquina antropológica produce y proyecta imágenes de lo humano cuya cercanía o distancia con el centro o núcleo es indeterminable.

Agamben describe la máquina antropológica como una máquina óptica “constituida por una serie de espejos en los que el hombre, mirándose, ve su propia imagen siempre deformada en rasgo de mono” (2016, pp. 58-59). El juego de analogías permite extender esta referencia a la máquina mitológica afirmando que esta también está constituida por una serie de espejos, pero en ellos no se ve el hombre deformado sino la sociedad o, mejor, la comunidad de los existentes.³⁶ El mito constituye distintas formas de vínculo social basadas en imaginarios colectivos que desbordan los presupuestos racionalistas y normativos de las teorías del lazo social (Villalobos-Ruminott, 2018, p. 161). En su estudio sobre *Doctor Fausto* de Thomas Mann, Jesi sostiene que

La mitología no fue, aun en sus antiguas formas genuinas, religión revelada, sino que fue más bien una participación en lo real, un abrirse a la conciencia de lo real, que quedaba al lado de acá de la metafísica. Como tal, en tanto sea auténtica, la mitología puede ser aún curadora y restablecer un vínculo, profundo y genuino con la realidad. (Jesi, 1972, p. 57; citado en Villalobos-Ruminott, 2018, p. 162)

En suma, la noción de máquina mitológica y el desplazamiento funcionalista (por llamarlo de algún modo) que conlleva resultan útiles para pensar los mitos arraigados en las figuras de la pampa que componen la constelación aquí estudiada. Las imágenes individualmente, pero también como parte de una red, son máquinas no humanas que

³⁶ Esta cuestión se vincula con lo sostenido en el capítulo anterior cuando se analizaron algunas figuras de la pampa en tanto que, según se dijo, espejos infieles que poseen fuerzas creadoras de apariencias que conllevan formas de estar juntos de los existentes (cf. §1.3). A su vez, también se sostuvo que las constelaciones de figuras son máquinas, artefactos o montajes no humanos. Ambas cuestiones vuelven a resonar aquí a propósito de las máquinas mitológica, antropológica y óptica y lo seguirán haciendo en las imágenes y constelaciones que se estudian en los capítulos que siguen.

producen y ponen en funcionamiento concepciones mítico-filosóficas cuya verdad o falsedad además de ser incognoscible poco importa en tanto que nada dice de su participación en lo real. Al no haber concepción de verdad no es posible ni jerarquizar, ni rechazar los discursos en juego cuyos contenidos importan menos que su eficacia. Los mitos posibilitan un diagnóstico, siempre fragmentario, del presente y conjeturas sobre futuro. Siguen floreciendo mitos que a veces conviven y otras se oponen a los preexistentes. Cuando ello sucede se suspende el tiempo convencional y se dislocan los sistemas de creencias.

*

[2.2] El principio (o mito-filosofema) antrópico

Horkheimer (1998), en un breve texto que lleva por título “Rascacielos” y se encuentra publicado en *Ocaso*, describe la sociedad occidental como un enorme edificio cuyo techo es una catedral, donde “filosofan nuestros filósofos” y cuyo sótano es un lugar de tortura animal. En la cúspide de este rascacielos se encuentran los magnates dirigentes, luego los pequeños capitalistas, los terratenientes y los colaboradores importantes, debajo de los cuales están las capas que van desde profesionales liberales y pequeños funcionarios hasta los indigentes pasando por artesanos, campesinos y proletarios. Aún más abajo se hallan los cimientos de este edificio: los territorios coloniales y “la miseria indescriptible, inimaginable, de los animales, lo infernal de la sociedad humana, el sudor, la sangre, la desesperación de los animales” (Horkheimer, 1998, p. 92). Habría que agregar algo que Horkheimer excluye de su descripción: junto al matadero animal, o quizás más abajo, se encuentran lo vegetal y lo mineral que también son sojuzgados y explotados por quienes ocupan los pisos más altos. Al mismo tiempo, se abre la pregunta sobre qué lugar ocupan las mujeres.

Más allá o más acá de estas omisiones, la descripción de Horkheimer muestra algo bastante evidente: la sociedad occidental se estructura de modo jerárquico y el poder es detentado desde un centro o un arriba ocupado por un tipo de sujeto que podríamos

describir como varón, blanco, rico, heterosexual, etc. Todo lo que está por fuera o debajo de él ocupa el lugar de materia disponible, extraíble, utilizable, etc.

La cuestión excede al ordenamiento y funcionamiento de la sociedad y a lo sociológico, pues la división entre quienes pueden disponer y quienes deben estar disponibles estructura también el pensamiento. Si bien la filosofía contemporánea ha sabido cuestionar el antropocentrismo, existe un principio antrópico que recorre todo el pensamiento occidental premoderno y moderno cuyo centro es, como es sabido, el sujeto humano hegemónico.³⁷ Ludueña Romandini realiza una crítica radical de este principio o fundamento que tiene por objetivo la búsqueda de una, según sus propios términos, metafísica futura o post-deconstruccionista. El filósofo sostiene que más allá de la aparente escisión entre el *mythos* y el *logos*, o del ajuste de cuentas entre los poderes sacros del mito y los ejercicios domesticadores del *logos* dialéctico, existe “una línea subterránea de continuidad, un *Urbegiff* que enlaza secretamente los destinos de las potencias del pensamiento occidental” (Ludueña Romandini, 2012, p. 11). En esa confluencia se halla el “principio antrópico”, entendido como aquel que hace del hombre la finalidad o un eslabón necesario de la cadena metafísica.

La filosofía, dice el autor, se deshizo del principio antropológico, “pero no ha logrado ni identificar ni superar un principio antrópico subyacente y determinante del cual el primero es subsidiario” (2012, p. 12). Este ha guiado subterráneamente los pasos tanto de la filosofía como de la ciencia desde sus inicios en mundo griego y hasta su consagración en el idealismo alemán. De hecho, “la cosmología moderna es prioritariamente no antropocéntrica pero profundamente antrópica” (2012, p. 57) .

El principio antrópico posee dos variantes: una fuerte y otra débil. La primera de ellas, también llamada finalismo antrópico fuerte, sitúa al hombre como centro teleológico de todo conocimiento, pero nunca como un fundamento positivo, algo que lo diferencia del principio antropológico. Según este, nuestra existencia conlleva restricciones sobre “la forma y contenido posibles de las propias leyes de la naturaleza” (Ludueña Romandini, 2012, p. 56). De este modo, los físicos (al menos, una parte importante de ellos) sostienen que el devenir del universo, cuyo hito-mito-motor fundante es el *Big*

³⁷ Me refiero al sujeto humano inventado por el humanismo, un ser “soberano, blanco, heterosexual, sano, seminal” (Preciado, 2019, p. 125).

Bang, está orientado necesariamente por leyes físicas destinadas y producidas con miras al origen de la vida en general y de la humana en particular.

La variante débil, por su lado, conlleva también un antropismo pero no hace de este un finalismo. Esta discute que el hombre sea el centro teleológico, pero en su lugar pone la vida, erigiendo a esta como un nuevo principio privilegiado. Se deja de lado así que esta es un fenómeno minoritario y reciente, en términos cronológicos, del Universo en el que los existentes abióticos son infinitamente anteriores a la vida y probablemente también la sucederán. Al explicar este hecho, que es en cierto modo marginal, el hombre deja ver que su deseo de explicarse a sí mismo permanece intacto. El principio antrópico débil opera también en filosofías que como la de Deleuze, Derrida o Agamben son antihumanistas.

Si la filosofía y la cosmología pos-hegeliana se ha construido como un desesperado intento de “desantropologizar” la filosofía ya sea bajo la forma de la declaración de la muerte del hombre y del humanismo (de Stirner a Foucault pasando por Heidegger) o bien con la postulación de un post-humanismo (de Kojève a Sloterdijk pasando por Raymond Kurzweil), lo cierto es que la embestida llevada adelante, en definitiva, contra la antropología filosófica y sus derivados (a través, por ejemplo, del acento colocado sobre la animalidad) no ha podido todavía desprenderse del concepto primigenio que determina la *episteme* occidental que, de ningún modo es el principio antropológico como suele creerse sino diversas variantes del principio antrópico que la alimentan como sus raíces nutrientes, las cuales [...] siguen más activas que nunca. (Ludueña Romandini, 2012, p. 60)

Dicho esto, es necesario examinar la mutua implicancia entre el antropocentrismo y el androcentrismo y entre lo que Ludueña Romandini llama principio antrópico y lo que podría ser denominado principio andrópico.

*

[2.3] El principio (o mito-filosofema) andrópico

El humanismo, como sostiene Fleisner, es un especismo y es también un machismo: “el sistema de dominación y jerarquía se sostiene sobre el principio patriarcal del varón soberano que exige la disponibilidad de uso (que es siempre un abuso) de los demás cuerpos animales y, más allá de las especies, sobre todo los cuerpos de las hembras” (2017, p. 304).

El rascacielos de la cultura occidental que describe Horkheimer excede lo cultural (de hecho, hace evidente su hibridez) y, como se dijo, torna visible una suerte de dialéctica imposible de resolver dentro del capitalismo entre quienes disponen y quienes están disponibles. Esta es materialmente sostenida por el sistema domesticatorio occidental que opera sobre humanas y animales. A partir de ideas de Digard, Thomas y Federici, Fleisner sostiene que el sistema domesticatorio moderno occidental combina dos elementos contradictorios pero complementarios:

por un lado, una máxima jerarquización de los animales que habilitó una especie de des-domesticación de los animales criados para ser matados; por el otro, una hiper-protección de otros animales a los que se consume solo simbólicamente con el objetivo de reforzar identidades humanas (maternizar o dominar según el caso). (Fleisner, 2017, p. 306)

La máquina domesticatoria, surgida no casualmente en la transición entre el feudalismo y el capitalismo, convierte a las mujeres en bienes comunes y su trabajo en un “recurso natural” por fuera de las relaciones del mercado. Los cuerpos de las hembras humanas quedan equiparados a los de los animales, en tanto que ambos son puestos en disponibilidad. En rigor, el conjunto de existentes transformado en recurso es mucho más amplio, tanto que desborda lo vivo.

En la pampa esta última cuestión se hace patente. ¿Acaso la asimilación de la figura del desierto con la figura de la cautiva no es una operación estético-política? ¿Acaso convertir el espacio en desierto y a las mujeres en cautivas no tiene como objeto domesticarlos para transformarlos en recursos explotables?

Existe, como advierten Iglesia (1987, p. 52) y Malosetti Costa (2020, 1994), una estrategia que busca invertir los términos de la situación de despojo: “no es el hombre blanco quien despoja al indio de sus tierras, su libertad y su vida, sino el indio quien roba al blanco su más preciada pertenencia” (Malosetti Costa, 1994, p. 297). O sea, la sustracción del espacio se hace efectiva a partir de la utilización de los cuerpos de las mujeres cuya libertad y vida le fue previamente quitada o nunca concedida. Cabe aclarar que, si bien ha sido prácticamente ignorado, las primeras cautivas de la poesía hispanoamericana no han sido mujeres blancas sino indias (Malosetti Costa, 2020).

Quizá la más emblemática de todas las figuras que presentan el relato de una cautiva en la pampa es *La vuelta del malón* [Fig. 16], un óleo de Della Valle realizado exactamente

cuatro siglos después de la llegada de Colón a América, expuesto por primera vez en la vidriera de una ferretería pequeña de la calle Florida en la Ciudad de Buenos Aires en la que la gente se agolpaba para verlo y que ganó premios importantes en la Exposición Colombina de Chicago de 1893 y en salones locales. Esta obra, que fue la primera pintura nacional de gran formato en representar estas cuestiones, es exhibida hoy en una importante pared del Museo Nacional de Bellas Artes ubicado en la Ciudad de Buenos Aires y es una parada ineludible en todas las visitas guiadas. En la escena se ve un malón que huye bajo la luz fría de un amanecer en la pampa después de una noche de tormenta.

El malón de indios se equiparaba a las fuerzas de la naturaleza: su paso por el pueblo al paso de la tormenta. Habían saqueado una Iglesia: algunos de ellos portaban como trofeos los objetos litúrgicos profanados: eran demonios. Arriaban ganado robado: eran ladrones. Algunos llevaban cabezas cortadas como recuerdo: eran crueles. Sus rostros oscuros: sus bocas abiertas lanzaban alaridos: eran salvajes. Uno de ellos llevaba una mujer blanca, desmayada, semidesnuda, en la cruz de su caballo. Se inclinaba sobre ella, la cuidaba con su abrazo, la deseaba. (Malosetti Costa, 2020)

Kant, el filósofo que pone los cimientos más fuertes de la estética en el momento en el que la burguesía se consolida como clase social, piensa el juicio de gusto como un sentimiento de placer desinteresado asociado, por supuesto, al sujeto que contempla (1989, § 1). En el caso del espacio pampeano y de las cautivas la estetización, la puesta en disponibilidad para el goce, la idealización y la romantización de la materia, precede a la puesta en disponibilidad para la extracción. O sea, al menos en su aplicación local el sistema domesticatorio tiene dos elementos: un interés extractivista que es antecedido por un desinterés frutivo. Se trata de una operación con dos elementos mutuamente necesarios. Hay un doble consumo del espacio y de los existentes: uno simbólico supuestamente desinteresado pero que refuerza la humanidad y la virilidad de quien tiene permitido contemplar y otro material solo habilitado a partir del primero y que consiste en la extracción y devoración.

El paisaje pampeano con sus cautivas es construido desde un inicio no solo separando al varón blanco de todo lo demás y situándolo como centro teleológico de toda fruición, de todo conocimiento y de todo dominio extractivo, sino poniéndolo como el ojo que construye la escena y la contempla distanciado.

Entonces, la pregunta que debe ser formulada es cómo explicar el mundo y las potencias que lo pueblan desde un pensamiento desantropologizado, desandrologizado y no regido por los principios antrópico y andrópico. He aquí la tarea de la filosofía venidera, un pensamiento preocupado por el mundo pre(post)-humano y pre(post)-vital, que conlleva una reconfiguración amplia de la cosmovisión occidental y que se propone terminar con cualquier forma de privilegio. Pero antes bien, es necesario explicar qué se entiende por nación, un concepto que sobrevuela todo este capítulo y necesita ser estudiado.

*

[2.4] Las multitudes no-humanas que desfiguran la nación

La nación, según aquí se sostiene, es el resultado de una operación estético-política y mito-filosófica que tiene lugar a partir de la comunión de un principio antrópico y uno andrópico. Existe una relación específica entre este tipo de organización territorial y el sujeto.

Paolo Virno (2003) al retomar la polémica suscitada entre Hobbes y Spinoza sobre el pueblo y la multitud, sostiene que estos conceptos jugaron un papel decisivo en el entrecruzamiento de las categorías políticas y sociales de la modernidad y en la conformación de los Estados centrales, imponiéndose el primero sobre el segundo. Por un lado, Spinoza sostiene que el concepto de multitud conlleva

una pluralidad que persiste como tal en la escena pública, en la acción colectiva, en lo que respecta a los quehaceres comunes —comunitarios—, sin converger en un Uno, sin desvanecerse en un movimiento centrípeto. Multitud es la forma de existencia social y política de los muchos en tanto muchos: forma permanente, no episódica o intersticial. Para Spinoza, la *multitud* es la base, el fundamento de las libertades civiles. (Virno, 2003, pp. 21-22).

Hobbes, por su parte, arremete contra esta noción justamente porque ella no presupone la convergencia de lo plural en una unidad sintética. He allí el peor peligro para el monopolio de la decisión política que es el Estado. El concepto de pueblo, en cambio, lejos de desarticularlo, va de su mano: para Hobbes, según Virno, “si hay Estado, entonces hay pueblo”.

A diferencia de la multitud que rehúye de la unidad política, es refractaria a la obediencia, no establece pactos duraderos, el pueblo tiene una voluntad única que le permite obtener el estatuto de persona jurídica y transferir los propios derechos naturales al soberano. Al decir de Hobbes, pueblo y multitud jamás pueden coexistir: “si hay pueblo, ninguna multitud; si hay multitud, ningún pueblo”.

Para Virno mientras el pueblo es condición de necesaria para la estatalidad, la multitud constituye su obstrucción. Esta última es “una regurgitación del ‘estado de naturaleza’ en la sociedad civil” (Virno, 2003, p. 24). Sin embargo, no puede ser sostenido que en la actualidad el vínculo entre pueblo y multitud opere de manera dialéctica. Pues, no se contraponen, la segunda redetermina a la primera.

Hardt y Negri (2002, 2004) también sostienen que la noción de multitud contrasta con la de pueblo y con la de masa en tanto que ser indiferenciado y carente de voluntad propia. Mientras las categorías de pueblo y masa reducen las diferencias sociales en una identidad homogénea, la de multitud deja ver una pluralidad que no se deja capturar por el Estado.

Nuestra monstruosa inteligencia y nuestro poder de cooperación están en juego: somos una multitud de sujetos dotados de potencia y una multitud de monstruos inteligentes. Debemos pues desplazar el centro de gravedad del pueblo hacia la multitud [...]. La multitud desafía la representación porque es una multiplicidad ilimitada e inconmensurable (Hardt & Negri, 2002, p. 162).

Para los autores la pluralidad de la multitud está conformada por el conjunto de todxs los explotadxs y oprimidxs (2004, p. 134). Comprendiendo en este grupo no solo a lxs obrerxs, sino también a lxs agricultores que ya no son campesinos comunicadxs, a lxs no-asalaridxs, etc. El concepto de multitud es, por tanto, más abierto y expansivo en tanto que no postula el rol protagónico de una clase o sector en la lucha por el fin de toda forma de opresión. En palabras de Hardt y Negri: “no hay prioridad política entre las formas de trabajo: hoy todas las formas de trabajo son socialmente productivas, producen en común, y comparten también el potencial común de oponer resistencia a la dominación del capital” (2004, p. 135). Es en la multitud que no es ni el sujeto individual que cede su poder al Uno, ni la masa indiferenciada y sin voluntad, donde reside la potencia revolucionaria y la capacidad de insurgencia.

Casi dos siglos más tarde de la publicación del *Leviatan* de Hobbes, en el actual territorio argentino se construía el Estado-nación a partir de la invisibilización, del enmudecimiento, o de la desclasificación sensible de la multitud —humana y no humana— de salvajes sin orden ni medida en la figuración del desierto. Como señala Rodríguez,

es curioso, pero el hecho de que bandas de jinetes nómadas, indios, gauchos solitarios, partidas de soldados, desertores, arrieros, caravanas de carretas, viajeros criollos y europeos, pulperos, estancieros y peones poblaran la llanura con sus idas y vueltas, no fue suficiente para romper el desierto teórico formado en el cruce de discursos científicos, políticos y económicos. (2010, p. 12)

Mucho más llamativo resulta si se agrega a la enumeración (aunque sea) algunas de las multitudes no humanas (o de los componentes no humanos de la multitud), algo que claramente ni Virno ni Hardt y Negri hacen. Por muy inclusivo que digan que este concepto es, las dos formulaciones europeas circunscriben la noción a la esfera de lo humano. Pero, por el contrario, es necesario incluir en el concepto de multitud los ríos, las montañas, los árboles y los pastos, los animales, la tierra. Porque su insurgencia viene también a desdibujar o a redeterminar el concepto de lo Uno y con él el de Estado-nación.

La figuración del desierto, del vacío, e inclusive de las cautivas, va de la mano de otra figuración, la de un pueblo humano con una voluntad única cedida al Estado-nación. Este último precisa de la convergencia de lo plural en un Uno, en un sujeto que no es otra cosa que una ficción peligrosa de un agente universalizado y capaz de actuar como una única humanidad.

Ahora bien, las imágenes que aparecen en la constelación de este capítulo no son meras contracaras de la construcción de la nación. Por el contrario, dicho sin belleza estilística y con el objetivo de subrayar la plasticidad de lo figural, ellas desfiguran la figura de la nación para figurar, como se muestra en el próximo apartado, otros lazos posibles que aparecen cuando se piensa desde una ontología relacional que no asume al individuo como base metafísica desde la cual abordar todo vínculo social.

En la pampa las multitudes humanas y no humanas regurgitan figuras previas a la del desierto, a las de los mitos antrópico y andrópico, a la de lo Uno. Estas suponen

configuraciones territoriales que no se parecen en nada a los mapas políticos escolares o militares. Es decir, exhiben un espacio que, dicho con palabras de Latour,

[n]o está hecho de Estados-nación encerrados entre sus fronteras [...], sino que está hecho de redes que se entremezclan, se oponen, se intrincan, se contradicen, y que ninguna armonía, ningún sistema, ninguna 'tercera parte', ninguna Providencia suprema puede unificar de antemano. (2017, p. 280).

En suma, hay en la pampa una pluralidad que persiste como tal sin converger en un Uno antrópico y andrópico, sin desvanecerse en un movimiento centrípeto.

*

[2.5] Las máquinas mitológicas de las manadas

Habiendo estudiado el mito y su particular forma maquina, habiéndonos detenido en ciertas especificidades de los principios andrópico y antrópico y habiendo introducido la idea de multitud para repensar la de nación, resta explorar otras formas de los existentes de estar juntxs. Más específicamente, me interesa aquí indagar las máquinas mitológicas de las manadas. No se trata, como se dijo, de racionalizar para desmitologizar o de desimaginar para denunciar ciertas figuras por andrópicas y antrópicas, sino de analizar a partir de una constelación de imágenes visuales y textuales cómo funcionan otros mito-filosofemas, menos opresivos, sin centros ni especies privilegiadas y que, por tanto, conlleven otras formas de estar juntxs de los existentes.

Entonces, ¿cómo aproximarse a estos otros imaginarios que alojan otros mito-filosofemas y que a veces consiguen suspender el tiempo convencional y dislocar los sistemas de creencias como el que abre la constelación de figuras de este segundo capítulo? Las narraciones multiespecies y las prácticas de compañerxs que propone Haraway en *Seguir con el problema* son un camino posible. Se trata de hallar historias reales que serán también fabulaciones especulativas y realismos especulativos “en las que jugadores multiespecies, enredados en traducciones parciales y fallidas a lo largo y ancho de la diferencia, rehacen maneras de vivir y morir en sintonía con un florecimiento finito aún posible, una recuperación aún posible” (Haraway, 2019a, p. 32).

Estas historias pueden englobarse bajo la fórmula SF que en inglés son las siglas de *science fiction, speculative fabulation, string figures, speculative feminism, scientific facts* y *so far* (ciencia ficción, fabulación especulativa, figuras de cuerdas, feminismo especulativo, hechos científicos y hasta ahora). Para Haraway el hecho científico y la fabulación especulativa no se repelen, sino que se necesitan mutuamente, del mismo modo en que ambos necesitan al feminismo especulativo.

La segunda constelación de esta tesis abre un juego de figuras de cuerdas, lo que conlleva, si se acepta lo que la bióloga y filósofa señala, tres cuestiones. Según la primera, pueden rastrearse fibras de prácticas y eventos densos y coagulados, lo que permite seguir el camino de los hilos en la oscuridad que conducen a determinadas marañas y patrones cruciales para continuar con el problema del espacio de la pampa y de la separación y jerarquización de los seres que lo componen. En segundo lugar, la constelación en tanto que figura de cuerdas es más que el rastreo, es la cosa en cuestión, el patrón y el ensamblaje que requiere respuesta. Finalmente, en tercer lugar, hacer figuras de cuerdas es pasar y recibir, hacer y deshacer, tomar hilos y soltarlos.

Jugar a figuras de cuerdas va sobre dar y recibir patrones; dejar caer hilos, fracasar, y a veces encontrar algo que funciona, algo consecuente y quizás hasta bello, que antes no estaba allí; va sobre transmitir conexiones que importan, sobre contar historias con manos sobre manos, dedos sobre dedos, puntos de anclaje sobre puntos de anclaje; sobre elaborar las condiciones para el florecer finito en terra, en la tierra. [...] La erudición y la política también son así: ir pasando algo en torsiones y madejas que requieren pasión y acción, deteniéndose y moviéndose, anclando y zarpando. (Haraway, 2019a, p. 32)

Las mujeres y las travestis alborotadas de excitación, movidas livianas por el viento como hojas de otoño, que gritan y ríen la alegría de ser manada [Fig. 15] o se mueven en ronda amparadas por los árboles y siendo parte de un mismo organismo [Fig. 17], o fundidas en una sustancia viscosa [Fig. 13], una salvaje turba ebria [Fig. 12], un malón que es un monte de cuerpos vivos e inertes entreverados [Fig. 11] o cuerpos hundidos en otros cuerpos [Fig. 14], como se muestran en las figuras de la constelación de este capítulo, conforman una maraña con patrones que se repiten y cuyos hilos interesa rastrear.

La filosofía debe disputar la noción de manada. Esta no es el modo en el que los varones se agrupan para violar mujeres como suele aparecer una y otra vez en la prensa (Fleisner, 2019a), sino un espacio de encuentro no regido por binarismos. En términos

de Deleuze y Guattari (2002, p. 38), la manada es la multiplicidad aprehendida como tal en un instante.

La pampa de esta segunda constelación no es un horizonte vacío, es el lugar donde la turba se abre paso sin diferenciarse de él y llama a la resistencia, es el espacio (que nunca puede ser nación) de un devenir múltiple, de una atmosfera viscosa en la que los existentes se conectan y las formas propias de lo humano se diluyen en la contaminación de la manada.³⁸ La pampa no es una escenografía que se encuentra detrás de los sujetos, ni vacío, ni espacio bucólico, ni una promesa de un futuro civilizado opuesto al presente, es un entrevero de conexiones que importan.³⁹

El paisaje de la nación andrónico y antrópico, construido por y para el ojo del varón blanco es resistido desde su misma aparición. Ya en “El pajonal”, la quinta parte del poema “La cautiva” de Echeverría, la perspectiva panorámica se clausura y el paisaje ya no puede ser aprehendido ni representado como totalidad. Los cuerpos de los existentes, que no son ni varones ni blancos, no solo quedan equiparados a la fuerza de la naturaleza como sucede, según se dijo, en *La vuelta del malón* [Fig. 16], también se hunden entre los pliegues del espacio.

Los indios son parte del paisaje, deshumanizados por una descripción que, al no atribuirles ninguna distancia de la escena, los asimila a una de las tantas fuerzas de la naturaleza que se abaten sobre el desierto —incendios, tormentas, plagas. (Rodríguez, 2006, p. 160).

El pajonal es en el poema de Echeverría un “lodo pegajoso”, un “cenagoso pantano” de “agua estancada” con “animales inmundos”, “aire infestado” e “impuras heces”. Nada hay allí de vacío o de un paisaje bello o bucólico en aquel “abismo de espanto” de “imágenes mustias”. Es un “páramo yerto” en el que “todo se confunde: del plomo el silbido/ Del hierro el crujido,/ Que ciego no acata ni sexo ni edad”.⁴⁰ Rodríguez lo

³⁸ Es Carreño Hernández (2018, p. 33) quien, tomando a Deleuze y Guattari, piensa la manada como aquello que diluye las formas propias de lo humano.

³⁹ Se utiliza aquí el término “entrevero” como encuentro múltiple no reglado y sin órdenes preestablecidos de lo existente en el que las separaciones son puestas en tensión. Pero, como explica Blejmar (2021), “también es la palabra que se usa para describir una riña entre gauchos, especialmente durante una borrachera”.

⁴⁰ Todos los fragmentos citados en este párrafo y hasta aquí son versos o parte de ellos del poema “La cautiva” de Esteban Echeverría (1984) tomados mayormente de la quinta parte y respetando la ortografía original.

describe como un “fondo indiferenciado de materia”, como un “continuo, una mezcla de cuerpos” (2006, pp. 162 y 165).

La pampa de las manadas no hace únicamente su aparición temprana en los pliegues del poema de Echeverría, algo de ella puede verse en el *Facundo o civilización y barbarie* (1845) de Sarmiento, un texto del que la constelación del próximo capítulo toma un fragmento. En el espacio que describe el autor aparecen “enjambres de hienas” y “niños sucios y cubiertos de harapos [que] viven con una jauría de perros” (Sarmiento, 2011, p. 24). Las marañas y los entreveros de los existentes también aparecen en algunas de las veinticinco ilustraciones que entre el año 1838 y 1858 el artista alemán Johann Moritz Rugendas le dedica al motivo del malón en la Pampa, tres de las cuales se muestran en la constelación de este capítulo [Fig. 11]. Conservadas en el *Graphische Sammlung* de Munich, estas imágenes fueron publicadas por la editorial Emecé en 1966 en ocasión de los 150 años de la independencia política argentina junto con el poema *La cautiva* (1837) de Echeverría. Si bien, como es sabido, Rugendas había leído el texto no puede decirse que sus dibujos sean meros reflejos de este; por el contrario, son dos versiones paralelas del mismo tema. De hecho, el relato visual concluye de un modo diferente: la cautiva retorna gracias a la ayuda que le dan algunos indígenas para poder escapar. Ni la bondad de los indígenas, ni el final feliz y celebratorio de las ilustraciones se parecen al poema de Echeverría. El festín o el pajonal de “La cautiva” o las jaurías del *Facundo* sirven como contra punto de la civilización anhelada, algo que no pasa en las imágenes de Rugendas. Por ello, como dice Schwartzman (2003), en el libro de Emecé se desquicia la relación texto-láminas.

El trazo de los dibujos de Rugendas es mayormente circular e impreciso, más que nada en los bordes donde las figuras se diluyen. A su vez, abundan las sombras y los claroscuros y las imágenes parecen tener movimiento. Los cuerpos humanos, animales, vegetales y minerales se imbrican, se entreveran (Schwartzman, 2003) y conforman una suerte de maraña en la que las especies y los reinos se enredan.

Casi dos siglos después, estos andares se acentúan con tonos posthumanos, feministas y *queer* en las imágenes realizadas por Rodríguez Giles y expuestas en la muestra *Biodélica* en el año 2018 [Fig. 13]. En ellas los existentes co-emergen, interactúan y se funden en un único paisaje en el que, sin embargo, no se diluyen las diferencias. Lo

humano permanece en ciertas figuras femeninas antropomórficas con máscaras, pero no sin hibridarse, sin animalizarse, sin plantificarse, sin mineralizarse. En esta pampa húmeda y viscosa no todo está conectado con todo, pero sí todo está conectado con algo: los cuerpos animales, la tierra, las plantas, los fluidos, los músculos, las fuerzas, las cortezas, etc. En las imágenes ni lo humano ni lo animal están definidos. Las categorías se rompen. Todo está en movimiento y conectado. La pampa deja de ser un desierto y se inunda de líquidos que crean zonas de encuentros.

El fango, como dice Haraway, mantiene las cosas en contacto y lubrica “pasajes entre los seres vivos y sus partes” (Haraway, 2019b, p. 27). El lápiz detallista de Rodríguez Giles hace y deshace los nudos de cabellos trenzados, los músculos, los entramados textiles, las pieles de cánidos o felinos, las cortezas [Fig. 13]. Los cuerpos con varios ojos, lenguas y hasta ortodoncias se lamen y se comen entre sí, entran en estado de éxtasis y comparten orgías entre texturas indefinidas, boleadoras y botas de cuero. Estos, a solas o en manada, devienen con muchos.

En el festín y el pajonal de Echeverría [Fig. 12], en los malones de Rugendas [Fig. 11], en las manadas de Sosa Villada [Fig. 17], en la turba de Sbdar [Fig. 15], en los cuerpos fundidos de Cabezón Cámara [Fig. 14] y en la sustancia viscosa de Rodríguez Giles [Fig. 13] no hay soledad. Las planicies se alternan con quebradas y montañas de cuerpos encastrados. Las manadas, los enjambres y las jaurías rompen con las ordenaciones de individuos separados e introducen otras lógicas que no son las del desierto. Esta pampa no es un vacío, sino el espacio de las multiplicidades intensivas, un paraje en el que los existentes se encuentran y hacen política. Pues, esta “se formula, y de manera muy precisa, cuando los cuerpos aparecen juntos o, mejor dicho, cuando con sus propios actos crean el espacio de aparición” (Butler, 2017, p. 92)

Los cuerpos cohabitan, crean el espacio y tejen alianzas. La política se da en el aparecer de los cuerpos, siempre en plural y siempre multiexistentes, y por y entre estos. Quienes están en el mundo, sostiene Haraway, “se constituyen en intra e interacción”. Es decir, “los compañeros no preceden el encuentro; especies de todo tipo, vivas e inertes, son consecutivas a la danza de encuentros que da forma a sujetos y objetos” (Haraway, 2019b, p. 28).

Las rondas, las danzas, las alegrías y los cantos ligados al encuentro son una suerte de patrón que se repite en las distintas figuras de la constelación. También evoca la imagen del capítulo anterior de Hernández: “se hizo allí una mescolanza, / de potros, indios y lanzas / con alaridos que aterran. / Parece un baile de fieras” [Fig. 5]. Allí las tranqueras de la pampa se abren, la republica antrópica y androcéntrica estalla.

La emancipación, dice Billi (2018a), consiste en la desarticulación de las jerarquías, en la deconstrucción del edificio occidental en el que, por ciertas alianzas humano-financieras, los cuerpos son ordenados de manera vertical según el reino y la especie y, en el caso de los cuerpos humanos, según el género, la clase, la orientación sexual, la etnia y las dimensiones. Entonces, no hay emancipación posible sin acabar con los privilegios, sin inventar nuevos modos de estar juntos de los existentes (Billi, 2018a, p. 241).

La presencia de figuras de la conexión que se explicitan en el entrevero de cuerpos o en el fango no permite inferir la existencia de un Todo (Latour, 2017, p. 151). Más bien, existen relaciones locales y recíprocas que se dan como series de *bucles* o *envolturas* sensibles y fugitivas (Billi, 2018a, p. 104). Latour recurre al concepto de “mundo” en tanto que permite “reconocer como un arreglo particular la selección de los existentes y de sus maneras de conectarse a la que llamamos Naturaleza/Cultura” (Latour, 2017, p. 51).

Las individuaciones y las jerarquizaciones son acompañadas por el postulado según el cual existe una porción arbitraria de actores *despojada de toda capacidad de acción* y otra porción, también arbitraria, que sí está *dotada de la misma*. Pero estas operaciones ignoran el único fenómeno interesante: el intercambio de las formas de acción por las transacciones entre posibilidades de actuar de orígenes y de formas múltiples en el seno de lo que Latour llama, zona metamórfica (2017, p. 76).

La idea de zona de enmarañamiento o de maraña de senderos o hilos entrelazados aparece también en el concepto de ambiente de Ingold. En tanto que tejido de componentes que incluyen “humanos, plantas, animales y cosas, todos al mismo tiempo” (Ingold, 2012, p. 29) y que siguen trayectorias continuas de movimientos y encuentros, el ambiente conlleva la ruptura de cualquier límite que pueda ser definido “entre la interioridad de un organismo y la exterioridad del mundo” (2012, p. 30).

En la serie *El malón* de Rugendas [Fig. 11] las líneas son las trayectorias de los diversos existentes que se entrecruzan y figuran las sendas de otras expresiones que han llegado a esos mismos lugares por otros caminos. Las líneas, dice Ingold, al igual que los caminos se enredan, deambulan, se desanudan y se adentran en otros entreveros. “Esta zona de maraña, esta malla de líneas entrecruzadas no tiene exterior ni interior, únicamente aperturas y vías” (Ingold, 2015, p. 148).

Los encuentros y las conexiones que importan acontecen por medio del tacto, piel con piel: “ya sean escamas, exoesqueletos, filósferas, envoltorios, o cutis” (Giraldo & Toro, 2020, p. 44) que aíslan a la vez que enlazan. Sbdar dice: “trotamos los ingenios y entre las cañas cortadas florecen las pieles dulces. Andamos los campos de algodón y las pieles se abrigan suaves” [Fig. 15]. Los existentes están protegidos por los recubrimientos, salvaguardados de no disolverse en un todo indiferenciado y, al mismo tiempo, expuestos al encuentro por ellos. “[C]on los brazos abiertos caminamos, hicimos todo lo que ellos y terminamos fundidos con esos indios que parecían hechos de puro resplandor y olor a grasa y a chañar florido y a lavanda” [Fig. 14].

En suma, en la segunda constelación de esta tesis aparecen los bucles y las envolturas sensibles y fugitivas de la pampa. En ellos se alojan ciertos mito-filosofemas en los que pueden encontrarse esbozos de respuestas a la pregunta sobre cómo sería una nación no antrópica ni androcéntrica, que, en rigor, como se explicó en el apartado anterior, no sería nación.

Así como el mito de la cautiva se yuxtapone y con el mito de la pampa como desierto, para configurar una imagen de nación, los mitos de las manadas y los entreveros ponen en juego otras formas de estar juntos de los existentes y otros espacios que no son un afuera de estos, un exterior, sino ellos mismos imbricados.

La pampa de las manadas puede ser pensada como el lugar de las historias de Haraway, un espacio nicho n -dimensional para multiespecies en devenir-con llamado Terrápolis, una ecuación integral ficticia, una fabulación especulativa y una figura de cuerdas para la configuración de mundos multiespecies. Terrápolis es “abierta, mundana, indeterminada y politemporal, [...] una quimera de materiales, lenguajes, historias [...], hace espacio para compañías inesperadas” (2019a, p. 33).

Las manadas, con sus cantos, danzas y alaridos, con sus excesivos encuentros y conexiones, con sus parentescos no jerárquicos ni estables, son las figuras de una pampa no andrónica ni antrópica.

|CAPÍTULO TRES|

LA PAMPA EXPLÍCITA

CONSTELACIÓN III



Fig. 18. Bó, Armando. *Carne*.
1968. Fotograma de largometraje.



Fig. 19. Constantino, Nicola. *Nicola alada, inspirado en Bacon*
2010. Impresión Inkjet. 173x135 cm.

Unitario que agarramos / lo estiramos; / o paradito nomás, / por atrás, / lo amarran los compañeros / por supuesto, mazorqueros, / y y ligao / con un maniador doblao, / ya queda codo con codo / y desnudito ante todo. / "¡Salvajón! / Aquí empieza su aflicción".

Fig. 20. Ascasubi, Hilario. "La refalosa".
1839. Fragmento de texto literario.



Fig. 21. López, Marcos. *Carnicera con cuchillo en mano*.
2005. Fotografía.

Muerdo fino y especulado. Hasta arrancarle las bolas al varón que llevo encima. Muerdo fino y reflexionando. La pielcita pegada a las bolas se desprende y va triunfando la autonomía de las pelotas. Que ellas no tienen la culpa y es cuestión de ponerlas bien puestas. Con las manos como cuenco, me pongo en el cuidado para que la sangre derramada no nuble la tarea. Muerdo fino y rumiado y el varón grita en el degüello. Medio vampira sorbo del cuenco para encontrar en la sangre freno a la deshidratación que me viene con las mordidas. Tomo la sangre y muerdo la piel y los huevos se hinchan negros como morcilla. El tipo blanco como leche en castidad y yo con los huevitos blandos, uno en cada mano, como velitas en marcha fúnebre. Ahora, el cielo es un rosa fermentado a punto de romperse y yo con la crueldad en los labios.

Fig. 22. Sbdar, Laura. *Turba*.
2018. Fragmento de texto literario.

—Abajo los calzones a ese mentecato cajetilla y a nalga pelada déngle verga, bien atado sobre la mesa.

Apenas articuló esto el Juez, cuatro sayones salpicados de sangre, suspendieron al joven y lo tendieron largo a largo sobre la mesa comprimiéndole todos sus miembros.

—Primero degollarme que desnudarme; infame canalla.

Atáronle un pañuelo a la boca y empezaron a tironear sus vestidos. Encogíase el joven, pateaba, hacía rechinar los dientes. Tomaban ora sus miembros la flexibilidad del junco, ora la dureza del fierro y su espina dorsal era el eje de movimiento parecido al de la serpiente. Gotas de sudor fluían por su rostro grandes como perlas; echaban fuego sus pupilas, su boca espuma, y las venas de su cuello y frente negreaban en relieve sobre su blanco cutis como si estuvieran repletas de sangre.

Fig. 23. Echeverría, Esteban. *El matadero*.
1838. Fragmento de texto literario.



Fig. 24. Piffer, Cristina. *41 millones de hectáreas*
2011. Instalación. Sangre de vaca deshidratada.

Cada animal era enlazado, desjarretado y degollado. El espectáculo resultaba repugnante y horrible, con el consecuente acompañamiento de los feroces gritos de los matarifes y los agonizantes bramidos de las bestias torturadas. Donde el animal caía, se le mataba, quitándosele el cuero y una porción de la carne y de la grasa. El resto quedaba abandonado. Lo devoraban los perros vagabundos, los chimangos y la ruidosa e infatigable multitud de gaviotas de cabeza negra. La sangre, tan abundantemente derramada a diario, mezclándose con la tierra, había formado una costra de quince centímetros de espesor. El lector imaginará el olor de semejante costra, al que se unía el de la inmensa cantidad de desperdicios, carne y huesos, amontonados por todas partes.

Fig. 25. Hudson, Guillermo Enrique. *Allá lejos y hace tiempo*.
1918. Fragmento de texto literario.

Un día vendrá, al fin, que lo resuelvan: y la Esfinge Argentina, mitad mujer, por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario, morirá a sus plantas, dando a la Tebas del Plata, el rango elevado que le toca entre las Naciones del Mundo.

Fig. 26. Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*.
1845. Fragmento de texto literario.

Lo explícito es lo contrario de lo sugerido, de lo no mostrado, de lo implícito. En este sentido, una figura explícita es una imagen materialista que carece de figuras retóricas. Al decir de Schwarzböck (2017b, p. 125), la estética explícita posee dos únicos temas, el sexo y la crueldad. Poco importa si lo explícito emana de la realidad o de la ficción. Pues, “en una imagen no se puede determinar, de manera indubitable, si lo que se ve como real lo es” (2015, p. 126).

La pregunta por lo explícito es estético-política y no únicamente estética. Como no permite distinguir si el placer o el dolor extremo son o no auténticos, la imagen explícita conduce a sospechar de la apariencia y a tratarla como si fuera apariencia de la apariencia que sería, a su vez, apariencia de otra apariencia y así sucesivamente. “De este modo la estética, por ocuparse de la apariencia, se convierte, a los fines de la interpretación, en lo mismo que la política” (Schwarzböck, 2015, p. 133).

En este capítulo se analiza la explicitud en la pampa con esta dualidad temática y en tanto que cuestión estético-política a partir de una tercera constelación. Se trata de una región que es tierra de figuras explícitas y en ellas se juega una configuración política particular. Desde las primeras figuras literarias hay un ritual que se repite una y otra vez: el de la sangre, el sexo y la muerte. La literatura argentina dice Viñas (2005, p. 12) se inicia con una violación en la que estos tres tópicos se combinan. *El matadero* (1838) [Fig. 23] de Echeverría —texto que al decir de Piglia (1993) constituye, junto con el *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) [Fig. 26] de Sarmiento, el doble origen de la narrativa argentina— concluye con una violación. La historia de *El matadero* es conocida y no requiere de demasiadas introducciones. Durante las inundaciones ocurridas en la década del treinta del siglo XIX, el matadero de Buenos Aires permaneció cerrado. Al reabrirse los matarifes, rosistas ortodoxos, degüellan reses y carnean ininterrumpidamente, mientras las mujeres trenzan las tripas. En el matadero vuelan coágulos y la sangre brota a chorros. Un joven que viste frac pasa por allí y es arrastrado hasta la casilla del juez del matadero donde es sexualmente violentado.

En el fragmento que aquí interesa el Juez ordena a cuatro sayones salpicados de sangre: “—Abajo los calzones a ese mentecato cajetilla y a nalga pelada denle verga, bien atado sobre la mesa”. La violación, que en rigor no termina de quedar claro si se consuma, es resistida por el joven unitario: “—Primero degollarme que desnudarme; infame

canalla”. De lo que no quedan dudas es que el asesinato se lleva a cabo del modo más brutal posible. Echeverría no ahorra en palabras para describir la crueldad:

suspendieron al joven y lo tendieron largo a largo sobre la mesa comprimiéndole todos sus miembros. [...] Atáronle un pañuelo a la boca y empezaron a tironear sus vestidos. Encogíase el joven, pateaba, hacía rechinar los dientes. Tomaban ora sus miembros la flexibilidad del junco, ora la dureza del fierro y su espina dorsal era el eje de movimiento parecido al de la serpiente. Gotas de sudor fluían por su rostro grande como perlas; echaban fuego sus pupilas, su boca espuma, y las venas de su cuello y frente negreaban en relieve sobre su blanco cutis como si estuvieran repletas de sangre. [Fig. 23]

En relación con el carácter explícito de esta violación, Gamarro con ironía se pregunta “¿[q]ué se proponen hacerle con la mazorca o la vela? Difícilmente prepararle mazamorra o iluminar sus lecturas. No se trata de eufemismos ni de recato” (2020).⁴¹

Sangre, sexo y muerte aparecen de una u otra forma en cada una de las figuras de la constelación que acompaña a este tercer capítulo. En el fragmento de *Facundo* [Fig. 26] se funda o se intenta fundar una versión local de la mitología griega. Para que la pampa sea todo lo próspera que se merece ser y adquiera así un “rango elevado que le toca entre las naciones del Nuevo Mundo” la Esfinge Argentino “mitad mujer por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario” debe morir. Para Sarmiento solo dejará de correr sangre con más sangre, la de un ser con rostro de mujer y cuerpo de animal.

En “La refalosa” (1839) [Fig. 20] de Ascasubi, un texto repleto de sangre, la violación se perpetúa por medio de una penetración “por atrás” que incluye amarres semejantes al de las prácticas de BDSM, pero sin consentimiento. La violación se presenta aquí como una suerte de bautismo, como el inicio de la crueldad y el abatimiento. A su vez, la refalosa es un baile que imita la lucha de los toros para no resbalarse en los charcos de su propia sangre luego de las corridas.

En ambos textos las violaciones son entre varones, pero por ello no dejan de ser machistas. El mismo texto de Ascasubi lo sostiene cuando señala “en nosotros no es mengua”. Según Gamarro, esto debe entenderse del siguiente modo: “si un hombre le corta la garganta a otro y lo besa mientras agoniza bailando sobre la propia sangre, ese

⁴¹ Según la hipótesis de Gamarro (2020), el carácter flagrantemente sexual de la violencia se tornó invisible en el mismo momento en el que el texto pasó a ser de lectura obligatoria en la escuela secundaria. Recién la generación cercana a la revista *Contorno* en la década del sesenta recupera lo que “era flagrante y obvio en tiempos del autor”.

beso es de macho, no de puto” (2020). El macho nunca es violado, siempre es quien viola. No así el niño que sí puede ser abusado. De ahí, la infantilización de la víctima en “La refalosa”: “paradito”, “desnudito”. Algo semejante sucede en el fragmento de Echeverría, quien es violado es el “cajetilla”, un adulto que también puede pensarse como diferente de la figura del macho.

En la película de Bó *Carne* [Fig. 18] Delicia, el personaje que interpreta Sarli es violada una y otra vez por Humberto, apodado “el Macho”, un compañero de trabajo devenido secuestrador y proxeneta. El fotograma que forma parte de la constelación [Fig. 18] pertenece a una escena de sadismo súper explícito en la que Humberto luego de perseguir a Delicia entre cadáveres de vacas que cuelgan de ganchos desde el techo la viola sobre una media res y pronuncia la frase “carne sobre carne”. Ella responde “No, me quiero morir”.

El frigorífico impecable, sin sangre en el piso y limpio para que los ingleses ya no puedan decir que la carne argentina tiene aftosa, como indica Delicia, poco se asemeja al matadero a cielo abierto que se lee en el recorte de *Allá lejos y hace tiempo* de Hudson que también fulgura en la constelación de este capítulo [Fig. 25]. La pampa aparece allí como un cúmulo de desperdicios, carne y huesos. El suelo es una costra mal oliente de quince centímetros de espesor y compuesta por una mezcla de sangre y tierra. El autor describe un espectáculo explícito que, según sus palabras, es repugnante y horrible. Incluye: enlazados, degollamientos, gritos feroces, bramidos agonizantes, bestias torturadas, descuerados y perros vagabundos, chimangos y gaviotas de cabeza negra devorando los restos.

El fragmento de *Turba* de Sbdar [Fig. 22] podría pensarse como la venganza explícita de todas las mujeres violadas. Turba, la protagonista y víctima de trata de mujeres, muerde fino y rumiando, como una vaca, los testículos del varón que lleva encima. Sbdar tampoco rehúye de la explicitud:

Muerdo fino y rumiado y el varón grita en el degüello. Medio vampira sorbo del cuenco para encontrar en la sangre freno a la deshidratación que me viene con las mordidas. [...] los huevos se hinchan negros como morcilla. El tipo blanco como leche en castidad y yo con los huevitos blandos, uno en cada mano, como velitas en marcha fúnebre. Ahora, el cielo es un rosa fermentado a punto de romperse y yo con la crueldad en los labios.

Como se sostiene más adelante en este capítulo, la whiskería en la que está encerrada y es obligada a prostituirse Turba es también un matadero, un espacio de vejaciones múltiples. Lo mismo pasa en *Carne* de Bó y lo evidencia el Macho al pronunciar la frase: “carne sobre carne”. En los mataderos, en los frigoríficos y en los lugares de trata toda carne, la de las vacas y las de las mujeres explotadas, se encuentra a la venta y disponible para su consumo. La fotografía de Nicola Constantino, *Nicola alada, inspirada en Bacon* (2010) [Fig. 19] plantea una continuidad en lo que hace a la disponibilidad de uso entre la imagen de una mujer y dos medias reses que cuelgan encadenadas y que parecen sus alas.⁴² La mujer es la misma artista que posa de un modo semejante al de una Venus o Afrodita púdica cubriéndose con una mano los senos y con la otra el pubis. Las dos medias reses remiten indudable a *Figure with meat* (1954) del pintor irlandés Bacon que se basa a su vez en el *Retrato del Papa Inocencio X* de Velázquez y en el *Slaughtered Ox* (1655) de Rembrandt.

La escena de la venganza del fragmento de Sbdar [Fig. 22] parece continuar en *Carnicera con cuchillo en mano* de López [Fig. 21]. Los testículos negros que se hincharon como morcillas aparecen en la fotografía como un collar, otros cuelgan de ganchos en el fondo. En primer plano una mujer con un delantal blanco manchado con sangre y una cuchilla que le atraviesa la mano mira impávida hacia el frente.

41 millones de hectáreas de Piffer [Fig. 24] es otra de las figuras de la constelación. El dato numérico grabado por la artista hace referencia al territorio expropiado a los pueblos originarios durante la mal llamada “Campaña al desierto”. No es la contundencia del número lo que convierte a esta obra en una imagen explícita, tampoco lo es la aberración y la crueldad del hecho histórico del que habla. Es su materialidad, la sangre de vaca deshidratada sobre la que se graba la frase, lo que la convierte en una obra explícita y sangrienta.

Esta tercera constelación de figuras permite pensar el espacio de la pampa a partir de lo explícito en sus dos variantes temáticas (el sexo y la crueldad) muchas veces conjugadas.

⁴² Esta continuidad, que no es otra cosa que la comunión entre el patriarcado y el especismo, fue desarrollada en el segundo capítulo con relación a la conjunción de lo que allí se llamó el mito antrópico y el mito andrónico (cf. §2.2 y §2.3).

Lo explícito conlleva una configuración estética política particular que habilita una disquisición filosófica que tiene lugar en las páginas que siguen.

*

[3.1] Sexo y crueldad

Lo explícito pertenece a la imagen y por ello su análisis compete a la estética filosófica. En los inicios de la disciplina, Kant sostiene que el arte tiene la posibilidad de volver bellas cosas o acontecimientos que en la naturaleza distan mucho de serlo. Por ejemplo, “[l]as furias, enfermedades, devastaciones de la guerra, etc., pueden ser descritas como males muy bellamente, y hasta representadas en cuadros” (Kant, 1989, § 48). En cambio, el asco, que se inscribe en el ámbito de lo explícito, constituye una excepción en tanto que no puede ser representado sin frustrar cualquier satisfacción estética y toda belleza artística.

[E]n esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ya ser tenida por bella. (Kant, 1989, § 48)

Kant continúa su argumentación ejemplificando para demostrar cómo cosas terribles han sido representadas bellamente: la muerte en ángeles, el espíritu de la guerra en Marte. Pero en el caso de lo asqueroso al no ser estetizable tampoco puede ser metafórico ni eludido por medio de la utilización de otra figura retórica. De ahí que lo repulsivo no se diferencie de la naturaleza.

Esto último que plantea el filósofo de Königsberg a fines del siglo XVIII se extiende en algún sentido hasta el presente. Las imágenes explícitas artísticas, ya no asociadas a lo bello y al menos cuando carecen de errores técnicos, desafían la distinción entre ficción y realidad. Gamberro escribe una extensa lista, que podría serlo aún más, de situaciones en las que el joven de *El matadero* vuelve a agonizar pero que pertenecen al ámbito de

la no ficción. Estas imágenes no se diferencian, desde un punto de vista estético, de otras que provienen de las artes y la literatura.⁴³

en las comisarías del peronismo y de la proscripción del peronismo, en las mesas de tortura de la última dictadura, en los soldados estaqueados de Malvinas, [...] en los siete hombres, bailados por gendarmes y obligados a cantar el Himno ‘por violar la cuarentena’ en Isidro Casanova; en Florencia Morales, que apareció ‘ahorcada en su celda’ de la comisaría de Conlara, San Luis, tras ser detenida por conducir su bicicleta a contramano; en los jóvenes Qom del Chaco, apaleados ellos y rociados con alcohol en la comisaría 3ª de Fontana, abusadas ellas en su propio domicilio. Diariamente, niñas proletarias son estaqueadas sobre una mesa de matadero para sufrir la humillación y el riesgo de un aborto clandestino, sumados al temor de que las mismas leyes que las obligan a pasar por ese trance las castiguen con la cárcel si sobreviven y son descubiertas. (Gamerro, 2020)⁴⁴

Este “matadero nuestro de cada día”, como lo llama el autor, muestra imágenes macabras de violaciones, torturas y asesinatos cometidos directa o indirectamente, por acción u omisión del Estado. La indistinción entre ficción y realidad, que le permite a Gamerro tomar estas figuras de los libros de historia y de la prensa local y pensarlas como una continuidad de lo que le sucede a un personaje de Echeverría, no solo que ya está en Kant, sino que es intrínseca a lo explícito.

Podemos ver o leer las imágenes de la constelación de este capítulo o las que trae Gamerro casi sin inmutarnos porque, como demuestra Schwarzböck (2017b), nos hemos inmunizado ante el sufrimiento. Después del cine, cada vez que miramos somos los monstruos más fríos. No nos tapamos los ojos ante la brutalidad, seguimos mirando o leyendo.

Al decir de la filósofa, hay un vínculo muy fuerte entre lo explícito y el cine: “Solo la cámara puede registrar en tiempo real (si no hay edición) el máximo placer (el sexo) o el máximo dolor (la tortura)” (Schwarzböck, 2015, p. 125).

La explicitud requiere transparencia: una máquina (la cámara) que registre de manera mecánica y automática lo que tiene delante, sin otra interferencia subjetiva que el encuadre. [...] La cámara, por ser inhumana (por no poder mirar), ve más que el ojo. (Schwarzböck, 2017b, p. 130)

⁴³ Parece importante subrayar que se está argumentando desde un punto de vista estético, en términos ético-políticos la verdad y la justicia para con las víctimas es fundamental. Sin embargo, ello requiere de otro análisis que no es el que aquí se desarrolla.

⁴⁴ El artículo de Gamerro es anterior a la sanción de la ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo que tuvo lugar el 30 de diciembre de 2020.

Aquí partimos de la idea de que la pampa es tierra de figuras explícitas y que en ellas se juega una configuración estético política particular de nación. La constelación que acompaña a este capítulo, como ya se detalló, está conformada por imágenes explícitas de la pampa provenientes de las artes visuales, la narrativa y la poesía además del cine. Entonces, ¿es posible pensar lo explícito como una estética de la cámara? ¿Acaso puede postularse como una estética de la cámara en la que la presencia de la máquina es indiferente?

Hay explicitud en las figuras de la pampa, en la literatura, en las artes en general, en los artículos periodísticos, en las calles de la ciudad, etc. Es posible que la cámara revolucione los estándares de lo explícito, pero cuesta pensar aquello que sostiene Schwarzböck: “todo lo explícito anterior a la cámara ella lo vuelv[e] teatral en un sentido anticuado: artificioso, sobreactuado, circense, [...] bizarro” (2017b, p. 129). Sí se puede afirmar que nosotros, sujetos de la era audiovisual, leemos y miramos como si se tratase de escenas filmadas por un ojo no humano. Esto es algo que sostiene Benjamin con claridad en el célebre ensayo de 1936 “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”: “[e]l modo de la percepción sensorial cambia, junto con el modo total de existencia de los colectivos históricos, dentro de grandes espacios históricos de tiempo” (2009a, p. 93). El cine, dice más adelante, enriquece nuestro mundo perceptivo o, más particularmente, profundiza la apercepción (2009a, p. 120).⁴⁵

Según Schwarzböck, “la pedagogía del cine [...] no tiene precedentes en la historia de las artes” (2017b, p. 13). Esta consiste en la construcción de un espectador fríx. Por ello, hoy leemos *El matadero* [Fig. 23] o “La refalosa” [Fig. 20] con la mirada educada por aquello que alguna vez se llamó el séptimo arte. Quizá es cierto que las imágenes que escriben en esos textos Echeverría y Ascasubi resultan al lector o a la lectora contemporáneos un tanto anticuadas y hasta bizarras, pero algo semejante podría decirse que también sucede en la película *Carne* de Bó [Fig. 18]. De hecho, muchas frases del guion son retomadas por artistas contemporáneos y a veces hasta parodiadas, pero

⁴⁵ “Apercepción” en sentido kantiano. Para el autor de Königsberg, la apercepción pura le da al sujeto conciencia de que es el mismo quien realiza la unificación de la diversidad dada en la intuición (Kant, 2007, p. 179 y ss.).

no por ello dejan de ser explícitas en el contexto del largometraje.⁴⁶ Aunque podría señalarse una mutación: mientras que en las primeras recepciones lo explícito estuvo asociado al sexo y al placer, los espectadores actuales, en cambio, al estar atravesados por “el matadero nuestro de cada día”, utilizando la expresión de Gamerro, son conmovidos más por la crueldad y el dolor.

Lo explícito es propio de la imagen, más allá del lenguaje en el que esta se inscriba, y no necesariamente requiere de verosimilitud. Las palabras anticuadas, las frases bizarras o las escenas sobreactuadas son (o pueden ser) también, ante los ojos de los lectores y espectadores contemporáneos, partes de imágenes explícitas.

A su vez, no es menor el hecho de que la literatura nacional se inicie con una violación explícita. Esta construye un lector frío pero también conlleva una configuración estética política particular, una nación en los términos en los que se la analizó en el capítulo anterior.

Según la hipótesis de Ludmer, “La refalosa” [Fig. 20] “deja leer la construcción de una lengua asesina y brutal, la representación del mal en la lengua” (2000, pp. 145-147). Sin embargo, lo brutal, lo asesino y el mal van más allá, o si se quiere más acá, del texto y la lengua. Porque, como se dijo en el inicio de este capítulo, en lo explícito, que es lo contrario de lo sugerido, prima la materia y no el símbolo. Por ello también la imposibilidad de distinguir entre ficción y realidad. Esas violaciones exceden la lengua y el símbolo, son materia mutilada, asesinada, torturada y sometida a todo tipo de vejaciones y que aparece en esa lista infinita (o casi) de la que se citó anteriormente un pequeño fragmento escrito por Gamerro.

En una entrevista realizada luego del estreno de *Zama* (2017a), Martel, su directora, cuenta que decidió omitir en la edición final una escena en la que el personaje principal tiene sexo con una mulata, después de haber herido a unos perros con su espada.

[...] si vivís en un país en el que cada día matan a una mujer y filmás una escena de violencia contra una mujer, aunque puedas dar muchos matices sobre las circunstancias, es intolerable. Me parecía imposible que no remitiese a una idea

⁴⁶ Me refiero por ejemplo al video *¿Qué pretende Usted de mí? Mensaje de la Argentina al Fondo Monetario Internacional* del artista uruguayo Martín Sastre. Allí se recontextualizan algunas famosas frases de la película *Carne* dichas por una Isabel Sarli 42 años después de estrenado el *film* pero dirigidas esta vez no a los violadores de frigorífico sino al Fondo Monetario Internacional. El video puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=xEgaKkLXAVw> (se accedió por última vez el 28/10/2021).

errada: que la violencia sobre una mujer tiene razones poéticas para ser cometida. Para una mujer, cuyo cuerpo es la escenografía de esa situación, es muy difícil tener ganas de hacer lecturas sobre eso. [...] No podemos avalar con discursos públicos escenas que abonan la fantasía violatoria de los hombres. No he visto una sola película, por más que el resultado sea el desprecio por la persona que abusa de su poder, que en el fondo no esté realizando una fantasía violatoria. (Martel, 2017b)

Las imágenes de violaciones son intolerables (pero no inmirables para los ojos de los monstruos fríos) dada la cantidad de femicidios, pero al mismo tiempo avalan una fantasía violatoria de los varones heterosexuales. Podría decirse retomando la cuestión de la función pedagógica del cine a la que antes se hizo referencia, enseñan a violar.⁴⁷ *Carne* es, además de otras cosas, eso: una acabada fantasía violatoria, un manual de instrucciones para violadores que ni siquiera intenta ser una denuncia, aunque quizá en el presente sí lo sea. El largometraje busca que el espectador se identifique con el victimario, con el macho, y no con la víctima.

Las palabras lúcidas de Martel parecen hacerse eco de lo dicho hasta aquí. En el inicio del apartado cuando se analizó la cita del § 48 de la *Crítica del juicio* se sostuvo que lo explícito no es estetizable. La directora salteña lo dice con claridad: no es poetizable la violencia sobre una mujer porque allí no hay nada poético.

Es *El matadero* de Echeverría y el nuestro de cada día lo que no le deja a Martel mostrar una nueva violación. La posibilidad de potenciarlo en la propagación de fantasías, de imágenes deja ver un fluir constante entre ficción y no ficción. No es una mera lengua brutal y asesina la que configuran estas violaciones; lo que está en juego es un modo de estar juntos.

Las tres violaciones que aparecen en la constelación de figuras que acompaña a este capítulo son imágenes explícitas. Pero mientras *El matadero* [Fig. 23] y “La refalosa” [Fig. 20] se asocian a la crueldad al buscar presentar al enemigo (Rosas y los federales) como un ser inmoral, en *Carne* [Fig. 18], en cambio, lo explícito pasa por el sexo, aunque en su versión más cruel, y por la heroización del macho. Más allá de esta diferencia temática, se evidencia la indistinción entre ficción y realidad que traen consigo las imágenes explícitas. La pregunta que queda por ahora sin resolver (aunque cada vez puede ser

⁴⁷ Habría que decir que esa función tampoco es propia del cine, también le pertenece a la literatura y las otras artes. No es casual que *El matadero*, *El facundo* o “La cautiva” sean contenidos obligatorios en la escuela secundaria.

formulada con mayor claridad) y deberá esperar un poco es qué espacios y qué formas de estar juntos de los existentes configuran las imágenes explícitas de la constelación de este capítulo y las del matadero nuestro de cada día.

*

[3.2] Lo explícito femenino: belleza, carne y consumo

En *El erotismo*, Bataille sostiene que la belleza humana se juzga “en la medida en que sus formas se alejan de la animalidad” (2010, p. 149). Si bien, dado su enmarañamiento, el autor opta por no examinar la cuestión en profundidad, escribe algunas líneas en las que parece interesante detenerse.

La aversión de lo que, en un ser humano, recuerda la forma animal, es cierta. En particular, el aspecto del antropoide es odioso. El valor erótico de las formas femeninas está vinculado, me parece, a la disipación de esa pesadez natural que recuerda el uso material de los miembros y la necesidad de una osamenta; cuanto más irreales son las formas, menos claramente están sujetas a la verdad animal, a la verdad fisiológica del cuerpo humano, y mejor responden a la imagen bastante extendida de la mujer deseable. (Bataille, 2010, p. 149)

La belleza humana niega la animalidad repelente de los órganos al mismo tiempo que exagera la humanidad más pura e ideal. *Nicola alada, inspirada en Bacon* [Fig. 19] hace patente esta cuestión. En el autorretrato la artista luce semidesnuda como una venus púdica, casi imitando a *El nacimiento de Venus* de Botticelli. Esta remisión es tan evidente que ni siquiera necesita estar explicitada en el subtítulo a diferencia de la de Bacon que, como se dijo, trae consigo a su vez a Velázquez y a Rembrandt.

La *Venus* de Botticelli es tan bella como desnuda está. Pero es tan hermética, tan impenetrable como bella. *Dura* es su desnudez: cincelada, escultural, mineral. [...] El cuerpo de Venus parece el de un mármol muy liso y muy frío, al que el artista hubiera añadido únicamente ese extraño, casi chocante, raudal de la cabellera dorada, así como el verdiazul vitrificado de los ojos y esos toques de encarnación en las extremidades del cuerpo, en las mejillas, en los labios. (Didi-Huberman, 2005, pp. 19-20)

El Renacimiento en general y Botticelli en particular son direcciones fundamentales en lo que hace a la construcción del canon de belleza occidental. El temperamento artístico del pintor de la tercera generación quattrocentista “se sostiene en esa preferencia por la

belleza serena”, como dice Warburg (2014, p. 114), y podría agregarse angelical. Como de algún modo hace una buena parte de los historiadores del arte, puede sostenerse que la obra del florentino es una demostración del ideal de belleza más acabado. Eso es lo que hace Clark (2008, p. 17 y ss.), por ejemplo, al distinguir las *imágenes en general* de desnudos femeninos que pueden ser vulgares, feos, impúdicos y hasta pornográficos del arte (no a secas, sino) europeo que, al decir del historiador, se ha esforzado “en conferir al desnudo femenino una forma mediante la cual Venus dejara de ser vulgar para convertirse en celestial”.⁴⁸

En ese caso, *Nicola alada, inspirada en Bacon* no haría más que evidenciar en una misma imagen un contrapunto entre lo bello ideal y lo visceral de los órganos, entre lo sutil y lo explícito. Sin embargo, es posible realizar un acercamiento no idealista ni idealizante a la belleza y a las venus de Botticelli como el que hace Didi-Huberman que se diferencia sustancialmente de aquellos que provienen de la historia (humanista) del arte que la desexualizan y la petrifican. Siguiendo este último camino la aproximación a la fotografía de Constantino se verá, por supuesto, modificada.

Según sostiene Didi-Huberman (2005, p. 20), para un pintor humanista como Botticelli hay dos Venus, una celestial y otra carnal o vulgar. Sin embargo, la segunda ha sido obviada, como así igualmente lo ha sido parte de la definición de la primera, por buena parte de los historiadores del arte que estudiaron el renacimiento. Esto es: “la Venus celestial es también [...] la Venus nacida del sexo emasculado del Cielo: evoluciona, por consiguiente, dentro de una esfera mitológica que es de manera incuestionable —los mitos están hechos así—, una *esfera de crueldad estructural*” (Didi-Huberman, 2005, p. 55).

Lejos de tener una “forma ideal”, la belleza aparece en los florentinos humanistas como una impureza. La Venus nació de la castración del cielo en el arremolinarse impuro de una mezcla de sangre, esperma y espuma de mar. A su vez, no es una belleza que pueda ser escindida de la carne. “Cuanto mayor es la belleza frontal, más profunda es la

⁴⁸ Es Didi-Huberman en *Venus rajada: desnudes, sueño y crueldad* (2005, p. 20 y ss.) quien señala a Clark como una dirección importante para entender la sacralización de las Venus de Botticelli.

mancilla de lo interior, más desgarradora asimismo la posibilidad de apertura, de herida” (Didi-Huberman, 2005, p. 115).

Ahora bien, aunque Didi-Huberman consigue apartarse de las posiciones idealistas que niegan el carácter impuro de la belleza y esquivan el conflicto moral de la desnudez, el autor parece, al decir de Fleisner, incurrir en una doble “idealización” en relación a la violencia de género. En primer lugar,

atribuye parte del conflicto de la desnudez de Venus a la relación difícil del temprano Renacimiento con la herencia de la moral cristiana, [...] cuando la violencia contra la mujer no es una prerrogativa exclusiva del cristianismo –incluso aunque estemos muy dispuestos a aceptar que ha adoptado en él modalidades novedosas– y cuando el carácter mismo de la diosa parece predisponer a la aceptación de una disponibilidad para el amor y para el dolor de cuerpo femenino. (2016a, p. 53)

En segundo orden, al estudiar la Venus de la serie de paneles conocidos como la Historia de Nastagio degli Onesti que ha sido perpetuamente asesinada y contrasta con la Venus “eternamente naciente”, Didi-Huberman (2005, p. 162) interpreta “la violencia allí explícita como una crueldad concernida por procesos exclusivamente psíquicos, en los que operan solo formas del deseo y no la representación de una violencia real de explotación social y sexual” (Fleisner, 2016a, p. 54).

No se trata con esto de acusar (o cancelar, para decirlo con un término ahora en discusión) a Botticelli por hacer apología de la violencia contra las mujeres, pero sí es necesario considerar los efectos de poder materiales, políticos y concretos de estas imágenes.

A partir de estas ideas y retomando lo sostenido por Schwarzböck (2017b, p. 13) en torno a la pedagogía del cine y lo dicho por Martel (2017b) sobre la realización de la fantasía violatoria de varones en las escenas de violencia sexual contra mujeres, aparece casi inmediatamente el interrogante sobre cuál es el lugar de la explicitud en la obra de Constantini, cuáles son sus efectos materiales, políticos y sociales concretos. La pregunta queda sin responder pero continúa resonando y permanece como una advertencia.

En la pintura de Botticelli que retoma Constantino, la Venus desnuda, de piel blanca, con la cabeza inclinada y la mirada perdida tiene o parece tener dibujadas alas: a su derecha un Céfiro (dios del viento del oeste) y una Aura (diosa de la brisa) alados, ambos soplan

arremolinándolo todo; a su izquierda un manto extendido por Flora. Algo semejante, pero de manera más explícita y cercana al matadero de Echeverría o al frigorífico de Bó y emplazada en la pampa, sucede en *Nicola alada, inspirada en Bacon*. Allí es la propia artista quien, como dice Surce (2018), “se sitúa entonces *in medias res*, esto es: en mitad de dos mitades, de dos pedazos de carne vacuna, de dos alas cárnicas”. Estas son partes de un buey desollado y cortado a la mitad. Como se señaló en el inicio de este capítulo, la remisión directa que se realiza en el título de la obra conduce a Bacon y en una segunda instancia al *Slaughtered Ox* de Rembrandt de quien el primero era, como es sabido, un gran admirador. La pintura del holandés muestra un buey entero crucificado que cuelga de un poste de madera atado a una viga. Cortando ese cuerpo por la mitad pueden obtenerse las alas cárnicas de Nicola que penden del techo aseguradas con ganchos y cadenas. Esa disección quiebra toda armonía y provoca así, en palabras de Didi-Huberman, “un surgimiento de lo informe que no se hallará bajo control del ordenamiento estructural mientras sigan en su lugar carnes, masas y jirones” (2005, p. 54).

En su estudio sobre Bacon, Deleuze (2009) sostiene que la pieza de carne viene a mostrar cierta continuidad entre el hombre (o la mujer, agrego yo) y la bestia. En palabras del autor:

La pieza de carne no es una carne muerta, ha conservado todos los sufrimientos y cargado con todos los colores de la carne viva. Tanto dolor convulsivo y tanta vulnerabilidad, pero también invención encantadora, color y acrobacia. Bacon no dice "piedad para las bestias", sino más bien todo hombre que sufre es pieza de carne. La pieza de carne es la zona común del hombre y la bestia, su zona de indiscernibilidad, ella es ese "hecho", ese mismo estado donde el pintor se identifica con los objetos de su horror o de su compasión. El pintor es ciertamente carnicero, pero está en esa carnicería como en una iglesia, con la pieza de carne como crucificado. Solo en las carnicerías Bacon es un pintor religioso. "Siempre he estado muy impresionado por las imágenes relativas a mataderos y a la pieza de carne, y para mí están ligadas estrechamente a todo lo que es la Crucifixión... Es seguro, somos pieza de carne, somos osamentas en potencia. Si voy a una carnicería, encuentro siempre sorprendente no estar allí, en el lugar del animal...". (Deleuze, 2009, pp. 30-31)

En *Nicola alada...* no hay una contraposición entre belleza y fealdad, entre idea y materia. Hay más bien indiscernibilidad entre la imagen de la artista-Venus y sus alas. Hay carne viva y muerta en todas las piezas que se muestran en la imagen. No hay piedad para ninguna de ellas, ni para las mujeres oprimidas por un ideal de belleza ni para las

descuartizadas (vacas y mujeres). Por supuesto que la violencia explícita en esta imagen no responde a procesos meramente psíquicos en los que están en juego solo formas del deseo, como encuentra Didi-Huberman en los paneles de la Historia de Nastagio degli Onesti. Hay, por el contrario, violencia real, explotación social y sexual. Hay dolor convulsivo y vulnerabilidad. Hay sufrimiento. Pero también hay hastío e insurgencia.

En *Carnicera con cuchillo en mano* [Fig. 21] de López el espectador o la espectadora es interpeladx por una trabajadora con el rostro sudado y la mirada algo perdida que denota hastío, un delantal manchado de sangre y un collar de morcillas. Un cuchillo aparentemente filoso le atraviesa la mano izquierda y la punta le roza la derecha que con forma de cuenco contiene la sangre que gotea.

El hastío, espejismo, no es solo de la carnicera también lo siente la sangre coagulada de las vacas y sus cuerpos descuartizados. Bataille asocia este afecto a la transgresión y a la libertad.

[A]l espíritu hastiado le es necesaria una situación escabrosa para acceder al reflejo del goce final [...]. Esta situación no siempre es terrorífica: muchas mujeres no pueden gozar sin contarse una historia en la que son violadas. Ahora bien, en el fondo de la ruptura significativa yace una violencia ilimitada. (Bataille, 2010, p. 113)

El hastío conduce a un quiebre, a una transgresión que posibilita un sentimiento de libertad y de goce. En la constelación de este capítulo esto no tiene lugar como cree (o desatina) Bataille en mujeres que solo llegan al orgasmo imaginándose violadas, sino en la venganza escabrosa y sangrienta que ellas mismas llevan a cabo. Turba, víctima de trata, muerde “fino y reflexionando” hasta “arrancarle las bolas” al varón que lleva encima [Fig. 22].

En la cita de Bacon que trae Deleuze, el pintor dice sorprenderse por no ser una pieza más de la carnicería. En la fotografía de López [Fig. 21] la carnicera lo es.

No es un arreglo del hombre y de la bestia, no es una semejanza, es una identidad de fondo, es una zona de indiscernibilidad más profunda que cualquier identificación sentimental: el hombre que sufre es una bestia, la bestia que sufre es un hombre. (Deleuze, 2009, p. 32)

La cita anterior debería ser reescrita reemplazando la palabra “hombre” por “mujer”. Tampoco la indiscernibilidad en cuestión se limita al sufrimiento. Y menos puede pensarse como un mero problema metafísico escindible de la política y la economía. Esta identidad se basa en que ambas, las mujeres y las bestias se encuentran en el

sistema vigente en gran parte de occidente disponibles para el consumo y antes o después de lo cual pueden ser descuartizadas.⁴⁹ Fleisner lo dice en primera persona y con mayor claridad:

Las hembras somos en el actual sistema patriarcal capitalista cuerpos disponibles para la reproducción, el ejercicio, construcción, divertimento y mantenimiento de la virilidad. Unas como fuentes de alimento real (ellas y/o sus hijos son comidas), otras como fuentes de creación de nuevas fuerzas de trabajo y de mecanismos de construcción de identidad dominantes, todas las hembras parecemos haber venido al mundo para ser “consumidas” de algún modo. (Fleisner, 2017, p. 304)

La disponibilidad para el consumo es un hilo que une las figuras presentadas en la constelación. Las imágenes explícitas que se despliegan en el panel muestran que en la pampa el canibalismo, la consumición de un otro despojado de su voluntad autónoma, por así decir, configura un espacio y los modos de dominación que rigen en él.

En su estudio sobre las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, Segato (2016, p. 46) sostiene que “el poder soberano no se afirma si no es capaz de sembrar el terror”. Por medio de este último se muestra que el “control sobre el territorio es total” y que “existe una su red de alianzas [...] cohesiva y confiable”. Las mujeres (y los animales, agrego yo) son víctimas sacrificiales inmoladas en un ritual soberano y viril que tiene por finalidad la configuración de un espacio controlado, sin intersticios y con una organización piramidal. Sus vidas solo valen en tanto que cuerpos o piezas de carne disponibles para el consumo.

Sí se presta atención a las figuras de Echeverría [Fig. 23], Sarmiento [Fig. 26] y Ascasubi [Fig. 260], relacionadas a la disputa entre unitarios y federales, o inclusive a la de Piffer [Fig. 24], asociada a la así (mal) llamada “campana al desierto”, y a la función que cumplen como columna vertebral de la literatura nacional, podría afirmarse que la siembra de terror se asocia allí a la creación del estado-nación. Sin embargo, otras imágenes de la constelación desbordan esa particularidad que conlleva, por cierto, una especificidad histórico-temporal. Como dice Segato en relación con los crímenes de Ciudad Juárez, es posible ver en ellos un verdadero “derecho de pernada” propio de la época feudal. Pero también

⁴⁹ Esto lo sostengo a partir de lo argumentado en el apartado “El principio (o mito-filosofema) andrónico” del capítulo anterior (cf. § 2.3).

en el más que terrible orden contemporáneo postmoderno, neoliberal, postestatal, postdemocrático, el barón se volvió capaz de controlar de forma casi irrestricta su territorio como consecuencia de la acumulación descontrolada característica de la región de expansión fronteriza, exacerbada por la globalización de la economía y la desregulación del mercado neoliberal en vigor. Su única fuerza reguladora radica en la codicia y en la potencia de rapiña de sus competidores: los otros barones del lugar. (2016, p. 48)⁵⁰

Trasladando esta idea a las imágenes de la pampa que aquí me ocupan, es posible sostener que en la explicitud se juega una apuesta por el control o dominio totalitario del espacio. La brutalidad consigue “alegorizar idóneamente y de forma auto-evidente el lugar y la posición de todos los dominados, del pueblo dominado, de la clase dominada” (2016, p. 52). La finalidad es, en última instancia, la consagración del capital. Cuerpos y territorios van unidos: violar, humillar, depredar y suprimir los cuerpos, algunos cuerpos, es una estrategia de control del espacio. “La depredación y la rapiña del ambiente y de la mano de obra se dan la mano con la violación sistemática y corporativa” (2016, p. 53). La palabra rapiña en español, recuerda la autora, comparte su raíz con “rape”, que en inglés significa violación.

Las imágenes explícitas de la constelación exhiben violaciones, muertes y crueldad sobre cuerpos de mujeres, de hombres infantilizados o feminizados y de animales como formas de dominio del espacio.

*

[3.3] Muertes (animales) explícitas

Según Schwarzböck (2017b, p. 218), no hay explicitud sin la presencia del cuerpo humano. El panel de imágenes de este capítulo y algunas de las cuestiones que se han ido señalando en las páginas precedentes, que aquí se profundizaran, permiten repensar esta idea. En figuras como las de Bó [Fig. 18], Constantino [Fig. 19] y López [Fig. 21] hay cuerpos de mujeres pero son los animales descuartizados parecen potenciar la explicitud. ¿Acaso sería lo mismo la violación de Dulce fuera del frigorífico sin la “carne

⁵⁰ La autora escribe “barón” con “b” pero, según entiendo, podría perfectamente escribirse con “v”. El varón, el ser humano de sexo masculino, es también un portador de privilegios.

sobre carne”? ¿Acaso la Venus-Nicola sería igual de explícita sin sus alas cárnicas de res? ¿Y la carnicera sin manchas de sangre animal, fuera de la carnicería y sin un collar de morcillas?

En *Alla lejos y hace tiempo* de Hudson [Fig. 25] no hay presencia de cuerpos humanos. Sacando quien narra y quien lee y contemplando solo lo viviente, en la escena solo hay animales o partes o fluidos de ellos: huesos, carne, gritos, costras de sangre, bramidos, perros vagabundos, chimangos y gaviotas. En *41 millones de hectáreas* de Piffer [Fig. 24] la ausencia de lo humano se profundiza, solo hay sangre animal deshidratada. Ni siquiera hay forma humana, ni animal, tan solo polvo de un fluido de estos utilizado como superficie de escritura.

En la literatura, las artes y el pensamiento argentino abundan las imágenes explícitas con presencia de cuerpos animales vivos y muertos. En *El género gauchesco*, Ludmer piensa el desplazamiento de la matanza de animales a lo humano en términos de lo monstruoso. “El salvaje es el gaucho degollador, bárbaro, extraído de su función ‘natural’, su uso económico y productivo, y llevado al uso político y policial para matar hombres con ideas civilizadas” (2000, p. 150). La operación política consiste en el traslado de la carnicería del poder sobre los cuerpos animales al poder sobre los cuerpos humanos.

En la gauchesca, que tiene a Ascasubi y a Fierro como dos de sus referentes más importantes, aparece la voz del monstruo pero construida desde la perspectiva de la víctima y del terror y para decir lo opuesto a lo que escribió Sarmiento por medio de esa cita apócrifa en francés que encabeza el *Facundo*. Allí dice: bárbaros, las ideas no se degüellan. Mientras tanto quienes suscriben se exilian, sustraen sus cuerpos y se los llevan a otras partes. El monstruo responde: “yo, el salvaje, degüello las ideas, que son palabras oídas, voces, en los cuerpos” (Ludmer, 2000, p. 151).

El romanticismo rioplatense se obsesionó por construir una república humana —producida en oposición a lo animal, lo femenino y lo preexistente, es decir, en oposición a todo lo que no fuere humano, varón, blanco y europeo— que estuviese a la altura del pensamiento más moderno de occidente. La estrategia para llevar esto adelante fue la producción de una gran cantidad de imágenes con presencia de cuerpos animales vivos o muertos o de humanos animalizados ligadas a lo explícito y otra profusa

cuantía de imágenes con presencia humana asociadas a lo sutil. Ocurre en *El matadero* y en “La refalosa”, por mencionar dos textos que a su vez forman parte de la constelación de figuras que se estudia en este capítulo: “los federales son salvajes o bárbaros que degüellan animales, y también unos animales y delincuentes que degüellan y sacrifican hombres como si fueran animales” (Ludmer, 2000, p. 150).

En *El matadero* los cuerpos animales encarnan las bestias sobre cuyas muertes debe erigirse el edificio de la nación y la cultura argentina. La historia, como se dijo, transcurre en el matadero de Buenos Aires, un sitio en el que trabajan humanos adherentes al rosismo, que son presentados por el autor como animales. Es decir, animales que entre el barro y la sangre se dedican a carnear a otros animales. En contraste con todos estos cuerpos, con esta turba, Echeverría presenta a un elegante joven unitario, un hombre de la cultura, de la razón que extravía sus pasos e ingresa en el matadero donde es muy mal recibido. De hecho, es allí, donde los animales se matan entre ellos, donde él también morirá.

El cuento del autor romántico es un compendio de imágenes explícitas que exhiben trabajadores rosistas como animales, como seres crueles, y que allanan el terreno para una represión feroz que más tarde se llevará a las provincias. Los cuerpos animales, de vacas o de humanos bárbaros, deben morir para sostener el rascacielos de la cultura occidental, para decirlo con ideas de Horkheimer estudiadas en el capítulo anterior. En cambio, la muerte de los seres humanos “civilizados”, de los varones elegantes es presentada como aberrante.

En el *Facundo* pueden encontrarse mayores sutilezas. Ya el mismo título presenta al par civilización y barbarie como una conjunción y no como una disyunción. Son un par estrictamente entrelazado. A su vez, Rosas -heredero y complemento de Facundo- es construido como una figura cercana a la naturaleza, teniendo esta última un valor positivo en el romanticismo.⁵¹ Pero, más allá de los matices, es indudable que Sarmiento quiere para las tierras de la pampa ciudades y civilización humana exótica.

⁵¹ Señalo esto simplemente para argumentar en relación a los matices que posee el texto. Sin embargo, el término naturaleza y la concepción romántica de la misma merecen en el contexto de una tesis como esta un análisis más profundo que se desarrolla en el próximo capítulo.

En la mitología griega la Esfinge es un demonio de mala suerte y destrucción, con rostro de mujer, cuerpo de león y alas de ave. En la pampa o, como la llama el sanjuanino, en la Tebas del Plata la existencia de la Esfinge Argentina frustra la posibilidad de “ostentar el rango elevado que le toca entre las naciones del Nuevo Mundo” [Fig. 26]. Entonces, este ser mujer-cobarde y tigre-sangriento debe morir en nombre de la prosperidad.

Ahora bien, ¿puede pensarse la pampa como una configuración atravesada por una necropolítica animal? No se persigue aquí como objetivo reflexionar acerca de qué vidas importan, ni argumentar contra la distinción entre animales y humanos y mucho menos cuestionar la animalización o bestialización de ciertos humanos y humanas. Tampoco se trata de pensar la cuestión del sacrificio como trasgresión y como aquello que hace a los humanos ser tales (Bataille, 2010, p. 67 y ss.). Mientras las dos primeras opciones pueden pensarse como formas de zoocentrismo, la tercera y la cuarta conducen a un camino humanista y por ello antropocéntrico que, dados los fines de esta tesis, no hay necesidad de transitar.

La pregunta sobre qué vidas importan, formulada casi con términos de Butler (2015), está evidentemente atravesada por la reflexión foucaultina (2010), retomada entre otros por Agamben (2010a), según la cual la última expresión de la soberanía versa en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir. En esta línea se inscribe el concepto de necropolítica acuñado por Mbembe (2011) al estudiar los regímenes africanos postcoloniales. Estos obedecen, según él, al esquema de “hacer morir y dejar vivir” gestados en la época en la que aquellos territorios eran colonias. La noción de necropolítica, esta suerte de contrabiopoder, está asociada al devenir mercancía y al mismo tiempo “cosa descartable” del cuerpo humano en el (necro)capitalismo contemporáneo.

Estas ideas del autor camerunés podrían extenderse a los animales no-humanos; sin embargo, ello no haría más que dilatar el centro que conlleva necesariamente el antropocentrismo, transformarlo en un zoocentrismo y mantener, en algún sentido, la misma estructura verticalista. Es decir, ampliar el núcleo para albergar a criaturas sensibles conscientes del dolor pero sin desarticular la lógica adentro-afuera, vidas que importan-vidas que no importan. Jerarquizar vidas, aun cuando se incluyan las de algunos animales, solo es posible si se recurre a un modelo especista y, por tanto,

antropocéntrico (Fleisner, 2019d, p. 80). Existe una comunión entre cierto zoocentrismo, entendido como una filosofía centrada en los animales (fundamentalmente en los vertebrados), y el antropocentrismo. La preocupación del primero por el “bienestar animal”, el devenir de los animales en “sujetos de derecho” y, en el extremo, las posturas “abolicionistas” que ven en todo “uso animal” una violación de sus derechos, dan cuenta de esta continuidad entre zoocentrismo y antropocentrismo. Pues, el objetivo del primero no es otro más que garantizar la protección de ciertos animales mostrando su similitud con los humanos. En este sentido,

[estos] conservan su estatus de criterio moral y ontológico, incluso si sienten empatía por el dolor de un ternero a punto de ser sacrificado en un matadero. El zoocentrismo sigue girando en torno al ser humano, orbitando esta figura en elipses más o menos distantes. (Marder, 2014, p. 241)

En relación con los demás existentes que están por fuera del selecto grupo que lo ocupa, el zoocentrismo cae en la misma miopía ética que padece el antropocentrismo del que pretende diferenciarse. Al mantener intacta la obsesión por la superioridad de la vida animal sobre otras formas de existencia, subsiste también el derecho humano sobre la vida de todas las otras especies (Fleisner, 2019d, p. 80).

Entonces, ¿cómo pensar la pampa en su relación con la necropolítica animal sin aferrarse a ninguna escala jerárquica y sin valoraciones morales fundadas en la empatía con ciertas especies que ostenten rasgos “semejantes” a los humanos? Las muertes animales exhiben un modo de producción material y de organización capitalista (Sanbonmatsu, 2012, p. 52) que no puede pensarse separadamente de la historia material del poder económico y simbólico. La indiferencia entre vida y muerte responde a la metafísica del capital (Shukin, 2009, pp. 133-135). Las figuras explícitas de muertes animales en la pampa que se ven o se leen en la constelación hacen evidente esta cuestión. Ellas forman parte de una puesta en práctica de ordenamientos jerárquicos extremadamente visibles de los existentes.

[E]l matadero busca poner a distancia lo animal de lo humano y la vida de la muerte: busca, en otras palabras, aislar la vida eliminable, consumible, de la vida protegida, reforzar su distinción evitando que la muerte animal se mezcle, contagie, irrumpa en la vida de la comunidad; por eso la historia de los mataderos, como señala Noelle Vialles (1994), es la de su creciente reclusión y encierro, hasta llegar a los frigoríficos y las granjas industriales contemporáneas que restringen al máximo toda visibilidad pública. (Giorgi, 2014, p. 75)

En la descripción de Hudson la pampa aparece como un matadero enorme a cielo abierto. No hay aislamiento, ni encierro, ni reclusión, ni distinción público—privado. Todo animal, todo existente está disponible: algunas de sus partes son mercancías consumibles y otros desechos que devienen costra del suelo y olor nauseabundo. La disponibilidad es explícita, ese devenir restrictivo de la visibilidad al que hace referencia Giorgi citando a Vialles no parece funcionar en la constelación de figuras del capítulo. Tampoco en las imágenes más recientes hay ocultamiento, no lo hay en el frigorífico [Fig. 18], ni en la carnicería [Fig. 21], ni en el prostíbulo manejado por una red de trata [Fig. 22] ni en el museo (donde son exhibidas las Venus) [Fig. 19]. Mucho menos rige el matadero nuestro de cada día del que habla Gamberro. En suma, la explicitud de las muertes animales configura en términos políticos y económicos un espacio.

*

[3.4] La sangre (re)presentada

En todas las figuras de la constelación aparece sangre humana o de otros mamíferos: la de la mano, el cuerpo, el collar y el delantal de la *Carnicera* [Fig. 21], la que bebe Turba en el medio de la venganza [Fig. 22], la que está dentro de los cuerpos de mujeres y de vacas descuartizadas que cuelgan [Fig. 18], la que casi hace explotar las venas del cuello y la frente del unitario violado [Fig. 23], la que impermeabiliza el suelo conformando una costra mal oliente [Fig. 25]. Y muy particularmente en la instalación *41 millones de hectáreas* de Piffer [Fig. 24] donde la sangre, alejada de cualquier antropozoomorfismo, es superficie de escritura. Ya no se encuentra tematizada ni representada, sino que es el soporte mismo de la obra, está presentada o presentificada. La explicitud se encierra en un gesto material.

Esta idea conduce a repensar lo sostenido por Schwarzböck cuando afirma que “la desmaterialización del arte contemporáneo atrofia el grado de explicitud del que era capaz la pintura figurativa. [...] Tanto el arte no figurativo como el arte conceptual están exentos de volverse explícitos” (2017b, p. 128). En la obra de Piffer sale a la luz —esto es, se trastoca lo implícito y se vuelve explícito— aquello que en el arte es siempre

violencia invisible. Me refiero a la materialidad del medio de representación, a los soportes siempre animales, vegetales y minerales que hacen a la obra. Aun sin figuras antropozoomórficas hay explicitud cuando se muestra sin velos de qué está hecho el arte. En *41 millones de hectáreas* es sobre sangre de vaca deshidratada donde se deja registro de la dimensión del espacio sustraído para la implantación de un modelo agroganadero basado en la exportación de materias primas.

No me interesa aquí analizar la denuncia que formula la instalación ni la cuestión ético política sobre la que se sostiene. Pero sí quisiera señalar que la obra es, para decirlo con las palabras que utiliza Segato (2016, p. 43) cuando piensa los crímenes en Ciudad Juárez, “un pacto de sangre en la sangre de las víctimas” sobre la configuración del espacio y la disponibilidad de los existentes. Debe subrayarse el *es* y notarse en la frase anterior la ausencia de términos tales como *representa*. La sangre está ahí.

La indignación que Sontag (2007) manifiesta en “Ante la tortura de los demás” por el rechazo que generan las fotografías explícitas de Abu Ghraib y no lo expuesto por ellas en *41 millones de hectáreas* no tiene lugar. La crítica sostiene que las fotografías reemplazan a la realidad como si estas fuesen una esfera separada de la misma. En la instalación de Piffer no parece haber distinción posible entre representación y presentación. Tampoco hay una diferencia jerárquica o una subordinación entre el concepto y la puesta en escena (Schwarzböck, 2017b, p. 128), el concepto es la materia misma.

Paradójicamente las artes visuales (en rigor, las artes en general) parecen ocultar su materialidad en pos de hacer visible un concepto, un símbolo o algo que supuestamente yace por fuera de ellas. Como se dijo, en la materialidad escondida pero literalmente presente del arte no hay otra cosa que componentes minerales, vegetales y animales: pigmentos extraídos de insectos, moluscos, huevos, plantas o rocas para pintar con pelos de distintos mamíferos o dibujar con plumas de aves sobre fibras de plantas o árboles.⁵² Quizá el caso más llamativo es el de los animales que aun teniendo una

⁵² Consigno aquí un ejemplo que proviene del ámbito de la pintura pero está claro que el listado de materiales de los que el arte está hecho es casi infinito.

presencia material predominante en el arte, este —en tanto que montaje hecho por y para los sujetos humanos— solo los muestra como símbolos o metáforas.⁵³

Por el contrario, el polvo de sangre que es el único material con el que *41 millones de hectáreas* está hecha puede ser pensado, al menos si nos acercamos a la instalación desde una perspectiva materialista posthumana que entienda el especismo como un sistema de producción material y no únicamente simbólica dando lugar a un pensamiento descentrado y no extractivista de lo existente, como un *medio sin fin* tal como lo entiende Fleisner:

como *mediums* del arte (en el sentido de soporte o materia) pero que ya no reenvían a un afuera que les da sentido sino que son esa pura medialidad que pone en jaque la estructura misma de significación y simbolización que ha servido para mantenerlos atados a la jerga humanista. Por «medio» de los animales, podríamos decir, ya no se produce ni se actúa la humanidad. (Fleisner, 2019d, p. 84)

Los pueblos originarios son, sin duda, las víctimas de las (mal) llamadas campañas al desierto ocurridas durante el siglo XIX. Sin embargo, no son las únicas. En ese genocidio hay también sangre animal, savia vegetal, hidrocarburos de las montañas y los suelos y agua de los ríos y lagos (solo por mencionar algunos). Todos ellos son existentes que a partir de la implantación de un modelo agroganadero y extractivista quedaron bajo la disponibilidad de ciertos humanos. Esa sangre, la de las vacas, está ahí en la obra de Piffer, es la superficie donde está escrito un número que da cuenta de la extensión espacial de dicha implantación. Es una pura medialidad, es explícita y literal, tanto que no remite a nada que esté por fuera de ella. Por ello no está subordinada a ningún símbolo, a ninguna narración humana.

En esta cuestión reside la potencia política materialista y posthumana de la instalación. A su vez, remite a lo sostenido en el primer capítulo cuando se analizó la noción de figura y se sostuvo que esta es un nodo generativo semióticomaterial (Haraway, 2019b, p. 27). En este nudo, donde los diversos cuerpos se modelan mutuamente, se hace trizas la diferencia entre símbolo y materia, como así también cualquier jerarquía. La sangre, el puro medio de la obra, hace visible la transformación que se hizo del espacio (de 41

⁵³ Debe notarse que este es un señalamiento de tipo general y que existen importantes contraejemplos que lo desmienten. Particularmente algunas expresiones contemporáneas se han hecho eco de las críticas a la idea de excepcionalidad humana dando visibilidad a los cuerpos animales dentro de las obras (Aloi, 2015). Sin embargo, esto no conlleva necesariamente un tratamiento no antropocéntrico (Fleisner, 2019d, p. 84).

millones de hectáreas) para convertirlo en un sitio de explotación animal, vegetal y mineral. Esa es la historia de la sangre, lo que ella misma es y lo que viene a dar cuenta: su situación de disponibilidad, extracción y consumo. Pero también al ser obra de arte deja de ser recurso y deviene agente de sus propias transformaciones y forma, como dice Fleisner, de auto-expresión.

[L]a materia del arte parece haber dejado de ser el lugar alquímico de transformación de lo inerte e informe en la idea sublimada a través de una representación. En el contexto actual donde lo humano y lo inhumano entran en una zona de mezcla e indefinición no jerárquica, la materia ya no es el sustrato de la obra ni es parte de un mensaje que la trasciende, sino lo que hay más acá y más allá de la intervención antropológica capaz de transformarla en un «recurso de auto-expresión». (Fleisner, 2019d, p. 86)

El recorrido realizado a lo largo de los apartados que componen este capítulo muestra que la explicitud de las figuras pampeanas cuando es pensada desde una filosofía materialista y posthumana abre una escapatoria o una fuga a la estructura humanista de la representación y hace evidente la configuración política y económica de un espacio.

PARTE II

LAS CIUDADES

| CAPÍTULO CUATRO |

NATURALEZA TRAVESTI

CONSTELACIÓN IV



Fig. 27. Molina Merajver, Sebastián. *Entrenosotros*. 1998. Fotograma del documental.



Fig. 28. Molina Merajver, Sebastián. *Entrenosotros*. 1998. Fotograma del documental.

“¿Así viven?’ nos decía la asistente social de la Secretaría... ‘¿Por qué no cortan el pasto... estos mugrientos? Hay que sacarlos a todos, hay que sacarlos a todos’. Nos decían que no era un lugar apto para tener a las criaturas, que nos iban a sacar a los chicos, y los iban a poner en un hogar hasta conseguirles una casa con todas las condiciones. Nos decían que éramos unos malos padres porque ese no era lugar para las criaturas, que no pensábamos en ellos, que sólo pensábamos en vivir en un lugar sin pagar impuestos, porque éramos sinvergüenzas; que siempre nos iban a estar llevando presos, y eso para nosotros no es novedad”. “Quemaron todo”. “Ahí sí, no dejaron una casa parada, quemaron todo, mataron los animales”.

Fig. 29 World Organization Against Torture (OMCT) y Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS). “Estudio de Caso: Abusos policiales en el predio conocido como La Aldea o Villa Gay”. 2004



Fig. 30. Van De Couter, Javier. *Mía*. 2011. Fotograma del largometraje.

Lo que teníamos en la villa está perdido, sí, como el paraíso está perdido y perdidos están sus prados y la sombra de sus árboles y las ramas inclinadas por el peso de las flores y las frutas que brillaban como joyas y los pájaros que cantaban como ángeles. Y sus ríos caudalosos que no inundaban ni calmaban la sed de nadie porque nadie tenía sed, sus fieras sin hambre que convivían en paz, su pareja sin sexo y su clima suave. Y esos árboles, por fin, el del bien y el mal y el de la vida. En el mundo quedaron muchos árboles, se sabe, pero de esos no hay más. En las villas en particular no hay de ninguna clase. El Poso no era la excepción. Plantamos después. Trasplantamos, para ser precisa, pero ni con las decenas de ficus y las miles de latas de malvones y alegrías del hogar con que bordeamos el estanque la villa se transformaba en un *locus amoenus*; con el jardín del edén no tenía más semejanza que la cercanía de la divinidad.

Fig. 31. Cabezón Cámara. *La virgen cabeza* 2009. Fragmento de texto literario.



Fig. 32. Van De Couter, Javier. *Mía*. 2011. Fotograma del largometraje.

Antigua: ¿Qué sabíamos nosotras que no podíamos salir vestidas como personas normales, que teníamos que salir dando lástima? Ale nos vistió a todas una por una, Pedro nos peinó a todas diferentes. ¿Qué tiene de malo?
Sebastián: Es que esto es un documental. Es testimonial. A las cosas hay que mostrarlas como son, no todas peinadas, vestidas y maquilladas. Ustedes no son eso.
Antigua: Yo no voy a salir en un... documental vestida con calzas y zapatillas rotas.
Habitante IV: Pobres pero limpiitas y coquetas.
Antigua: Y sí, somos eso. A las travestis nos encanta fantasear así que apréndetelo si vas a hablar de nosotras.

Ale: Una casa sin luz, sin agua, sin gas. Eso es lo que tengo.
Antigua: Una elige estar acá.
Ale: Eso es lo que nos toca, Antigua. Y quizá se nos está dando una oportunidad con esa reunión.
Antigua: ¿Qué oportunidad?
Ale: De dejar de vivir entre los yuyos.
Antigua: Donde vos ves yuyos yo veo un bosque.

Antigua: Yo acá tengo mi casa, tengo mi marido y no me interesa que vayamos a vivir amontonadas a un hotel.
Habitante I: Yo prefiero un sueldo y paredes como Dios manda.
Antigua: Dios no existe, pelotuda. Les digo más, me parece que eso del sueldo y del hotel es un verso.
Habitante II: ¿Qué tenemos acá? No tenemos gas, agua, luz.
Antigua: Esto es una villa, no es un country.
Habitante III: Ya nos quemaron a los perros, ahora seguimos nosotras, Antigua.

Fig. 33 Van De Couter, Javier. *Mía*. 2011. Fragmento del guion del largometraje.



Fig. 34. Molina Merajver, Sebastián. *Entrenosotros*. 1998. Fotograma del documental.

Pero las travestis perras del Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba escuchan mucho más que cualquier vulgar humano. Escuchan el llamado de La Tía Encarna porque huelen el miedo en el aire. Y se ponen alerta, la piel de gallina, los pelos erizados, las branquias abiertas, las fauces en tensión.

Fig. 35 Sosa Villada, Camila. *Las malas*. 2019. Fragmento de texto literario

La naturaleza, dice Haraway (1999, p. 122), es un *topos*, un lugar común. Pero es también un *trópos*, un tropo: una figura, un movimiento y un desplazamiento. Las imágenes del panel de este capítulo, todas enredadas en el umbral de la ficción y la no ficción, conforman nudos en los que aparecen naturalezas, villas y travestis que son *topos* y *trópos* en los que se deshace, según se argumenta, cualquier identidad fija. He aquí (emplazada en estos lugares y en estas figuras) la idea sobre la que versa este capítulo: la naturaleza travesti.

En *La virgen cabeza* [Fig. 31], Cabezón Cámara dice que de todos los árboles que quedaron en el mundo luego de que el paraíso se perdiera (y con él los prados, las sombras, las ramas inclinadas por el peso de las flores, las frutas, los pájaros que cantaban como ángeles, los ríos caudalosos que a nadie daban de beber porque nadie tenía sed, las fieras sin hambre y sus climas suaves) ninguno se encuentra en las villas. Más allá de los posibles trasplantes, una villa no es un *locus amoenus* ni se asemeja el Jardín del Edén. A su vez, en el fragmento de *Las malas* de Sosa Villada [Fig. 35] las travestis son seres híbridos: perras con branquias abiertas, piel de gallina y pelos erizados que escuchan, huelen e intuyen más que cualquier vulgar humano.

El resto de las imágenes visuales y textuales que componen la constelación y que deambulan entre la ficción (un largometraje) y la no-ficción (un documental testimonial audiovisual y un informe elaborado por organismos de derechos humanos), remiten a un sitio específico: la Aldea Rosa. Se trata de un asentamiento ubicado detrás de Ciudad Universitaria en el que travestis y maricas (y, por supuesto, otras entidades no-humanas, vivas e inertes: desde malezas, árboles, niñxs y perrxs hasta basura y llamas de fuego) expulsadxs de la ciudad moderna tejieron lazos de amistad y solidaridad en la costa del Río de la Plata.

En 1994 Quarracino, el entonces arzobispo de Buenos Aires, compartía un sueño: un *ghetto* en el que gays y lesbianas estuviesen segregados y viviendo bajo sus propias reglas con el fin de evitar “una mancha innoble en el rostro de la sociedad”. Un año después se funda la Aldea Rosa que existió hasta 1998, año en el que fue violentamente desalojada. Eran tiempos (no tan distintos de los actuales) de consumismo, de auge de barrios privados y *countries* pero también de pobreza, indigencia y en los que el ejercicio (aún a escondidas) de la diversidad sexual no era otra cosa que un privilegio de clase y

de raza. Es decir, mientras las maricas burguesas comenzaban a recorrer los océanos del mundo en lujosos cruceros especialmente decorados para celebrar la diversidad, las maricas y las lesbianas pobres y las travestis (nunca burguesas) eran (y siguen siendo) perseguidas y torturadas por la policía.

La idea fascista del arzobispo fue el puntapié inicial, al decir de las fundadoras de la Aldea (World Organization Against Torture (OMCT) & Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), 2004), para el armado de una comunidad en la que aparecieron otras historias, diferentes a las del “nicho humano”, atravesadas por el cartoneo, el cirujeo, el trabajo sexual y la indigencia, pero no centradas en ello.⁵⁴

Los fotogramas del documental *Entrenosotros* [Fig. 27] [Fig. 28] [Fig. 34] de Molina Merajver, un cortometraje hecho —por estudiantes de la Facultad de Diseño, Arquitectura y Urbanismo que se encontraba a pocos metros de la Aldea— con fines militantes y en el medio de las tensiones con el Gobierno de la Ciudad y la Justicia Federal intentan dar testimonio de algo de la cotidianidad de la Aldea. En estas imágenes se ve una fogata, ramas, una travesti cocinando, tierra, verduras, basura, mate y una caja de jabón en polvo que bien podría ser una obra de Warhol. Los fotogramas de *Mía* de Van de Couter están en apariencia más estetizados. En el primero [Fig. 30] Ale, el personaje interpretado por Sosa Villada, se encuentra junto a un altar con estampitas de vírgenes y de santos paganos, velas, rosarios y un mantelito tejido al crochet. En la segunda [Fig. 32] un grupo de amigas conversa estando sentadas en dos sillones ubicados entre árboles de los que cuelgan farolitos hechos con bidones de agua y botellas plásticas y con los pies sobre una alfombra puesta sobre la tierra. También hay un secador de pelo de peluquería. A su vez, en la constelación pueden leerse tres breves fragmentos del guion de esta película [Fig. 33] en los que se describe el lugar y las fantasías que lo circundan porque como dice la fundadora de la Aldea “a las travestis nos encanta fantasear” y donde algunas ven yuyos otras ven un bosque.

⁵⁴ No se pretende aquí al hablar de villas urbanas y de la Aldea Rosa romantizar la exclusión social y económica y las condiciones de vida marginales a las que son relegados algunos grupos de humanxs en el capitalismo y particularmente en el sur. Solo se busca indagar a partir de ese espacio otras nociones de naturaleza. No obstante, queda formulada (y no respondida porque excede a esta tesis) la pregunta sobre cómo hacerse un lugar en una realidad de otrxs que de todas formas no es nunca tan otra ni nunca tan propia.

Finalmente, fulguran además en la constelación algunos recortes de entrevistas [Fig. 29] tomados de un informe del CELS y de la OMCT (2004) en los que las habitantes de la Aldea describen la indignación de las asistentes sociales enviadas por la Secretaría de Derechos Humanos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Lo que les molestaba eran las formas poco humanas de habitar, no solo el pasto largo y la mugre, sino principalmente la relacionalidad de entidades varias que albergaba hasta niños recién nacidos. Por eso es justamente que, como en la Inquisición, la policía quemó todo: los ranchos, los yuyos, lxs perrxs, etc.

El presente capítulo, que abre la segunda parte de la tesis, estudia esta nueva constelación de figuras conjuntamente con la noción de naturaleza, profundizada y problematizada por algunas de las principales líneas filosóficas de las que se nutre el materialismo posthumano. Puede ser llamativo que la reflexión sobre este concepto tenga lugar en esta parte de la tesis dedicada a las ciudades y no en la primera donde se recorren figuras del espacio pampeano o en la tercera donde se hace lo mismo pero con imágenes del litoral y del Río de la Plata. Como se argumenta en los próximos apartados, la naturaleza no es lo otro de la cultura, ni la ciudad es el espacio propio de esta última. Pensar el problema de la naturaleza emplazado en las figuras de dos villas, la Aldea Rosa y El Poso (la villa que escribe Cabezón Cámara en la *Virgen Cabeza*), lejos de la naturaleza idealizada, posibilita una aproximación particular al problema filosófico en juego.

A su vez, en la constelación del capítulo hay una suerte de tensión entre documentos y fantasías. Aunque, en rigor, ninguno es tan puro, no hay meros documentos meras fantasías, en todo caso, ambos están mezclados y compuestos por distintas capas de ficción. *Entrenosotros* [Fig. 27] [Fig. 28] [Fig. 34] es un cortometraje documental cuyo director —según se ficcionaliza en *Mía* [Fig. 30], una ficción basada en una no-ficción— pretende mostrar “las cosas como son”. También aparece en la red de figuras un fragmento de un informe elaborado con rigor científico por trabajadorxs sociales de dos organismos de derechos humanos a partir de entrevistas realizadas a las habitantes de la Aldea [Fig. 29]. Esta presencia anómala, en tanto que no se repite en las constelaciones previas, se inscribe en un intento por borrar no solo las fronteras interiores del arte, sino también aquellas que lo separan de las otras esferas de la producción de figuras.

Las distintas capas de ficción también se muestran en los espacios figurados. Por un lado, El Poso, ese lugar otro de un *locus amoenus* y del Jardín del Edén que aparece en *La virgen cabeza* [Fig. 31]; por el otro, la Aldea Rosa que emerge de las no-ficciones [Fig. 27] [Fig. 28] [Fig. 29] [Fig. 34] y de sus ficcionalizaciones [Fig. 30] [Fig. 32] [Fig. 33]. Algo semejante, sucede con el Parque Sarmiento [Fig. 35] que menciona Sosa Villada en su novela que es una ficción que toma algunos elementos de la no-ficción de su vida. El lugar que por las noches fue un sitio en el que algunas travestis trabajan como prostitutas y tejen vínculos entre ellas aparece en el texto literario y por fuera de él. No interesa aquí contraponer estos espacios sosteniendo que algunos son “reales” y que otros “solo existen en las mentes de las autoras y de sus lectorxs”. Todos ellos son imaginables (no falsos) y están configurados por distintas capas de ficcionalidad.

De forma similar, la naturaleza es también ficción y hecho que no preexiste a su construcción (Haraway, 1999, p. 123). La noción de naturaleza travesti que aquí se acuña viene a evidenciar esto. En tanto que deudora de la idea de naturaleza *queer*, este concepto pone de relieve la inestabilidad de toda taxonomía, de toda identidad fija, de toda esencia. Pero a diferencia de su acreedora que proviene de las academias del norte, esta otra naturaleza se sitúa en las villas del sur global, aquellos espacios que son lo absolutamente otro de un *locus amoenus*, y en los cuerpos de las travestis perseguidas, hostigadas y quemadas por la policía. La naturaleza travesti no es una naturaleza rara, sino una naturaleza sin identidades fijas, relacional e inoculada de fantasías.

*

[4.1] La naturaleza como acontecimiento

Antes de comenzar a estudiar las críticas o problematizaciones contemporáneas a la noción de naturaleza que realizan distintxs filósofxs cercanxs al posthumanismo y/o a los nuevos materialismos o cercanos a estas líneas, es necesario revisar una de las fuentes fundamentales para algunxs de estxs pensadorxs.⁵⁵ Me refiero a Whitehead y

⁵⁵ Pienso por ejemplo en Stengers (2020) quien a partir de Whitehead consigue transitar un camino marcadamente diferente al que ofrece la teoría crítica, el constructivismo social o la deconstrucción.

particularmente al problema que encontró el autor en el concepto de naturaleza tal como fue delineado por la tradición filosófica occidental y que denominó “la bifurcación de la naturaleza” (Whitehead, 1968, pp. 37-60).

Para el matemático y filósofo inglés la naturaleza es “lo que observamos en la percepción por medio de los sentidos” (1968, p. 13). Y más adelante agrega: “todo lo que se percibe se halla en la naturaleza. No podemos seleccionar” (1968, p. 40).

Esta definición breve y contundente requiere por supuesto de ciertas aclaraciones. Lo primero que se podría decir es que la naturaleza no es de ningún modo la naturaleza que conocemos, “es la naturaleza con la que lidiamos, con la que establecemos múltiples relaciones, y por lo tanto es también todo lo que presuponen, en lo que a ella “le” concierne, estas relaciones múltiples” (Stengers, 2020, p. 54).

Aquello a lo que Whitehead se resiste es a la división modernista entre cualidades primarias y secundarias. Es decir, el problema reside en la separación entre el conjunto de cosas que comprende a los constituyentes fundamentales del universo que supuestamente exceden a los sentidos pero no a la ciencia y un segundo grupo constituido por lo que la mente le añade a los elementos básicos que pueblan el mundo para otorgarles sentido.

Latour (2005, p. 231) se pregunta qué ocurre con todas nuestras descripciones del mundo cuando ya no jugamos el juego de los eliminativistas que lo dividen en cualidades primarias y secundarias. Sin esta partición los objetos de la ciencia dejan de situarse detrás de los sentimientos de la poesía, por ejemplo, y pasan a estar implicados o envueltos en ellos.

En términos de Whitehead, las “adiciones psíquicas”, forman parte del sentido común pero son ignoradas por la ciencia. El problema es que de este modo habría dos naturalezas: una conjetural y otra onírica; o dos registros: el de la naturaleza aprehendida en la experiencia y el de la naturaleza que es causa de esa experiencia. La primera contiene el verde de los árboles, el canto de los pájaros, etc.; la segunda el sistema hipotético de moléculas, etc. (Whitehead, 1968, p. 42). En suma, la naturaleza estaría atravesada por una dualidad entre una naturaleza objetiva o extensiva, por un lado, y una naturaleza subjetiva de la percepción, por el otro.

Entonces, ¿qué es la naturaleza? ¿Qué es aquello de lo que tenemos experiencia? El primer nombre que le pone Whitehead es “acontecimiento” entendido como un lapso de tiempo: “lo que discernimos es el carácter específico de un lugar a través de un período de tiempo” (1968, p. 64). A su vez, los acontecimientos están conectados entre sí, o sea, se extienden en tanto que incluyen o comprenden otros. De estos lazos surgen el espacio y el tiempo.

El germen del espacio hay que buscarlo en las relaciones mutuas de los acontecimientos dentro del hecho general inmediato que es toda la naturaleza ahora discernible, es decir, dentro del acontecimiento único que es la totalidad de la naturaleza presente. Las relaciones de otros acontecimientos con esta totalidad de la naturaleza forman la textura del tiempo. La unidad de este hecho general presente se expresa por el concepto de simultaneidad. (Whitehead, 1968, p. 35)

En este trecho aparecen conceptos que, al decir de Stengers (2020, p. 74), son clave a la hora de pensar una teoría del espacio y del tiempo: germen del espacio, textura del tiempo y simultaneidad.

La bifurcación de la naturaleza encuentra quizá su realización más acabada en Kant. La *Crítica de la razón pura* da cuenta del proceso por el cual los datos subjetivos pasan a la apariencia de un mundo objetivo. Como es sabido, para Kant, el mundo fenoménico requiere del sujeto para existir como si este último estuviese por fuera de él y lo pudiese constituir.

Sin embargo, la naturaleza no se encuentra bifurcada, prueba de ello es la existencia de organismos cuyas cualidades primarias se confunden constantemente (Latour, 2005, p. 226). La filosofía del organismo, en forma contraria a Kant, sostiene que el sujeto emerge del mundo (Toscano, 2006, p. 79).

Al decir de Stengers,

[e]l cuerpo vivo organizado podría haber cuestionado [...] las tranquilas categorías del fenómeno kantiano: la naturaleza nos exige cuestiones completamente distintas. Pero no fue así: grandeza de Kant que no permitió que el ser organizado perturbara el cara a cara tranquilo entre el sujeto libre y el objeto determinado. A este se le hará un lugar, incluso todo un lugar propio, pero [...] no como lo que nos obliga a tratar de prestarles a los seres vivos la atención que (les) conviene, o que se les debe. Perversa jugada maestra que traduce precisamente el tipo de poder que Whitehead buscará arrebatarse a la filosofía: transformar el rechazo de una obligación de pensar en la paradoja que traduce los límites del pensamiento. (Stengers, 2020, pp. 151-152)

Para Whitehead, la filosofía de la naturaleza debe terminar con la bifurcación aunando tanto la noción de naturaleza como totalidad que no es afectada por la percepción humana de ella, como la idea de que la percepción es constitutiva de la naturaleza misma. Por un lado, la percepción marca el acontecimiento y el comienzo de una nueva atención direccionada hacia todo lo demás que ha estado presente en la percepción y no puede ser eliminado. Por tanto, esta no es lo que detiene el acceso a las cosas y dirige la atención hacia la mente. Por otro lado, la percepción nos remite nuevamente a un punto de vista, pero este no es ni relativo ni subjetivo, dado que es lo capturado y aprehendido por el panorama que está siendo abarcado. Los efectos de estas dos formas de percepción son disímiles: una destruye el objetivismo y conserva todo lo que las ciencias podrían agregar a la experiencia, la otra hace trizas el subjetivismo y conserva todo lo que incluyen la localización y encarnación de algún organismo experimentante (Latour, 2005, p. 230).

Cabe aclarar que lo que está en juego no es nuestra percepción *de* la naturaleza, sino la percepción *en* la naturaleza. Según Latour (2005), esta cuestión aparece claramente en el Whitehead de Stengers quien pone el énfasis sobre la perspectiva. Esta última no es el punto de vista que un sujeto “tiene sobre” algún estado de cosas, sino un testigo revelador de lo que la percepción le ofrece al organismo viviente.

La búsqueda de transformación que emprende el autor no se circunscribe a un solo ámbito sino que transita la lógica, la epistemología y la ontología. Siempre se trata de no separar: convertir la lógica del sujeto-predicado en una lógica multirrelacional; la epistemología en una empresa relacional-intencional y la ontología de sustancias separadas, en una de “épocas” plurales.

Reconfigurar el concepto de experiencia, como actividad constitutiva, creativa y procesal, es imprescindible dada la separación entre seres a los que se le otorga capacidad subjetiva de actuar por medio del experimento y seres que meramente existen y tienen vedada cualquier tipo de relación (Vanzago, 1994, p. 91). Para reformular los conceptos de naturaleza y experiencia de un modo coherente, es necesario dejar de lado la centralidad de lo humano, revisar todas las categorías aparentemente subjetivas (percepción, subjetividad, sentimiento, etc.) y transformarlas

para que puedan dar cuenta de la totalidad de los procesos e interacciones naturales (Toscano, 2006, p. 80).

La concepción de Whitehead sobre la naturaleza solo es posible revisando las bases científicas y especulativas sobre la cuales Kant sostuvo su filosofía. Es decir, es necesario liberar la noción de objeto de la hegemonía trascendental de la individuación espacio-temporal dejando de lado, para empezar, la teoría newtoniana según la cual la materia mundana es individuada, presente e instantánea.

Al no estar condicionados en su unidad por un sistema de referencia espacio-temporal omnicomprendido, los acontecimientos whiteheadianos son constitutivos de las regularidades sobre cuyos cimientos es posible llegar a abstraer un absoluto sistema formal de referencias. Los acontecimientos permiten reconstituir la objetividad de forma tal que esta puede devenir parte de los procesos de ontogénesis subjetiva.

El espacio y el tiempo extrapolan la estructura estática de las trayectorias y transformaciones entrecruzadas de los [acontecimientos], sus 'historias-de-vida', y de los patrones que estas contienen, los 'hechos concretos' del universo, que Whitehead llama 'organismos'. (Toscano, 2006, p. 82)⁵⁶

Al ser siempre diferentes entre sí, los acontecimientos son reconocibles aun estando enredados en el pasaje de la naturaleza. Los objetos son inseparables de los acontecimientos en los que hacen, según el término técnico que acuña Whitehead, "ingresión". Es decir, ellos ingresan, son "ingredientes" del acontecimiento.

Un objeto es un ingrediente del carácter de un acontecimiento. El carácter de un acontecimiento no es más, de hecho, que los objetos que son sus ingredientes y las maneras con que esos objetos hacen su ingresión en el acontecimiento. De este modo, la teoría de los objetos es la teoría de la comparación de los acontecimientos. (Whitehead, 1968, p. 161)

El objeto es, por un lado, un dato, una suerte de material para la aprehensión de la multiplicidad del mundo; por el otro, el objeto inmaterial eterno que le confiere cierto grado de orden y estabilidad, y, a su vez, lo hace de la individuación una cuestión de decisión sobre un potencial (Toscano, 2006, p. 83).

⁵⁶ Reemplazo el término "evento" por "acontecimiento" dado que este último es el que se utiliza a lo largo del presente apartado y es también el que aparece tanto en las dos traducciones de *El concepto de naturaleza* de Whitehead que existen en lengua castellana como en la traducción del estudio que Stengers le dedica al autor y que aquí he referido en más de una oportunidad.

El pasaje de la naturaleza, la multiplicidad continua y relacional de los acontecimientos, la multiplicidad cualitativa de los objetos, entre otras nociones de Whitehead, se encuentran presentes explícita o implícitamente en las revisiones críticas del concepto moderno de naturaleza realizadas por los posthumanismos y nuevos materialismos, o por pensadorxs cercanxs a estas líneas y que se estudian en los próximos apartados de este capítulo.

Las críticas al pensamiento moderno, aferrado a la idea de progreso, racionalidad y universalidad, no pueden conducirnos, sostienen Stengers y Debaise, a la sustitución de este por otro igualmente general (2015, p. 3). De lo que se trata es de “poner el pensamiento bajo el signo de un compromiso por y para algo posible que trata de activarse, de ser perceptible en el presente” (Debaise & Stengers, 2015, p. 4) y, por ello, lxs autores proponen hablar de “gestos especulativos”. No es posible dejar las abstracciones de lado pues se obstruiría el pensamiento, dice Stengers citando a Whitehead, pero sí es necesario “revisar críticamente nuestros modos de abstracción” (Stengers, 2008, p. 95). Pensar con Whitehead, o como dice Stengers, “aceptar la captura y volver[se] engranaje” (2020, p. 681) del autor, “ser infectado por él” (2020, p. 678) es necesario a la hora de problematizar las concepciones modernas y sus implicancias políticas.

*

[4.2] Naturocuturas, Worlding, Terrápolis

En *Ecology without Nature*, Morton sostiene que la noción de naturaleza no es otra cosa que una construcción retórica arbitraria.

La naturaleza, un término trascendental con una máscara material, se encuentra al final de una serie potencialmente infinita de otros términos que se fundan en ella, también conocida como lista metonímica: pescado, hierba, aire de montaña, chimpancés, amor, gaseosa, libertad de expresión, elección, heterosexualidad, mercados libres. (Morton, 2007, p. 14)

Se trata de una noción escurridiza que, dada su inconsistencia, puede ser puesta al servicio de cualquier tipo de ideología. Morton diferencia tres sentidos en los que la palabra naturaleza es utilizada: primero, como mero contenedor vacío para una serie de

otros conceptos; segundo, como norma con fuerza de ley con la que se mide la desviación; y tercero, como caja de Pandora, una palabra que encierra una serie potencialmente infinita de objetos de fantasía dispares. Dentro de esta última acepción puede pensarse desde la promesa de felicidad alojada en una playa paradisíaca hasta el fin de todos los tiempos.

A su vez, sostiene el autor, se trata de un término “trascendental con una máscara material”. Es decir, oscila entre lo divino y lo concreto. Puede ser considerado sustancia —una cosa blanda en sí misma— o esencia —un principio abstracto que está más allá tanto del ámbito material como del representacional—.

La amplitud y ambigüedad de la noción de naturaleza ha permitido que, desde el romanticismo, sea utilizada tanto para apuntalar la teoría capitalista del valor y socavarla; indicar lo intrínsecamente humano y excluir lo no-humano; inspirar bondad y compasión, y justificar la competencia y la crueldad.

Lo sostenido por el autor no conlleva, según él mismo indica, que la naturaleza sea mero texto y que carezca de realidad alguna. Por el contrario “la idea de la naturaleza es demasiado real y tiene un efecto demasiado real sobre creencias, prácticas y decisiones demasiado reales en un mundo demasiado real” (Morton, 2007, p. 19). La naturaleza no es una “cosa” en tanto que algo autónomo, único y duradero, pero eso no la hace irreal o inexistente. A su vez, es un punto focal que conduce a asumir determinadas actitudes. Justamente, la ideología se basa en la actitud que es asumida hacia la naturaleza. Si esta se disuelve, queda inoperante la fijación ideológica.

Al decir de Swyngedouw (2011, p. 43), todo intento de saturar exhaustivamente, ~~de~~ clausurar y colonizar el sentido de “naturaleza” tiene intrínsecamente intenciones políticas y hegemónicas que desde luego no se reconocen como tales. Ante este panorama, la propuesta de Morton es pensar una ecología sin naturaleza.

Cuando sugiero que abandonemos el concepto de naturaleza, estoy diciendo que realmente lo abandonemos, en lugar de tratar de encontrar soluciones "nuevas y mejoradas" concebidas apresuradamente, una nueva forma de lenguaje publicitario. (Morton, 2007, p. 21)

Los motivos en los que se funda este intento por desechar la noción de naturaleza residen justamente en los daños que la misma ha causado: la división entre sujetos y objetos alienó a los seres humanos en relación a su mundo.

Haraway (2017) propone el concepto de naturoculturas para pensar más allá o más acá de esta escisión. Morton crítica esta noción sosteniendo que se trata de una idea apresurada y proveniente de un lenguaje utópico que no logra distinguirse del concepto de naturaleza a secas ni queda exenta de las críticas que el autor realiza a este término. “Estas no-naturalezas siguen siendo naturaleza, basadas en interpretaciones esperanzadoras de ideas emergentes en disciplinas como la filosofía, las matemáticas y la antropología, ideas que resultan ser altamente estéticas” (Morton, 2007, p. 21).

La crítica de Morton no solo carece de argumentos sólidos, sino que también resulta llamativo que el filósofo señale peyorativamente que nociones como la de Haraway son “altamente estéticas”. Lejos de ser este un problema, entiendo que es allí donde radica la potencia de estos conceptos. Como se ha sostenido en la introducción a partir de ideas de Schwarzböck y de Billi (cf. p. x), la estética es una esfera del saber privilegiada porque permite pensar en términos de no-verdad. Justamente, para reconsiderar el concepto de naturaleza es necesario recurrir a una disciplina que se detenga en las apariencias, en las mallas sensibles y en las imágenes emancipadas, es decir, en aquellas que no son representaciones del sujeto, sino que se producen en la fricción de lo que existe. Por ello, en el contexto de esta tesis es importante recuperar la idea de naturoculturas de Haraway que a su vez se nutre del pensamiento de Whitehead y de pensadoras feministas como Verran, Thompson y Strathern.

Las naturoculturas son concretas, en el sentido whiteheadiano del término, es decir son “una concrecencia de aprehensiones” y una “ocasión real”. En ellas la naturaleza y la cultura no pueden mantenerse ni bien separadas ni en orden.

A través de su contacto unos con otros, a través de sus “aprehensiones” o sujeciones, los seres se constituyen unos a otros y a sí mismos. Los seres no preexisten a sus relaciones. Las “aprehensiones” tienen consecuencias. El mundo es un nudo en movimiento. Tanto el determinismo biológico como el cultural son ejemplos de una concreción errónea —es decir, en primer lugar, el error de aplicar categorías abstractas provisionarias y locales como “naturaleza” y “cultura” a todo el mundo y, en segundo lugar, confundir las potenciales consecuencias con los fundamentos preexistentes—. No hay sujetos ni objetos preconstituidos, ni fuentes únicas, ni actores unitarios ni finales definitivos. En palabras de Judith Butler, solo hay “fundamentos contingentes”; el resultado son cuerpos que importan. (Haraway, 2017, p. 6)

La naturocultura es una suerte de bestiario de agencias relacionales que Haraway piensa con algunas escritoras feministas cuyas ideas se encuentran por fuera tanto del

universalismo como del relativismo. Particularmente, toma los conceptos de “ontologías emergentes” de Verran, “coreografías ontológicas” de Thompson y “conexiones parciales” de Strathern. El primero de ellos parte de preguntas relativas a la educación y a la “reunión” de diversas prácticas de conocimiento provenientes de pueblos diferentes en mundos postcoloniales. Según Verran, esto es posible por medio de prácticas emergentes que reúnen las agencias inarmónicas y las formas de vida disímiles en las que se ven historias heredadas y futuros (casi imposibles pero necesarios) en común.

La noción de “coreografías ontológicas”, por su lado, describe los modos y los movimientos en los que los cuerpos, humanos y no humanos, “son separados y reunidos en procesos que hacen de la seguridad en sí mismo y de las ideologías humanistas y organicistas [...] guías para la ética y la política, y más aún para la experiencia personal” (Haraway, 2017, p. 8).

El concepto de “conexiones parciales”, el tercero que toma Haraway, pone de relieve lo absurdo que resulta pensar la “naturaleza” y la “cultura” como polos opuestos o categorías universales. La relacionalidad de las conexiones parciales no admite esta oposición. Tampoco permite postular, como lo hace la filosofía ecológica holística, que “todo está conectado con todo”. Primero porque no hay “Todo” y luego porque, en todo caso, todo está conectado con algo que a su vez está conectado con otra cosa. Como sostiene Haraway en una nota de *Seguir con el problema* en la que cita a Van Dooren, “a pesar de que, quizás *en última instancia*, todo está conectado entre sí, la especificidad y proximidad de las conexiones es importante: *con quiénes y de qué maneras estamos conectados*. La vida y la muerte ocurren dentro de esas relaciones” (2014, p. 60). En este enredo de comunidades humanas y no humanas, de existentes vivos e inertes, lxs participantes del nudo no son el todo, o, mejor dicho, son partes que no suman el todo. En las conexiones parciales se entrelazan carne y significante, cuerpos y palabras, relatos y mundos, son geometrías contraintuitivas y traducciones incongruentes necesarias para coexistir donde ni la trascendencia ni la inmortalidad son una posibilidad.

En las naturoculturas hay redes de parentescos formados por la concrecencia de las aprehensiones de acontecimientos reales y basados en especificidades históricas y fundamentos contingentes y, por tanto, mutables: “no hay cimientos: solo hay elefantes

sosteniendo a elefantes” (Haraway, 2017, p. 11). Estas tramas son las que conforman, según la expresión de la autora, una gran “familia *queer*”.

Aunque serán analizadas con mayor profundidad en el último apartado del capítulo, en las figuras de la constelación aparece con claridad una gran familia *queer*. Hay parentescos literales que están a simple vista: la Tía Encarna, la madre de todas las travestis perras del Parque Sarmiento [Fig. 35]; la hermana Cleopatra, una travesti que dice comunicarse con la Virgen y predica rodeada por una corte de chongos, putas, nenes y otras travestis [Fig. 31] y Antigua, la primera fundadora de la Aldea Rosa y madre de todxs lxs habitantes [Fig. 33]. Al mismo tiempo, las historias de estas travestis están entrelazadas a los entornos de los que son partes. En cada una de estas familias travestis se anudan carne y significante, cuerpos y palabras, relatos y mundos.

Haraway también propone el término *Worlding*, mundo pero en gerundio. Modificando el sintagma nominal el mundo deja de ser un “ser” y pasa a ser un “hacer”. *Worlding* nombra una combinación particular de materia y signo que elimina los límites entre el sujeto y el entorno, o entre persona y topos. El término no debe confundirse con *Weltling* de Heidegger (2012, §18) que refiere a la estructura del mundo y tiene un fuerte corte antropocéntrico. Para el alemán, el *Dasein*, el existente humano, se conforma (y comprende el conformarse) con los entes intramundanos y en ese conformarse descubre el ser de estos entes como referencialidad. Su conformarse con ellos es al mismo tiempo un conformarse con el plexo de referencias al que pertenecen.

Para Haraway el término *Worlding*, siempre ligado al proceso de enredo humano/no-humano, refiere a la “naturaleza afectiva” en el que la agencia humana y no humana consigue un punto de “expresividad” y “legibilidad” en el que emerge el mundo (Stewart, 2012, p. 226). La noción de “mundo”, tal como la entienden Haraway y aquellxs que están pensando con ella, no nombra una cosa existente, sino el contexto o trasfondo contra el cual las cosas particulares aparecen y adquieren significado. Se trata de un “conjunto móvil pero más o menos estable de prácticas, implicaciones, relaciones, capacidades, tendencias y posibilidades” (Anderson & Harrison, 2010, p. 8).

Haraway toma los conceptos de alterglobalización y altermundialización de activistas europeos y que también trabaja Preciado para nombrar formas prometedoras “en aprender a reanudar algunos de los nudos de las múltiples especies ordinarias que viven

en la tierra” (2019b, p. 26).⁵⁷ La altermundialización deja en evidencia que las criaturas del barro (y no del cielo) son conectadas por el fango que posee grandes habilidades para poner las cosas en contacto y para lubricar pasajes entre los seres y sus partes.

En *Seguir con el problema*, Haraway propone el término Terrápolis, al que ya hemos aludido en el segundo capítulo en relación a la cuestión de las manadas (cf. § 2.5). En Terrápolis las especies compañeras *devienen con* un mundo y se involucran en el antiguo arte de terraformar (Haraway, 2019a, p. 35). Nada preexiste a esos mundos entrelazados, ni la materia separada, ni las naturalezas, ni las culturas, ni los sujetos, ni los objetos.

Terrápolis es rica en mundanidad porque en el fango las cosas se conectan, pero tampoco guarda relación alguna con “el intervalo existencialista y desconectado, solitario, creador-del-Hombre teorizado por Heidegger y sus seguidores” (Haraway, 2019a, p. 34). No hay, claro, excepcionalidad humana; hay compost en el que se (des/re)hacen lxs múltiples existentes.

Conformar responsabilidades, cosas y seres vivos puede estar en el interior y el exterior de cuerpos humanos y no humanos, en diferentes escalas de tiempo y espacio. Todos juntos, los jugadores evocan, detonan y convocan lo que existe. Juntos, el devenir-con y el volver-capaz inventan un espacio nicho *n*-dimensional y sus habitantes. El resultado es frecuentemente llamado naturaleza. (Haraway, 2019a, p. 41)

Tan lejos de la idea humanista e idealista de naturaleza como de las críticas de Morton antes referidas, los conceptos de naturoculturas, *Worlding*, Terrápolis y terraformar, todas nociones cercanas que propone Haraway, hacen evidente que la creación de mundos es un proceso ontológico activo que compete a todxs los existentes.

*

⁵⁷ Haraway remite a un manuscrito que Preciado le envió en el año 2006. Si bien no está editado sí fue desarrollado en una conferencia dictada en la Documenta 13 en la ciudad de Kassel por el filósofo (Preciado, 2012). Tanto en el manuscrito que reproduce Haraway (2019b, p. 126) en una extensa nota a pie de página como en la presentación, Preciado reflexiona acerca de los modos en los que desde finales del siglo XIX, momento en el que comenzaron a ser producidos los bulldogs franceses, estos perros y las lesbianas coevolucionan: de ser monstruos marginados pasan a convertirse en criaturas de los medios y cuerpos de consumo *pop* y *chic*. Por medio del reconocimiento mutuo, la mutación y el amor *queer*, inventan una forma de supervivencia y una estética de vida humana-animal. Ya en los inicios de la década de 1920, el bulldog francés se había convertido en el compañero biocultural de la mujer liberada en la literatura, la pintura y los medios emergentes.

[4.3] Zonas metamórficas y *Gaia*

Latour (2017, p. 29), quien estudia en profundidad la separación moderna entre sujetos y objetos, sostiene que el error parte de la expresión misma “relación con el mundo” que supone la existencia de dos dominios: el de la naturaleza y el de la cultura. Sin embargo, en la tradición occidental no se puede jamás hablar de la naturaleza sin hablar de la cultura y viceversa. Por ello, es preciso escribir ambos términos seguido el uno del otro y separados por un guion o una barra como si fueran una única palabra.

En las sociedades pluralistas de hoy, “natural” no es un adjetivo más fácil de estabilizar que “moral”, “legal” o “respetable”. [...] el tema Naturaleza/Cultura sale a la luz como una distribución de roles, de funciones y de argumentos que no podemos reducir a uno de sus componentes, a pesar de la pretensión de aquellos que lo emplean. (Latour, 2017, pp. 35-36)

Solo puede entenderse la naturaleza y la cultura como un par que se define en conjunto. Aunque haya una operación que intente sostener lo contrario, todas estas nociones son inestables, se encuentran simplificadas y traen consigo una carga moral y normativa y un orden político que determina un tipo específico y jerarquizado de relación con la alteridad. Con la invocación de la naturaleza se pretende identificar los actos *contra natura* pero, al mismo tiempo, una vez hallado un supuesto hecho natural y puesto como estado de derecho una parte de la crítica lo señalará como un proceso de naturalización. Es decir, el término naturaleza está además rodeado por una notable paradoja, se lo ha dotado de una dimensión prescriptiva que consiste en no tener dicha cualidad.

El concepto de naturaleza aparece [...] como una versión truncada, simplificada, exageradamente moralizante, polémica en exceso, prematuramente política de la alteridad del mundo a la que debemos abrirnos para, como colectividad, no volvernos locos... digamos, *alienados*. Para decirlo con una fórmula veloz: a los Occidentales y a aquellos que los han imitado, la “naturaleza” les ha vuelto el *mundo* inhabitable (Latour, 2017, p. 51).

La noción de mundo, en cambio, parece conseguir dar cuenta de la multiplicidad, no clausurar las preguntas sobre qué existentes han sido elegidos y qué formas de existencia se han preferido. La ventaja del término mundo es no recaer en los problemas antes mencionados, permanece ajeno a la oposición entre naturaleza y cultura y no está sujeto a las decisiones previas que subyacen en ideas como “derecho natural” y “ley de naturaleza”. En él se hace patente los modos en el que los existentes se entreveran y

están juntxs en eso que Latour, de una forma semejante a Haraway, también llama Naturaleza/Cultura.

En el sentido común (pero también en la ciencia moderna, en la literatura, etc.) hay un abismo que separa los objetos del mundo natural y los sujetos del mundo humano. Esta división es análoga a la diferencia entre cultura y naturaleza. Sin embargo, existe una dificultad (acaso una imposibilidad) práctica de realizar tal escisión. La idea según la cual existen dos mundos separados, uno natural y otro humano es acompañada por otra que postula que hay una porción arbitraria de actores *despojada de toda capacidad de acción* y que hay otra porción, también arbitraria, de actores que está *dotada de un alma* (o de una conciencia). Pero estas dos operaciones dejan de lado la existencia de una zona metamórfica a la que se ha hecho referencia en el capítulo dos de esta tesis a propósito de la idea de enmarañamiento (cf. § 2.5). En ella tiene lugar un intercambio de formas de acción por transacciones entre posibilidades de actuar de orígenes y de formas múltiples (Latour, 2017, p. 76).

Ya no parece posible postular una separación entre sujetos animados y objetos inertes que forman parte de un decorado en el cual los primeros intervienen. No hay sujetos que actúen de manera autónoma en relación con un marco objetivo. En todo caso, hay cuasi-sujetos que también son cuasi-objetos y cuasi-objetos que también son cuasi-sujetos, todos ellos comparten la potencia de actuar y ninguno es completamente autónomo.

Las nociones de sujeto y objeto son así redefinidas. “Ser un sujeto no es actuar de forma autónoma respecto a un marco objetivo, sino compartir la potencia de actuar con otros sujetos que han pedido igualmente su autonomía” (Latour, 2017, p. 80). La oposición entre ambos se desvanece y con él lo hace el resorte que hacía funcionar el pensamiento moderno.

Sin dualismos y con enunciados híbridos prolifera o reaparece una zona metamórfica de intercambios constantes entre figuras que no es otra cosa que el mundo material que es ocultado por una operación hecha en y para el lenguaje. Dicha artimaña no tiene otra finalidad más que quitarle a un determinado número de personajes la capacidad de actuar. Lo que consigue esta maniobra es, en palabras de Latour, “desanimar a una parte

de los actores y [...] dar la impresión de que existe un abismo entre los objetos materiales inanimados y los sujetos humanos llenos de alma... o al menos de espíritu” (2017, p. 86).

La zona metamórfica es una propiedad del mundo mismo y no un mero fenómeno del lenguaje. Existencia y significación quedan en el contexto de esta hipótesis equiparados. O, dicho de otro modo, si hay significación es porque hay agentes en busca de su existencia. Que la zona metamórfica, esa proliferación de intercambios, haya devenido lugar común es un logro colectivo que conlleva el fin de la modernidad o, al menos, que dejemos de ser modernos.

Otra de las figuras que toma Latour para pensar la naturaleza es *Gaia*. En la mitología este personaje tiene mil nombres y se encuentra tan lejos de la armonía que luego le ha impreso el *New Age* contemporáneo como cerca está de ser una figura contradictoria y cambiante de violencia, génesis y astucia. *Gaia* se queja de la impiedad y de la sobredimensión de los humanos.

Ahora bien, “lo que es verdad del personaje mitológico lo es también de la teoría que lleva su nombre” (Latour, 2017, p. 102) de Lovelock. Para este último, *Gaia* un modo de nombrar la Tierra pero subrayando que no es un todo ya compuesto y coherente, sin atribuirle un alma y, al mismo tiempo, “sin desanimarla haciendo de los organismos que la mantienen viva una fina película de las zonas críticas unos simples pasajeros inertes y pasivos de un sistema físico-químico” (Latour, 2017, p. 103). La *Gaia* de Lovelock es una naturaleza secular si entendemos por esto estrictamente “una naturaleza de este mundo”, sin causas exteriores ni fundamentos espirituales. Otro término posible es mundano.

Sin embargo, *Gaia* no es el planeta Tierra entendido como un único organismo viviente que actúa como un único agente coordinador tal como podría aparecer en una primera lectura de Lovelock.

Gaia no es un organismo y no podemos aplicarle ningún modelo técnico o religioso. Acaso tiene un orden, pero no jerarquía; no está ordenada por niveles; tampoco está desordenada. Todos los efectos de escala son el resultado de la expansión de un agente particularmente oportunista que aprovecha enseguida ocasiones de desarrollarse: eso es lo que torna completamente profana a la *Gaia* de Lovelock. Si es una ópera, depende de una improvisación constante que no tiene ni partitura ni desenlace, y que jamás se interpreta dos veces en el mismo escenario. Si no hay ningún marco, ningún propósito, ninguna dirección, debemos considerar a *Gaia* como el nombre de un proceso por el cual determinadas ocasiones variables y

contingentes obtuvieron la oportunidad de tornar más probables los acontecimientos ulteriores. En este sentido, *Gaia* no es más una criatura del azar que de la necesidad. Lo que quiere decir que se parece mucho a aquello que hemos terminado por considerar *como la historia misma*. (Latour, 2017, p. 126)

En su intervención en el debate, Stengers (2017, p. 36) sostiene que en tiempos de catástrofes es necesario pensar la intrusión (y no la pertenencia) de *Gaia*.⁵⁸ Siguiendo, también en parte, a Lovelock, para la autora *Gaia* no es ni la Tierra ‘concreta’ ni tampoco aquella que es referida o invocada al afirmar y subrayar nuestra conexión con esta. *Gaia* no se parece en nada a eso que alguna vez se intentó nombrar como naturaleza salvaje o frágil o como recurso natural. En rigor, no es más que un nombre vinculado a una disposición de procesos materiales que poco tienen que ver con el amor o el remordimiento humano. A su vez, “la intrusión de *Gaia* en nuestros asuntos es un evento radicalmente materialista que aglutina multitudes” (Haraway, 2019a, p. 78) que pone nuestra existencia en cuestión.

Gaia es un nombre inédito u olvidado que trae consigo una “trascendencia desprovista de las altas cualidades que permitirían invocarla como árbitro o como garante o como recurso; una disposición quisquillosa de fuerzas indiferentes a nuestras razones y a nuestros proyectos” (Stengers, 2017, p. 39). *Gaia* es creadora y, a la vez, destructora, “no es un recurso para ser explotado o una pupila para ser protegida, ni una madre lactante que nos prometa nutrición. *Gaia* no es una persona, sino un fenómeno complejo que compone un planeta vivo” (Haraway, 2019a, p. 78).

En suma, el nombre *Gaia* se opone al término naturaleza, pues mientras este último remite a algo universal, estratificado, indiscutible, sistemático, desanimado, global e indiferente al destino humano; el primero, lejos de ser una figura simpática de la unificación, da cuenta de las consecuencias entremezcladas e imprevisibles de las posibilidades de actuar. Al no haber unidad armónica, ni sistema englobante y preordenado alguno sintagmas tales como “el equilibrio de la naturaleza” o “la sabiduría de *Gaia*” carecen de sentido. *Gaia* nombra acoplamientos complejos y no lineales que aúnan procesos asociados a subsistemas entrelazados.

⁵⁸ Uso la palabra “intervención” porque es así como la autora concibe el propósito de su libro, como un intento por “transmitir ‘a quien corresponda’ lo que hace que uno piense, sienta, imagine” (Stengers, 2017, p. 6).

A su vez, *Gaia* no está ni en el interior ni en el exterior, ni admite distinción entre un organismo y su ambiente. Lxs actantes, que no se diferencian de ella, no son universales sino locales, no están sobreamadxs ni desanimadxs.

Por supuesto, hay un lazo que une a *Gaia* con *terra*, presente en la noción de Terrápolis de la que se habló en el apartado anterior. En *terra*, dice Haraway (2019a, p. 261) en una nota a pie de página de *Seguir con el problema*, están presentes la historia semiótico-material de *Gaia* y las “historias/geohistorias de *Gaia*” de Latour. “Lejos de oponerse, gaianxs y terranxs se hallan “en una camada y pila de desechos *queer* planetaria” (2019a, p. 261).

*

[4.4] Multinaturalismo, ontologías relacionales y naturalezas híbridas

Además de *Terra* y de *Gaia*, existen otros nombres para nada griegos, ni latinos, ni indoeuropeos, presentes en pueblos que resisten (no sin hibridarse, no sin contaminarse) a la Modernidad, a la colonización y a las formas de Naturaleza configuradas por una episteme antropocéntrica y androcéntrica. Estas también poseen matrices de tipo relacional o generativo y se fundan en visiones más dinámicas en las que el humano no está por fuera ni separado de la naturaleza, sino inmerso en ella (Svampa, 2019a, p. 33).

A partir de sus estudios sobre pueblos indígenas de Brasil, en especial a partir de su trabajo de campo con los Yawalaptí del Alto Xingu, Viveiros de Castro afirma que “el tema mítico de la separación entre humanos y no humanos, esto es, entre ‘cultura’ y ‘naturaleza’, para usar la jerga consagrada, no significa, en el caso indígena, lo mismo que en nuestra mitología evolucionista” (2014, p. 17). Inversamente a como aparece en nuestra mitología occidental, para estos indígenas los animales son humanos y dejaron de serlo.

“El ser humano es la forma general del ser vivo, o incluso la forma general del ser. Presupuesto radical del humano. La humanidad es el fondo universal del cosmos. Todo es humano” (2014, pp. 56-57). Por ello, lo común entre los humanos y los animales es la

humanidad. Todo el mundo es relativamente humano, algunos lo son menos que otros. En el origen son (casi) todos “humanos o humanoides, antropomórficos o, sobre todo, antropológicos, es decir, se comunican con (y como) los humanos” (2014, p. 17).

“Humano” no es una sustancia o una cualidad todxs los existentes poseen o en la que, para decirlo platónicamente, participan, sino “una diferencia en la posición relativa de las cosas”. La humanidad es un principio que conlleva la facultad, común a todxs, de ponerse a sí mismo como enunciador. Decir que todxs los animales son humanos conlleva que todo puede ser pensado en términos de auto-reflexión. Por tanto, lo que está en juego no es una cuestión de esencia sino es otra forma, por cierto, más democrática, de distribución de la agencia y las capacidades entre los existentes.

El perspectivismo amerindio sostiene que el mundo está habitado por diversas especies de seres, todxs ellxs dotadxs de conciencia y de cultura.⁵⁹ Cada unx de esos seres se ve a sí mismo como humano y a lxs otrxs como no-humanxs, más precisamente como animales o especies de espíritus. Para explicarlo mejor Viveiros de Castro propone un ejemplo:

los jaguares se ven como gente, viendo por eso los elementos de su universo como si constituyeran objetos culturales: la sangre de los animales que matan es vista por los jaguares como cerveza de mandioca, etcétera. En contraposición, los jaguares no nos ven, a nosotros los humanos (que, “naturalmente”, nos vemos como humanos), como humanos, pero sí como animales de presa: un jabalí, por ejemplo. Es por eso que los jaguares nos atacan y nos devoran. En cuanto a los jabalíes (esto es, aquellos seres que vemos como jabalíes), también se ven como humanos, viendo, por ejemplo, las frutas silvestres que comen como si fuesen plantas cultivadas, pero nos ven a nosotros los humanos como si fuéramos espíritus caníbales (pues los cazamos y los comemos). (Viveiros de Castro, 2014, pp. 36-37)

Si el fondo común es el mismo, la humanidad, entonces, la forma corporal de cada especie es un envoltorio que disimula una forma interior humanoide. Dado este factor común, la interacción entre todos estos seres, más allá o más acá de su ropaje, es una relación social, esto es, una relación entre sujetxs.

⁵⁹ El autor toma prestado de la terminología filosófica moderna la noción de “perspectivismo”. A su vez, más allá o más acá de las profundas diferencias que se incluyen en el nombre “amerindios”, existe, indica Viveiros de Castro, un antiguo fondo cultural común. “El tejido sociocultural de las Américas precolombinas era denso y continuo: los pueblos indígenas estaban en interacción constante, intensa, y de largo alcance: las ideas viajaban, los objetos cambiaban de manos entre puntos muy distantes, las poblaciones se desplazaban en todas las direcciones” (2014, p. 39). Por ello, estas concepciones se extienden por muchos de los distintos pueblos comprendidos bajo en término “amerindios”.

En el perspectivismo amerindio se hacen evidentes, de este modo, concepciones radicalmente diferentes de eso que en la tradición occidental llamamos “naturaleza” y “cultura”. En rigor, no solo de este dualismo sino de todos los que configuran el paradigma moderno: universal y particular, objetivo y subjetivo, físico y moral, hecho y valor, dado y construido, necesidad y espontaneidad, immanencia y trascendencia, cuerpo y espíritu, animalidad y humanidad, entre otros más que podría mencionarse (Viveiros de Castro, 2003, p. 38).

Un poco en broma, intentando provocar a sus colegas estadounidenses que durante la última década del siglo pasado les preocupaba notablemente la cuestión de la multiculturalidad, y un poco en serio, para señalar las particularidades desde la perspectiva amerindia que es radicalmente diferente de la occidental mononatural, Viveiros de Castro propone la noción de multinaturalismo.

Mientras que las cosmologías multiculturalistas —en boga en el momento en el que el autor brasileño acuña el término multinaturalismo— se fundan en una mutua implicación entre “la unicidad de la naturaleza y la multiplicidad de las culturas —la primera garantizada por la universalidad objetiva de los cuerpos y de la sustancia, la segunda por la particularidad subjetiva de los espíritus y del significado—” (2003, p. 38), la perspectiva amerindia se basa en la unidad del espíritu y en la diversidad de los cuerpos.

Las nociones de Naturaleza y Cultura en el pensamiento amerindio poseen, si se las compara con sus análogas occidentales, tanto contenidos distintos como ontologías diferentes, pues, estas categorías no indican regiones del ser, sino configuraciones relacionales y contingentes. Por ello, el perspectivismo no es un relativismo sino un multinaturalismo y un relacionismo.

El relativismo cultural, un multiculturalismo, supone una diversidad de representaciones subjetivas y parciales, que inciden sobre una naturaleza externa, una y total, indiferente a la representación; los amerindios proponen lo opuesto: una unidad representativa o fenomenológica puramente pronominal, aplicada indiferentemente sobre una diversidad real. Una sola "cultura", múltiples "naturalezas"; epistemología constante, ontología variable, el perspectivismo es un multinaturalismo, pues una perspectiva no es una representación. (Viveiros de Castro, 2003, p. 55)

Siguiendo a lxs antropólogxs Blaser y de la Cadena, el colombiano Escobar (2014) estudia lo que denomina “ontologías relacionales” que se contraponen a las “ontologías dualistas”. El autor parte de una pregunta que hace la política ontológica: “¿qué tipo de mundos se enactúa a través de qué conjunto de prácticas (y, podemos agregar, con qué consecuencias, para cuáles grupos particulares de humanos y no-humanos)?” (Escobar, 2014, p. 98).⁶⁰

Con la noción de “ontología relacional” Escobar intenta dar cuenta de la densa red de interrelaciones y materialidades existentes. Hay “un mundo entero que se enactúa minuto a minuto, día a día, a través de una infinidad de prácticas que vinculan una multiplicidad de humanos y no-humanos” (Escobar, 2014, p. 99). Nada preexiste a las relaciones que lx constituyen.

El antropólogo colombiano pone especial énfasis en la noción de territorio, que resulta central en las ontologías relacionales. Estos son espacios-tiempos vitales de sinergia, complementariedad e interrelación de toda la comunidad humana y no-humana.

En diversas sociedades no-occidentales y/o no-modernas en las que no existen las divisiones entre naturaleza y cultura, individuo y comunidad aparecen otras concepciones de espacios materiales. Así, por ejemplo, en pueblos indígenas y a veces también en comunidades afroamericanas las montañas o los lagos tienen vida o son espacios animados.

El territorio se concibe como algo más que una base material para la reproducción de la comunidad humana y sus prácticas. Para poder captar ese algo más, el atender a las diferencias ontológicas es crucial. Cuando se está hablando de la montaña como ancestro o como entidad sintiente, se está referenciando una relación social, no una relación de sujeto a objeto. Cada relación social con no-humanos puede tener sus protocolos específicos, pero no son (o no solo) relaciones instrumentales y de uso. Así, el concepto de comunidad, en principio centrado en los humanos, se expande para incluir a no-humanos (que pueden ir de animales a montañas pasando por espíritus, todo dependiendo de los territorios específicos). (Escobar, 2014, pp. 103-104)

⁶⁰ El concepto de política ontológica lo utiliza el autor para resaltar la dimensión política de la ontología y la dimensión ontológica de la política. Toda ontología o visión del mundo crea una forma particular de ver y hacer la política, pero también los conflictos políticos remiten a cuestiones ontológicas, tanto intra-mundo como inter-mundos. La práctica política ontológica refiere al hecho de que todo conjunto de prácticas enactúa un mundo, esto no excluye, por supuesto, a los campos supuestamente neutrales y universales de las ciencias y las tecnologías.

Por su puesto que esta configuración diferente, más amplia y democrática, del concepto de comunidad tiene implicancias en el ámbito de la política que, al dejar de ser una competencia exclusivamente humana, deja también de ser representacional como lo es en los pueblos occidentales modernos. Esta cuestión no es meramente abstracta o teórica, sino que es también concreta. Puede verse, por ejemplo, en la oposición de ciertos pueblos a proyectos de megaminería resistidos porque la montaña es también un ser sensible y no se lo puede destruir.

Escobar también utiliza el concepto de “naturalezas híbridas” para nombrar tanto los paisajes actuales de la naturaleza y la cultura, las nuevas articulaciones entre lo orgánico, lo inorgánico y lo artificial, como las estrategias de resistencia.

Las naturalezas híbridas tomarían una forma especial en las áreas de bosques tropicales, donde grupos populares y movimientos sociales buscarían defender, mediante prácticas novedosas, la naturaleza orgánica contra el embate de la naturaleza capitalista, con tecnonaturaleza como posible aliada. (Escobar, 1999a, p. 230)

El antropólogo estudia la cuestión de las naturalezas híbridas en relación a algunos pueblos del Pacífico colombiano y a las luchas por las diferencias (tanto culturales como por la diversidad biológica) situadas en esos territorios. Hay allí, y particularmente en las luchas de las selvas tropicales, historias particulares que permiten pensar qué ha sido, qué es y qué podría llegar a ser en el futuro la "naturaleza". Imaginar nuevas formas de modernidad —dado que esta, como sostiene Latour (2012), dejó de encantar o nunca sucedió— puede conducir a una renovación de la solidaridad con lo que hasta ahora ha sido denominado naturaleza (Escobar, 2017, p. 637). Se trata de crear conceptos y prácticas que den lugar a nuevas posibilidades para la vida y a nuevos modos de existencia, cuestiones que hoy se traducen como resistencia contra el capitalismo. He aquí uno de los significados más profundos de la lucha.

Si es cierto que la práctica de la filosofía es la creación de conceptos —una construcción de posibilidades para la vida mediante prácticas nuevas de pensamiento, imaginación y entendimiento (Deleuze & Guattari, 2017)— y que dicha tarea hoy implica revalidar la resistencia contra el capitalismo, los activistas en las selvas tropicales podrían mantener vivo el sueño de otras tierras y otras gentes para el futuro. (Escobar, 2017, p. 639)

Los trabajos antropológicos y filosóficos de Viveiros de Castro y Escobar estudiados en este aparatado ponen de relieve que muchos pueblos del sur global poseen concepciones de naturaleza profundamente diferentes de la noción moderna y

occidental dominante. Son prácticas de pensamiento y acción que están profundamente conectadas con aquellas revisiones críticas antes analizadas de la noción de naturaleza, provenientes de la academia occidental (del norte), pero que a su vez exceden lo meramente teórico.

Como sostiene Moore (2016, p. 114), que las estrategias para la liberación tengan éxito o fracasen depende de la capacidad de forjar una ontología diferente de la naturaleza, la humanidad y la justicia, una que se pregunte no solo cómo redistribuir la riqueza, sino cómo rehacer nuestro lugar en la naturaleza de una manera que prometa la emancipación para toda existencia, una que deje de disponer de la naturaleza como si se tratase de un recurso. En el sur global este último toma la forma de “naturaleza barata” que es nodal para el funcionamiento del capitalismo.⁶¹

*

[4.5] Naturaleza travesti

Luego del recorrido realizado en las páginas precedentes, este último apartado se focaliza en las figuras de la constelación y en la cuestión de la naturaleza travesti: una naturaleza en la que se hace evidente que la creación de mundos es un proceso ontológico activo que compete a todos los existentes, como se argumentó en este capítulo, y que a su vez hace especial énfasis en la inexistencia de identidades fijas y de órdenes taxonómicos.

La naturaleza (ya no en sentido moderno sino como naturocultura, *Worlding*, Terrápolis, zona metamórfica, multinaturalismo, ontología relacional y naturaleza híbrida, todos los nombres estudiados en este capítulo) poco o nada tiene que ver con, usando palabras de Haraway, “la imagen devastadora de lo idéntico” que el humanismo y el antropocentrismo eurocéntrico reproduce.

No hay taxonomías exactas porque no hay distinción posible entre cultura y naturaleza y porque no hay identidades fijas o estables. El mundo o podríamos decir la naturaleza

⁶¹ El concepto de “naturaleza barata” es utilizado por Moore a la hora de analizar el Capitaloceno. Esta cuestión es objeto de estudio en el próximo capítulo (cf. § 5.2).

“es precisamente lo que se hace desaparecer en las doctrinas de la representación y en la objetividad científica” (Haraway, 1999, p. 139). Dicho esto inversamente: como hay mundo, entonces, no hay orden taxonómico posible. En la naturaleza (casi) no existe la reproducción, lo que acontece es algo mucho más polimorfo que no deja lugar a identidad alguna.

Los actores, al igual que los actantes, aparecen de múltiples y maravillosas maneras. Y lo mejor de todo, la ‘reproducción’ —o menos inadecuadamente, la generación de formas nuevas— no tiene por qué imaginarse en los indigestos términos bipolares de los homínidos. (Haraway, 1999, p. 125)

Una naturaleza *queer* es una naturaleza en la que, tomando los términos que la filósofa utiliza para pensar el artefactualismo, no hay reproducción de “la imagen sacra de lo idéntico, de la única copia verdadera, mediada por las tecnologías luminosas de la heterosexualidad obligatoria y la auto-procreación masculina” (1999, p. 125). En todo caso, la naturaleza debe ser pensada como “consecuencia” generativa, resultado de una “preñez monstruosa” semejante a la noción de lxs “otrxs inapropiados/bles” de la teórica feminista y cineasta americano-vietnamita Trinh Minh-ha. Lxs “otrxs inapropiados/bles” no pudieron arrogarse la máscara del “yo” pero tampoco la del “otro” dada por las narrativas occidentales modernas de la identidad y la política anteriormente hegemónica.

Ser un «otro inapropiado/ble» significa estar en una relación crítica y deconstructiva, en una (racio)nalidad difractada más que refractaria, como formas de establecer conexiones potentes que excedan la dominación. Ser inapropiado/ble es no encajar en la taxon, estar desubicado en los mapas disponibles que especifican tipos de actores y tipos de narrativas, pero tampoco es quedar originalmente atrapado por la diferencia. Ser inapropiado/ble no es ser moderno ni ser postmoderno, sino insistir en lo amoderno. (Haraway, 1999, p. 126)

Los vínculos sin jerarquías, que Haraway extiende más allá de Trinh Minh-ha a lxs no-humanos orgánicos y maquínicos, están por fuera de las dominaciones colonialistas y patriarcales.

Estos seres monstruosos inapropiados e inapropiables son los que aparecen en la novela *Las malas* de Sosa Villada y particularmente en el fragmento que fulgura en la constelación de este capítulo [Fig. 35]. Son seres híbridos: perras con branquias abiertas, piel de gallina y pelos erizados que escuchan, huelen e intuyen más que cualquier vulgar humano. Todas estas monstruas (literales y no metafóricas) de carne humana y aceite de avión, anudadas entre ellas y a su entorno, custodiadas al final por una jauría también

monstruosa, son inapropiadas e inapropiables, no encajan en ningún ordenamiento taxonómico, están fuera de cualquier mapa disponible que diagrame tipos de actores y tipos de narrativas, pero tampoco se quedan atrapadas por la mera diferencia.

La naturaleza, sostiene Gaard (1997, p. 132), concierne a lo *queer* y viceversa. La emancipación requiere de una coalición concreta entre mujeres, naturaleza y *queers*. La idea de ecología *queer* surgió en el seno de la teoría literaria y hace énfasis en la mezcla de las identidades orgánicas de los animales y de las plantas con la construcción de identidades culturales o personales, donde las relaciones son fundamentales: el cambio es consecuencia de las contaminaciones mutua y de la capacidad de construir relaciones.

Partiendo de una concepción que denomina humboldtiana, la bióloga colombiana Baptiste utiliza la noción de *naturaleza queer* (2019).

Nada es más *queer* que la naturaleza porque ella produce diferencia de manera permanente, favoreciendo incluso la aparición de lo extraño o de lo anómalo, y experimentando todo el tiempo. [...] La naturaleza es *queer*, no funciona como un modelo mecanicista sino que está llena de salidas en falso. (Baptiste, 2019)

Las plantas o son hermafroditas o cambian de sexo o se auto polinizan. La recombinación sexual, que es la habilidad de mezclar genes, permite una constante producción de nuevos modelos provisorios para la vida. Las taxonomías hembra y macho que habitualmente se las piensa como “naturales” no se encuentran en la naturaleza donde todo se da, al decir de la bióloga, de un modo mucho menos simplista, mucho menos binario, mucho menos heteronormado y mucho menos estable. Es decir, de una forma mucho más *queer*.

Ahora bien, la idea de una naturaleza *queer* abre un amplio frente de batalla contra la escisión de la naturaleza de la cultura y contra el moralismo que sostiene a la primera y que moldea a los humanos como existentes excepcionales y superiores.

El moralismo [...] apuntala el mandato moral específico contra los comportamientos humanos “antinaturales”. Hay un precio que pagar por ir en contra de los “caminos de la naturaleza” y sus leyes. [...] el discurso sobre los “crímenes contra la naturaleza” siempre se toma libertad en la confianza de que la naturaleza es en sí misma una buena cristiana, o al menos trafica con una especie de pureza de la que el ser humano está excluido desde la caída edénica del hombre. Pero, ¿y si la naturaleza misma es comunista, pervertida o *queer*? (Barad, 2012, pp. 28-29)

La pregunta con la que concluye la cita anterior es más que una mera humorada. De hecho, como también indica Barad (2012, p. 29) citando el estudio de Bagemihil (2000, p. 9) sobre sobre mamíferos, aves, reptiles, anfibios, peces, insectos y otros invertebrados, el mundo está repleto de criaturas homosexuales, bisexuales y transexuales de todas las razas y plumas. Pero lo *queer* no solo compete a lxs animales (humanos y no-humanos), también, más allá del catálogo zoológico hay un universo animado e inanimado con comportamientos que no se ajustan a los patrones de la “normalidad”, que cuestionan la identidad y los binarismos, incluido, por supuesto, aquel que separa la cultura de la naturaleza.

El mundo en su exuberancia es *queer*, desde los rayos y las amebas hasta los átomos, pero también lo son la causalidad, la materia, el espacio y el tiempo. Esto es justamente lo que demuestra Barad (2012) en su estudio de esta cuestión. Así, por ejemplo, a partir del “descubrimiento” de una colonia de amebas de 40 pies de ancho y su recepción en algunos medios de comunicación con un trasfondo político y moralista, la autora muestra de qué modo estos seres ponen en tela de juicio la naturaleza de la identidad y el binomio individual-grupal. La ameba social, sostiene Barad (2012, p. 26), disfruta de múltiples indeterminaciones y ha evadido los continuos intentos de lxs científicxs de definir su taxonomía, su filo y su reino.

Ahora bien, quisiera centrarme en lo *queer* en tanto que “apertura radical deseosa” “promiscuamente inventiva”.

Queer no es un término determinado y fijo; no tiene un contexto referencial estable, lo que no quiere decir que signifique lo que cualquiera quiera que sea. *Queer* es en sí mismo un organismo vivo y mutante, una apertura radical deseosa, una multiplicidad diferenciadora proteica y nerviosa, una dis/continuidad agencial, una espaciotemporalidad envuelta, promiscuamente inventiva, que se materializa reiterativamente [an enfolded reiteratively materializing promiscuously inventive spatiotemporality] (Barad, 2012, p. 29)

En el recorte del guion del film *Mía* [Fig. 33], Antigua, la primera habitante de la Aldea Rosa, le explica a un estudiante de cine —un personaje seguramente inspirado en el creador del documental *Entrenosotros*, el otro film de la constelación—, que a las travestis les encanta fantasear. El joven pretendía ayudarlas ante los ataques y constantes intentos de desalojo de la Justicia Federal y del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires mostrándolas en un documental testimonial como “realmente son”

porque a “las cosas hay que mostrarlas como son, no todas peinadas, vestidas y maquilladas”. En ese “como son” se juega una idea de humano porque lo que se pretendía mostrar eran personas harapientas para conmover y no monstruos deseantes e inventivas. Para el universitario, varón, blanco, de clase media y progresista, que le gusta comprometerse con ciertas causas para afirmar su superioridad moral, las identidades son fijas y estables. Humano es todo lo que él es. Las travestis para conmover debían mostrar ante la cámara todo eso que no las hacía ser él, pero no la fantasía de ser otra cosa.

También Antigua, pero en una discusión con Ale, la protagonista del *film*, en la que esta última manifiesta su deseo de dejar de vivir entre yuyos, dice: “donde vos ves yuyos, yo veo un bosque” [Fig. 33]. Para la fundadora de la Aldea, la vida en las orillas del río permite fugarse de cierta modernidad opresiva propia de las ciudades y de cierta idea de humanidad. El espacio de la ciudad ha sido figurado como el espacio por excelencia de lo humano, de la civilización, de la modernidad. Sin ir demasiado lejos, casi cualquier párrafo del *Facundo* de Sarmiento, para nombrar un texto emblemático al que en esta tesis se remite más de una vez, sirve de ejemplo para mostrar cuan evidente esto es. Facundo en la ciudad viste naturalmente el traje europeo y moderno.⁶² Habitar en un matorral, cerca del río, del otro lado de la autopista, dándole la espalda a la ciudad es para Antigua un escape de un ideal opresivo.

En la Aldea Rosa lxs habitantes, humanxs y perrunxs, esxs que fueron quemadxs por la policía y lxs funcionarixs públicxs durante los desalojos [Fig. 29] [Fig. 33], poseían sobrenombres: La Robocop, La Chaplin, La Rompecoches, La Cinco Pesos, La Taco Partido, La Chiruza.⁶³ En “Los mil nombres de María Camaleón”, Lemebel (2000) dice que el zoológico marica pareciera fugarse constantemente de la identidad por medio de una poética, y podría agregarse una política, del sobrenombre.

El asunto de los nombres no se arregla solamente con el femenino de Carlos; existe una gran alegoría barroca que empluma, enfiesta, traviste, disfraz, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre”. De esto nadie escapa, menos las hermanas sidadas que también se catalogan en un listado paralelo que requiere triple inventiva para mantener el antídoto del humor, el eterno buen ánimo, la talla sobre la marcha que no permite al virus opacar su siempre viva sonrisa. De esta

⁶² En el inicio del próximo capítulo se citan unas líneas de este libro de Sarmiento en las que se lee claramente esta idea. Es decir, cómo en la ciudad se materializa la civilización.

⁶³ Esta cuestión es mencionada en un artículo periodístico sobre la Aldea Rosa («La isla bonita», 2011).

forma, el fichaje del nombre no alcanza a tatuar el rostro moribundo, porque existen mil nombres para escamotear la piedad de la ficha clínica. (Lemebel, 2000, p. 55)

La poética del sobrenombre no solo desfigurara o transfigurara el nombre registrado por el Estado y la Iglesia, sino que rompe con su individualidad. Los sobrenombres rotan y no le pertenecen a nadie en particular porque no definen una esencia, sino, en todo caso, simula un parecer que pertenece momentáneamente a muchxs.

Los ranchos, como las habitantes de la Aldea llamaban a sus espacios habitacionales, estaban adornados con telas, tapices y todo tipo de objetos que encontraban cirujeando por las madrugadas en los barrios más ricos de la ciudad. Como los describe una crónica de un matutino eran “ranchos por fuera, pero casas de muñecas por dentro; en el cirujeo por Núñez, de repente podían caer con una alfombra persa o con una alacena sólida” («La isla bonita», 2011). La decoración no era un arte menor en la villa [Fig. 30] [Fig. 32].

En las “fantasías” —las de los yuyos y bosques, las de los peinados y los maquillajes, las de los sobrenombres, las de la decoración de los ranchos y la del uso del término “aldea” para nombrar a la villa— es donde se trunca cualquier identidad estable, cualquier idea de naturaleza. Algo semejante sucede en el fragmento de Cabezón Cámara [Fig. 31], la naturaleza en las villas nada tiene que ver ni con el paraíso perdido ni con el escenario hostil en el que actúan los humanos. En esta novela la naturaleza es, como dice uno de los personajes, una “pura materia enloquecida de azar” que envuelve un estanque, peces, ficus, travestis, chongos, niñxs y putas.

No son fantasías que se opongan a un real ni a su idealización. Las fantasías que aparecen en la constelación dan sentido a la cita de Barad realizada más arriba, pues no son ni determinadas ni fijas, tampoco tienen un contexto referencial estable, pero sí dan cuenta de una apertura radical deseosa, una multiplicidad diferenciadora, una dis/continuidad agencial, una espaciotemporalidad envuelta y promiscuamente inventiva.

A estas fantasías *queer* quizá sea mejor llamarlas travestis porque no están gestadas en las universidades blancas estadounidenses, tampoco en las del sur, hechas con menos

presupuesto pero a imagen y semejanza de las del norte. Como dice Berkins por fin en primera persona:⁶⁴

Las travestis no somos una cuestión de esnobismo, ni de posmodernismo, ni de estudios culturales: estuvimos acá desde siempre. Estuvimos en todos los lugares y en todos los hechos poniendo el cuerpo. Somos la escoria que nadie quiere ver y que se intenta ocultar a través de zonas rojas, de “mándenlas a la orilla del río”, de la condena a la prostitución como única forma de supervivencia. Somos una identidad cloacalizada que recibe la mierda del resto de la sociedad. (Berkins, 2012)

Esta identidad cloacalizada muestra lo endeble de la división entre naturaleza y cultura. Quienes dicen tener la prerrogativa exclusiva de ser seres culturales señalan a las travestis como aquellas criaturas o monstruos de la naturaleza que, paradójicamente, cometen actos en contra de esta. La división naturaleza y cultura y la clasificación de los existentes en uno u otro conjunto son tan absurdas como lo es la idea de “actos contra la naturaleza”.

En esta reelaboración radical de la naturaleza / cultura, no hay un exterior de la naturaleza desde el que actuar; solo hay "actos de la naturaleza" (incluido el pensamiento y el uso del lenguaje), lo que no significa reducir la cultura a la naturaleza, sino rechazar la noción de que la naturaleza es inherentemente inadecuada y, en particular, carece de valor y significado, por lo que requiere a la cultura como su suplemento. (Barad, 2012, p. 47)

Las fantasías travestis permiten pensar una naturaleza que no está asociada a una noción fija de identidad, sino a una que está en constante fuga. La naturaleza travesti es fantasía pero no únicamente estética y discursiva, es también, y por sobre todas las cosas, política y material. Como bien sostiene Barad (2007), la materia no se figura como un mero efecto o producto de prácticas discursivas, sino más bien como un factor agente en su materialización iterativa. La identidad y la diferencia se reelaboran constante y radicalmente.

En la Aldea Rosa, a la orilla del río, detrás de una ciudad universitaria de grandes monstruos de cemento y justo al lado de lo que hoy es el Parque de la Memoria (donde se recuerda a las víctimas del terrorismo de estado pero nada se dice de las travestis, lesbianas y maricas perseguidxs, torturadxs y desaparecidxs), entre ramas, yuyos, cartones, basura, adornos y fogatas (encendidas por las habitantes para cocinar,

⁶⁴ Digo “por fin en primera persona” porque hasta aquí se ha hablado de travestis con las voces de varones y mujeres cis, me refiero a los directores de cine, a las trabajadoras sociales que escribieron los informes, a lxs pensadores que he citado y a mi propia voz. Una gran excepción es Sosa Villada, autora de la novela *Las malas* y actriz protagonista del film *Mía*, ambos presentes en varias constelaciones de esta tesis.

calentarse y socializar y también por la policía para quemar los ranchos y lxs perrxs) hay un entrelazamiento en el que los componentes son inseparables e intra-activos. Esta última noción, que contrasta con el concepto de "interacción" —que presume la existencia previa de entidades / relaciones independientes—, reconfigura las ideas fundamentales de la ontología clásica como causalidad, agencia, espacio, tiempo, materia, discurso, responsabilidad y rendición de cuentas.

Una intraacción específica representa un corte agencial (en contraste con el corte cartesiano —una distinción inherente— entre sujeto y objeto) efectuando una separación entre "sujeto" y "objeto". Es decir, el corte agencial promulga una resolución "local" dentro del fenómeno de la indeterminación ontológica inherente. [...] La identidad es un asunto fenomenal; no es un asunto individual. (Barad, 2012, p. 32)

La noción que aquí se busca acuñar de naturaleza travesti —una suerte de hermana pobre, villera, habitante del sur global, perseguida, hostigada y quemada por la policía, ciruja y con baja expectativa de vida, del concepto de naturaleza *queer*— no es una naturaleza rara, sino una naturaleza relacional y sin identidades fijas. Es una naturaleza que se hace en el devenir conjunto y no en la interacción de individuos que la preceden. En las entrevistas desgrabadas en el informe de la OMCT y del CELS [Fig. 29], las habitantes humanas de la Aldea Rosa describen la indignación que las asistentes sociales sintieron y manifestaron por lo largo que estaban los pastizales en las zonas que habitaban. Cuentan además que la policía incendió los ranchos y quemó vivos a lxs perrxs y que el Gobierno de la Ciudad les ofrecía irse a hoteles en los que no podían mudarse con los animales. El desalojo, muy violento, por cierto, que se llevó a cabo haciendo arder la Aldea, cual postal del medioevo, se fundó, según las explicaciones oficiales del gobierno de De la Rúa, en una política de "limpieza" urbana.⁶⁵ El problema para el Estado y sus diferentes actores, además de la "ocupación" de las tierras, son las formas de existencia ni (tan) humanas, ni individuales, ni separadas y sin identidades estables.

Las fantasías travestis son desestabilizadoras, ponen en juego identidades híbridas y nómades que no están sujetas a patrón alguno. Muestran que ni el mundo está compuesto por objetos individuales con propiedades y límites determinados, ni el

⁶⁵ En el próximo capítulo se aborda esta cuestión de la limpieza urbana a partir de lo que se denomina verdeización de la política (cf. §5.3).

espacio es un volumen dado en el que ocurren eventos que le son ajenos y lo anteceden. La Aldea Rosa, al menos la de las figuras de la constelación, es una comunidad no únicamente humana, ni únicamente animal, ni únicamente viva, en la que las líneas divisorias entre el “yo” y los “otrxs”, entre las especies y entre los reinos están (aunque existen) desdibujadas. Es decir, no hay un todo indiviso, hay, en todo caso, intra-acciones que, lejos de fundar separaciones absolutas, se involucran en la separabilidad agencial, diferenciando y entrelazando al mismo tiempo. Dicho en palabras de Barad:

[L]os cortes agenciales reelaboran radicalmente las relaciones de unión y separación. La separabilidad en este sentido, la separabilidad agencial, es una cuestión de heterogeneidad irreductible que no se ve socavada por las relaciones de herencia que mantienen unido lo dispar sin reducir la diferencia a la igualdad. (Barad, 2012, p. 46)

La naturaleza travesti es, entonces, una naturaleza sin patrones, ni binarismos, ni individuos completamente separados o externos. Tampoco es un uno indiviso. Es una naturaleza de interconexiones materiales, múltiples y situadas.

| CAPÍTULO CINCO |

LA VERDEIZACIÓN DE LA POLÍTICA Y LA POLITIZACIÓN DE LAS PLANTAS

CONSTELACIÓN V



Fig. 36. Autorx desconocidx. Granadero posando entre cajones con plantas en la terraza de la Casa Rosada. 2017. Publicada en cuentas de redes sociales de Casa Rosada y ProHuerta.

En el Jardín Botánico a la hora en que cierran los portones he visto con luces irisadas que a veces bailan, árboles y estatuas contagiadas, y no es una ilusión, no es la brisa ni el viento que les mueve el follaje y el pliegue de las túnicas. Se toman de las manos, se bañan en la fuente, penetran en la luz de grandes invernáculos hasta que el alba llega con su hábito celeste. Ah, quién podrá saber lo que dicen las plantas. “Somos hermafroditas” confesarán algunas; “Sólo de amor procreo” susurra otra enigmática. Lo que realmente dicen no puedo repetir. ¿Suponer es matar o bien será crear? Si todo es un milagro que proclama la luz, si todo es un secreto que pronuncian las hojas, ¿en la selva tal vez se podrá descifrar? Dormirse en algún banco inmóvil de una senda, sentir que muere lenta la noche enamorada es lo que siempre he ansiado desde que existe este íntimo jardín donde copulan los árboles de noche y de día levantan su esperanza los hombres. Haber vivido siempre en un jardín quisiera para ser de noche árbol, y árbol también de día. Que me dejen morar en sus recintos hondos para poder vivir la vida de los árboles. Esto es lo que han de oír las plantas con sus hojas cuando se aleja el paso de alguien que las adora, de alguien que vive en ellas como viven las algas del yodo, de la sal, de la espuma y del agua. No tratan de evadirse, de llegar a la calle, de bajar hasta río donde zarpan los barcos. Saben que Dios es siempre el mismo en todas partes.

Fig. 37. Ocampo, Silvina. “La morada de los árboles”

El Parque Sarmiento se encuentra en el corazón de la ciudad. Un gran pulmón verde, con un zoológico y un Parque de diversiones. Por las noches se torna salvaje. Las travestis esperan bajo las ramas o delante de los automóviles, pasean su hechizo por la boca del lobo, frente a la estatua del Dante, la histórica estatua que da nombre a esa avenida. Las travestis trepan cada noche desde ese infierno del que nadie escribe, para devolver la primavera al mundo.

Fig. 38. Sosa Villada, Camila. *Las malas*. 2019. Fragmento de texto literario.

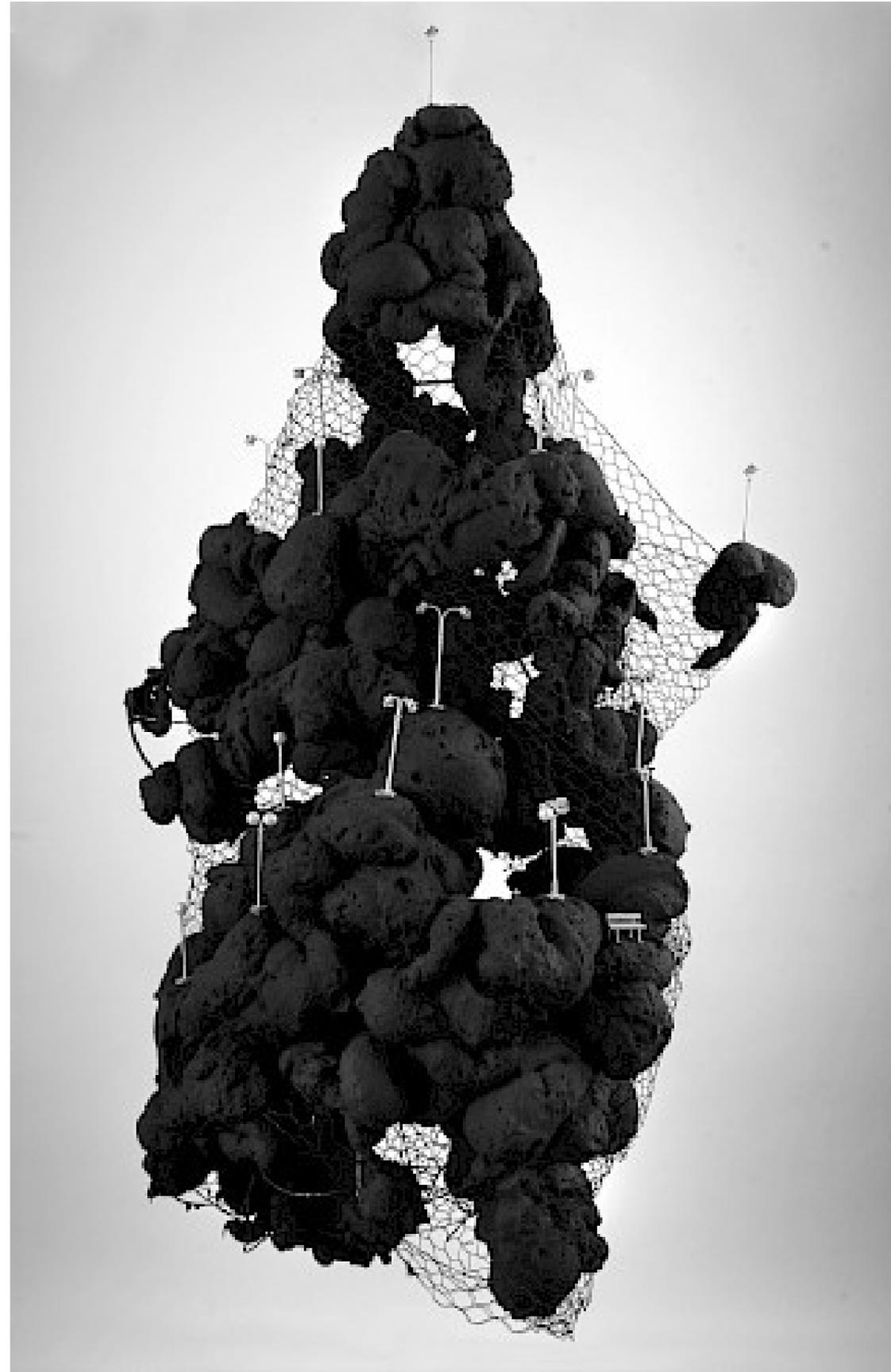


Fig. 39. Ferrari, León. *La ciudad*. 2006. Poliuretano, alambre tejido y otros.

En el copete crespo de jóvenes panojas
anida un cielo gris, lluvioso, ya el quinto día,
y su goteo gruñón sólo prorroga
la laguna, que casi seca se extendía.

Mas los plumajes suaves de hojas se estremecen
en el tenue peciolo, pasmados de frío;
y su aliento susurra: ¿cuánto ha de detenerse
el tiempo aún aquí, cansándonos sin sentido
lejos de nuestra meta? En los capullos cuajan
las savias y conviértense en piedra,
y, no obstante, debieron ser azules campanas
ya ayer y en la ladera heraldos de primavera.

El viento disipó toda nube por la noche,
días y días ardió un fuego albo.
Quedó sólo el trasfondo del follaje joven
para este azul de flor que fulgura en pleno raptó.

Fig. 40. Zech, Paul. “El jacarandá”
1935. Poema.



Fig. 41 Autorx desconocidx. Jardín vertical.
2016. Fotografía.



Fig. 42 Autorx desconocidx. Vista del Rosedal del Parque Sarmiento (Córdoba). 1928.
Fotografía.

El dualismo propuesto por Sarmiento entre civilización y barbarie divide las aguas (y jerarquiza, claro) entre las ciudades y el campo o la pampa. Al decir del autor del *Facundo*, Buenos Aires, bajo un clima benigno, rodeada de ríos navegables que la transforman en la única salida de los productos de las trece provincias interiores, está llamada a ser la Babilonia Americana. Pero esto no ha sido así porque el espíritu de la pampa ha soplado fuerte sobre ella. Córdoba, por su lado, con sus numerosas torres y cúpulas fue edificada a imagen y semejanza de las ciudades europeas.

Las ciudades —centros en los que la civilización se materializa en comercios, talleres de arte, escuelas, juzgados, lujos y gente que viste frac— en Argentina están rodeadas por la barbarie:

[e]l desierto las circunda a más o menos distancia, las cerca, las oprime; la naturaleza salvaje las reduce a unos estrechos oasis de civilización enclavados en un llano inculto de centenares de millas cuadradas, apenas interrumpido por una que otra villa de consideración. Buenos-Aires i Córdoba son las que mayor número de villas han podido echar sobre la campaña. (Sarmiento, 2011)

La pampa es figurada como inmensurable, las ciudades todo lo contrario, su diseño consiste en “calles cortadas en ángulos rectos”. En la primera la naturaleza, como dice entenderla Sarmiento, es salvaje e indomable, en la segunda, en cambio, es dócil y está domesticada, el clima es benigno y los ríos son navegables. El dominio de la naturaleza es estético, político y económico. Las operaciones descritas en el capítulo anterior, me refiero a la instauración del binomio naturaleza-cultura, a la jerarquización de un existente por sobre los otros, a la distribución de la agencia conforme a ello, a las taxonomizaciones, a la fijación y esencialización de identidades, a las separaciones de lo que está interconectado, entre otras, tienen por objeto la configuración de una naturaleza y su puesta en disponibilidad. Naturaleza no es lo que existe por fuera de lo humano, sino un concepto estético-político diseñado con el afán de dominar y que encuentra en la utilización del verde y de la idea de sustentabilidad su máxima expresión.

En este capítulo, luego de reconstruir, justamente, la idea de dominio de la naturaleza en Adorno y Horkheimer, se estudia esta cuestión en dos variantes: el uso ornamental de los vegetales en el pasaje de las ciudades del siglo XIX al XX y el uso de las plantas a partir de la idea de sustentabilidad en el siglo XXI. Los dos usos son claramente estético-

políticos y pueden ser pensado a partir de la noción de estetización de la política que acuña Benjamin (2009a, pp. 131-133) y contrapone a la idea de politización del arte.

Sobre el final de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, el autor sostiene que la estetización de la política que el fascismo pone en práctica consiste en un embellecimiento de la guerra y en la fabricación de ciertos valores culturales que hacen que la masa ante su propia aniquilación vivencie un goce estético de primer orden. Se pone también en juego una realización absoluta del *arte por el arte*.

En cambio, la politización del arte, la respuesta que trae el comunismo ante la estetización de la política fascista, se asocia a la pérdida del aura de la obra. Según Benjamin, “en el momento en el que falla el modelo de autenticidad en la producción artística se ha revolucionado toda la función social del arte. Su fundamento no aparece en el ritual, sino [...] en la política” (Benjamin, 2009a, p. 98).

Ahora bien, quisiera pensar en esta clave el uso de los vegetales y muy espacialmente del color verde (puro) como un intento por estetizar la política embelleciendo el aniquilamiento. A esto lo llamo la “verdeización de la política” y lo contrapongo a la “politización de las plantas”, entendida como la salida de estas últimas de las plantaciones, el fin de su disciplinamiento y el tejido de otras alianzas.

La “verdeización”, de la política aparece aquí de dos maneras. En primer lugar, en el humanismo higienista del siglo XIX de Charles Thays, que ha intervenido fuertemente en la construcción de los así llamados “espacios verdes” argentinos. Para el paisajista francés estos últimos cumplen distintas funciones, son ornamentos decorativos, “pulmones” de la ciudad, dadores de estatus que ponen a las metrópolis entre las más importantes del mundo y fuentes de purificación moral del hombre cuya finalidad es convertirlo en un mejor trabajador y jefe de familia. En segundo orden, ya en el siglo XXI, la verdeización de la política, asociada al discurso de la sustentabilidad pero sin perder los componentes anteriores, deviene también una forma de disimular las lógicas neoextractivas que, a su vez, otorga rédito electoral. La invisibilización del vínculo estrecho entre los problemas ecológicos y el capitalismo solo puede tener lugar a partir de la idealización de la naturaleza y de lo humano.

Pero ante la verdeización de la política las plantas, parafraseando a Benjamin, responden con su propia politización. Esta última consiste, según se explicará más adelante, en un descentramiento del *anthropos* con referencia a la vitalidad vegetal y las capacidades de las plantas y con la exhibición de otras formas de vida asociadas a la inmersión y la mixtura que pueden ser replicadas.

Estas ideas se estudian a lo largo del capítulo a partir de la articulación entre conceptos filosóficos y un conjunto de imágenes que fulguran en la constelación que antecede y acompaña a estas páginas. Allí pueden verse una serie de fotografías provenientes de lo que suele llamarse *marketing* político y publicadas en perfiles de redes sociales oficiales.⁶⁶ En una de ellas se exhibe una huerta montada en la terraza de la Casa Rosada, la sede principal del Poder Ejecutivo Nacional [Fig. 36]. Entre cajones que contienen plantas comestibles, un miembro del Ejército Argentino vestido con uniforme camuflado, erguido y firme posa mirando fijo a la cámara. La foto se encuentra acompañada de un epígrafe en el que se cita la voz del granadero, quien comparte recuerdos de su infancia ligados a la vida rural y a la agricultura familiar. Otra fotografía muestra el emblema de la así llamada “Ciudad Verde”: las letras “B” y “A” (que pronunciadas en inglés suele ser el modo en el que los turistas anglófonos denominan a la ciudad de Buenos Aires) realizadas en tres dimensiones y forradas con 6.300 plantas [Fig. 41]. El follaje, compuesto por cuatro mezclas de especies herbáceas ornamentales y plantas colgantes, con tallos y hojas vistosas, de la gama de los verdes y morados, cubre un total de 189 metros cuadrados y su altura es de 6.5 metros. Las letras emplazadas en la Plaza de la República de Buenos Aires, delante del Obelisco y de la bandera argentina (si se los mira desde el norte), también emblemas pero de larga data, fueron puestas por el Ministerio de Ambiente y Espacio Público local con el fin de “concientizar sobre el cuidado del medio ambiente”. En una tercera fotografía tomada en 1928 puede verse la entrada al Rosedal del Parque Sarmiento diseñado por el paisajista francés Thays para hacer de este espacio “un sitio predilecto y digno de la cultura y de los progresos de Córdoba” (Page, 2010, p. 189) [Fig. 42].

⁶⁶ Con la presencia de imágenes provenientes del *marketing* político aquí se repite el patrón anómalo que cuestiona las fronteras del arte y que en la constelación previa se vio con el fragmento de un informe elaborado por dos organismos de derechos humanos.

La ciudad de León Ferrari [Fig. 39] es una instalación compuesta por un conjunto de espacios de poliuretano expandido marrones, amorfos, conectados y entreverados con un tejido de alambre. Esta urbe distópica, sin existentes vivos a la vista y por tanto llena de ausencias, solo está poblada por faroles y bancos de plaza vacíos. A diferencia de la serie de fotografías anterior, aquí ya no hay verde que estetice la política.

En el panel podría armarse otro conjunto de figuras en el que la naturaleza aparece de un modo distinto y más cercano a eso que llamamos política de las plantas. El mismo Parque Sarmiento, pero en una versión mucho más “salvaje” e “infernál”, tomando palabras de Sosa Villada, brota en un fragmento de las *Malas* que fulgura en la constelación de este capítulo [Fig. 38]. Allí la alianza travesti-vegetal le devuelve la primavera al mundo. En realidad, hay más que eso, el Parque Sarmiento es un ecosistema en el que tiene lugar una relacionalidad de entidades monstruosas que alberga hasta niños recién nacidos. Mientras tanto en el Jardín Botánico de Buenos Aires cuando los portones se cierran, cuenta Silvina Ocampo en “La morada de los árboles” [Fig. 37], los árboles danzan y exhiben otras formas del pensamiento y otros modos de vida. Allí, escribe el alemán radicado en Argentina Paul Zech [Fig. 40], los jacarandás anidan cielos grises, lucen plumajes y susurran. Entre tantos movimientos y devenires, “los capullos cuajan las savias” y las otrora campanas azules se convierten en piedras.

*

[5.1] La naturaleza oprimida y dañada

Horkheimer, en su *Crítica de la razón instrumental* (1973), sostiene que la enfermedad de la razón reside en el afán del hombre de dominar la naturaleza. Más aún: “el principio de dominio es el ídolo al que se sacrifica todo” (Horkheimer, 1973, p. 116). Asimismo, en *Dialéctica de la ilustración*, escrito en coautoría con Adorno, se señala que el desencantamiento del mundo, el programa ilustrado, consiste en la subordinación de la naturaleza a la razón: “el intelecto que vence a la superstición debe dominar sobre la naturaleza desencantada” (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 60). Es decir, el progreso en la cultura equivale al aumento del dominio de la naturaleza por parte del sujeto.

Devenido señor de la naturaleza, soberano y patrón de lo que existe, el hombre se asemeja al dios creador y al espíritu ordenador.

He aquí el sueño que los varones humanos persiguen desde hace milenios en la sociedad viril y la finalidad de la razón que los enorgullece: “[d]ominar sin fin la naturaleza, transformar el cosmos en un inmenso campo de caza”. Esa naturaleza supuestamente sumisa y dominable incluye a las mujeres y todo lo que no sea varón. “Allí donde el dominio de la naturaleza es la verdadera meta, la inferioridad biológica constituye el estigma por excelencia: la debilidad impresa por la naturaleza, la cicatriz que invita a la violencia” (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 293).

Lo dominado es siempre mera materia; el dominante que hace uso de la fuerza astuta, por el contrario, está siempre dotado de razón. Aún ante la compasión o piedad de estos últimos por lxs primerxs (sean mujeres, animales o niñxs) no hay otra cosa que voluntad de persecución.

La caricia indiferente al pelo del niño o a la piel del animal significa que la mano, ahí, puede destruir. Esa mano acaricia afectuosamente a una víctima antes de descargarse sobre la otra, y su elección no tiene nada que ver con la culpa real de las víctimas. La caricia sirve para demostrar que ante el poder todos son la misma cosa, que no poseen ninguna esencia propia. (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 298)

Sin duda esta cuestión está en relación con lo señalado en los capítulos anteriores y particularmente con lo argumentado en el tercero en relación a la continuidad entre lo explícito animal y lo explícito femenino y a la crítica al zoocentrismo que, según se dijo, no es otra cosa que una ampliación del antropocentrismo que no rompe con la estructura verticalista que este último conlleva (cf. §3.2 y §3.3). En la cita los autores mencionan, además de a las mujeres y los animales, a otrxs protohumanxs como son lxs infantes. Podríamos sumar también, y muy particularmente, a las plantas. De hecho, y como se explica en los próximos apartados, estas caricias sobre las que escriben Adorno y Horkheimer son también las que reciben los vegetales cuando las empresas o los gobiernos ponen en juego el discurso de la sustentabilidad o de la “ciudad verde” que omite deliberadamente cualquier crítica al modo de producción y limita la cuestión a un tema de moralidad individual del buen ciudadano.

La naturaleza, construida desde la óptica humanista como aquello que lo incluye todo salvo algunos humanos, es estiércol. Sin embargo, “el entero mecanismo sofisticado de

la sociedad industrial moderna no es más que naturaleza que se despedaza” (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 298).

Para ser dominada la naturaleza es objetivada, es convertida en “aquello que debe concebirse en términos matemáticos; incluso aquello que no se agota ahí, lo indisoluble y lo irracional, es invertido por teoremas matemáticos” (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 78). A diferencia del mito que opera en la esfera de lo particular, la ciencia occidental trae consigo una “substituibilidad universal” que le permite al humano intervenir en el medio ambiente como nunca antes (Duarte, 1993, p. 59). Esto lo hace poniendo una distancia con relación a los objetos dominados pero no sin alienarse respecto a ellos. Como indica Adorno en una conferencia del año 1962, “absoluto dominio de la naturaleza es absoluta sujeción respecto de la naturaleza” (1993, p. 38). De hecho, la violencia ejercida sobre los animales, por ejemplo, no hace más que evidenciar que el hombre, “y solo él en toda la creación, funciona libremente con la misma ciega y automática mecanicidad que los movimientos convulsivos de las víctimas encadenadas” (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 293). También “las mismas relaciones entre los hombres, incluso las relaciones de cada individuo consigo mismo” (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 81) se alienan. Algo semejante sostiene Horkheimer en la *Crítica de la razón instrumental* al señalar que “la historia de los esfuerzos del hombre destinados a subyugar la naturaleza es también la historia del sojuzgamiento del hombre por el hombre” (Horkheimer, 1973, p. 116).

En una época en la que la intervención sobre los procesos naturales se convirtió en algo frecuente, escriben Adorno y Horkheimer en 1944, el poder que el humano ejerció desde los inicios de la historia sobre la naturaleza se volvió en su contra. El intento de dominio de esta ocasiona “una catástrofe natural-social, en la cual los componentes naturales y los históricos no pueden más ser distinguidos uno del otro” (Duarte, 1993, p. 60). El dominio sobre la naturaleza se traduce, dice Adorno en *Mínima moralía* (2006, p. 248), en dominio sobre el hombre. Por ello, luego de milenios de ilustración el pánico vuelve a interrumpir en la humanidad pero potenciado.

A su vez, el dominio violento de la naturaleza y la forma en la que este se va desplegando en la historia no puede reducirse a cuestiones metafísicas ni pensarse separadamente del desarrollo de las fuerzas productivas. En *Dialéctica negativa*, Adorno sostiene que

la devastación de ciudades y comarcas [es] producida por la expansión anárquica de la industria, y por tanto de una falta de racionalidad, no de su exceso. Reducir la deformación a procesos metafísicos en vez de a las circunstancias de la producción material, equivale de hecho a producir ideologías. Si se cambiasen las circunstancias de producción, entonces sería posible suavizar la imagen de violencia que ofrece el mundo a los hombres que le violentaron. (Adorno, 1984, p. 282)

Lo sostenido en esta cita está en línea con lo que se ha indicado hasta aquí en esta tesis en numerosas oportunidades: la disponibilidad de los cuerpos no es disociable del actual sistema capitalista-patriarcal.

Ahora bien, en el centro de la preocupación por el dominio de la naturaleza que manifiestan Adorno y Horkheimer en distintos trabajos, algunos de los cuales han sido mencionados aquí, está el hombre. El desasosiego reside justamente en que el dominio se le vuelve en contra.

Parecería que la limitación de este sistema consiste en no cuestionar la separación y oposición entre naturaleza y cultura aun cuando son pensadas mediante una dialéctica negativa. Quizá el vínculo que presenta Adorno entre arte y naturaleza, que es estudiado en el próximo capítulo, puede pensarse como un matiz ante dicha oposición. El arte, un producto del artificio humano, intenta, aunque siempre expuesto al fracaso, convertir en lenguaje el silencio de la naturaleza (Adorno, 1983, pp. 107-108) que no es otra cosa que un reclamo del ser natural violentado. Al evocar a la naturaleza perdida o devenida teorema matemático, el arte conlleva una promesa de reconciliación o de reencantamiento del mundo, que se encontraría por fuera de la historia de la dominación.⁶⁷

A su vez, “los progresos del dominio de los materiales no se identifican inmediatamente, ni mucho menos, con el progreso del arte mismo” (Adorno, 1993, p. 43). La relación entre el dominio de la naturaleza y el arte es compleja: por un lado, el arte al expresar su contenido toma inevitablemente el dominio de la naturaleza; por el otro, al hacer también se opone en silencio contra aquello que intenta expresar. El arte “se aparta de

⁶⁷ La relación entre arte y naturaleza en el filósofo de Fráncfort es objeto de estudio del próximo capítulo (cf. §6.1). Aquí solo se presenta un esbozo del problema dado que parece importante considerar esta cuestión a la hora de adoptar un posicionamiento crítico en lo que respecta a la separación que el autor hace entre naturaleza y cultura.

cuanto, sin palabras y sin conceptos, tiene que objetar al creciente dominio de la naturaleza” (Adorno, 1993, p. 43).

El momento en que la naturaleza se oculta en el arte es inescindible del hecho de que el arte es capaz de dominar la naturaleza en una medida siempre creciente; mientras él, frente a algunos materiales, se encuentra impotente, ciego, no tiene la fuerza, precisamente, para hacer hablar por sí misma, de alguna manera a la naturaleza como un todo y entonces vuelve a ser víctima de algo ciego, de algo no esclarecido, de una especie de mitología. Y diría: la tensión entre estos dos momentos —la idea de contribuir a la libertad de la naturaleza por medio de su dominación progresiva— es la tensión que constituye en verdad el proceso artístico, es decir, lo que define el sentido de la obra de arte en general. (Adorno, 2013, pp. 166-167)

Con todo, el materialismo estético posthumano, como indica Billi, no puede pasar por alto el punto de partida moderno que hay en el autor. Al ser derivada de su oposición con la cultura, la naturaleza “se revela como un artilugio antropotécnico (y, por ende, antropocéntrico), algo que una serie de pensadores con intereses ‘ecológicos’ han logrado desplazar radicalmente” (Billi, 2018b, p. 103). Entre estos autores a los que refiere la filósofa se encuentran los estudiados en el capítulo anterior.

Sin dejar de considerar este punto de partida y todas sus críticas, el concepto de dominio de la naturaleza y el materialismo adorniano permiten pensar el trasfondo político, social y económico de los modelos extractivista y neoextractivista.

*

[5.2] Antropoceno y Capitaloceno

La noción de Antropoceno hace alusión a una nueva era —que sucede al Holoceno— en la cual el animal humano ha devenido en una fuerza de transformación con peso global y geológico.

Mientras nos hallábamos en el Holoceno, la Tierra permanecía estable y en segundo plano, indiferente a nuestras historias. [...] En cambio, si ‘el Holoceno ha terminado’ es prueba de que hemos entrado en un nuevo período de inestabilidad: la tierra se vuelve sensible a nuestra acción y nosotros, los humanos, ¡nos convertimos un poco en geología! (Latour, 2017, p. 132)

El concepto de Antropoceno ha abierto distintas controversias que siguen sin estar saldadas. Suelen distinguirse cuatro núcleos problemáticos: si hay o no indicadores

geológicos que permitan identificar esta nueva era; cuál es, en tal caso, su fecha de inicio; si la noción es lo suficientemente precisa o debería ser reemplazada por otra tal como Capitaloceno, Tecnoceno, Plantacionoceno o Chthuluceno; si se trata de una discusión científica o política y/o de la "cultura popular", propia de "legos" y medios de comunicación (Briones et al., 2019, p. 22).

Quien acuñó el término, Paul Crutzen (2000), entre otros científicos, data el inicio de este nuevo periodo en 1780, plena Revolución industrial. Particularmente los hitos que contempla son la invención de la máquina de vapor y el comienzo de la era de los combustibles fósiles, primero el carbón y más tarde el petróleo. Sin embargo, no hay acuerdo sobre este inicio. Así, por ejemplo, científicos del Anthropocene Working Group de la Universidad de Leicester sostienen —a partir de pruebas estratigráficas que dan cuenta de la presencia de aluminio, hormigón, plástico, restos de pruebas nucleares, el aumento del dióxido de carbono, la lluvia radioactiva, entre otras huellas— que el cambio de era geológica data de mediados de siglo XX con los residuos radiactivos de las bombas atómicas. Otros, como Jason Moore (2016, 2017), cuestionan esta fecha y piensan que en realidad la misma coincide no casualmente con los orígenes del capitalismo y la expansión de las fronteras de la mercancía, en la larga Edad Media. Es decir, se remonta a un tiempo anterior al de la Revolución Industrial. Tampoco hay unanimidad sobre este vínculo. Así, autores como Dipesh Chakrabarty (2017) aducen que los conceptos críticos entre los que se encuentran los marxistas son insuficientes a la hora de entender el Antropoceno. Existe innegablemente un vínculo entre este último y el capitalismo, pero también temporalidades diferentes. La capacidad de los humanos de actuar como especie o fuerza geofísica es anterior al capitalismo. Chakrabarty propone una suerte de ejercicio contrafáctico: si todos los países del mundo fuesen socialistas, este sería más igualitario, pero la huella ecológica sería todavía mayor.

Son múltiples los factores que permiten hablar del pasaje del Holoceno al Antropoceno: el cambio climático, relacionado al calentamiento global; la pérdida de biodiversidad, esto es, la destrucción de los tejidos de vida y de los ecosistemas terrestres y marinos; los cambios en los ciclos biogeoquímicos, como por ejemplo, los ciclos del carbono, los del agua, los del nitrógeno, etc.; el desmedido crecimiento poblacional; los cambios en

el modelo de consumo en función de una maximización de los beneficios del capital (Svampa, 2019a, pp. 6-11).

Al decir de Maristella Svampa, el Antropoceno es un concepto-diagnóstico, que trae una suerte de “umbral” crítico ante problemáticas tales como el calentamiento global y la pérdida de biodiversidad. Es una noción “que pone de manifiesto los límites de la naturaleza, y cuestiona las estrategias de desarrollo dominantes, así como el paradigma cultural de la modernidad” (2019a, p. 5). Se desprenden de aquí dos cuestiones: en primer lugar, los cambios de origen antropogénico, a escala planetaria, que atentan contra la vida del planeta, son producto de la depredadora expansión de las fronteras del capital y de los modelos de desarrollo dominantes. En segundo orden, esta crisis obliga a revisar el paradigma antropocéntrico, particularmente “en la relación sociedad/naturaleza, humano/no humano, que está en la base de la modernidad occidental, lo cual tiene hondas repercusiones filosóficas y antropológicas” (2019a, p. 6). Los seres humanos, autoproclamados únicos y excepcionales, estamos (trans)formando el planeta, aumentando el desorden entrópico más que su contrario complementario tal como lo hacen las plantas. “No advertir el desorden entrópico que las acciones de ciertos humanos generan para nuestra especie y otras [...] es muestra de una excepcional estupidez” (Briones et al., 2019, p. 29).

La noción de Antropoceno, ubicada en una otrora extraña intersección en la que se cruza la geología con las así llamadas ciencias humanas y hasta con el campo artístico, desborda la estratigrafía, y deviene concepto filosófico, religioso, antropológico y político que permite tomar distancia crítica de los conceptos de “Moderno” y de “modernidad” (Latour, 2017, p. 137). Es decir, el paradigma propiamente moderno sostenido en una concepción instrumental de la naturaleza, funcional a las prácticas de expansión del capital es cuestionado por el concepto de Antropoceno. He aquí sus ramificaciones filosóficas, éticas y políticas que nos obligan a repensarnos en tanto que “*antrophos*” y a replantear las relaciones entre Sociedad y Naturaleza, entre Humano y no Humano (Svampa, 2019a, p. 32). Esta transversalidad ha hecho que distintos actores disputen no solo el significado, sino también las posibles soluciones a sus consecuencias. “A los científicos que discuten sobre la validez o la periodicidad del fenómeno, se les

suman movimientos ambientalistas y apologistas de corporaciones que, en base a sus intereses, asignan contenido y uso al concepto de Antropoceno” (Vargas, 2017, p. 47).

Desde el ecomarxismo se sostiene que al no contemplar distinción alguna en torno a la humanidad y, a su vez, no enfatizar las causas asociadas a la dinámica del capital, el término Antropoceno es abstracto y genérico. Ante esto Moore propone concepto de “Capitaloceno” que explicita que la dinámica de degradación ambiental a gran escala debe ser entendida no solo como un proceso geológico, como se desprende del término Antropoceno, sino que también histórico. En su análisis del término y de los argumentos de Moore, Haraway indica que

es necesario hablar de las redes que conectan azúcar, metales preciosos, plantaciones, genocidios indígenas y esclavitud, con sus innovaciones laborales y sus desplazamientos y recomposiciones de bichos y cosas barriendo a trabajadores humanos y no humanos de todos los tipos. La infecciosa revolución industrial de Inglaterra tuvo una importancia enorme, pero es solo uno de los jugadores en las relaciones generadoras-de-mundos históricamente situadas, suficientemente nuevas, que han transformando al planeta. (Haraway, 2019a, p. 85)

La noción de Capitaloceno considera los vínculos entre poder, naturaleza y acumulación capitalista. El autor sostiene que la así llamada conquista de América y África y la apropiación de lo que él denomina la “naturaleza barata” pusieron los cimientos para la acumulación de capital.

El capitalismo ha podido superar los crecientes costos de producción coproduciendo múltiples estrategias de “naturaleza barata”, localizando, creando, mapeando y cuantificando naturalezas externas al capitalismo pero al alcance de su poder. Hoy no hay ningún lugar a donde correr. [...] La financiarización y la polarización de la renta y la riqueza —el 1 por ciento y el 99 por ciento— son los resultados predecibles del fin de la naturaleza barata. (Moore, 2016, p. 114)

Lo que se juega aquí es un proceso de larga duración, que va desde la hegemonía holandesa en el siglo XVII hasta el auge del neoliberalismo en las décadas de 1970 y 1980, en el que se instauran nuevas maneras de ordenar el espacio y otras relaciones entre lxs humanxs y el resto de los existentes que pueblan el mundo. A su vez, estos modos se van expandiendo hasta abarcarlo todo.

En este sentido, “las fronteras que se establecen ahora para la acumulación de capital, la economía y su crecimiento son, en conjunto, de ‘límites planetarios” (Altvater, 2014, p. 7). Para Moore hay un vínculo estrecho entre los modos de producción y de extracción y la expansión geográfica. A la luz de la inminente catástrofe climática actual, el alcance

de la perspectiva de Marx y Engels puede ser evaluado de mejor manera (Altvater, 2014, p. 13).

La instalación de Ferrari que fulgura en la constelación de este capítulo [Fig. 39] parece construir la imagen del después del neoextractivismo. Quizá un tanto apocalíptica, quizá insertándose en los discursos sobre el fin del mundo, muestra una ciudad en algún futuro distópico.⁶⁸ Luego de la crisis, de la “ocupación intensiva del territorio” y cuando ya no hay verde que la estetice, la ciudad deviene un poliuretano negro que se expandió de una forma imprevisible por un alambre tejido. Sin existentes vivxs, sin agua, sin aire, justo después de un colapso generalizado de las escalas espaciales y temporales, solo queda la brea del asfalto que se derritió y mutó hasta volver a solidificarse en una forma de nube o estiércol (como, según Adorno y Horkheimer, lo es la naturaleza en la sociedad moderna).

Ahora bien, es necesario indagar sobre qué sucede en América Latina en torno al Antropoceno o al Capitaloceno.⁶⁹ Al decir de Svampa (2019a, p. 27), en la región el cambio climático que tiene sin duda un carácter global se superpone con otro evento, pero este regional/nacional: la expansión de la dinámica neoextractivista. Esta última se vincula a diferentes modelos de desarrollo. El extractivismo —es decir, la explotación y exportación de materias primas sin valor agregado— no es algo nuevo en la región ni en la Argentina que durante los siglos XIX y XX fue conocida como el “granero del mundo”, debido a la importancia que tiene la agricultura. En rigor, “la dimensión histórico-estructural del extractivismo está vinculada a la invención de Europa y la expansión del capital” (Svampa, 2019b, p. 14) y en América Latina se asocia a la conquista y al genocidio. Los territorios de la región sufren desde hace siglos la destrucción y el saqueo.

⁶⁸ Estamos, como indican Danowski y Viveiros de Castro, “prestos a entrar —o ya entramos, y esta misma incerteza ilustra la experiencia de un caos temporal— en un régimen del Sistema Tierra que es completamente diferente a todo lo que conocemos. El futuro *próximo* en la escala de algunas pocas décadas, no solo se vuelve imprevisible, sino también inimaginable por fuera del marco de la ficción científica o de las escatologías mesiánicas” (Danowski & Viveiros de Castro, 2019, p. 40).

⁶⁹ Si bien Svampa, la autora a quien aquí se sigue en lo que hace a esta pregunta, en cierto modo suscribe a la crítica que realiza Moore a la noción de Antropoceno, por cuestiones que podrían denominarse estratégicas sostiene que el mismo no debe ser reemplazado por el de Capitaloceno. La discusión sobre si un término es más o menos correcto que el otro, sostiene, puede desembocar en una falsa antinomia o en un falso debate. No puede desconocerse que el concepto de Antropoceno “se inserta en un campo de disputa, atravesado por diferentes narrativas, no todas convergentes” (Svampa, 2019a, p. 22). A su vez, la noción de Capitaloceno “lejos de tender puentes, genera rechazos, muchas veces acrílicos o dogmáticos” (Svampa, 2019a, p. 23).

La expansión de las fronteras de las mercancías conlleva, a su vez, a nivel local enormes contrastes entre rentabilidad extraordinaria y extrema pobreza, así como también territorios devenidos áreas de sacrificio.

En las últimas dos décadas, en un contexto de profundización del modelo de acumulación, ha aumentado notoriamente la expansión de megaproyectos basados en el control, extracción y exportación de bienes naturales, sin mayor valor agregado, y ha tenido lugar una expansión vertiginosa de la frontera de los *commodities*. O, podría decirse en términos de Moore, ha proliferado la expansión de la acumulación de capital por medio de la “naturaleza barata”. He aquí el neoextractivismo, una continuación del extractivismo en tanto que está también asociado al despojo y el saqueo a gran escala de los bienes naturales, y al mismo tiempo va de la mano de la instalación de la quimera desarrollista. Pero, a diferencia de su antecesor, el neoextractivismo abre nuevas disputas políticas y resistencias sociales antes impensadas que “cuestionan la ilusión desarrollista al tiempo que denuncian la consolidación de un modelo tendencialmente monoprodutor, que destruye la biodiversidad, conlleva el acaparamiento de tierras y la destrucción de los territorios” (Svampa, 2019b, p. 17).

Las consecuencias asociadas al neoextractivismo se podrían resumir del siguiente modo: aceleración y diversificación de los proyectos, gigantismo o gran escala, incremento del metabolismo social del capital, crisis socioecológica y mayores resistencias sociales. A su vez, se observa una “ocupación intensiva del territorio, a través de formas ligadas al monocultivo o monoproducción (Svampa, 2019a, p. 28). En términos de Terán Mantovani, el neoextractivismo conlleva un “particular modo de acumulación” que en el ámbito regional debe ser analizado “desde el ámbito social y territorial que abarca el Estado-nación, sin menoscabo de otras escalas de análisis territoriales”(2016, p. 257).

Pensar el Antropoceno en el Sur global y particularmente en América Latina requiere, entonces, contemplar los modelos de desarrollo insustentables promovidos por los actores económicos y políticos dominantes. En la región empresas y gobiernos de derecha, de centro y de centro izquierda promueven dinámicas de desarrollo que se apropian de los espacios y los despojan de todo. En estos escenarios lo local y lo global quedan superpuestos.

El Antropoceno como paradigma hipercrítico exige repensar la crisis desde un punto de vista sistémico. La problemática ambiental no puede ser reducida a una columna más en los gastos de contabilidad de una empresa (Bonneuil & Fressoz, 2016), en nombre de la responsabilidad social corporativa, ni tampoco a una política de modernización ecológica o la economía verde, lo cual grosso modo apunta a la continuidad del capitalismo a través de la confluencia entre lógica de mercado y defensa de nuevas tecnologías proclamadas como “limpias”. (Svampa, 2019a, p. 27)

En su búsqueda de nociones (que también conllevan formas de vivir y de morir) que puedan liberarse de una vez por todas del excepcionalismo y el individualismo humano, antiguos clichés de la filosofía y la economía política occidentales no aptos para *pensar con*, Haraway (2019a, pp. 59-98) lleva adelante una crítica de los conceptos de Antropoceno y Capitaloceno que es pertinente reponer en el contexto de este capítulo.

Hay dos datos, que subraya Haraway, quizá colaterales pero que no pueden dejar de pensarse como un lastre que arrastra la noción de Antropoceno. Por un lado, el concepto surgió y se popularizó tanto en el ámbito académico como fuera de él “en el contexto de urgentes esfuerzos omnipresentes por encontrar maneras de teorizar, modelar, gestionar y hablar sobre una Gran Cosa llamada Globalización” (2019a, p. 81). Por el otro, Crutzen obtuvo el premio Nobel. Los dos datos guardan relación, pues, el modelado del cambio climático altera los sistemas de discursos políticos y ecológicos.

La bióloga y filósofa presenta una serie de ocho objeciones al Antropoceno en tanto que herramienta, historia o época con la que pensar que, más allá de su extensión, creo pertinente reproducir aquí:

- 1) el mito asociado con el *Ántropos* es un montaje, y las historias acaban mal; peor aún, acaban en doble muerte, no van sobre la continuidad... Es muy difícil contar una buena historia con un actor tan malo: los malos actores necesitan una historia, pero no toda la historia; 2) la Especie Hombre no hace historia; 3) la suma de Hombre y Herramienta no hace historia; 4) esa Historia debe dejar lugar a geo-historias, a historias de Gaia, a historias sinchthónicas; los terranos hacen vidas y muertes enredadas, trazadas y tentaculares en figuras de cuerdas multiespecies; no hacen Historia; 5) el aparato social humano del Antropoceno tiene tendencia a la hipertrofia y es propenso a la burocracia; la revuelta necesita otras formas de acción y otras historias de consuelo, inspiración y efectividad; 6) [...] el Antropoceno depende demasiado de lo que debería ser una teoría de las relaciones “impensable”, es decir, la antigua teoría del individualismo utilitario limitado, esas unidades preexistentes en relaciones de competencia que toman todo el aire de la atmósfera (excepto, aparentemente, el dióxido de carbono); 7) las ciencias del Antropoceno están demasiado contenidas dentro de teorías de sistemas restrictivas y de teorías evolucionistas llamadas la Síntesis Moderna, que, a pesar de su extraordinaria importancia, se han demostrado incapaces para pensar bien

sobre simpoiesis, simbiosis, simbiogénesis, desarrollo, ecologías enredadas y microbios; todo esto significa un gran problema para una teoría evolucionista adecuada; 8) Antropoceno es un término que adquiere significado y utilidad para intelectuales de regiones y clases adineradas, no es una expresión idiomática para el clima, la meteorología, la tierra o el cuidado del campo en vastos sectores del mundo, especialmente —pero no solo— entre los pueblos indígenas. (Haraway, 2019a, pp. 86-87)

A su vez, la noción del Capitaloceno queda particularmente atrapada en un lenguaje fundamentalista plagado de las trampas propias de la Ciencia Moderna, como es, al decir de la autora, el lenguaje del marxismo. Las mismas críticas que pueden hacerse a las nociones de Progreso e Historia pueden trasladarse fácilmente a la noción de Capitaloceno. En esta última, como también en el concepto de Antropoceno, sobrevive no solo el determinismo, la teleología (la idea de progreso, evolución modernización) sino que también continúan intactas las divisiones entre naturaleza y sociedad. Al sucumbir rápidamente a la desesperación, al cinismo, al derrotismo, a las profecías autocumplidas y autocomplacientes tales como las que postulan que ya es demasiado tarde, el Antropoceno y el Capitaloceno niegan que otros mundos son posibles.

*

[5.3] La verdeización de la política

Las limitaciones que trae consigo la noción de Antropoceno y que Haraway describe con tanta exhaustividad son, quizá, las que la vuelven apropiable por las (para nada) “buenas voluntades” empresariales y gubernamentales capitalistas que se apoderan del discurso de la sustentabilidad y del color verde. Al entender de estos, justamente, el Antropoceno es: “a) un problema cuya solución puede darse en el marco de la lógica de negocios, b) un asunto cuyo origen está en toda la humanidad y en el que las responsabilidades son fácilmente desdibujadas, o c) algo inexistente” (Vargas, 2017, p. 48).

Podría decirse que el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, cuya forma de gestionar está atravesada por la razón empresarial, adhiere a la primera y la segunda definición. La tercera en cambio aparece más tenuemente; es decir, si bien no proclaman la inexistencia del problema ecológico parecen matizar su gravedad y reducirlo a una cuestión de mero compromiso individual en la que el o la obrerx que va en automóvil a

trabajar tiene una cuota de responsabilidad igual a la de las grandes corporaciones que manejan los flujos de energía y materia mundiales. El individuo, en su rol de consumidor ecológizado, *ecofriendly* o ambientalmente responsable, puede resolver de forma individual un problema estructural. Bajo esta óptica, nada hay en los fundamentos del sistema económico actual basado en la generación infinita de ganancias y crecimiento económico perpetuo que deba ser replanteado.

La individualización, que rige el programa “Ciudad verde”, de un problema mucho más complejo, no solo permite exclusivamente la evasión del mismo sino que constituye una exitosa maniobra de *marketing* político llevado a cabo por medio de una deformación capitalista y liberal de la idea de “sustentabilidad”. Este discurso se basa en la promesa según la cual la detención de la catástrofe ambiental es posible solo con la buena voluntad individual y sin alterar las lógicas de extracción, producción, distribución y consumo que hacen al capitalismo globalizado. Las buenas voluntades deben ser acompañadas con “la correcta combinación de tecnologías y soluciones técnico-administrativas para permitir a los consumidores costear la escabechina ecológica en la que nos encontramos” (Swyngedouw, 2011, p. 52).

La noción de “desarrollo sustentable” se originó en el *Informe de Brundtland* producido por la Comisión Internacional sobre Ambiente y Desarrollo de las Naciones Unidas en el año 1987. En este y en otros, emitidos por organismos tales como la *International Union for the Conservation of Nature* o las Naciones Unidas,

el eje [...] pasó de una perspectiva ecológica *pura* a una que aborda la cuestión humana del problema, intentando compatibilizar el crecimiento poblacional (y subsiguiente incremento de la presión extractivista sobre el planeta) y la conservación de los recursos de la Tierra que sirven como soporte vital de las poblaciones humanas. (Colectiva Materia, 2021, p. 8)

Las discusiones que se juegan en estos informes y declaraciones internacionales, emitidos por organismos como la *International Union for the Conservation of Nature* o las *Naciones Unidas*, son por demás de relevantes en tanto que se trata de verdaderas guías de acción para los gobiernos y las empresas.

El discurso de lo sustentable solo plantea que, con la modificación de algunas conductas individuales, como dejar de tomar un colectivo o autobús y utilizar en su reemplazo una bicicleta o separar las botellas plásticas de la yerba mate el problema está resuelto. Se

trata de aportar un granito de arena. Nada más debe ser modificado, mucho menos las lógicas extractivas. En todo caso, el capitalismo solo necesita de algunas enmiendas.

La pregunta que se abre, y que plantea con claridad la Colectiva Materia (2021) siguiendo a Cohen (2013, p. 19), es qué modos de existencia se buscan sostener, quiénes tienen derecho a existir y cómo. Las formas supuestamente sustentables solo distan en apariencia de las actuales, de las insustentables. Es por ello que los grupos que concentran el poder económico y político hallan en el discurso ambiental un aliado antes impensable que les permite seguir organizando la naturaleza como si fuese algo exterior, convertirla en un flujo más y disponer de ella.

El verde es la imagen de esto. Pero además es el color reconocible desde hace varios siglos de la, así llamada, belleza de la naturaleza y más recientemente es emblema de cierto ecologismo y el tono más utilizado en las publicidades que buscan vender productos supuestamente amigables con el ambiente o alimentos (quizá pseudo alimentos) que dicen no ensanchar los cuerpos humanos.

Las ecologías verdes, en palabras de Cohen, a menudo se enfoca en

la invasión desestabilizadora de la sociedad industrializada en espacios salvajes, los poderes restauradores e incluso extáticos de paisajes inmaculados y la dignidad sin compañía de las criaturas no humanas. Bosques, paisajes acuáticos serenos, vistas sublimes y una megafuna carismática ocupan un lugar destacado. Combinando lo romántico, lo pastoral y lo georgiano, las ecologías verdes tienden a insistir en la plenitud innata que ofrece la naturaleza, lamentando su mercantilización y disrupción. (2013, p. xx)

De este enfoque suele desprenderse una propuesta extremadamente simplista y reduccionista: la vuelta a un verde primordial, a un paraíso perdido que puede ser recuperado. A su vez, agrega el autor, se perpetúa la implicación de la separación binaria naturaleza-cultura que en esta tesis ha sido estudiada en el capítulo anterior.

Todo lo “natural”, dice la Colectiva Materia, queda sintetizado en el verde, “sinécdoque de una naturaleza lo suficientemente difusa como para no tener ningún correlato material distinguible, [...] es el verde clorofílico de las hojas, con su función fotosintética de producción de oxígeno” (2021, p. 1).

Al decir de Nardizzi (2013, p. 148), estas lógicas muestran cómo el verde articula una fantasía genética soñada por el privilegio blanco. El verde es insignia oficial de la

sostenibilidad, un discurso "vago", "tremendamente optimista" y asociado al "sueño quimérico" de "pastos verdes" que el capitalismo ha generado para sostener su propio desarrollo y salvaguardar su propia hegemonía. Para decirlo de otro modo, el verde es el color utilizado para camuflar el dominio.

Me interesa estudiar esta cuestión en relación a dos casos: la labor desarrollada por Thays en el Parque Sarmiento de Córdoba y al frente de la Dirección de Jardines y de espacios públicos de la Ciudad de Buenos Aires a partir del año 1891 y lo sucedido en esta última urbe un siglo más tarde cuando se adoptó el eslogan "ciudad verde".⁷⁰

En Buenos Aires fue Eugène Courtois quien introdujo hacia 1880 el modelo francés de espacio público con vegetación que terminó con tres siglos de modelo español sin verde (Berjman, 2006, p. 29). Thays, quien continuó su labor, detalló en su "Informe de acción futura" de 1871 que su trabajo se basaría en dos conceptos: lo natural y lo higiénico.⁷¹ Los jardines, dice el paisajista y arquitecto francés, son correctamente nombrados como "pulmones" de la ciudad dados sus "efectos químicos, climatéricos, higiométricos e higiénicos producidos por los vegetales". A su vez, ellos ejercen también influencia sobre la moral humana.

El hombre, sobre todo el que trabaja, necesita distracción y ¿acaso hay alguna cosa más sana, más noble, más verdadera, cuando se sabe apreciarla, que la contemplación de los árboles, de las hermosas flores, cuando son dispuestas con gusto? El espíritu entonces descansa, las penas se olvidan momentáneamente por lo menos, y el aspecto de lo bello, de lo puro, produce un efecto inmediato sobre el corazón. El hombre vuelve enseguida ora al trabajo, ora en su familia, bajo el imperio de disposiciones más favorables que las que hubiera tenido sin esos momentos de contemplación encantadora. (Thays, 1871)

La verdeización del espacio urbano gira alrededor del hombre, de su fruición, su moral, su educación, su higiene, su salud, su recreación. Los jardines son pensados como pulmones, es decir, como partes del sistema respiratorio de los mamíferos, las aves y los reptiles. En este sentido, las plantas son dispuestas al servicio del hombre con el fin

⁷⁰ Está claro que, entre ambos hitos, por llamarlos de alguna forma, podrían ser mencionados otros modos de uso, dominio y/o de convivencia con lo "verde urbano". Estos han sido también lugares de encuentros político del pueblo durante el peronismo, centros de bombardeo en 1955; espacios que debían ser llenados de cemento convirtiéndose los verdes en grises y lo mutable y fugaz en permanente durante la última dictadura; como lugares que debían ser "apadrinados" por empresas o sitios a ocupar por carpas blancas o por reuniones de memoria activa durante la década del noventa; o como el espacio asambleario por excelencia en el último cambio de siglo.

⁷¹ El "Informe de Acción Futura" fue el trabajo presentado por Thays para concursar por el cargo de Director de Parques y Paseos de la Ciudad de Buenos Aires que finalmente obtuvo.

de perfeccionarlo exacerbando algunas de sus supuestas cualidades y convertirlo en un mejor trabajador y “jefe de familia”.

El Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba [Fig. 42] [Fig. 38] es el primer proyecto que Thays tuvo en Argentina, aunque tratándose de una obra que sufrió demoras no fue la primera en concretarse. Arboledas copiosas, caminos ondulantes, lagos, islas con embarcadero y restaurante ponen la marca del paisajista francés en un predio de aproximadamente cien hectáreas. En el ordenamiento espacial prevalecen las formas elípticas o elipsoides “concebidas con el objeto de brindar a sus usuarios una pantalla visual continua, ondulante y a la vez variada” (Page, 2010, p. 188).

Particularmente, lo que la fotografía de la constelación [Fig. 42] muestra es el Rosedal, cuya realización se estima que data de la primera mitad de la década del veinte. De diseño geométrico con un eje y una serie de diagonales que forman canchales repletos de rosas en forma simétrica y un espacio central de agua con vegetación, peces y una ninfa de mármol de Carrara a punto de zambullirse, este sitio del parque de la capital cordobesa está vinculado a las relaciones sociales humanas y suele ser la escenografía elegida para la toma de fotografías. Desde sus inicios los “parterres rebosados de rosas eran el marco adecuado donde se mostraban finas damas con sus espléndidas capelinas, faldas y sombrilla en mano” (Page, 2010, p. 190). Al igual que en la *Ciudad* de Ferrari [Fig. 39], en el Rosedal del parque cordobés hay bancos de madera para el reposo y la contemplación, luminarias y alambrados.

Aunque en el año 1942 el alambrado fue retirado por decisión del Ministro de Obras Públicas argumentando que el parque no puede encerrar sus rincones (Page, 2010, p. 192). A partir de ese momento se inició un proceso gradual, que los historiadores del patrimonio denominan, de “deterioro” tanto del Rosedal como del Parque que duró hasta el cambio de siglo. Eso permitió que durante la década anterior a la así llamada “puesta en valor”, el “pulmón verde” del “corazón de la ciudad” se tornase, como escribe Sosa Villada, salvaje e infernal.

Las travestis esperan bajo las ramas o delante de los automóviles, pasean su hechizo por la boca del lobo, frente a la estatua del Dante, la histórica estatua que da nombre a esa avenida. Las travestis trepan cada noche desde ese infierno del que nadie escribe, para devolver la primavera al mundo. [Fig. 38]

Las alianzas monstruosas travestis-vegetales y de otros existentes creadores de primaveras rompen con los ordenamientos cis-humanos como los de formas elípticas o elipsoides del Parque Sarmiento configurados en pos de su propio bienestar y siempre sostenido sobre el dominio de la naturaleza. Eran los árboles plantados por Thays en el Parque Sarmiento los que reflejaban las luces de los patrulleros y les permitían a las travestis esconderse de la policía que las buscaba para pedirles coimas, golpearlas o llevarlas detenidas; eran los pastos, las ramas espinosas y las canaletas los que abrazaron al bebé hasta que fue adoptado por la Tía Encarna, la madre de todas las travestis del parque.

Cuando la vegetación prevalece se rompe la distinción público-privado: el patio “hermosamente dominado por la vegetación” de la casa en el que vivían las travestis del texto de Sosa Villada era la continuación del Parque, tal como “el cuerpo de la Tía Encarna era la continuación de la guerra”. Cada una de las marcas y cicatrices que lleva en cuerpo son huellas y escrituras pero fundamentalmente el dominio mismo que acontece en los cuerpos de las travestis y de las plantas.

El segundo caso que puede ayudar a pensar el problema del dominio de la naturaleza y la verdeización de las urbes es la “Ciudad verde”, un lema y un programa con el que se pretende identificar y hacer de Buenos Aires un espacio “sustentable”. Esto es: un lugar con varios kilómetros de ciclovías que le permiten a lxs ciudadanxs movilizarse dejando una huella de carbono menor, jardines verticales que provén oxígeno y algunas otras cuestiones como la clasificación de residuos.⁷²

Si bien existen muchas imágenes que muestran la “ciudad verde” —el *marketing político* en el que estas se inscriben funciona como una dispersión casi infinita de píxeles que circulan en redes sociales— en la constelación de este capítulo pueden verse dos. La primera es algo así como el logotipo de la consigna y de su visualización internacional. Cientos de miles (o quizás más) de fotografías se publican en internet con personas, generalmente turistas, posando justo delante del Obelisco y de las letras BA revestidas en verde [Fig. 41]. La otra fotografía se inscribe en algo así como una suerte de mutación o expansión del lema “Ciudad verde” a “Nación verde”, es decir, evidencia el intento por

⁷² Sobre esto puede consultarse el análisis filosófico pormenorizado que realiza la Colectiva Materia en “Más allá de la ciudad verde” (2021)

trasladar la lógica que el macrismo instauró durante sus cuatro mandatos a nivel local en la Ciudad de Buenos Aires a escala nacional ya habiendo sido elegido en 2015 Mauricio Macri presidente [Fig. 36].⁷³ En ella un militar camuflado, como si estuviese combatiendo en el medio de una selva, posa en la terraza de la casa de gobierno entre cajones de madera con plantas comestibles de un modo semejante a como lo hacen los turistas delante de las letras “BA”. ¿Acaso vigila las lechugas, los tomates y las plantas aromáticas? La huerta fue instalada para abastecer de verduras y condimentos a los funcionarios y trabajadores de la Casa Rosada exactamente en el mismo sitio en el que estaba el viejo helipuerto, aquel del que despegó Fernando De la Rúa el 19 de diciembre de 2001 para no volver.⁷⁴

Las plantas ornamentales (como las de las letras “BA” [Fig. 41] o las de cualquier otro de los tantos jardines que proliferan en la ciudad) puestas verticalmente sin frutos, ni flores, ni tubérculos, ni raíces y con la posibilidad cercenada de construir alianzas interespecies parecen “flotar ‘libremente’, produciendo aire sin estorbar la propiedad humana del suelo que le fue expropiado” (Colectiva Materia, 2021, p. 13). De los jardines verticales se espera que camuflen el gris de la ciudad con un verde supuestamente natural, inhumano y ahistórico, pero también que purifiquen el aire, esto es, que cumplan con su función fotosintética y que estorben lo menos posible. Las alianzas del suelo, esas mugrientas y monstruosas de las raíces, la tierra, las piedras y los gusanos y otras especies, quedan desterradas en los jardines verticales y en las huertas emplazadas en terrazas como la de la Casa Rosada. Además de su utilización ornamental, oxigenadora y nutricional “se extrae de ellas una enorme renta imaginal” (Colectiva Materia, 2021, p. 13). Las imágenes se propagan casi al infinito en las redes sociales oficiales primero y luego en otras de usuarios de internet que replican las fotografías o publican las de sus

⁷³ Mauricio Macri fue Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires entre 2007 y 2015, año en el que fue elegido Presidente de la Nación. A nivel local fue sucedido por Horacio Rodríguez Larreta también de la misma alianza y quien lleva un mandato concluido y otro en curso.

⁷⁴ En Argentina el cambio de siglo estuvo marcado por una crisis económica y política fraguada durante muchos años con creciente intensidad. El 19 de diciembre de 2001 por la noche, luego de un discurso del presidente De la Rúa (1999-2001) que anunciaba la implementación del Estado de Sitio y ninguna solución para la crisis económica, grupos de vecinos de Buenos Aires comenzaron a golpear cacerolas espontáneamente en las puertas de sus casas. Reunidos en varios puntos de la ciudad, muchos marcharon hasta Plaza de Mayo. Luego de varias horas de combates con la policía, De la Rúa renunció y dejó la casa de gobierno despegando desde la terraza en helicóptero (Adamovsky, 2009, p. 456 y ss.).

propios jardines verticales, huertas en cajones o terrazas con *hashtags*, palabras claves que entrelazan los así llamados *posteos*, alusivos.

En esa “viralización” el verde se expande. A los fines de la estetización de la política, poco importa si ese verde pertenece a plantas reales, plásticas o es puramente imagético. “Es que el verde, en tanto que afecto, se continúa en la imagen como portador de un modo de ser no menos real por ser imaginario” (Colectiva Materia, 2021, p. 4).

La explotación de las plantas no se limita a lo meramente ornamental y frutivo. Existe un uso asociado a la estetización o verdeización de la política vinculada a las lógicas extractivas. En el caso de los parques de Thays hay un particular y premeditado intento por volver a los trabajadores más eficientes por medio de paseos al aire libre, algo que no dista mucho de las recomendaciones actuales de las así llamadas “técnicas de coaching para superar el estrés en el entorno laboral” que sugieren caminar por jardines y respirar de manera consciente.⁷⁵

Las políticas verdes que los gobiernos neoliberales proponen y desarrollan en el siglo XXI lejos de oponerse a estas cuestiones, las continúan y las exacerban. En los parques de Thays no hay una verdadera naturaleza que se contrapone a una falsa o artificial pero si se quiere más funcional que se monta sobre muros en otras partes de la ciudad. Sin ir demasiado lejos, durante el segundo mandato de Mauricio Macri como Jefe de gobierno de la Ciudad de Buenos Aires tuvieron lugar meditaciones masivas en el Parque Tres de Febrero, también diseñado por Thays. Organizadas por la ONG El Arte de Vivir, la fundación Argentina Ciudadana y el Gobierno porteño, y contando hasta con la participación del Doctor Honoris Causa de la Universidad Siglo XXI (Córdoba, Argentina) y autoproclamado maestro Sri Ravi Shankar, se llevaron a cabo ejercicios como “la respiración de la alegría”, “sentir el cielo” y el “estado de la mente” para trabajar en “la liviandad”. Según los funcionarios, la intención de estos encuentros fue “recuperar los

⁷⁵ Por medio de una rápida búsqueda en Google pueden encontrarse cientos de páginas que explican y recomiendan estas técnicas como así también profesionales formadxs en ellas que ofrecen sus servicios personalizados. Así, por ejemplo, el *coach* social Carlos Garrido propone a quienes asesora “elegir un elemento del parque —arbusto, hojas, árbol... —; acercarse a él de forma pausada —no necesariamente en línea recta—; controlar la respiración y realizar una visualización, es decir, hacerse preguntas y responderse a sí mismo: qué conexión sientes con ese elemento; qué tiene de ti.” («Coaching personal gratuito para conectar con la Naturaleza y vencer estrés», 2014).

espacios públicos para meditar” («La meditación masiva al aire libre suma gente y jornadas», 2012). Nada de esto dista de los propósitos que Thays tuvo en mente a la hora de planificar los parques urbanos en Argentina hace más de un siglo y que expresó en el informe que se citó en el comienzo de este apartado. De lo que se trata es de utilizar lo supuestamente natural en pos de convertir a los individuos en seres más eficientes. Esto es también sin duda un uso extractivista de los vegetales.

Al mismo tiempo, los parques afrancesados como los que construía Thays eran en el contexto de fines de siglo XIX y principios del XX dadores de estatus. Es decir, un modo de espejar ciudades europeas de vanguardia como París o Londres en las tierras que se encuentran del otro lado del océano Atlántico. Las fotografías de la “Ciudad verde” que circulan por las redes parecen tener una función semejante: sostener *modos de existencia* con jerarquizaciones y extractivismos. La verdeización de la política no es otra cosa, entonces, que una estrategia para defender con firmeza el actual sistema económico no solo ocultando las bases que lo sostienen (generación de ganancias y crecimiento, extracción y dominio ilimitado por parte del hombre blanco) sino también embelleciéndolas.

*

[5.4] Plantacionoceno y Chthuluceno

Si fuese necesario resumir la crítica de Haraway al concepto de Antropoceno habría que decir que este no se aparta del excepcionalismo humano y al mismo tiempo obstruye cualquier salida. Esto es: trunca la capacidad de imaginar otros mundos ya existentes o no, otras maneras de existir, vivir y morir juntxs, otras alianzas, otras historias. El Antropoceno impone una Historia, la de la Especie Hombre pero lo que hace falta son historias multiespecies, y por tanto no antropocentradas, que inspiren revueltas, salidas posibles. Por su parte, la noción de Capitaloceno, como se explicó, queda atrapada en una terminología moderna que no discute las divisiones entre naturaleza y cultura.

La verdeización de la política es una parte de la historia sobre el excepcionalismo humano. Las plantaciones urbanas, los espacios verdes o jardines tanto horizontales como los verticales, dan cuenta del disciplinamiento de lo vegetal.

El concepto de Plantacionoceno, acuñado en el año 2014 por un conjunto de académicxs para denominar el devenir devastador de granjas, pastos, y bosques en plantaciones extractivas y cerradas, basadas en trabajo esclavo —y otras formas de explotación—, alienado, y, muchas veces, desplazado espacialmente (Haraway, 2019a, p. 298), parece importante para pensar estas cuestiones y comenzar a imaginar otras historias.

Las plantaciones del pasado, aquellas que fueron traídas desde Europa a partir del siglo XV, y del presente, las de soja en Sudamérica, de tabaco y algodón en el sur de Estados Unidos y en el norte de México, de caña de azúcar en el Caribe, de palma aceitera en Asia o caucho en África, por mencionar algunas, muestran los modos en los que los problemas ambientales están íntimamente vinculados a las historias del colonialismo, el capitalismo y el racismo. Estas surgen a partir de la invasión europea a eso que llamaron “Nuevo mundo” y del reclutamiento de africanos para esclavizarlos.

Generalmente, dice Haraway (2019, p. 8), las plantaciones están signadas por una simplificación ecológica radical, una sustitución de pueblos, cultivos, microbios y formas de vida, trabajo forzado, y, en especial, el desorden de los tiempos de generación entre especies, incluidos los seres humanos. Este sistema no solo se vincula al disciplinamiento de plantas, también se podría agregar la cría de pollos y cerdos moderna.

El sistema agroindustrial reordena lo que lo rodea a través de procesos de enajenación de tierras, la extracción de mano de obra y la violencia racial.

Hubo plantaciones antes de la era moderna, por supuesto, pero solo en los últimos 500 años la lógica de la plantación ha cristalizado en una forma coherente de organizar el mundo. La plantación impulsó la exploración colonial, sostuvo una élite, perpetuó un dualismo centro-periferia dentro y entre países, organizó una fuerza laboral altamente racializada en todo el mundo y moldeó tanto las culturas que consumimos como las normas culturales que habitamos y realizamos. [...] Hoy en día, la plantación sigue viva en la idealización de paisajes extractivos a gran escala ordenados racionalmente a través de la división rural-urbana. (Wolford, 2021, p. 1623)

El concepto de Plantacionoceno visibiliza “las reubicaciones históricas de las sustancias que viven y mueren alrededor de la Tierra como un requisito previo necesario para su extracción” (Haraway et al., 2016, p. 557). Esto es, permanece atento tanto a las

estructuras de poder incrustadas en las formaciones imperialistas y capitalistas como al borrado de ciertas formas de existencia y relaciones en la creación de paisajes agroindustriales. El Plantacionoceno se centra, entonces, en la intersección de la violencia racial, en la alienación de la tierra y en el desplazamiento y la pérdida de especies. Los movimientos son múltiples, por un lado, hay humanos que dejan los lugares en los que tienen historias para ir a trabajar a las plantaciones; por el otro, hay existentes diversos que son expulsados o aniquilados por la agroindustria. De hecho, el sistema de plantación requiere de un genocidio y de trabajo forzado no-humano y muchas veces también humano (Haraway & Tsing, 2019, p. 5).

Así como el concepto de Antropoceno apela, como está a la vista en el mismo término, al falso universal “Hombre” que tiene en su base a un varón cisgénero, blanco, cristiano y heterosexual, la noción de Plantacionoceno es un punto de partida que se deshace del excepcionalismo humano y permite pensar sin excluir a lxs otrxs. A partir de la visibilización de distintos tipos de disciplinamientos que se intersectan —el de las plantas, el de los humanos para trabajar, el de otros existentes para migrar o ser funcionales a la plantación—, se abren conversaciones con otras formas de teorizar los mundos producidos dentro y en contra de las relaciones de poder coloniales e imperialistas.

En línea con estas conversaciones, Haraway también propone el concepto de Chthuluceno.

[Este] está hecho a partir de historias y prácticas multiespecies en curso de devenir—con, en tiempos que permanecen en riesgo, tiempos precarios en los que el mundo está contaminado y el cielo no ha caído, todavía. [...] los seres humanos no son los únicos actores importantes [...] con todo el resto de seres capaces solo de reaccionar. (Haraway, 2019a, p. 95)

En el Chthuluceno, una era sin seres celestiales arrogantes, aparecen historias multiespecies de responsabilidad. La propuesta de Haraway consiste en deshacer las nociones de Antropoceno y Capitaloceno de manera relacional para poder “componer algo más vivible a través de patrones e historias SF semiótico-materiales” (2019a, p. 89).

Sin excepcionalismo humano y sin compromisos tendidos con el Progreso, ni con la decadencia o ni con el fin de los tiempos, los conceptos de Chthuluceno y de Plantacionoceno son útiles para pensar la politización de las plantas que es una respuesta

a la verdeización de la política. El primero indica que es posible regenerar el mundo reimaginándolo, reconectando recíprocamente en un bienestar multispecies. Hay pasados, presentes y futuros todavía posibles. El segundo, como se explicó, permite pensar desde la intersección del imperialismo, el colonialismo, el despojo de la tierra, los desplazamientos múltiples y el exterminio de existentes.

*

[5.5] La politización de las plantas

Por las noches en el Jardín Botánico de Buenos Aires, también diseñado por Thays, cuando lxs humanxs se retiran los árboles y las estatuas danzan. “Se toman de las manos, se bañan en la fuente, penetran en la luz de grandes invernáculos hasta que el alba llega con su hábito celeste” [Fig. 37]. Los árboles participan de la luz y la oscuridad, copulan, piensan y bailan con otros existentes en y desde el medio.

En el minucioso estudio poético que Paul Zech le dedica a los árboles del Río de la Plata, el autor muestra los movimientos y devenires del jacarandá entreverado, realmente inmerso, en el ambiente [Fig. 40]. En el copete crespo anida el cielo. El árbol gotea, susurra, cuaja, deviene piedra.

En ambos fragmentos poéticos los árboles y las plantas de la ciudad aparecen de una forma distinta, ni como los quiso el humanismo de Thays ni como los quiere el neoextractivismo contemporáneo. Esto es: ni pulmones de las ciudades, ni espacios para que lxs humanxs devengan más productivos, ni ornamentos, ni escenografías, ni estetizaciones de políticas nefastas. Los árboles muestran otras formas del pensamiento y otros espacios donde “el cielo está en contacto con la tierra y la luz se encuentra con la oscuridad sin disiparla” (Marder, 2020, p. 51). En los vegetales aparecen, entonces, otras configuraciones espaciales asociadas, para decirlo con Coccia, a la “exposición integral, en continuidad absoluta y en comunión global con el medio” (2017, p. 18). Cuando se escapan de las plantaciones y ponen fin al disciplinamiento y el dominio humano, las plantas configuran otras formas políticas interexistentes.

Bajo el sol y las nubes, mezclándose con el agua y el viento, su vida es una interminable contemplación cósmica, sin disociar objetos y ni sustancias; o, para decirlo de otro modo, aceptando todos los matices hasta fundirse con el mundo, hasta coincidir con su sustancia. Jamás podremos comprender una planta sin haber comprendido lo que es el mundo. (Coccia, 2017, p. 19)

Las plantas han sido en occidente, “el tumor cósmico del humanismo, los desechos que el espíritu absoluto no alcanza a eliminar” (Coccia, 2017, p. 17). Esto se debe, seguramente, a que su misma existencia discute tanto el principio antrópico débil del que habla Ludueña Romandini (2012, p. 12) y que se ha estudiado en el capítulo dos de este trabajo (cf. §2.2) como el zoocentrismo analizado en el capítulo tres (cf. §3.3).

El esfuerzo que la biopolítica hace para desbaratar el proyecto humanista se debilita cuando jerarquiza lo vivo (y a veces solo algunos existentes bióticos) por sobre lo inerte y reproduce las lógicas antropocéntricas. En palabras de Coccia, “el animalismo antiespecista no es más que un antropocentrismo en el darwinismo interiorizado: ha extendido el narcicismo el humano al reino animal” (2017, p. 18).

Nealon (2016, p. x) sostiene que las plantas —más que los animales que han sido desde el principio figuras privilegiadas para comprender la vida humana dentro del régimen del biopoder— funcionan como una forma de vida olvidada y abatida dentro de un régimen dominante de biopoder humanista. Derrida, por su parte, elude consistentemente, dice Nealon, la vida vegetal dentro de la discusión teórica de las formas de vida que discute a partir del hombre y el animal. Pero también la teoría biopolítica más reciente y lo que se conoce como estudios animales son reticentes hacia el pensamiento sobre la cuestión plantística. De hecho, suelen concentrarse en los llamados animales carismáticos que cumplen con el estándar “como nosotros” (Nealon, 2016, p. 109).

Marder (2014) utiliza el término fitocentrismo como un intento de descentramiento del *anthropos* con referencia a la vitalidad vegetal y las capacidades de las plantas. Prestar atención a lo vegetal puede ser de ayuda para el pensamiento ambiental en tanto que las plantas se adaptan perfectamente a la función de mediadoras entre los reinos orgánico e inorgánico, entre la particularidad y la generalidad, entre una forma singular de vida y la vitalidad como tal, y, quizás, entre las criaturas y la biografía colectiva o política (Marder, 2014, p. 242).

Las preguntas que aparecen inmediatamente son evidentes: ¿Qué (o quién) se sitúa en el centro del *fitocentrismo*? ¿Y el centro todavía se mantiene? Ante la primera cuestión Marder responde que dicho lugar lo ocupa una planta. Ahora bien, esta, de acuerdo al estudio que hace el autor del término griego *phuton* en Aristóteles, remite a todo lo que crece y, en este sentido, dispersa el centro.

A diferencia de los animales, las plantas están en condiciones de representar a todas las demás criaturas en crecimiento.

La sinécdoque del crecimiento abarca tanto que se extiende más allá de los seres vivos reales hasta la naturaleza en su conjunto. Polansky aclara que *ta phuomena* se deriva del verbo *phuo* (crecer), “que enlaza con la naturaleza (*phusis*) y la palabra habitual para planta (*phuton*)” (2010, 175). El fitocentrismo es, inherentemente, un *phuocentrismo* y un fisiocentrismo: una orientación, a través de las plantas, hacia el crecimiento y hacia la naturaleza en su conjunto, concebida como la multitud del crecimiento de las criaturas. (Marder, 2014, p. 243)

Esta orientación excede a los seres orgánicos únicamente e incluye a los seres inorgánicos. Especialmente los minerales, continúa argumentando el autor, son gestados por los cuerpos de las montañas.

Entonces, retomando la pregunta sobre si en el *fitocentrismo* el centro todavía se mantiene, cuya respuesta quedó inconclusa, cabe señalar que este no reconstituye ningún otro centro de existencia supuestamente más verdadero que los que ponen el antro o el zoocentrismo. Por el contrario, “el fitocentrismo [...] nombra la implosión inmanente de este centro, sin dejarse seducir por la fantasía de una existencia puramente fragmentaria” (Marder, 2014, p. 243).

En las plantas hay una relación indeterminada entre las partes y el todo. El número de partes de estas es siempre indeterminado y múltiple. De hecho, las plantas no dejan de desarrollarse, de multiplicarse y “de construir nuevos órganos y nuevas partes de su propio cuerpo (hojas, flores, partes del tronco, etc.) de las que han sido privadas o de las que se han liberado” (Coccia, 2017, p. 26). Así, el jacarandá que aparece en el poema de Zech [Fig. 40] solo conserva, después de cinco días de lluvia, de frío y de vientos nocturnos, el follaje joven. Pero en pleno raptó, y aun cuando algunas de sus partes devendrán otras cosas pertenecientes a otros reinos como piedras, resplandece.

“Planta” es una suerte de suma de astronómica de diferencias. Esto, evidentemente, se presenta como una dificultad para la metafísica antigua y moderna que opera con límites precisos tanto epistémicos como ontológicos.

La vida vegetal es indeterminada y sus partes remiten a toda la biosfera. Por ello, “el fitocentrismo es la unión de lo singular y lo universal, animado por el deseo de promover comunidades vegetales, entre especies y entre reinos, para que prosperen por sí mismas” (Marder, 2014, p. 245).

En el fragmento de Ocampo de la constelación está escrito que los árboles alojan otras vidas del mismo modo del que “viven las algas del yodo, de la sal, de la espuma y del agua”: “[q]ue me dejen morar en sus recintos hondos para poder vivir la vida de los árboles. Esto es lo que han de oír las plantas con sus hojas cuando se aleja el paso de alguien que las adora, de alguien que vive en ellas” [Fig. 37].

Son las plantas, los árboles en este caso, los que permiten definir la vida desde el inicio como una circulación de vivientes y como una diseminación de formas, en la diversidad de especies y reinos. Sin violencia alguna, los vegetales fundan nuevos mundos. El espacio o el ambiente, no es un escenario que habitan los distintos seres, sino que son los mismos existentes quienes producen (y no se adaptan tal como reza la teoría darwiniana) el medio en el que viven. Así, las travestis del Parque Sarmiento de las que habla Sosa Villada [Fig. 38] entre noches salvajes, bocas de lobo, estatuas e infiernos traen la primavera al mundo.

Lo que las plantas vienen a desmontar al hacer posible el mundo del que son parte y contenido es, al decir de Coccia, la jerarquía topológica que parece que reinar en el cosmos. “Demuestran que la vida es una ruptura de la asimetría entre continente y contenido” (2017, p. 24). Es decir, se hace patente el solapamiento entre estos últimos.

Separar sea física, sea metafísicamente, los árboles del mundo es una pura imposibilidad. Lejos de ser el conjunto lógico que reúne todos los objetos y seres, el mundo es una fuerza física que atraviesa todo lo que engendra y se transforma. “No hay ninguna separación entre la materia y lo inmaterial, entre la física y la historia” (Coccia, 2017, p. 29).

Estar-en-el-mundo es estar inmersos. En estas relaciones no se parecen a las de sujetos y objetos sino a las de las medusas y el mar.

[L]a inmersión no es una simple determinación espacial: estar inmerso no se reduce a encontrarse *en* cualquier cosa que nos rodea y nos penetra. La inmersión [...] es desde el inicio una acción de compenetración recíproca entre sujeto y entorno, cuerpo y espacio, vida y medio; una imposibilidad de distinguirlos física y espacialmente: para que haya inmersión sujetos y entorno deben penetrarse activamente uno y otro. (Coccia, 2017, pp. 46-47)

Por mucho que le pese al idealismo, nunca podremos estar materialmente separados del entorno, como tampoco pueden las plantas ni ningún otro existente. Porque el medio no está por fuera sino que se inicia en el mismo interior de las criaturas. La atmósfera no es otra cosa que “una mixtura radical que hace coexistir todo en un mismo lugar sin sacrificar formas ni sustancias” (Coccia, 2017, p. 55). Todo existente está en todo existente sin dejar de ser singular y sin llegar a conformar un uno cerrado sobre sí mismo. El cielo, que anida en el jacarandá [Fig. 40], está en realidad por todos lados (también en la tierra que no es más que una parte de él), es el espacio y la mixtura misma.

En suma, ante verdeización de la política las plantas exponen su propia politización dada por el descentramiento del *anthropos* y la propagación de comunidades vegetales y no vegetales. Las plantas reimaginan, repiensen y vuelven a tejer el orden. Se fugan de las plantaciones e inventan formas relacionales sin dominios, ni extracciones, ni excepcionalismos.

PARTE III

EL LITORAL Y EL RÍO DE LA PLATA

| CAPÍTULO SEIS |

EL LITORAL PALIMPSESTO

CONSTELACIÓN VI



Fig. 43. Millán, Mónica. *Sin título*.
2017. Lápis sobre papel. 112 x 141 cm



Fig. 44. García, José Luis. *Cándido López. Los campos de batalla*
2005. Fotograma del documental

La luz baña el paisaje con todo el ardor de sus caricias estivales; se filtra en las Palmeras y en las Acacias, resbala por las hojas de los Laureles; juguetea un momento entre las lianas; chispea entre el rocío que la sombra protegía y satura el aire con todos los perfumes que destila en la ebullición de la selva. Pero su caricia adormece; sus rayos queman. Al envolver el panorama con su inmenso velo, las hojas se marchitan, y bien pronto el azul purísimo del cielo se cubre de vapores, defínense los celajes, y un claro del bosque muestra hasta el horizonte las nubes aplomadas. Palidece el cuadro. El claro-oscuro pierde su tono; las sombras profundas se sumergen entre los bosques; los Buitres negros vuelven a las ramas desnudas [...]. La superficie del riacho tiene más ondas, más círculos, más burbujas; los Poecílicos nadan más cerca del aire [...]. En la playa, el Yacaré que dormía tranquilo al rayo del sol de Enero, busca los camalotes en que oculto desafía la bala con su coraza impenetrable; los Alguaciles son más abundantes, y las mariposas se suspenden bajo las hojas que han de salvar el polvo delicado de sus alas.

Fig. 51. Holmberg, Eduardo. *Viaje a Misiones*.
1889. Fragmento literario.

El cedro acababa de tropezar con algo inesperado o, por lo menos, poco habitual en el río. Nadie ignora todo lo que arrastra, a flor de agua o semisumergido, una gran crecida. Ya varias veces habían pasado a la vista de Anaconda, ahogados allá en el extremo norte, animales desconocidos de ella misma, y que se hundían poco a poco a poco bajo un aleteante picoteo de cuervos. Había visto a los caracoles trepando a centenares a las altas ramas columpiadas por la corriente, y a los annós rompiéndolos a picotazos. Y al esplendor de la luna, había asistido al desfile de los carambatás remontando el río con la aleta dorsal a flor de agua, para hundirse todos de pronto con una sacudida de cañonazo.

Fig. 45. Quiroga, Horacio. *Anaconda*.
1921. Fragmento literario.



Fig. 46. Bohtlingk, Florencia. *La boca del infierno*.
2019. Acrílico y óleo sobre tela. 230 x 630 cm.

El río pasa con su pasar recio y su soñar suave. ¡Válgame el cielo cuando pasa besando la barranca, recio como el hombre que nunca se embravece y más mente si reluce en el verdeo espumoso del camalotal! El camalote es su pensamiento florecido y flotante y por donde empieza a enamorar. [...] Si uno se llega con el mate a su vera comprueba que la vida se le ovilla y desovilla con el correr del agua, se desalma, queda puro huesos del pensamiento, sin carne ni habla, sin sueño en los ojos, y se siente irse en la corriente cuesta abajo, entre pescados y flores, arenas y cañas. Una vez ahí adentro, 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 los tuvieron su bisabuelo y su tatarabuelo y su más abuelo que todos, ése que principió el abuelaje; uno sabe así que ellos estaban siempre en el agua buscando pescado hasta que el yacaré se los comía.

Fig. 47. Demitrópulos, Libertad. *Río de las congojas*.
1981. Fragmento literario.

Fui al río, y lo sentía
cerca de mí, enfrente de mí.
Las ramas tenían voces
que no llegaban hasta mí.
La corriente decía
cosas que no entendía.
Me angustiaba casi.
Quería comprenderlo,
sentir qué decía el cielo vago y pálido en él
con sus primeras sílabas alargadas,
pero no podía.

Regresaba
-¿Era yo el que regresaba?-
en la angustia vaga
de sentirme solo entre las cosas últimas y secretas.
De pronto sentí el río en mí,
corría en mí
con sus orillas trémulas de señas,
con sus hondos reflejos apenas estrellados.
Corría el río en mí con sus ramajes.
Era yo un río en el anochecer,
y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas se apagaban en mí.
Me atravesaba un río, me atravesaba un río!

Fig. 48. Ortiz, Juan L. *Fui al río*.
1937. Poema publicado en *El ángel inclinado*.

[...] Sombras doradas las palabras
Se tienden sobre el río y le dibujan cortezas
De aquel fresno, que no le rozan la superficie. [...]

Fig. 49. Aulicino, Jorge. #7.
2019. Fragmento de poema tomado de *El río y otros poemas*.

Ánima el jardín, entonces, pero con las cicatrices
O las heridas o las memorias
De ese ir
Que componía sobre piedrecillas
Las variaciones de la soledad a través de los miles de
afluentes de la luz
O de la penumbra,
O bajo la "celistia" de las enredaderas o el ñandutí de los
mimbres...

Fig. 50. Ortiz, Juan L. *Entre ríos*.
1970. Fragmento de poema tomado del *El junco y la corriente*.

El presente capítulo, que inicia la tercera y última parte de la tesis, está dedicado a una constelación de figuras del litoral argentino, una región anfibia en la que la tierra, el agua, el aire, el sol y todos los demás existentes devienen juntos. Particularmente, la pregunta que actúa como hilo conductor en las páginas que siguen es cómo son las escrituras, anteriores a cualquier alfabeto, de las superficies del paisaje del litoral.

En la red de imágenes con la que se piensa esta cuestión aparece la selva misionera. Lo hace en un dibujo sin título de Mónica Millán [Fig. 43], en la pintura *La boca del infierno* de Florencia Bohtlingk [Fig. 46], en el fragmento de *Anaconda* de Horacio Quiroga [Fig. 45] y en el recorte de *Viaje a Misiones de* Eduardo Holmberg [Fig. 51], una suerte de bitácora que fusiona un informe científico decimonónico con un relato de aventuras. También aparecen el río y sus orillas en el poema de Juan L. Ortiz “Fui al río” [Fig. 48], en el fragmento de “Entre ríos” [Fig. 50], en los versos tomados de un poema sin título de Jorge Aulicino publicado en *El río y otros poemas* [Fig. 49] y en el fotograma del documental *Cándido López. Los campos de batalla* de José Luis García [Fig. 44].

La selva se muestra como un aglomerado espeso de existentes sólidos, gaseosos y líquidos que crean tramas cerradas que oscilan entre lo figurativo y lo abstracto. Los límites de este espacio, cuya profundidad es únicamente material, son difusos, las formas crecen y carece de centro. En la selva hay una exageración de estímulos visuales, sonoros y táctiles.

Por su lado, el río y sus costas aparecen como un espacio escrito y animado con múltiples desplazamientos. En los movimientos y en los choques de las entidades los ríos dicen, las piedras hablan y los sauces cantan.

El litoral, entonces, aparece como un paisaje escrito por la luz, el agua, las plantas, las piedras y los animales, como palimpsestos con borraduras, sobreescrituras y tachaduras. El paisaje así pensado no es una construcción hecha por un sujeto situado por fuera y cuyo punto de vista se muestra como universal. Esta idea claramente moderna hace del mundo, por un lado, un recurso mensurable y extraíble; y por el otro, un espacio construido desde la distancia y la superioridad humana. Para decirlo con los dos juicios con los que Kant caracterizó la experiencia estética: el paisaje del litoral no es ni bello —en tanto que producto del libre juego de la imaginación y el entendimiento humanos— ni sublime —entendido como dominio de la razón humana de lo sensible—

. Ambos juicios son “instrumentos complacientes (en ellos queda involucrado un placer) de la separación y la totalización que transforman lo que hay en recurso ‘natural’ extraíble” (Colectiva Materia, 2020, p. 216).

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

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

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

En las páginas que siguen se indaga, a partir de la constelación de figuras que acompaña al capítulo, en suma, el litoral en tanto que paisaje escrito y sitio de narratividad.

*

[6.1] Materiales astillados

En este apartado se continúa la reflexión iniciada en la sección titulada “Voces no antropológicas de la pampa” del primer capítulo donde se abordó la relación entre el espacio y las imágenes artísticas a partir de la interpretación que hace Cacciari de la

mimesis phantastiké platónica y el de *Pathosformel* de Warburg. Retomar aquí, esta vez desde la estética adorniana, la idea de que el arte le presta a la materia una voz no antropológica o un lenguaje no conceptual sirve de antesala para reflexionar sobre las historias y las escrituras de la materia.

A su vez, para estudiar el vínculo entre arte, naturaleza y belleza natural en Adorno debe ser tenido en cuenta lo analizado en el capítulo anterior sobre la cuestión de la naturaleza dañada y su dominio. Nuevamente aparece la pregunta sobre la utilidad de recuperar en el contexto de esta tesis —y luego de haber dedicado un capítulo entero a problematizar la noción de naturaleza a partir de conceptos contemporáneos que le son ajenos al autor de la Escuela de Frankfurt— un conjunto de ideas que, como se dijo con Billi (2018b, p. 103), posee un punto de partida moderno y antropocéntrico. Sin contradecir del todo esto, puede señalarse que particularmente en el vínculo entre arte y naturaleza tal como lo presenta el autor el artilugio moderno se encuentra matizado. Sin ser una doctrina posthumanista, el materialismo adorniano hecha luz, valga la expresión ilustrada, sobre “la oscura sombra del idealismo” que se hace patente en la estética como en ninguna otra parte “con la muerte de cuanto no esté totalmente dominado por el sujeto” (Adorno, 1983, p. 88). Al no poder ponerla bajo su dominio, el sujeto convierte las cualidades de la naturaleza en meros materiales —sin capacidad agencial alguna, como podría agregarse si nos distanciamos un poco del texto de Adorno— y las separa del arte. Es necesario un cambio de dirección de la teoría estética que permita salvar “cuanto ha sido oprimido por el capitalismo: el animal, el paisaje, la mujer” (Adorno, 1983, p. 88).

Aquí se entiende que el materialismo adorniano puede resultarle útil al materialismo posthumano —y particularmente el concepto de dominio de la naturaleza y el vínculo que el autor encuentra entre arte y naturaleza— aun cuando se trate de una teoría que no puede ser fácilmente encuadrada bajo esta etiqueta. Las críticas que Adorno, y también Horkheimer, hacen al idealismo, a la ilustración y al capitalismo nutren, como también entiende Fleisner (2019c), el materialismo posthumano (o podrían/deberían hacerlo). Por ello, se recuperan algunos conceptos útiles aunque, por supuesto, no se lo hace intentando que recobren completamente su sentido autoral original y completo, si es que algo así es posible, sino que se proponen lecturas mediadas por las críticas a las

separaciones y jerarquizaciones modernas entre sujeto y objeto y entre cultura y naturaleza que son centrales para el materialismo posthumano y que son estudiadas en esta tesis.

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

La naturaleza retorna en el arte porque en la idea misma de arte encuentra voz “lo que le hace justicia a aquello que, de lo contrario, sería en verdad vencido por la *ratio*, el derecho, el orden, la lógica, y el pensamiento clasificatorio” (Adorno, 2013, p. 114). Adorno no está pensando en una naturaleza lírica que, de hecho, considera anacrónica: ahora los bosques están llenos de reactores. “El arte, como forma anticipada de reacción, ya no puede incorporarse a una naturaleza intacta, si es que alguna vez pudo, pero tampoco puede incorporar la industria que arrasó la naturaleza” (Adorno, 1983, p. 287). La idea de “naturaleza intacta” o “lírica” no tiene, para el autor, asidero material en el presente (y quizá tampoco lo tenga en el pasado) más que en las imágenes promovidas por la industria del turismo. La idea de “parque nacional” no es otra cosa que una profunda deformación de la experiencia de la naturaleza que a su vez nada tiene de esta. “El concepto de una naturaleza idílica sigue siendo, aun en su expansión telúrica, en su carácter de huella de una técnica total, un típico provincianismo de islote” (Adorno, 1983, p. 96).

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

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

El arte intenta imitar una expresión que no procede de intención humana alguna. Esta intención es solo su vehículo. Cuanto más perfecta es la obra, tanto más ausente de ella están las intenciones. La naturaleza mediata, contenido de verdad del arte, es su inmediato contrario. Aunque el lenguaje de la naturaleza es mudo,

el arte intenta convertir en lenguaje ese silencio, expuesto siempre al fracaso por la inevitable contradicción que hay entre esta idea que exige un esfuerzo desesperado y la otra, a la que se refiere este esfuerzo, de algo absolutamente indeliberado. (Adorno, 1983, p. 108)

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

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

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

En este texto fechado en el año 1937, el joven Adorno advierte cuán desatinada es aquella lectura que entiende a las obras de madurez como productos de una subjetividad o una personalidad inescrupulosamente manifiesta. Las obras de arte maduras, que carecen de toda aquella armonía que la estética clasista considera indispensable, no son como las frutas: "no son redondas, sino que están arrugadas, incluso desgarradas; suelen renunciar a la dulzura y se niegan al mero paladeo" (Adorno, 2008, p. 15).

Mientras que en el estilo medio la forma otorga inteligibilidad y objetividad a la materia dando lugar a una síntesis armónica pero momentánea entre subjetividad y materiales, en el tardío se rompe dicha comunión, la separación entre la "libertad individual" y la "realidad objetiva" se torna irreversible. He aquí el desmoronamiento de la voluntad expresiva individual, "una propensión de las obras tardías hacia lo disolvente, hacia la disolución de la armonía, en donde la subjetividad trababa una tensa relación con el legado tradicional" (Juárez, 2014, p. 76).

En su obra tardía Beethoven, en tanto que sujeto musical, se aliena de su propia obra.

Como si el mismo sujeto solitario ya no se considerase capaz por sí mismo, en cuanto puro ser humano, de aliviar el dolor producido por la praxis de dominio sobre la naturaleza, pero sí de iluminar las promesas irrealizadas, reprimidas o acalladas por culpa del esfuerzo que implicó la constitución unitaria de su yo. (Juárez, 2014, p. 81)

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

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

Lo episódico, lo fragmentario, lo que está lleno de ausencias y repleto de silencios, lo que no puede ser completado aportándole un esquema general es la catástrofe que aparece en la obra tardía (Said, 1998, p. 321). Allí tienen lugar lo no idéntico y la naturaleza reprimida. La catástrofe aparece como una imagen velada: “una objetivación, en el interior de la composición, tanto de su fatal tendencia hacia la unidad forzada entre sujeto y objeto, como asimismo de la represión y sufrimiento padecido por todos los elementos singulares en la constitución de la totalidad coercitiva” (Juárez, 2014, p. 83).

Ahora bien, dado el hilo argumental de esta tesis y de este apartado en particular, no aporta demasiado aquí la cuestión de la “evolución” de los estilos y menos la jerarquización que implica postular que hay obras de arte “importantes”. No sucede lo mismo con las ideas de abandono del yo individual en la obra de arte y de materiales astillados y desmembrados que se hacen expresión en la nuda representación de sí mismos. Los materiales están emancipados del sujeto.

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

La fuerza del arte, a su vez, consiste en dirigirse a un estado anterior del dominio de la naturaleza, que quizá nunca existió, o a su propio origen. En el arte, que es donde la

naturaleza parece respirar, tiene lugar el impulso de salvar el pasado como viviente, en lugar de utilizarlo como material de progreso. Adorno piensa la relación de los elementos naturales y de los históricos en el arte a partir de la figura del caleidoscopio. Tiene lugar un juego en el que ambos van turnándose y, al mismo tiempo, componiendo imágenes nuevas. En esta fluctuación se produce una duración y aparecen conceptos, aunque, vale aclarar, son diferentes de los de la lógica discursiva.

La naturaleza, dice Adorno — y en rigor, luego de lo señalado en torno a este concepto en el cuarto capítulo de esta tesis debería aquí hablarse de materia— tiene lenguaje, “pero no se puede juzgar sobre él porque su lenguaje no es juicio ninguno” (Adorno, 1983, p. 102). A su vez, el habla de la materia termina de configurarse en la obra de arte y esto sucede cuando esta última se aleja del naturalismo y de la imitación de la naturaleza.

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

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

El lenguaje de las cosas, cuyo medio es la comunidad material, es mudo y mágico. Así, las piedras hablan, los ríos y las aves charlan. También la computadora con la que estoy escribiendo cuchichea o vocifera.

*

[6.2] El lenguaje no humano y los movimientos

En las figuras artísticas de la constelación de este capítulo el litoral no aparece ni idealizado ni representado, sino que en ellas el espacio, la materia astillada, tiene voz propia. En el poema “Fui al río” [Fig. 48] de Juan L. Ortiz, por ejemplo, no se pone en

juego una perspectiva fija que coincide con la de un espectador humano que contempla el paisaje estando fuera de él. El propio poeta asume esta idea al sostener que parte de una concepción del paisaje despersonalizada, enajenada, sin decorativismos ni retórica (Páez, 2013, p. 160). En el poema el espacio litoraleño habla: “las ramas tenían voces”, “la corriente decía / cosas que no entendía”. No es un lenguaje humano, conceptual e inteligible el de estos materiales: “Quería comprenderlo, / sentir qué decía el cielo vago y pálido en él / con sus primeras sílabas alargadas, pero no podía”. Sin embargo, en todos esos versos que pertenecen a la primera parte del poema hay un intento (humano) frustrado por entender. Pero luego, en la segunda estrofa el “yo” y la intención humana comienzan a desarticularse y a desjerarquizarse para devenir parte del paisaje:

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

El poema se convierte en lenguaje del silencio de la corriente, de las ramas del cielo, de los árboles, del sendero y de las hierbas. Pero ese lenguaje no busca significar y mucho menos explicar, solo se posa sobre el río. Esto aparece en el fragmento del poema de Aulicino [Fig. 49]: “Sombras doradas las palabras / Se tienden sobre el río y le dibujan cortezas / De aquel fresno, que no le rozan la superficie”.

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

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

Las palabras que se tienden sobre el río y le dibujan cortezas forman parte de una escritura y un habla no humanas. Son voces no asibles, no determinadas y que no

proviene de una única entidad, no está específicamente en los ríos, ni en los árboles, ni en los pájaros, ni en las piedras, aunque no existen sin ellos. Es un decir material que se figura en las corrientes, en la metamorfosis y en el choque de los elementos heterogéneos que en la oscilación se continúan los unos a los otros.

El movimiento reaparece en las distintas figuras de la constelación. En el fragmento de Anaconda, Quiroga escribe: la gran crecida “todo lo [...] arrastra, a flor de agua o semisumergido” [Fig. 45]. Por su lado, Demitrópulos dice: “el río pasa con su pasar recio y su soñar suave. [...] reluce en el verdeo espumoso del camalotal! El camalote es su pensamiento florecido y flotante [...]” [Fig. 47]. Algo semejante aparece en muchos otros poemas no incluidos en la red de imágenes de este capítulo por una mera cuestión de extensión. Así, por ejemplo, Ortiz escribe:

En la noche un ruido de agua./ ¿Ruido? Escuchad el canto./ El agua choca contra el sauce caído/ y deshace bajo la luna toda su red melódica: canta un triunfo sereno e iluminado,/ sola, toda la noche, sola,/ por entre el follaje abatido.//....Ah, es un triunfo y es queja pero por momentos/cobra tal serenidad que ya no tiene de nuestros sentimientos,/ y es un canto de pájaro nocturno/ que sale del río para encantar la soledad/ hasta que esta al este palidece y se franja. (Ortiz, 2020, p. 151)

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

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

En esa habla y esa escritura del mundo sensorial que deja huellas pero sin abandonar el movimiento constante, se pierde, o directamente no hay, sujeto que ordene, enuncie y contemple. El devenir constante no lo permite. Como todo tiene la facultad de ser expresión musical, pictórica y escrita, la separación entre sujeto y objeto pierde sentido. Por otro lado, también se deshace la división entre lo interior y lo exterior, la identidad de lo puro y de lo estable y la individuación, la separación absoluta de los existentes.

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

En el litoral el agua es lo que descompone los cuerpos individuales y especialmente los humanos. Demitrópulos escribe en el fragmento tomado de *Río de las congojas*: “si uno se llega con el mate a su vera comprueba que la vida se le ovilla y desovilla con el correr del agua, se desalma, queda puro huesos del pensamiento, sin carne ni habla, sin sueño en los ojos, y se siente irse en la corriente cuesta abajo, entre pescados y flores, arenas y cañas” [Fig. 47]. Las vidas humanas se ovillan y se desovillan, devienen huesos que se van con la corriente y conforman otros cuerpos, otras redes y otras tramas. He aquí la transfiguración de los movimientos del litoral, he aquí la coreografía del devenir.⁷⁶

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

*

[6.3] Las tramas de la selva y de los camalotales

En el fragmento de *Viaje a Misiones*, Holmberg escribe:

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

⁷⁶ “Coreografía del devenir” es una expresión de Coole y Frost (2010) sobre la que se vuelve más adelante (Cf. §6.5).

ondas, más círculos, más burbujas; los Poecílicos nadan más cerca del aire [...]. [Fig. 51]

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

En el litoral el sol escribe quemando, descomponiendo, generando vapores. También las sombras, inseparables de él, se inmiscuyen en esos textos. Los versos antes citados de Aulicino lo señalan con claridad: “Sombras doradas las palabras / Se tienden sobre el río y le dibujan cortezas” [Fig. 49]. Al mirar unos pedacitos de cortezas arrancados de unos Abedules del campo de concentración nazi Birkenau (Auschwitz II), Didi-Huberman (2014a, pp. 11-12) encuentra en ellos una escritura anterior a todo alfabeto, un fragmento de memoria y de presente. Las cortezas, las de los árboles y las que se dibujan en los ríos, son pieles, “superficies de aparición dotadas de vida” (2014a, p. 68), que exhiben tramas complejas y entreveradas de surcos, relieves, luces y sombras.

En la estrofa de “Entre ríos” de Juan L. Ortiz que fulgura en la red de imágenes [Fig. 50], el litoral aparece como un entrevero de miles de afluentes de la luz o de la penumbra. Es el espacio de la “celistia”, un neologismo que aparece en numerosas ocasiones en la obra del poeta y que refiere al reflejo del día (justo cuando el sol ya se ocultó) y la luna, ambos mezclados, en el agua del río en movimiento, en la superficie de los pastos humedecidos por el rocío, en las enredaderas o el ñandutí de los mimbres. Este último, es una voz guaraní que significa tela de araña, también es un encaje de agujas que se teje sobre bastidores en círculos radiales, bordando motivos geométricos o zoomorfos, en hilo blanco o en colores vivos. Ortiz dice que el ñandutí de los mimbres, al igual que sucede con las ramas y el follaje de la selva, genera un juego de alternancia entre luces y sombras.

Las tramas escritas o dibujadas de la selva también aparecen en las imágenes de Millán [Fig. 43] y de Bohtlingk [Fig. 46] de la constelación de este capítulo. Las formas se aglomeran y crean tramas cerradas que oscilan entre lo figurativo y lo abstracto. A su vez, son paisajes abiertos en los que no se puede definir con certeza dónde comienzan y dónde terminan. Son formas que crecen y se mueven. En el dibujo de Millán [Fig. 43] las líneas casi monocromáticas se entreveran de un modo extremadamente prolijo. En esas tramas que se conforman aparecen figuras minerales, vegetales y animales y hasta humanas. Son organismos, pero sin jerarquías ni centros. Hay humanos también que casi pasan inadvertidos entre los enredos de las finas líneas de lápiz. No son figuras puestas en un primer plano que se superponen sobre un fondo, sino que son parte de una misma superficie.

La boca del infierno [Fig. 46], la pintura de Bohtlingk, también penetra la selva y muestra sus espesas tramas verdes y marrones. Las pinceladas por momentos son precisas y por otros, exactamente lo contrario, simplemente manchones inacabados y abstractos. A su vez, entreverado con lo vegetal y lo mineral, aparecen migrantes contemporáneos brasileños con machetes y ollas. Junto con monos, cotorras y mucho follaje, estos humanos emergen del monte y lo cruzan como si fueran sus ríos.

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

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

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

Las tramas del litoral conducen a la idea de inmersión de Coccia estudiada en el capítulo anterior (cf. §5.5). Los existentes que componen la selva están inmersxs, porque ella es

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

Las tramas de la selva no son un conjunto de objetos que coexisten, son mucho más que eso. En ella se ve con claridad lo que Coccia sostiene sobre el mundo: es una composición de flujos, olas de intensidad y de movimiento perpetuo, que penetran y son penetrados. Nadie está frente a la selva, solo se está en ella, siendo parte de ella, como un espesamiento, como un hilo más de la trama. Entonces, la contemplación no se distingue de la acción. En la selva la materia se encuentra amalgamada a la sensibilidad. A su vez, no es ni cúmulo de objetos, ni un aglomerado de ellos fusionados que conforma un “super-objeto”, más bien, es una mixtura en la que los existentes conservan su identidad. Esto es, el mundo es una mezcla, ni mera yuxtaposición ni una simple fusión. O, en palabras del italiano, “no es la fundación de las cosas, es su mixtura, su respiración, el movimiento que anima su compenetración” (2017, p. 74). En la selva hay una fuerza de multiplicación y de variación de formas.

El litoral es una superficie de escrituras que exhiben pensamientos no humanos que se superponen y configuran tramas complejas. Demitrópulos lo describe con claridad: el camalote es el pensamiento del río “florecido y flotante” [Fig. 47].

En términos de Coccia,

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

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

corrientes. A su paso muchas veces arrastran y transportan animales y plantas variados. Entre ellos también se esconden yacarés [Fig. 51].

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

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

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

Las tramas que aquí se estudian son un conjunto de encuentros en los que los existentes se dejan tocar por otrxs, se reinventan, devienen juntxs y se vuelven otrxs en el cuerpo de la semejanza.

Es necesario continuar indagando sobre las composiciones del espacio del litoral. Como se dijo, son tramas espesas, sin principio ni fin, sin interior ni exterior, sin individualidades y con conexiones múltiples. ¿Pero cómo se dan estas últimas? ¿Cómo son las tramas? ¿Qué historias están allí tejidas? Es conveniente estudiar estas cuestiones en profundidad recurriendo primero a la cuestión de la intra-actividad tal como la entiende Barad y luego al estudio de las historias y los textos desde la perspectiva ecomaterialista. A esto se dedican los siguientes apartados que, por lo demás, son los dos últimos de este capítulo.

*

[6.4] Las escrituras como procesos intra-activos

Al decir de Barad (2007, p. 132), a la lengua se le ha concebido demasiado poder. Todo se ha transformado en una cuestión de lenguaje (humano) o de representación cultural; así lo intentan explicar el giro lingüístico, el giro semiótico, el giro interpretativo, el giro cultural, etc. El discurso, el idioma, la cultura, todo se presenta como más importante que la materia. Pero, “¿por qué se concede a la lengua y a la cultura su propia agencia e historicidad, mientras que la materia se considera pasiva e inmutable o, en el mejor de los casos, hereda un potencial de cambio derivado de la lengua y la cultura?” (Barad, 2007, p. 132). Que el lenguaje está sobredimensionado no es una novedad. Ya Nietzsche a finales del siglo XIX sostuvo que la gramática es tomada demasiado en serio y que no puede pensarse que la estructura lingüística refleja el mundo o moldea la realidad. De hecho, fue más lejos todavía, dijo que la estructura misma de la metafísica depende de las metáforas que usa el lenguaje y que creemos en Dios porque creemos en la gramática.

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

El humanismo, el representacionismo y el individualismo metafísico promueven una cosmovisión en la que el hombre, devenido individuo y separado de todo lo demás, actúa como sol, núcleo, punto de apoyo o fuerza unificadora.⁷⁷ En *Meeting the Universe Halfway*, Barad toma ideas de las teorías posestructuralistas, los feminismos, los estudios científicos y la física para pensar conjuntamente lo cultural y lo natural, en tanto que relación de “exterioridad interior”. Una aproximación desde el realismo agencial a

⁷⁷ Claramente este sol al que aquí se hace mención no es el sol bello e idealizado, que representa el conocimiento humano y que Haraway (1999, p. 123) llama la estrella cegadora del hijo heliotrópico de Platón. Es, por lo demás, diametralmente opuesto al sol del litoral del que se habló en el apartado anterior.

la performatividad hace evidente que la materia participa activamente en el devenir del mundo al mismo tiempo que refuta el excepcionalismo humano.

La capacidad agencial, entonces, no es propiedad exclusiva del humano. La materia es producida y productiva, generada y generativa. Para el realismo agencial que propone la estadounidense los fenómenos son el entrelazamiento de inseparabilidad ontológica de "agencias" intra-activas.⁷⁸ Los límites diferenciales entre humanos y no humanos, entre cultura y naturaleza, son establecidos a través de complejas intra-acciones agenciales de múltiples prácticas materio-discursivas.

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

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

Barad retoma y reformula la noción de prácticas discursivas de Foucault —en tanto que condiciones materiales sociohistóricas y locales que producen los sujetos y objetos de las prácticas de conocimiento— y la concepción de Bohr según la cual las ideas son

⁷⁸ La diferencia conceptual entre “intra-acción” e “interacción”, como se explicó en el capítulo cuatro a propósito de la idea de “naturaleza queer” de Barad, consiste en que el último término presume la existencia previa de entidades independientes (cf. §4.5).

arreglos físicos reales y, por tanto, materiales. Ambas conjugadas le permiten a la autora sostener que la materia no es una construcción lingüística, sino una producción discursiva en el sentido posthumanista; esto es, (re)configuraciones materiales del mundo que hacen patente que las prácticas discursivas y los fenómenos materiales están mutuamente implicados en la dinámica de la intra-actividad. Evidentemente lo que está planteando aquí Barad es semejante a lo que se señaló desde el inicio de esta tesis en relación a la noción de “figura” y a la definición que da Haraway de esta como nudo semiótico-material.

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

La materia es siempre materia discursiva y el discurso es siempre material. Una vez más, pero ahora desde el realismo agencial que propone Barad, queda impugnada cualquier separación entre naturaleza y cultura: la primera no es una mera superficie pasiva, muda e inmutable que espera la huella de cultura. Tampoco es un mero producto de las representaciones humanas. Las prácticas discursivas son (re)configuraciones materiales específicas del mundo que se conforman en devenires intra-activos.

En la constelación de figuras de este capítulo, el litoral no aparece como una representación configurada por el hombre en tanto que fuerza unificadora central de todo lo que existe, sino como un conjunto de entrelazamientos simétricos de procesos materiales y discursivos dinámicos que co-emergen en un campo de existencia unitario. Las escrituras del litoral son un proceso de conjunción de suspiros y decires: las de los sauces, las de los camalotes, las del cielo, las de los vapores, las del sol, las de las ramas, las de lxs migrantes. Todas estas voces, que se configuran como escrituras en procesos intra-activos estabilizadores y, al mismo tiempo, desestabilizadores se encuentran en las tramas cerradas de la selva, en la corriente de los ríos que todo lo arrastra y en los pensamientos florecidos y flotantes.

*

[6.5] Materia con historias

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

Los existentes (humanos) destruidos no se fueron a otra parte, están allí realmente: “allí, en las flores de los campos; allí, en la sabia de los abedules; allí, en ese pequeño lago donde descansan las cenizas de miles de cuerpos. Lago, agua durmiente, que exige a nuestra mirada pedir un ‘¿quién vive?’, a cada instante” (Didi-Huberman, 2014a, p. 60). Y más adelante agrega:

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

El litoral no es un espacio que se encuentre escindido de su historia. También allí la tierra misma hace resurgir, como dice el autor de *Cortezas*, las huellas de las masacres masivas. En las figuras del espacio de la constelación de este capítulo aparece, con mayor o menor grado de visibilidad, la guerra del Paraguay o de la Triple Alianza suscitada entre los años 1864 y 1870 y en la que los ejércitos de Brasil, Uruguay y Argentina se enfrentaron de modo cruento al de Paraguay (Garavaglia & Fradkin, 2016).

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

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

arrojados al río haciendo que el agua se contamine, que las pestes fluyan con las corrientes y ocasionen muchas muertes más.

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

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

Estas son algunas, claro, de “las cicatrices/ o las heridas o las memorias/ de ese ir/ que componía sobre las piedrecillas” [Fig. 50] de las que habla Ortiz. Y agrego: la composición es también en el agua de los ríos que trasladaban el cólera, en los árboles, en la tierra, en los vapores de la selva, en los animales, etc.

En la constelación aparece un fotograma tomado del documental *Cándido López y los Campos de Batalla* de José Luis García [Fig. 44]. El film, realizado en el año 2005, es una búsqueda de los espacios de la guerra retratados por Cándido López y un intento por leer en ellos el paso del tiempo y las huellas del pasado. La imagen tomada para la constelación muestra una persona con un hacha talando un árbol. En la escena, pero fuera de ese fotograma, hay dos personas más: el director del film y un entrevistado. Este último cuenta que el árbol que está siendo talado, como lo fueron muchos de esa zona, debe tener más de 150 años porque son de crecimiento muy lento y agrega que es probable que si hubo algún combate en ese mismo lugar tenga alguna bala adentro.

Esas huellas de las batallas se superponen con otras como capas esmeriladas que difuminan la escritura anterior pero no del todo. La superficie del litoral es una suerte de palimpsesto en el que estas historias están escritas. Es, como dice Ortiz en el poema antes citado, un ir con cicatrices que arma composiciones [Fig. 50]. Pero la materia no es una superficie pasiva que soporta escrituras hechas por agentes humanos. En todo caso, las superficies son indiscernibles de las escrituras y poseen poder narrativo propio.

La ecocrítica materialista sostiene que, si la materia es agencial y produce sus propios sentidos, toda configuración material “dice” y, por tanto, “puede ser objeto de un análisis crítico inspirado en la búsqueda de sus historias, sus interacciones materiales y discursivas, su lugar en la ‘coreografía del devenir’” (Coole & Frost, 2010, p. 10). Esto es,

la materia posee poder narrativo por medio del cual configura sentido (Iovino & Oppermann, 2018). Pues, utilizando la expresión de Bennett (2010), lejos de ser pasiva o mecánica, la materia vibra, es decir, posee una vitalidad intrínseca. Es “activa, auto-creadora, productiva” e “impredecible” (Coole & Frost, 2010, p. 9). Es decir, tiene “trayectorias, propensiones o tendencias propias” pero se ramifica en un “afectar” a los otros existentes (Bennett, 2010, p. 22).

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

Luego de lo sostenido a lo largo de la tesis y particularmente en el primer apartado de este capítulo y en el último del primero, es posible cuestionar esta división entre dos formas de interpretación. Por un lado, el arte no es un producto puramente humano; por el otro, el habla de la materia termina de configurarse en la obra de arte que presta una voz no antropológica. Pero materia y voz no son escindibles. Como dice Adorno, según se citó más arriba, con el estallido de la subjetividad, la materia se astilla y se hace “expresión en la nuda representación de sí misma” (2008, p. 18)

Lo que se ha argumentado en relación a las figuras (cf. §1.2) y también en el apartado anterior puede ser extendido, claro, al arte: son nudos semiótico-materiales imposibles de desarmar. Entonces, cualquier separación taxativa entre el poder narrativo del arte y el de la materia es por lo menos problemática en tanto que parte de (o reproduce) la escisión entre cultura y naturaleza. Justamente, las imágenes artísticas no son productos conceptuales humanos y desmaterializados como supone la distinción propuesta.

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

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

Postular que la materia es un sitio de narratividad conlleva repensar la concepción de materia, desde una óptica diametralmente opuesta al idealismo, según se viene argumentando, y también la noción misma de texto. Las construcciones materio-discursivas lejos de ser configuraciones “hechas de elementos simples, aislados entre sí, [...] forman complejos tanto naturales como culturales y, en muchos casos, la agencia y el sentido humanos están profundamente entrelazados con la agencia y el sentido que surgen de esos seres no humanos” (Iovino & Oppermann, 2018, p. 221). Al igual que las tramas sociales que son interreinos, o en palabras de Latour “cualquier colectivo dado extiende su tejido social a otras entidades” (1999, p. 194), los entramados narrativos son el entrelazado de múltiples y diversos existentes.

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

Las escrituras del litoral son tramas situadas que no aspiran a devenir Historia (con mayúscula, en singular y necesariamente humana), por el contrario, son “un producto dinámico de una agencia ‘difusa’ y una causalidad no lineal” (Iovino & Oppermann, 2018, p. 218). Son, además, escrituras colaborativas entre agentes de distintas entidades y reinos. Estos, me refiero a todos los existentes, tanto a las piedras, como a lxs humanxs, las bacterias, los textos y los conceptos, poseen límites fluidos y permeables.

Las superficies son configuraciones de expresiones, como dice Billi en un artículo dedicado a la memoria vegetal, que oscilan “entre la apariencia fugitiva y la inscripción sobreviviente (o como ‘apariencia inscripta’), [...] capaces de dar testimonio” (2020, p.

208). En el paisaje perviven, emergen de la tierra, el agua o el aire, las huellas de la destrucción de los seres del pasado. Las historias, como la de la guerra del Paraguay, están escritas en el espacio del litoral, forman parte de él. En la tierra y en lo que se planta en ella, en los ríos y en todo lo que allí fluye, en el aire y en todo lo que lo espesa es posible hallar escritas huellas del pasado trabajando en el presente.

En el litoral con el choque de entidades heterogéneas se van escribiendo historias y guardando testimonios. En este sitio de narratividad con capacidad de archivo y compostaje de historias, los existentes “ponen en acción [*enact*] la materialidad del sentido a través de combinaciones específicas de prácticas materiales y discursivas” (Iovino & Oppermann, 2018, p. 222).

Al decir de Haraway, “importa qué pensamientos piensan pensamientos, importa qué historias cuentan historias” (2019a, p. 71). Es necesario “aprender de alguna manera a narrar —a pensar— fuera del cuento fálico de los Humanos en la Historia, cuando abunda el conocimiento de cómo matarse mutuamente (y además de entre sí, a innumerables multitudes de la tierra viva)” (2019a, p. 73).

Los movimientos del litoral son prácticas compositonistas en las que aparecen otras historias que no fueron pergeñadas por “entidades supervisoras” sino por agentes que antes eran considerados pasivos. Estas escrituras son como las obras tardías de Beethoven que describe Adorno: fragmentarias, episódicas, sin un yo individual, veladas. Son materiales astillados.

La cuestión, entonces, es cómo leer esos palimpsestos, cómo acercarse a estas historias, cómo conocerlas sin dominarlas, qué preguntas formularles. Pero el problema final, como dice Billi (2020, p. 208), radica en entender qué hacer con sus respuestas.

| CAPÍTULO SIETE |

**LA MEMORIA (NO-HUMANA) DEL
ESTUARIO**

CONSTELACIÓN VII

Al escaso resplandor de las estrellas se descubría el Plata, desierto y salvaje como la Pampa, y el rumor de sus olas, que se desenvolvían sin violencia y sin choque sobre las costas planas, parecía más bien la respiración natural de ese gigante de la América, cuya espalda estaba oprimida por treinta naves francesas en los momentos en que tenían lugar los sucesos que relatamos.

Los que alguna vez hayan tenido la fantasía de pasearse en una noche oscura a las orillas del río de la Plata [...] habrán podido conocer todo lo que ese paraje tiene de triste, de melancólico y de imponente al mismo tiempo. La mirada se sumerge en la extensión que ocupa el río, y apenas puede divisar a la distancia la incierta luz de alguno que otro buque de la rada interior. La ciudad, a dos o tres cuadras de la orilla, se descubre informe, oscura, inmensa. Ningún ruido humano se percibe, y sólo el rumor monótono y salvaje de las olas anima lúgubrementemente aquel centro de soledad y de tristeza.

Pero aquellos que hayan llegado a ese paraje, entre las sombras de la noche, para huir de la patria cuando el desenfreno de la dictadura arrojó a la proscripción centenares de buenos ciudadanos, éstos solamente podrán darse cuenta de las impresiones que inspiraba ese lugar, y en esas horas en que se debía morir al puñal de la Mazorca si eran notados; o decir adiós a la patria, a la familia, al amor, si la fortuna les hacía pisar el débil barco que debía conducirlos a una tierra extraña, en busca de un poco de aire libre, y de un fusil en los ejércitos que operaban contra la dictadura.

Fig. 52. Mármol, José. *Amalia*. 1851. Fragmento literario.



Fig. 53. Prividera, Nicolás. *Tierra de los padres*. 2012. Fotograma del largometraje.

Agua en el interior de la palabra,
agua o rocas, depende de qué digas;
rareza de lo raro hecha sonido
y grafía también, un poco como
si en nuestra lengua oyese el latín.
¿Te basta el nombre, el agua-pensamiento?
Agua que sacia el fondo de la sed

de mirar, de tocar; agua-materia
convertida en imagen. Dudé tanto
de su virtud. Ahora me bautizo
con ella, nazco en ella; en ella viajo
por un cañón de rocas de silencio
como un cisne dariano creando el sueño
de los confines: agua de visiones.

Fig. 54. Herrera, Ricardo H. *Agua viva*. 2008. Poema publicado en *El espíritu del páramo*.

¡Y no sólo eso! Ni siquiera resulta tan limpia (como un lagarto o una rana): me deja huellas en las manos, manchas que tardan relativamente mucho en desaparecer o que tengo que secar. Se me escapa, y sin embargo me marca; y poca cosa puedo hacer en contra. Ideológicamente es lo mismo: se me escapa, escapa de toda definición, pero deja en mi espíritu, y en este papel, huellas, huellas informes. (Ponge, 1947)

Fig. 55 Ponge, Francis. *Del agua*. 1947. Poema publicado en Revista Sur, XVI, N° 147-148-149. Traducción: Borges, Jorge Luis.



Fig. 56 (arriba); Fig. 57 (centro); Fig. 58 (abajo). Perel, Jonathan. *Las aguas del olvido*. 2013. Fotogramas de corto documental.

Sucedió, pues, en aquel tiempo, una lluvia muy copiosa. Los caminos se anegaron; los pantanos se pusieron a nado y las calles de entrada y salida a la ciudad rebotaban en acuoso barro. Una tremenda avenida se precipitó de repente por el Riachuelo de Barracas, y extendió majestuosamente sus turbias aguas hasta el pie de las barrancas del alto. El Plata creciendo embravecido empujó esas aguas que venían buscando su cauce y las hizo correr hinchadas por sobre campos, terraplenes, arboledas, caseríos, y extenderse como un lago inmenso por todas las bajas tierras. La ciudad circunvalada del Norte al Este por una cintura de agua y barro, y al Sud por un piélago blanquecino en cuya superficie flotaban a la ventura algunos barquichuelos y negreaban las chimeneas y las copas de los árboles, echaba desde sus torres y barrancas atónitas miradas al horizonte como implorando misericordia al Altísimo. Parecía el amago de un nuevo diluvio. Los beatos y beatas gimoteaban haciendo novenarios y continuas plegarias. Los predicadores atronaban el templo y hacían crujir el púlpito a puñetazos. Es el día del juicio, decían, el fin del mundo está por venir. La cólera divina rebotando se derrama en inundación.

Fig. 59. Echeverría, Esteban. *El matadero*. 1871. Fragmento literario.

El río es un cementerio móvil.
Se lleva las cruces, las carretillas
y las ropas
de los pobres.

Los que se van por agua
llegan lejos:
los ojos cerrados
para que lo visto
no se moje.

Tanta agua por arriba
y por abajo. Ponzoña
que viene flotando
desde lo alto del Paraná.

Venenos y bichos
que se aposentan
debajo de los ranchos.

Agua en estado de pudrición
que manda alguna divinidad chupada,
no hay otra forma de entenderlo.

¿Para qué tanto mal?
¿Para qué tanto reparto de inmundicia?

Fig. 60. Caragatto, Celso. *Cementerio móvil*. Sin fecha. Poemario publicado en Cofreces & Muñoz, *Tigre* (2010).



Fig. 10. Fontes, Claudia. *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*. 1999-2010. Reflejos de agua sobre acero inoxidable pulido espejo.



Fig.11. Maresca, Liliana. *Imagen pública - Altas esferas*. 1993. Fotoperformance.

En el poema “Del agua” [Fig. 55], Ponge dice que esta sustancia, que, por cierto, no resulta tan limpia, se le escapa, se le escurre entre los dedos, pero deja marcas, huellas informes.⁷⁹ El agua se niega a ser traducida, escapa de toda definición, es inalcanzable, pero esto no lleva únicamente al silencio, también conduce por caminos erráticos de imágenes y pensamientos.

El agua no admite definición, rehúye del abordaje racional, pero deja un resto. Existen, al decir de Bachelard, imágenes directas de la materia que se diferencian de las que provienen de una causa formal y que

[l]a vista las nombra, pero la mano las conoce. Una alegría dinámica las maneja, las amasa, las aligera. Soñamos esas imágenes de la materia, sustancialmente, íntimamente, apartando las formas, las formas percederas, las vanas imágenes, el devenir de las superficies. (Bachelard, 2011, p. 8)

El agua es materia desinteresada de la forma que, por un lado, aparece como insondable y, por el otro, como fuerza inagotable. Agrupa las imágenes en una unión continua, disuelve las sustancias, desobjetiviza y aporta un tipo de sintaxis (Bachelard, 2011, p. 25). El agua tiene voz, lenguaje, sonoridad y memoria.

Más allá de ser utilizada como símbolo de la pureza, de ser descripta como la unión de dos moléculas de hidrógeno y otra de oxígeno, de ser adjetivada en los manuales escolares como inodora, incolora e insípida, el agua pura solo puede ser encontrada en un laboratorio. En los ríos, los arroyos, los mares, las napas subterráneas, los cuerpos animales o los vegetales, el aire el agua es siempre impura como la memoria y el pensamiento o, mejor, como su memoria y su pensamiento.

En este capítulo se estudia la memoria del Río de la Plata a partir de una constelación de figuras que guía y nutre la reflexión. Son muchas las imágenes visuales, sonoras, fílmicas y literarias que le dan vida y consistencia al Río de la Plata, que piensan con él, que posibilitan su escucha y que constituyen la textura imaginaria del estuario.

⁷⁹ La inclusión del poema de Ponge en la séptima constelación de imágenes de esta tesis es, en algún sentido, una anomalía. Se trata de un texto escrito por un autor francés, en lengua francesa y que en principio no podría encuadrarse como una figura del espacio argentino. Sin embargo, que la traducción del poema sea de Borges y que haya sido publicado en la emblemática Revista Sur, hacen que el texto de mute y pierda su pureza. Por otro lado, como se sostuvo en la introducción en esta tesis no hay una búsqueda de una identidad “pura” y “verdadera”, ni se aboga por una reconfiguración de la esencia nacional.

Además del poema “Del agua” de Ponge [Fig. 55] antes referido, en la red de figuras aparece un fragmento de *El matadero* en el que Echeverría [Fig. 59] describe cómo a partir de una lluvia muy copiosa desapareció la frontera entre el Río de la Plata y la ciudad de Buenos Aires, el agua y el barro se extendieron por toda la superficie. De igual forma, se incluye un recorte de la que suele clasificarse como la primera novela nacional, *Amalia* [Fig. 52] de Mármol. El río aparece allí adjetivado como desierto y salvaje, casi como una continuidad de la pampa. También fulgura un fotograma del film *Tierra de los padres* de Prividera [Fig. 53] que es una toma aérea del río que permite ver cómo refracta el marrón y la rugosidad del estuario que lo convierte en algo semejante a la corteza de un árbol. Luego de la lectura en el cementerio de Recoleta, el primero de Buenos Aires, de “textos nacionales clásicos” la cámara se eleva, recorre la ciudad y se adentra en las aguas del río. Asimismo, aparecen tres fotogramas del cortometraje *Las aguas del olvido* de Perel [Fig. 56] [Fig. 57] [Fig. 58]. En el primero de ellos se ve la superficie del río y el cielo un día de niebla que, en tanto que no es otra cosa que agua suspendida, muestra una continuidad entre el medio acuático y el medio aéreo. En el segundo se ve una torre de agua cuya función es absorber agua del río para luego potabilizarla y distribuirla por la ciudad. En el tercero la cámara se sumerge y se pierde el foco. En el poema “Agua viva” de Herrera [Fig. 54], otra de las figuras de la constelación, aparece el agua indisolublemente unida al pensamiento, la materia, la imagen y las visiones. En los dos poemas tomados de “El cementerio móvil” de Caragatto [Fig. 60], publicado en *Tigre* de Cófreces y Muñoz, un libro que realiza una interesante investigación sobre el espacio, el río es lo que lleva y trae el mal y la inmundicia, los venenos y los bichos, las cruces y las carretillas.

La constelación de imágenes también incluye un registro fotográfico de una performance realizada por Maresca [Fig. 62]. Luego de desmontar la instalación “Imagen pública - Altas Esferas” que tuvo lugar en el Centro Cultural Recoleta, la artista trasladó los paneles a la playa de escombros de la Reserva ecológica de Buenos Aires. Finalmente, aparece *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* [Fig. 61], una escultura concebida por Fontes específicamente para el lugar de su emplazamiento, el Río de la Plata a cuarenta metros de la costa. Se trata del retrato de un adolescente de catorce años de edad, coetáneo de la artista y desaparecido durante la última dictadura cívico-militar

argentina. El cuerpo realizado en acero inoxidable pulido, del que en la constelación de figuras solo se ve un fragmento, refleja las aguas marrones.

Con una superficie de 30.420 km², el estuario del Plata recoge las aguas de los ríos Paraná, Paraguay, Uruguay y sus afluentes y de diversos humedales. También recibe los efluentes cloacales de las ciudades que lo rodean. El río exhibe una articulación o casi una continuidad, un borramiento de las separaciones entre la pampa, la ciudad y el litoral; idea que parece estar en el texto de Saer *El río sin orillas*, que justamente al carecer de márgenes no tiene límites precisos. Esta tesis sobre figuras de algunos espacios argentinos concluye o, mejor dicho, confluye, luego de haber recorrido la pampa, las ciudades y el litoral, en el Río de la Plata donde hay restos y huellas materiales de todo el camino andado.

En el estuario del Plata tiene lugar, además, como claramente aparece en la constelación y como se explicará más adelante, una disolución de las fronteras de los tiempos, un entrevero de huellas materiales provenientes de distintos momentos históricos y tramas temporales. Por supuesto que es imposible conocerlas y enumerarlas todas porque las hay de tiempos remotos y de tiempos recientes, cercanas y otras que fluyen por los cauces de distintos ríos desde el centro de América del Sur, olvidadas y canonizadas, relativas a lxs humanxs o completamente ajenas a ellxs. Sin embargo, pueden mencionarse algunas que aparecen en las páginas de esta tesis: la sojización de la pampa que llena la tierra y los ríos de venenos, el Antropoceno, el Plantacionoceno o el Capitaloceno, la colonización, la Guerra del Paraguay que utilizó los ríos para deshacerse de los cuerpos y transportar el cólera, la Aldea Rosa cuyas habitantes utilizaban el río para bañarse y para lavar su ropa, la última dictadura cívico-militar argentina que arrojó cuerpos humanos con el fin de hacerlos desaparecer, los exilios ocurridos en distintos momentos de la historia argentina. Según Bonato,

Las dos junturas producidas por el Río de la Plata —la espacial con la pampa y la temporal con la historia— hacen que el estuario reverbere en términos cronotópicos. En efecto, el Mar de Solís y su continuidad/alteridad —ciudades litoraleñas, pampa, cielo o simplemente cultura forjada como rioplatense— anudan tanto la voz que enuncia como el pasado histórico. (2020, p. 89)

Pero a diferencia de lo que sostiene el autor, esa voz que enuncia no es la del sujeto de ficción vinculado al río, sino que es la propia voz del estuario. En su trabajo, realizado desde la perspectiva de la biopolítica, Bonato propone que el Río de la Plata es un lecho

mortuorio representado por cierta literatura argentina escrita entre los años 1980 y 2007. La memoria del río, asociada a su carácter imagético, es un prototipo de memoria no-humana. Esto es, las figuras del estuario tienen, portan y ejercen una memoria producida por él y alojan también otros testimonios, pero no sin transfigurarlos.

El río construido por Mármol y Echeverría funciona como símbolo y representación de sentimientos humanos como la tristeza y la melancolía [Fig. 52] y como paisaje barroco en el que actúan los bárbaros [Fig. 59]. Esta concepción se contrapone a otra, la que fundamentalmente aquí interesa, que posee una memoria vinculada a una polifonía de temporalidades, a una red de huellas y a su propia espacialidad. Los apartados que siguen se ocupan de estas cuestiones dando cuenta de un pasaje de la representación a la presentación, del símbolo a la materia y de lo humano a lo inhumano. A lo largo de las páginas anteriores se ha insistido en la desarticulación de estos y otros pares de opuestos. Esta cuestión queda clara en el concepto de figura como nudo o nodo semiótico-material de Haraway que es transversal en esta tesis. No hay un símbolo que representa una materia idealizada, sino que hay indiscernibilidad entre ambos. Toda figuración además conlleva una configuración política y una discusión sobre otros ordenamientos. A su vez, cuando la imagen se emancipa de la servidumbre humana se convierte en un instrumento inhumano con agencia propia. Son estas ideas previamente estudiadas y las imágenes de la constelación de este capítulo las que habilitan en las páginas que siguen el análisis de un prototipo de memoria no humana, sin órganos y no teleológica, como es la memoria del estuario del Plata.

*

[7.1] Un río sublime y siniestro

En el fragmento de *Amalia* [Fig. 52], el Río de la Plata aparece dotado de un halo espiritual y simbólico que evoca estados de la subjetividad, tales como el terror y la melancolía. Dice Mármol: “[a]l escaso resplandor de las estrellas se descubría el Plata, desierto y salvaje como la Pampa”. Más adelante describe al paraje como “triste”, “impotente” y como un “centro de soledad”. En *El matadero* [Fig. 59], se describe una

inundación en la que el río embravecido se expandió por la ciudad: “empujó esas aguas que venían buscando su cauce y las hizo correr hinchadas por sobre campos, terraplenes, arboledas, caseríos, y extenderse como un lago inmenso por todas las bajas tierras”. Todo fue cubierto por una mezcla de agua y barro.

En estas figuras el río, el desierto y la Pampa son equiparados. Algo semejante ocurre en “Otro poema de los dones” donde Borges le da gracias “por el mar, que es un desierto resplandeciente y una cifra de cosas que no sabemos” (Borges, 2010b, p. 363).

El Río de la Plata, contiguo al mar, es un estuario, es desierto, campo, ciudad, pampa, barro. Además, es bravo, inmenso, fuente de tristeza y melancolía y, según agrega Borges, en parte incognoscible. O sea, es algo sobre lo que no podemos tener un juicio de conocimiento, pero sí un juicio estético.

El río romántico es sublime. Kant utiliza este concepto para describir el sentimiento que vivencia quien se encuentra frente a una naturaleza absolutamente grande o solo comparable a sí misma.

Sublime llamamos a lo que es *absolutamente grande*. Ser grande, empero, y ser una magnitud, son conceptos totalmente distintos (*magnitudo* y *quantitas*). Igualmente, *decir sencillamente (simpliciter)*, que algo es grande, es también totalmente distinto de decir que algo es *absolutamente grande (absolute, non comparative magnum)*. Lo último es aquello *que es grande por encima de toda comparación*. (Kant, 1989, § 25)

El contemplador, al ser invadido por un sentimiento de placer negativo, una mezcla de placer y dolor, que es despertado por aquello que desborda al entendimiento y no puede ser representado, se ve forzado a solicitar el auxilio de su propia razón. En este sentido, el hombre ocupa un lugar central garantizado por su superioridad moral; pues, ante la inmensidad, la fuerza y la potencia, la razón humana sale al auxilio.

A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria. El hombre “toca” aquello que le sobrepasa y espanta (lo inconmensurable); lo divino se hace presente y patente, a través del sujeto humano, en la naturaleza; con lo que el destino del hombre en esta tierra queda, en esta situación privilegiada, puesto de manifiesto. (Trías, 2006, p. 25)

Ahora bien, si lo sublime remite a la imposibilidad de conocimiento y a lo irrepresentable; y si el río, tal como aparece en los fragmentos de Mármol y Echeverría, es presentado como sublime se puede arriesgar que hay aquí una suerte de recurso

ideológico para negar las configuraciones sensibles preexistentes. ¿Qué relación podría haber entre la invisibilidad y lo irrepresentable? Lo sublime es justamente un sentimiento ilustrado, que puede sentirlo el europeo (y, en todo caso, el cipayo) que no reconoce otras formas de la sensibilidad y de los sentimientos. Mediante esta emoción el hombre blanco reafirma su supuesta superioridad moral ejerciendo el dominio por sobre todos los demás existentes. Ante el desorden de una imaginación desbordada, la razón actúa e impone su señorío.

Durante la Antigüedad lo sublime “ha funcionado como un principio de destrucción del yo y de encuentro con lo incomprensible” que devastaba “las certezas morales y cognitivas precipitándonos al caos de una existencia en la que toda jerarquía entre los seres podría quedar desenmascarada” (Fleisner, 2016b, p. 129). En la filosofía moderna y particularmente en la kantiana, según la hipótesis de Fleisner, lo sublime deviene principio hominizador por excelencia que escinde al animal humano del resto de los existentes al “permitirle experimentar, en la contemplación de la naturaleza, la imposibilidad de que ella exprese las ideas de la razón” (2016b, p. 129).⁸⁰

En su lectura de lo sublime kantiano, Adorno encuentra supuesta la idea de resistencia. El sentimiento de lo sublime “consiste en que lo más débil en su determinación natural –el hombre, precisamente como naturaleza– sea, a pesar de eso, capaz de resistir a lo más fuerte, porque él, como espíritu, se percata de sí mismo y se percata, de algún modo, de la semejanza de lo infinito del espíritu con la infinitud de la naturaleza” (Adorno, 2013, p. 114). Me interesa pensar esta resistencia no tanto como una autopercepción del espíritu del hombre, sino como una suerte de engaño realizado para consagrar una supuesta superioridad. La resistencia, entonces, es una reacción desesperada ante un espacio sin centros ni jerarquías.

El Río de la Plata de Mármol, en tanto que última imagen de la ciudad antes del exilio y a la luz del juicio estético de lo sublime, es un infinito que puede ser resistido por una infinitud menor, la del espíritu que busca “aire libre” o “un fusil” para abatir al enemigo. Sin embargo, esa resistencia al “salvaje” enemigo y a la “naturaleza” del río, no debe

⁸⁰ La filósofa encuentra en lo que denomina “sublime animal” la suspensión del “momento totalizante y totalitario de una razón todopoderosa” en tanto que “impulsa una irrefrenable suspensión de las funciones vitales frente a una otredad natural que ya no podrá ser domesticada por una instancia racional” (Fleisner, 2016b, p. 133).

entenderse como promesa de libertad o una promesa de felicidad. Pues, el concepto de sublime garantiza una "felicidad" que no es promesa en la medida en que depende solo del reconocimiento de la dignidad del sujeto, independientemente del poder de la naturaleza. El exilio parece ser la manera de dominar la naturaleza sin enfrentarse a ella, y en eso consiste la sublimidad del momento, una felicidad que no es promesa, una felicidad individual: Odiseo atado al mástil gozando del canto de las sirenas mientras los esclavos reman con los oídos tapados.⁸¹

Sin embargo, el paraje que describe el narrador de *Amalia* posee una "extrañeza inquietante", es presentado como salvaje y lúgubre, algo del orden de lo terrorífico, de lo ominoso. Es el espacio donde la muerte se acerca o, en el mejor de los casos, donde se hace posible la huida a una tierra extraña. Sin embargo, no deja de ser el último contacto con la patria, la familia y el amor –entendido aquí como lo íntimo–. En su ensayo sobre lo siniestro, Freud se refiere a la tensión entre el término *Heimlich* –lo íntimo y lo familiar– y el término *Un-Heimlich* –lo extraño, lo desconocido–, mostrando que existe un devenir del primero en el segundo (Freud, 1988, p. 220). Es decir, lo familiar, lo íntimo y lo amable es transformado en su opuesto: lo inquietante. El paisaje del río en *Amalia* es construido como siniestro, una categoría estética a la que llega, al decir de Trías (2006, pp. 26-27) el romanticismo alemán partiendo de lo sublime kantiano y que retoma Freud.

Los borramientos de las fronteras que separan fantasía y realidad suelen entenderse, al decir de Freud, como un efecto de lo siniestro. De repente aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico. Un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado. Freud retoma la idea de Schelling según la cual lo siniestro es algo que "debía de haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado" (Freud, 1988, p. 244).

⁸¹ En la descripción de Adorno y Horkheimer, "Odiseo reconoce la superioridad arcaica del canto en la medida en que, ilustrado técnicamente, se deja atar. Él se inclina ante el canto del placer y frustra a este como a la muerte. El oyente atado tiende hacia las Sirenas como ningún otro. Solo que ha dispuesto las cosas de tal forma que, aun caído, no caiga en su poder. Con toda la violencia de su deseo, que refleja la de las criaturas semidivinas mismas, no puede ir donde ellas, porque los compañeros que reman están sordos —con los oídos taponados de cera—, no solo a la voz de las Sirenas sino también al grito desesperado de su comandante. Las Sirenas tienen lo que les corresponde, pero está ya neutralizado y reducido en la prehistoria burguesa a la nostalgia de quien pasa delante sin detenerse" (1998, p. 117).

Lo siniestro tiene lugar cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o viceversa, es decir, cuando lo real asume íntegramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse, agrega Trías (2006, p. 33), lo siniestro como la realización absoluta de un deseo (siempre oculto, prohibido, semi-censurado).

Esta es la “extrañeza inquietante” del Río de la Plata que desborda lo meramente simbólico, la simple provocación o despertar de un sentimiento humano. Es siniestro, como lo describe Freud porque hay un nudo entre lo que se oculta y lo manifiesto y entre lo fantástico y lo real. Es sublime, podríamos decir, pero solo en un primer sentido: la imaginación humana es excedida y colapsa. Más allá del intento ilustrado y romántico, la razón no puede salir al auxilio. La materialidad del río no puede ser reducida, en el sentido en que suele usarse este término en la jerga policial, es decir, abordada e inmovilizada.

El paisaje no es ya la fuente donde se refleja y reposa la armonía humana, sino lo inhumano, lo que excede en tamaño y potencia a todas las medidas humanas, aquel que pone en suspenso nuestras facultades para desbordarlas y llevarlas más allá de lo que pueden [...]. Ya sea a través de una inmensidad que se extiende imparable o a través de la fuerza y potencia concreta, la inhumanidad de la naturaleza no radica en su quietud, sino en su agencialidad no destinada y ateleológica. (Lucero, 2018b, p. 77)

En este exceso de las medidas humanas y por fuera de cualquier metáfora, símbolo o representación humana se inscribe la memoria (inhumana) del río, un registro corpóreo, imagético y agencial del pasado cuya potencia política es indagada en los próximos apartados.

*

[7.2] Una memoria material e inhumana

Las aguas barrosas del Río de la Plata y las del mar contiguo fueron el escenario en el que durante la última dictadura cívico militar argentina (1976-1983) se arrojaron más de 4.400 cuerpos humanos fuertemente sedados y previamente alojados y torturados en centros clandestinos de detención con el fin de borrar las huellas del horror (Verbitsky, 1995).

Las víctimas sobrevivientes de los centros clandestinos de detención han dado testimonio de las metodologías implementadas en lo que hace a la selección de quienes serían arrojados al río, el suministro de un anestésico y la salida del campo al avión. Algunos fragmentos de estos cuerpos a veces comidos por peces y desfigurados o transfigurados por el agua fueron llevados por las corrientes hasta las costas tanto argentinas como uruguayas. La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), creada por el presidente Alfonsín en el año 1983, pudo determinar a partir de estas apariciones las formas en las que los cuerpos eran arrojados al agua (CONADEP, 2006).

Ahora bien, el Río de la Plata no es un paisaje o un decorado que posee una aureola espiritual y simbólica que evoca estados de la subjetividad y activa una memoria (humana) que no le es propia. El estuario no es una alegoría del horror de la historia reciente, sino que ese pasado y otros están impregnados en su materia misma o, mejor dicho, son partes indiscernibles de ella. O sea, el río es memoria.

Aguas adentro, donde “ningún ruido humano se percibe” —como escribe Mármol [Fig. 52]—, el Río de la Plata guarda, conserva, desvanece, muestra, figura, transfigura y oculta fragmentos del pasado. Porque “ese gigante de la América” que respira por el rumor de sus olas [Fig. 52], no solo se mueve, grita y habla, también practica el arte de la memoria, un ejercicio vinculado a las imágenes, a lo imagético. En rigor, toda memoria está compuesta por imágenes que no son (únicamente) elaboradas por agentes humanos, sino que son construcciones dinámicas y multidireccionales en las que participan diversos existentes vivos e inertes.

En la constelación que acompaña a este capítulo aparecen dos poemas tomados de *El cementerio móvil* [Fig. 60] un poemario de Caragatto sobre los ríos del Delta bonaerense.⁸² Este espacio se ubica en la desembocadura de los ríos Paraná y Uruguay en el Río de la Plata y está dado por un conjunto de islas conformadas por la gran cantidad de sedimentos traídos principalmente por el primero. Caragatto describe una

⁸² Si bien a lo largo de esta tesis se han evitado los datos biográficos porque se entiende que en principio no aportan aquí demasiado a la reflexión realizada con las imágenes y las ponen bajo alas autorales y humanas, el caso de Celso Caragatto merece al menos una nota a pie de página. El escritor nació en Resistencia, Chaco en el año 1906 y vivió en la segunda sección del Delta hasta que en 1947 murió por decisión propia. Caragatto no escribe *sobre* los ríos y el delta, sino que escribe *con* ellos y sin romanticismos de por medio.

de las habituales inundaciones de la zona como un desborde de agua podrida que trae a los ranchos isleños venenos y bichos. El río es, dice, un cementerio móvil que se lleva cruces, carretillas y ropas [Fig. 60].

En su reciente trabajo y antes citado *Literatura y biopolítica, el Río de la Plata como lecho mortuario* (2020), Bonato postula que el río es una tumba asociada a la última dictadura militar y que aparece representada en cierta literatura que predominó entre los años 1980 y 2007. El río, argumenta, es un espejo a partir del cual los personajes y los testigos humanos reflexionan sobre su pasado.

Claramente, esta posición no es sostenida por esta tesis; porque, en primer lugar, el arte no es pensado en términos de representación y, en segundo orden, las memorias acuáticas se mezclan con las historias humanas, pero están más allá o más acá de estos. La palabra móvil del poema de Caragatto debe subrayarse: el río no es un conjunto de tumbas ni un mero lecho mortuario de cuerpos humanos en el que los vivos van a recordar a seres queridos muertos. En el fluir del agua, en el encuentro de los entes, en la transfiguración y en la hibridación hay prácticas vivas de memorias también vivas.

En “Nietzsche, la genealogía, la historia” (2014), Foucault diferencia el tiempo histórico —lineal, teleológico, causal, etc.— del tiempo del devenir —discontinuo, accidentado, plural, etc.—. Esta segunda forma es la que posee toda memoria no humana y particularmente la del río. Por fuera de toda finalidad monótona, sin pretensiones de trazar líneas evolutivas ni de intentar buscar un origen entendido como lugar de la verdad, la memoria del río se basa en la singularidad de los sucesos y, a la vez, en la mixtura y la transfiguración de los mismos.

En el cortometraje *Las aguas del olvido* [Fig. 56] [Fig. 57] [Fig. 58], que forma parte de la constelación de figuras de este capítulo, Perel indaga al río y a su memoria a través de una serie de planos fijos de larga duración y con el sonido del ambiente que incluye el ruido del agua, de los pájaros, pero también de los autos, camiones y aviones que pasan por la costanera. En esos planos —algunos exclusivos del agua y otros en los que también se incluye parte de la costa— pueden verse los restos herrumbrosos de un barco que emerge entre las aguas, un muelle de pescadores entre la niebla o una serie de pequeñas torres cuya función es tomar (o chupar) agua del río para luego potabilizarla y distribuirla

[Fig. 57].⁸³ Cada plano está impregnado de temporalidad y no solo porque se muestra una arquitectura, mayormente funcional, que puede situarse en un momento histórico más o menos preciso, sino también por lo extenso de cada uno de ellos. Esta duración –tal vez insoportable para el espectador– permite que el pensamiento del agua se asome, se deje ver en la superficie, quede expuesto.

McNamara (2015) realizar una lectura de matriz deleuzeana del cine de Perel en la que sostiene que la duración de los planos hace percibir la potencia del tiempo y la conexión de la imagen con el pensamiento. Para Deleuze (1996) es la crisis de la imagen-acción lo que desata las potencias de la imagen y le permite al cine llegar a un pensamiento del tiempo inscripto directamente en el plano.

Captar [...] la duración de un espacio, solo es posible bajo la forma de esta percepción atenta que implica una visión de lo espectral como dimensión suplementaria que hace que sea imposible decir que la imagen está simplemente en presente. (McNamara, 2015, p. 487)

La visión atenta es habilitada por la duración de las imágenes del río y sus costas que permiten una aproximación no determinante, en sentido kantiano, a las memorias del agua. La imagen del presente que aparece ante una percepción espaciada en el tiempo se demora en el objeto trayendo otras dimensiones de la realidad y explorando nuevas capas de pensamiento (Deleuze, 1996, Capítulos I y II).

Al igual que la duración de los planos, el sonido ambiente, que es ausencia de testimonio oral humano, pero no silencio, abre una aproximación distinta a la memoria y el pensamiento que aparecen como una suerte de pura exposición no determinada por el entendimiento humano. *Las aguas del olvido* de Perel solo posee algunos fragmentos de palabras escritas, algo que lo diferencia notablemente del género del documental histórico tradicional donde prima siempre la (re)construcción de la memoria por medio del discurso oral.

En *El botón de nácar* (2015), el documentalista chileno Patricio Guzmán, sostiene que el agua es fuente de música que no solo tiene memoria, sino también voz. Acercarnos mucho –al océano Pacífico, en este caso– nos permitiría oír a cada uno de los

⁸³ Nótese que “chupar”, una forma coloquial de decir “absorber”, es el término utilizado comúnmente para referir al secuestro y la posterior desaparición de personas durante la última dictadura militar argentina. También aparece en uno de los poemas de Caragatto [Fig. 60] como estado de ebriedad: “algina divinidad chupada”.

desaparecidos. El silencio pretendido deviene ruido disonante. Herrera en el poema “Agua viva” [Fig. 54] construye los sintagmas “agua-pensamiento” y “agua-materia”. El pensamiento y la materia quedan unidos al agua en igualdad de condiciones. El agua es pensamiento, es materia y, como también sugiere el mismo poema más adelante, es imagen y visiones. Las leyes del pensamiento, dice una voz en off en *El botón de nácar*, son las mismas que las del agua que siempre está dispuesta a amoldarse a todo. No es el mundo el que debe responder a las leyes del pensamiento para alcanzar su verdad, sino al revés (Lucero, 2018a, p. 159).

Perel hace foco en el agua-materia-pensamiento-memoria-barro-niebla no para responder preguntas, ni para indicar qué y cómo debemos recordar, ni para despertar determinados sentimientos en el espectador, más bien lo hace para ensayar una indagación colectiva e interexistentes.⁸⁴

Hoheisel, el artista alemán reconocido por el desarrollo de anti-monumentos (Vezzetti et al., 2005), propuso para el Parque de la Memoria (situado en la costa del río y en un sitio contiguo al espacio que ocupó la Aldea Rosa y a la Ciudad Universitaria de la que se habló en el capítulo cuatro) girar hacia el río las luminarias que apuntan hacia las obras de arte. En sus palabras:

El Río de la Plata es el monumento de los desaparecidos. Yo había propuesto tomar uno de los grandes postes que alumbran y custodian las “obras de arte de la memoria” en el Parque de la Memoria y orientarlo simplemente al río, dirigir toda a luz hacia el agua, en lugar de dirigirla hacia el arte y los monumentos. Porque el verdadero monumento es el río. Caminé muy seguido a toda hora del día y durante la noche por la orilla del río, viendo los pescadores con las cañas dobladas sobre el agua esperando los peces. Y ahí vi correr la memoria. [...] La memoria es el río mismo con su movimiento perpetuo [...] (Hoheisel, 2010, pp. 265-266)

El río es agua-barro-materia-pensamiento-memoria. En su rumor, en su movimiento, en su color queda expuesto el pasado en tanto que tiempo del devenir.

En *Las aguas del olvido* hay dos textos breves que aparecen escritos en color blanco sobre un fondo negro. Ninguno de los dos puede ser considerado un testimonio sobre el pasado reciente, son más bien reflexiones sobre el arte, el río y la memoria. La primera

⁸⁴ Agua-materia-pensamiento-memoria-barro-niebla es ante la cámara una unidad indisoluble que en el registro escrito es necesario separar por guiones para permitir la lectura y la pronunciación.

es justamente de Hoheisel y toca el tema de la imposibilidad de un arte de la memoria. La segunda, en cambio, no lleva firma y posee un tono un tanto más poético.⁸⁵

Los poemas a la muerte son un engaño. La muerte es la muerte. El río era llenado. Extensiones fantasmales. Cavó una fosa en los aires, en el cauce del ancho río, allí donde no hay estrechez. Todo se hundía en las sombras más profundas. Un río como tumba. ¿Cuál es el color de estas aguas? ¿Cómo bañarse o navegar en esa negrura de nuestra historia? Los cabellos aun atraviesan las aguas, siguen bajo un cielo venenoso. La piel, arena del río. En un vaso se recogen, día a día, los cuerpos. Bebemos el agua del olvido. Hay niebla. (Perel, 2013)

El texto comienza explicando la propia imposibilidad del film: en tanto que poema sobre la muerte, es un engaño. No hay poemas catárticos. No hay forma de digerir esos cuerpos que bebemos.

La idea del río como tumba parece obturar los sentidos abiertos por las imágenes del film y particularmente por los fotogramas incluidos en la constelación de figuras de este capítulo [Fig. 56] [Fig. 57] [Fig. 58]. Como ya se explicó, el río no es una tumba, al menos no si se la entiende como el lugar en el que está enterrado un cadáver humano (o de un animal domesticado) y que es utilizado por otrxs humanxs como espacio privilegiado para la elaboración de un duelo que, a su vez, el texto del documental plantea como imposible. Tampoco es un sitio que despierta la memoria humana. Más bien, como se dijo con Hoheisel, “la memoria es el río con su movimiento perpetuo”.

Los restos materiales y los testimonios del horror se conservan en aguas turbias y bajo un cielo venenoso cubierto de niebla [Fig. 56]. En meteorología, la niebla es la suspensión cerca del nivel del suelo de agua de pequeño volumen. McNamara dice que a partir de la niebla es posible “pensar la historia y la memoria de un acontecimiento que no termina de desplegar todos sus sentidos. Porque si la niebla puede aparecer como imagen del olvido, ese mismo olvido es también la materia volátil sobre la que trabaja el acontecimiento” (2015, p. 499).

En un segundo momento, como se ve en el tercer fotograma [Fig. 58], la cámara de Perel se sumerge bajo las aguas del río. Ahora el plano tiene movimiento, el sonido pasa a ser ruido y ya no hay foco. En el agua todo se mezcla, todo se metamorfosea: agua, barro, hojas, ramitas, plásticos, cabellos y mínimos restos de piel de desaparecidos. La

⁸⁵ Según Wendling Larraburu (2019), el fragmento está compuesto por dos oraciones tomadas de un haiku de Toku, un poeta budista japonés y lo restante pertenece al investigador argentino Claudio Martyniuk.

configuración de lo testimonial de las aguas del Río de la Plata puede ser pensado en sentido derridiano. Para el filósofo francés, solo es posible hablar de huella y no de presencia plena porque esta siempre conlleva una “retención” y una “protensión” (Derrida, 1985, p. 121). En la huella hay una presencia borrada. El logocentrismo anhela una memoria plena, con imágenes dominadas, pero la memoria, siempre asociada a la dislocación y la dispersión, disemina los recuerdos conservándolos de un modo infiel a partir de una suerte de tensión entre memoria y olvido imposible de resolver. Esa infidelidad, dice Cragolini, “es el olvido nietzscheano, que no es primariamente una actitud de un sujeto que “decide olvidar”, sino que es un modo de constitución de lo que acontece que muestra una fisura, un quiebre, un punto de fuga en toda idea de presencia que quisiera conservar y acumular el recuerdo como conjunto de ‘imágenes dominables’” (2005, p. 4).

Para Agamben, por su lado, “lo inmemorable, que se precipita de memoria en memoria sin salir nunca al recuerdo, es propiamente inolvidable” (Agamben, 1989, p. 50). Niebla y agua turbia son materia impregnada por lo memorable, lo inmemorable, lo olvidable, lo inolvidable, lo testimoniable y lo intestimoniable. Son lo “no dicho o lo decible inscripto en todo lo dicho” (Cragolini, 2005, p. 9).

El río es memoria compuesta por restos materiales que danzan una coreografía del devenir, sin orden ni jerarquías. Es memoria material y posthumana.

*

[7.3] Los espacios del río, los espacios de la memoria inhumana

Tierra de los padres de Prividera concluye con un plano aéreo del Río de la Plata [Fig. 53]. El film que se inicia con imágenes en blanco y negro de violencia estatal (pasando por Ezeiza, Malvinas y el 2001) editadas casi como si fueran un mismo hecho y musicalizadas por el Himno Nacional y continúa con la lectura por parte de “personalidades de la cultura” de textos incorporados al pensamiento oficial, concluye en el río. La dialéctica entre vencidos y vencedores, o entre lo oficial y lo maldito para decirlo con palabras de Schwarzböck (2012), se desvanece aguas adentro.

Un conjunto de actores y actrices, filósofos, directorxs escénicxs y audiovisuales, entre otros oficios relacionados con “la cultura”, leen en el Cementerio de Recoleta una serie de fragmentos de textos fundacionales (o así devenidos) que van desde Juan Manuel Rosas a Domingo Faustino Sarmiento pasando por Silvina Ocampo, Eva Perón, Francisco Urondo, Mariano Moreno y Leopoldo Lugones. Sobre el final, un conjunto de personas sale de la necrópolis, las puertas se cierran, las voces comienzan a superponerse y la cámara recorre los pasillos para luego alejarse. De pronto las voces dejan de leer, la imagen se oscurece completamente, comienza a sonar “Va, Pensiero” de Verdi, un plano aéreo recorre una parte de la ciudad, circunda el cementerio y se adentra en las aguas del río donde el film concluye. En el último minuto solo puede verse agua marrón en movimiento que refracta los rayos del sol. Este final conlleva un pasaje del texto al agua, de los muertos con tumba a los desaparecidos, de las voces que leen pasajes consagrados del pensamiento local a la yuxtaposición de palabras que pierden sentido, de lo humano a lo inhumano.

Deleuze y Guattari dedican la última parte de *Mil mesetas* (2002) a considerar, a partir de distintos modelos, los aspectos variables de lo que llaman el espacio liso y el espacio estriado y sus relaciones. Se trata de señalar tanto las oposiciones simples como las diferencias complejas, las combinaciones de hecho, las continuidades y los movimientos entre ambos.

El espacio puede ser definido como estriado o liso a partir de la manera como se subordinan las líneas o trayectos a los puntos. En el espacio estriado las líneas están subordinadas a los puntos; por el contrario, en el espacio liso los puntos están subordinados al trayecto. En el espacio liso la línea provoca el punto, es decir, el recorrido que se realiza no depende de las referencias, como en el caso de los trayectos por el desierto o por el mar, sino que varían de acuerdo con factores más o menos azarosos. En el espacio estriado los trayectos están perfectamente referenciados e incluso medidos y calculados. Al decir de los autores, el espacio estriado por excelencia es la ciudad occidental, cuya base de diseño es la cuadrícula.

Pero más allá de la relación entre las líneas y los puntos, los espacios también son definidos por los modos en los que son recorridos. Hay, por cierto, maneras lisas y maneras estriadas de transitar. Es posible recorrer el mar estriadamente si quien lo hace

utiliza coordenadas dadas, por ejemplo, por los grados de longitud y latitud. De igual modo, es posible recorrer de manera lisa el espacio cuadriculado de la ciudad como la deriva situacionista que es un “modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana” («Apéndice I. Definiciones situacionistas», 2008, p. 160).

El liso es el espacio nómada, el estriado el sedentario. En el primero están en juego las intuiciones y las facultades sensoriales; en cambio, en el segundo los cálculos y los planos previamente determinado. Los espacios estriados están dominados por la rutina, la secuencia y la causalidad. El espacio liso, por el contrario, se define dinámicamente en función de la transformación.

Los autores piensan ambos espacios a partir de una serie de modelos: el tecnológico, el musical, el marítimo y el físico, entre otros. Cada uno de ellos tiene distintos arquetipos. Por ejemplo, en lo que hace al modelo tecnológico, los tejidos –con sus elementos paralelos verticales y horizontales, fijos y móviles, que se entrecruzan perpendicularmente y que van y que vuelven constituyendo un espacio cerrado con un revés y un derecho– son espacios estriados. En sentido contrario, los fieltros son espacios lisos, en tanto que no hay hilos separados ni entrecruzados de un modo regular, solo un enmarañamiento de las fibras. A su vez, los bordados –siempre con temas y motivos centrales– son espacios estriados y los *patchworks* –añadidos de piezas de tela sin centro y con repeticiones rítmicas– son espacios lisos.

El mar es el arquetipo del espacio liso, pero “ha sido también el arquetipo de todos los estriajes del espacio liso: estriaje del desierto, estriaje del aire, estriaje de la estratósfera” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 488). El espacio liso es un espacio de afectos y no tanto de propiedades, es un espacio abierto construido a partir de operaciones locales con cambios de dirección.

Cuando el mar es puesto bajo el orden de la ciencia moderna –esto es: bajo la órbita de la oceanografía y de otros saberes afines–, el espacio liso se estría, se vuelve mensurable, las formas organizan la materia y esta última ya no señala fuerzas ni sirve de síntoma. Sin embargo, el mar no es un espacio liso puro que deviene espacio estriado puro. En todo caso, como se desarrolla en la décima meseta, no puede pensarse ese devenir ni como el pasaje de un estado a otro, ni como una correspondencia de

relaciones, ni en términos de progreso o regreso según una serie, ni como una evolución por descendencia y filiación. A su vez, en tanto que siempre hay alternancias y superposiciones la cuestión es más compleja: "las diferencias no son objetivas: se puede habitar en estriado los desiertos, las estepas o los mares; se puede habitar en liso incluso las ciudades, ser un nómada de las ciudades" (Deleuze & Guattari, 2002, p. 490). Hay dos movimientos disímiles, el primero es aquel que estría lo liso; el segundo, en cambio, vuelve a hacer liso lo estriado.

El mar puede ser navegado de manera nómada a partir de los vientos, los colores y los sonidos, pero también puede ser dominado y convertido en una cuadrícula y navegado con cartas que señalan puntos específicos. El primero es un viaje en liso, incierto, el segundo un viaje en estriado. Los autores se interesan en los pasos y las combinaciones de alisado de los espacios estriados; es decir, en cómo se desarrollan fuerzas y se segregan nuevos espacios lisos por medio del estriaje.

Al tomar el arte como modelo, Deleuze y Guattari asocian el par espacio estriado y espacio liso con la distinción entre lo orgánico y lo inorgánico. Lo orgánico designa principalmente la forma de la representación y el sentimiento que se relaciona con un sujeto. Al apelar a la simetría, al contorno, a la distinción entre interior y exterior, lo orgánico remite a las coordenadas rectilíneas de un espacio estriado. Por el contrario, lo inorgánico posee una línea nómada que se desarrolla de manera libre en un proceso continuo.

Esta línea frenética de variación, en lazo, en espiral, en zigzag, en S, libera una potencia de vida que el hombre corregía, que los organismos encerraban, y que la materia expresa ahora como el rasgo, el flujo o el impulso que la atraviesa. Si todo es vivo no es porque todo es orgánico y está organizado, sino, al contrario, porque el organismo es una desviación de la vida. En resumen, una intensa vida germinal inorgánica, una potente vida sin órganos, todo lo que pasa entre los organismos ("una vez que los límites naturales de la actividad orgánica han sido rotos, ya no hay límites"...). (Deleuze & Guattari, 2002, p. 505)

Ahora bien, el cementerio y el pensamiento y la memoria oficial, como los retrata Prividera, son espacios estriados: las líneas se subordinan a los puntos y los trayectos están medidos y calculados. Las estrías, las rutinas, las secuencias y el orden son marcados, por un lado, por los mapas para recorrer la necrópolis y las visitas guiadas, y, por el otro, por los manuales escolares, los textos canonizados, los nombres de las calles, los actos, los monumentos en los lugares públicos y los sitios oficialmente señalados

como espacios de memoria. Cuando la cámara se aleja consigue mostrar con claridad cómo se inserta la cuadrícula del cementerio en la cuadrícula mayor de la ciudad atravesada por avenidas, autopistas y vías de ferrocarriles.

La memoria en estos espacios está signada por la forma de la representación y por sentimientos relacionados con el sujeto: identidad, nacionalismo, patria, etc. Es una memoria que pretende ser total y por ello paulatinamente se va ensanchando e incorporando lo maldito. Lo hace para continuar vigente sin admitir disputas.

En el documental de Prividera el pensamiento y la memoria estriados por la lógica del cálculo se escapan del cementerio y de la ciudad. Van hacia el río, un espacio liso, abierto y construido a partir de operaciones locales con cambios de dirección. Las prácticas de las memorias del estuario, el agua, el movimiento, el viento, los sedimentos, los colores no están determinadas ni al servicio de los sentimientos humanos. El pensamiento del agua no tiene dirección específica, el río es un espacio de afectos construido a partir de operaciones locales. Está ocupado por las intensidades, los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras.

Las memorias del río son memorias inorgánicas, pero vivas (y mientras más inorgánicas más vivas). Son memorias forjadas en la inmersión de los cuerpos y que acontecen *entre* los organismos, de direcciones variables, sin contornos delimitados y sin formas. La memoria acuática, dice Lucero, “tiene como única pasión unirse con otras aguas, fluir ahuecando, horadando, fundiéndose”. Y más adelante agrega:

La memoria no es reconocimiento, no se trata de reconducir la experiencia traumática a la superficie de la palabra clara, sino más bien revelar la insistencia de un fondo amnésico que sin embargo se guarda en la materia. ‘La memoria está en el agua. Y en algún momento se hace audible’, cierra el texto de Lakuma. Conmoción de una pregunta común: cómo alcanzar la memoria amnésica de la materia. La materia es la que guarda la memoria, pero una memoria inhumana, cristalina, acuática, que se siente cuando nos toca, cuando la amasamos, cuando nos baña. (Lucero, 2018a, p. 156)⁸⁶

Ese sentir es quizá la única forma no de conocer —que conlleva siempre una determinación, al menos si se lo piensa en sentido kantiano— sino de aproximarse a la memoria del río. Ante lo escurridizo, lo maleable, lo que no tiene forma, hay que

⁸⁶ Lakuma (2016) es una obra literaria escrita por Carolina Tejeda que toma la experiencia de María Inés Mato, nadadora de aguas abiertas y heladas, en su cruce entre las islas Malvinas.

hundirse, como lo hace la cámara de Perel, o dejarse afectar por un pensamiento inorgánico y una memoria anudada a un hacer no representativo que no construye monumentos ni posee teleología alguna.

*

[7.4] Polifonía temporal

En *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins* (2015), Tsing menciona tres naturalezas: una que hace hincapié en las relaciones ecológicas e incluye a lxs humanxs, otra en las transformaciones capitalistas del medio ambiente y una tercera que pone el foco en “lo que se las arregla para vivir a pesar del capitalismo” (2015, p. viii). Para poder aproximarse a esta “tercera naturaleza”, como la llama la antropóloga, hay que descartar cualquier suposición de que el futuro es esa dirección singular por delante. Lejos de la idea de progreso, los pasados y los futuros múltiples van y vienen en una polifonía temporal.

La memoria inhumana pervive a pesar del capitalismo, del neoliberalismo, de las dictaduras, del humanismo. En ruinas, con múltiples capas, persiste en pedacitos de materia. Para escribir una memoria de la ruina, dice Tsing, se necesita “seguir los fragmentos rotos de muchas historias y entrar y salir de muchos parches. En el juego del poder global, los encuentros indeterminados siguen siendo importantes” (Tsing, 2015, p. 213).

Las imágenes que emplazó Maresca en el año 1993 sobre los escombros de la Reserva Ecológica mirando al río en la fotoperformance [Fig. 62] conducen a pensar esos encuentros. Sobre ruinas con múltiples capas temporales la artista instaló fotografías tomadas de la prensa de varones presidentes nacionales e internacionales de los últimos veinte años. Videla, Clinton, Menem, Alfonsín eran algunos de los nombres propios de los retratados. Clavar entre piedras que en realidad son pedacitos de azulejos, ladrillos y hormigón, al lado del río, con pájaros que cruzan en el cielo, arbustos y yuyos, en un lugar supuestamente reservado a la naturaleza, retratos de jefes de Estado es una forma de contar las historias de las ruinas desde sus múltiples capas y fragmentos.

La Reserva Ecológica de Buenos Aires está emplazada sobre un espacio que perteneció (y sigue perteneciendo) al Río de la Plata. Sus cimientos son escombros que van desde varas de hierro oxidadas y hormigón, hasta baldosas y azulejos de baños y cocinas de viviendas familiares. En el interior la vegetación ha cubierto las ruinas, pero en la costa el río se empeña en que estas últimas sean siempre visibles lavando y puliendo los escombros.

A partir de una búsqueda por “modernizar” la ciudad, durante la última dictadura militar se demolieron miles de hogares con el fin de construir autopistas urbanas que permitiesen atravesar el tejido urbano con mayor velocidad y eficiencia.⁸⁷ Los restos fueron trasladados a la Costanera Sur para “ganar” terreno del río y construir sobre ellos un área que concentrase los edificios de la administración local (Colombo et al., 2020). Este último proyecto nunca se concretó y los escombros comenzaron a ser habitados por, para decirlo con Tsing, “lo que se las arreglo a pesar de” la dictadura y el neoliberalismo: la flora, la fauna, los sedimentos que trajo el río. Podría agregarse en esta lista a los varones gays que desde la década del noventa utilizamos el espacio como lugar de cruising y nudismo y a lxs habitantes del asentamiento Rodrigo Bueno que a partir de la crisis del año 2001 construyeron sus hogares en la parte sur de la reserva (Carman, 2011).⁸⁸ La modernidad y la higiene anhelada por la dictadura no incluía ni al río que buscó alejar, ni a las plantas a las que proscribió haciendo plazas secas (Menazzi Canese, 2013), ni a las maricas a las que persiguió, torturó e hizo desaparecer, ni a lxs habitantes de asentamientos a quienes expulsó con topadoras hacia la periferia y hacia sus países de origen para transformar el espacio ciudadano en el ámbito propio de las clases medias y altas. Según Del Cioppo, responsable de la Comisión Municipal de Vivienda, organismo que encabezó el plan de erradicación de villas en la Capital Federal, durante intendencia de Cacciatore “vivir en Buenos Aires no es para cualquiera, sino para el que lo merezca” (Fernández, 2020, p. 117).

⁸⁷ El proyecto denominado Red de Autopistas Urbanas (RAU) previó la construcción de nueve carreteras (un total de 117 kilómetros). Si bien finalmente solo se concretaron dos (Autopista 25 de Mayo y Autopista Perito Moreno), fue suficiente para modificar la trama urbana y convertir miles de viviendas en toneladas de escombros.

⁸⁸ El cruising es la práctica de buscar pareja(s) sexual(es) caminando por un lugar público, de manera anónima y ocasional. Sebrelli (1997) lo define como “el fenómeno sociológico de la privacidad en público”.

Ahora bien, la Reserva Ecológica recién surge oficialmente como tal en el año 1986, una vez concluida la dictadura, abortado el plan de la ciudad administrativa y con la flora y la fauna ya habitando las ruinas. El conjunto de la Reserva está dado por una franja costera irregular de hasta 800 metros de ancho y casi dos kilómetros de largo, a la vez separado y unido a la ciudad. Su aspecto “salvaje” la convierte en el paisaje ideal para ser contemplado desde las ventanas, balcones y terrazas de los nuevos y costosos desarrollos inmobiliarios que surgieron en los alrededores: la ya avanzada zona de Puerto Madero y el proyectado pero resistido Costa Urbana, un barrio de torres de hasta 45 pisos en los humedales de la ex Ciudad Deportiva de Boca.⁸⁹

La Reserva tiene una doble finalidad: conservar los pastizales, arbustos, humedales y animales, todos ellos nombrados como “autóctonos” en los carteles puestos por la administración de la Reserva, y ser un espacio recreativo y educativo. Todos los fines de semana cientos de visitantes recorren los senderos, realizan visitas guiadas, observan aves, toman fotografías, entre otras actividades permitidas. También hay bañistas que desoyen las prohibiciones y se divierten en las aguas contaminadas por, entre otras cosas, el óxido de los hierros.

A diferencia de otros sitios, la Reserva ecológica no figura en el listado de espacios de memoria promovidos por el Estado.⁹⁰ Más bien se utiliza el verde y su supuesto ser “autóctono” o “nativo” para ocultar toda temporalidad. Las redes de huellas son borradas por la ecología en clave neoliberal que, como se sostuvo en el capítulo cinco de esta tesis, se apropia del verde. “Se crea así un espacio-tiempo libre en el que el visitante puede sentarse en un banco, olvidarse de todo lo demás y contemplar la

⁸⁹ Actualmente se discute el impacto ambiental de este proyecto inmobiliario del grupo IRSA que cuenta con el apoyo del actual Jefe de Gobierno, Rodríguez Larreta cuyo partido político posee mayoría en el parlamento local. Este último órgano debe modificar el Código de Planeamiento Urbano para que el desarrollo en cuestión sea posible (Cargnelutti, 2021).

⁹⁰ Sin desconocer las políticas en torno a la memoria, la verdad y la justicia implementadas en la primera parte del gobierno del Presidente Alfonsín (1983-1989), luego de las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987) y los indultos (1989-1990) realizados por el Presidente Menem (1989-1999), fue el kirchnerismo (2003-2015) quien convirtió parte de la agenda de los organismos de derechos humanos en asuntos de Estado. En este contexto distintos sitios vinculados a la dictadura militar fueron nombrados como Espacios para la Memoria y la Promoción de los Derechos Humanos y se conformó la Red Federal de Sitios de Memoria protegida por la Ley N° 2669 (Balé, 2018, p. 34 y ss.). La Reserva Ecológica quizá por no haber sido un Centro Clandestino de Detención, quizá por haber sido reconfigurada muy rápidamente como “lugar de naturaleza”, quizá por pertenecer a la Ciudad de Buenos Aires cuyo gobierno suele ser más reacio a las políticas de memoria, no está catalogada como parte de estos espacios oficiales.

extensión del Río de la Plata desprendido del pasado” (Colombo et al., 2020, p. 521). El lugar es exhibido como prototipo de “costa rio platense original”, sin tiempo ni historia. Como sostiene y documenta Carman (2011) en su estudio sobre la Villa Rodrigo Bueno y otros espacios costeros, hay un uso social y político tramposo de la proliferación de especies vegetales y animales que poco a poco comenzaron a habitar los escombros y de su supuesta “pureza” que oculta su origen.

Sin embargo, a diferencia de lo que pasa en el interior de la Reserva donde la ruina ha quedado cubierta por un manto vegetal, en los márgenes costeros donde se emplaza la fotoperformance de Maresca [Fig. 62] el río insiste en preservar la memoria de las piedras, en no dejar que sean revestidas por ningún relato humano. Sus movimientos, sus corrientes y su accionar en general alejan el verde y frustran el intento neoliberal de borrar las temporalidades y administrar la memoria.

Maresca saca las fotos de un centro de exhibiciones gestionado por el gobierno porteño y las pone en los escombros, en las ruinas, a la vista del río, lejos de la cultura (siempre humana) y de la memoria administrada. En las costas de la Reserva Ecológica, el río resguarda y transfigura, para decirlo con Tsing, los fragmentos rotos de muchas historias y toda su polifonía temporal. Los detritos del pasado son reimaginados por una memoria material e inhumana y reinscriptos en otras genealogías.

*

[7.5] Redes de huellas y patrones de difracción

Marder (2020, p. 38 y ss.) retoma el concepto “intencionalidad no consciente” —con el que Levinas se opone a la intencionalidad husserleana que siempre va unida a la autoconciencia— para describir el pensamiento de las plantas en cual “los significados proliferan sin la intervención de las representaciones conscientes” (2020, p. 39).⁹¹

Ahora bien, las memorias inorgánicas e inhumanas podrían pensarse a partir de esta idea de intencionalidad no consciente e involuntaria. El Río de la Plata tiene pasados que

⁹¹ Las ideas de Marder en torno al pensamiento de las plantas fueron estudiadas en el capítulo cinco de esta tesis (cf. § 5.5).

lleva consigo en su ser extenso y que muestra y también oculta, que figura y transfigura. Utilizando las palabras de Nietzsche citadas por Marder, “la memoria no tiene nada que ver con los nervios, ni con el cerebro” (Nietzsche, 2010, p. 380).

Tanto las memorias vegetales como las acuáticas “describe[n] cualquier red de huellas de las cuales la conciencia es tan solo una instancia altamente circunscripta. Es el puro hecho o facticidad de la impresión, de una marca [imprint] o, mejor aún, de una expresión [ex-print], lo que forma el registro de aquello” (Marder, 2020, p. 40) que un ser ha experimentado a lo largo de su existencia.

Sin embargo, más allá de seguir a Marder y sostener que lo que el autor dice acerca de la memoria vegetal puede trasladarse a la memoria de un río (que no es solo mineral sino interreinos) habría que plantear una diferencia. La memoria inhumana posee una intencionalidad no consciente y es no representativa, pero claramente no puede decirse (como lo hace Marder para la memoria de las plantas) que carece de imágenes. Memoria, materia e imágenes van juntas. El error consiste en pensar que estas últimas son proyecciones idealizadas, separadas y desmaterializadas. Por el contrario, las imágenes son partes indiscernibles tanto de las huellas materiales de lo recordado como de las puestas en práctica de las memorias.

¿Qué son estos ejercicios mnemónicos del río? Retomar algunas ideas de Barad que forman parte de los entramados argumentales de los capítulos cuatro y seis puede servir para esbozar una respuesta a esta pregunta. Particularmente me refiero a la idea de “intra-actividad”.

El “pasado” y el “futuro” se reconfiguran y envuelven iterativamente a través de la intraactividad en curso del mundo. No existe una relación inherentemente determinada entre pasado y futuro. Los fenómenos no se ubican en el espacio y el tiempo; más bien, los *fenómenos son enredos materiales envueltos y entrelazados a través de la materia espacio-temporal del universo.* (Barad, 2012, p. 44)

En el Río de la Plata, en sus superficies y en sus sedimentos, en sus costas y su interior, en su movimiento, los “pasados” y los “futuros” humanos y no humanos se reconfiguran y envuelven repetidamente, como dice Barad, por medio de la intra-actividad en curso del mundo. Las memorias son materiales entrelazados que se mueven con direcciones variables. Los vientos, las corrientes, el sonido y la luz son las fuerzas que expanden, hibridan y transfiguran esos pasados.

Según la pensadora estadounidense, “el ‘retorno’ de un patrón de difracción no indica un retroceso, una borradura de la memoria, una restauración de un pasado presente” (Barad, 2012, p. 44). Las prácticas de la memoria no son “retornos” o meras “repeticiones” del pasado, pero sí patrones de difracción.

En física clásica, según los principios de Fresne-Huygens y el de superposición de ondas, se habla de difracción cuando una onda se encuentra con un obstáculo o una rendija y debe desviarse a través de las esquinas del primero o por medio de las aberturas de la segunda. Ambos, el objeto difractante o la rendija, se convierten en una fuente secundaria de la onda de propagación (Burbano de Ercilla et al., 2003, párr. XXVI-26). Las ondas se desplazan, se expanden y se suman.

Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez [Fig. 61] de Fontes, como ya se dijo, fue concebida para ser emplazada en el río a metros de la costa y lejos de la mirada le espectador a quienes la escultura les da la espalda. El acero inoxidable pulido con el que el cuerpo del adolescente desaparecido está hecho refleja de modo especular las aguas marrones del río. A su vez, la obra también marca su sombra sobre la superficie del estuario. Ambos reflejos son inestables: el sol, las nubes, el viento, la niebla, las corrientes, los peces, las algas y todo lo que habita el río transfiguran las imágenes. Otras figuras de la constelación hacen evidente de igual forma la propagación de ondas: el fotograma de *Tierra de los padres* [Fig. 53], por ejemplo, muestra el reflejo difuso dada la rugosidad de la superficie del río, la niebla [Fig. 56] y el agua mostrada con la cámara sumergida en *Aguas del olvido* [Fig. 58] retratan la refracción y la difracción.

En rigor, las memorias se expanden a partir de un juego o un entrecruzamiento de patrones de difracciones, refracciones, reflexiones especulares y difusas. El acero inoxidable pulido de la obra de Fontes es un material liso que refleja de manera especular el agua del río que al igual que la niebla, es refractante y difractante. Todo deviene fuente de propagación de ondas que se superponen. Así, como la luz y el sonido, se expande, se desplaza y se suma los patrones de la memoria.

Como sostiene Marder, según se explicó más arriba, la memoria es una red de huellas envueltas en el tejido material del mundo. Dicho en palabras de Barad:

[l]a memoria, el patrón de envolvimientos sedimentados de intraactividad iterativa, está escrito en el tejido del mundo. El mundo "guarda" la memoria de todas las

huellas; o más bien, el mundo es su memoria (materialización envuelta). (Barad, 2012, p. 44)

El Río de la Plata es memoria. No es representación, no es símbolo, no es metáfora, no es un escenario utilizado como recurso literario, filmico o artístico para que los sentires humanos puedan lucirse mejor. Son los pasados y los futuros transfigurados, enredados y envueltos en la materia los que fluyen en los sedimentos, en el lecho, inmersos en el agua y suspendidos en el aire.

Las memorias del agua están en movimiento continuo, así como el río que está ahí, que permanece, pero al mismo tiempo, como escribe Heráclito, está constantemente yéndose. Bailly (2019, pp. 36-37) dice que los ríos siempre trabajan: “excavan lentamente, pero con seguridad, construyen su lecho, lo amplían, lo aumentan”. A veces sigilosamente y otras de manera brusca y abierta durante las crecidas, los ríos esculpen de manera indeleble el suelo con la fuerza del agua.

El lecho se forma de a poco, con el arrastre que la corriente arranca de sus márgenes. El río es una forma viva y compleja, ya que por un lado acumula y, por el otro, esparce; por un lado, arranca y, por el otro, deposita. [...] De todos modos, cuando se trata de ríos siempre estamos frente al estado fluido por excelencia, es decir frente a algo que evoluciona continuamente y que parece tener como objetivo arremeter contra lo sólido, en una suerte de guerra permanente. (Bailly, 2019, p. 38)

El río no tiene nervios, ni órganos, ni centro, ni consciencia, pero sí memoria: una red de huellas no solo guardadas, sino también transfiguradas, esparcidas, mostradas y ocultadas. Es una memoria viva, en movimiento continuo, que no puede ser sujeta, ni solidificada. Fluye.

La capacidad de recordar es facultad de todo agente, de toda materia. La memoria del río son patrones de ondas reflejadas, refractadas y difractadas. Es, como se dijo en el inicio de este capítulo con Bachelard, materia desinteresada de la forma, insondable y con una fuerza inagotable. En el agua las imágenes de la memoria se agrupan en una unión y desunión continua desobjetivándose y aportando un nuevo tipo de sintaxis.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Tensando tal vez el género discursivo propio de una tesis doctoral que exige cierta linealidad argumentativa y conclusiones finales, este trabajo se ha desarrollado como un ir, venir y volver por ciertas figuras del espacio argentino y por conceptos de la estética materialista posthumana. Las imágenes y los conceptos han sido presentados y analizados en capas. La conjunción de los distintivos estratos ha permitido ganar en profundidad.

Es claro que cualquier cierre que sea aquí ensayado no puede ser sino provisorio o, mejor, un mero prolegómeno. No solo porque restan (quizá infinitos) espacios y figuras por estudiar, también porque las imágenes no cesan nunca de reconfigurarse y siempre es posible volver sobre ellas. Lo mismo sucede con los conceptos.

Estudiar las figuras de la pampa o el litoral, por ejemplo, con ideas de Didi-Huberman, Haraway, Latour o Barad, por mencionar algunxs de lxs filósofxs que más presentes estuvieron a lo largo de la tesis, conlleva tergiversar y expropiar estos pensamientos. Los conceptos no dicen lo mismo cuando son resituados.

Las figuras son nudos semiótico-materiales emancipados de la servidumbre humana que traen consigo ordenamientos espaciales en el que los existentes, para decirlo con el término de Barad estudiado, intra-actúan. El espacio no es una suma de existentes individuales, sino un lugar con múltiples conexiones en el que los existentes se conforman al tiempo que se entreveran.

Según se intentó sostener, las imágenes se encuentran por fuera del binarismo verdadero-falso. No hay representaciones fidedignas y representaciones falsas de un territorio que se encuentra por fuera de las figuras. En todo caso, hay presentaciones, imagéticas y materiales, que traen consigo configuraciones espaciales, políticas y estéticas que poseen diversas formas de funcionamiento. Por tanto, no es posible examinar qué imagen es más (o menos) verdadera, pero sí su vida, potencia y fuerza impersonal y presubjetiva que sobrevive en ellas.

En las figuras estudiadas pueden encontrarse mitos; o mejor, máquinas mitológicas; esto es, modelos gnoseológicos centrados en entender los modos en los que los mitos son producidos. No es el contenido de verdad de las figuras lo que importó pensar en

las páginas de esta tesis, sino su funcionamiento. Toda imagen posee configuraciones políticas y toda configuración política está compuesta por imágenes. La pregunta es cómo son estas formas imagético-políticas, cómo operan y cuál es su eficacia.

La hipótesis que se ha presentado en la introducción y desarmado y rearmado una y otra vez a lo largo de los siete capítulos sostiene que algunas figuras del espacio argentino exhiben modos particulares en los que se configuran y funcionan los principios antrópico y andrópico. Según estos, ciertos animales humanos con cuerpos blancos son separados, sacralizados y puestos del lado de la civilización, mientras que todo lo demás es clasificado como bárbaro y puesto como materia disponible, extraíble y usufructuable.

Pero también existen otras figuras, a las que más atención se les ha prestado en este trabajo, que imaginan modos de resistencia y deshacen los centros y las jerarquías configuradas por estos principios. Estas exhiben el *continuum* de lo que existe sin individuaciones ni separaciones absolutas, el *continuum* de lo que es vibrante y está inextricablemente enmarañado. En ellas pueden encontrarse vestigios de espacios en los que los existentes se sublevan y reabren lo posible. Son figuraciones de espacios posthumanos e híbridos en los que acontecen múltiples co-emergencias e intra-acciones sin dualismos, ni identidades ni idealismos opresores.

Durante el recorrido realizado, y también en las demoras, intenté mostrar las tensiones que aparecen en ciertas imágenes en torno a las configuraciones estético-políticas del espacio argentino. Estas tensiones no pueden ser pensadas en términos hegelianos: no hay superación ontológica, ni síntesis. Tampoco evolución histórica, ni formas de progreso o de decadencia. De hecho, hay heterocronías, saltos y latencias; tiempos no lineales que se entrecruzan.

Las figuras de horizontes y de nubes de polvo (constelación I), ambos existentes absolutamente distantes de lo humano y de lo vivo, exhiben distintas configuraciones del espacio. Las primeras están conformadas por una línea puesta a la altura del ojo humano quien tiene la facultad de contemplación, el dominio y el poder para rellenar lo que es figurado como vacío y para extraer lo que es supuesto como excedente. En las nubes de polvo, en cambio, el horizonte se hace trizas y con él desaparece la organización humana del espacio. Ante los movimientos caprichosos y los devenires

impredecibles, el ojo humano se confunde. El polvo danza y dentro de él también lo hacen los otros existentes a los que cubre y une.

La pampa además de ser figurada como horizonte y nube de polvo, aparece también como mujeres cautivas y como manadas (constelación II). Las últimas, según se argumentó, son una transfiguración de las primeras: cautivas que devienen manadas, malones, jaurías, y turbas. En ambas se observa una relación de un componente de tipo territorial con un elemento asociado al género, pero mientras las primeras se vinculan a la forma de una nación regida por comunión de los principios antrópico y andrópico, las segundas hacen estallar estos órdenes. Movidas livianas por el viento como hojas del otoño, gritan, ríen la alegría de ser manada y azuzan una lógica opuesta a aquella que pone en disponibilidad los cuerpos femeninos. Es decir, así como la figura de la cautiva se asocia a la del desierto para configurar una imagen de nación, las manadas ponen en juego otras formas de estar juntos de los existentes y otros espacios que no son un afuera de estos, un exterior, sino ellos mismos imbricados. Las manadas, con sus cantos, danzas y alaridos, con sus excesivos encuentros y conexiones humanas y no humanas, con sus parentescos no jerárquicos ni estables, son las figuras de un espacio no andrópico ni antrópico donde la multitud multiespecie no converge en lo Uno.

La pampa es también figurada de modo explícito: la sangre, las violaciones sexuales y la muerte aparecen una y otra vez (constelación III). Nuevamente cuerpos (o, mejor, ciertos cuerpos) y territorios van unidos pero esta vez en tanto que espacios disponibles para la extracción. Según se argumentó, en la explicitud de las muertes animales y humanas, de las violaciones y de la sangre se configura en términos políticos y económicos un espacio. Allí se juega una apuesta por un control o dominio totalitario.

Sin embargo, también la explicitud de ciertas figuras, cuando es pensada desde una filosofía materialista y posthumana, abre una fuga a la estructura humanista de la representación y hace evidente la configuración política y económica de un espacio. Este es el caso del uso de sangre de vaca deshidratada en la instalación de Piffer estudiada. La materia de la obra es soporte y concepto que explicita el ordenamiento del territorio y el destino de los existentes.

En las figuras de las villas de los márgenes de la ciudad como son La aldea rosa —ubicada en un matorral entre Ciudad Universitaria y el Río de la Plata— y El poso —el barrio de la *Virgen Cabeza*, la novela de Cabezón Cámara, en el que predica la hermana Cleopatra, una travesti rodeada por una corte de chongos, putas, nenes y otras travestis— (constelación IV) se deshace de un modo particular la idealización humanista de la naturaleza y su separación de la cultura. A partir de las imágenes estudiadas he acuñado la noción de naturaleza travesti entendiéndola como ficción y hecho que no preexiste a su construcción y que muestra la inestabilidad de toda taxonomía, de toda identidad fija, de toda esencia. Se trata, según se explicó, de una naturaleza relacional inoculada de fantasías que nada tiene que ver con la imagen devastadora de lo idéntico propagada por el humanismo.

La naturaleza travesti es, como escribe Cabezón Cámara en *La virgen cabeza*, una pura materia enloquecida de azar. No posee patrones, ni está ordenada por binarismos y separaciones, pero tampoco es un Uno indiviso. Es una naturaleza de interconexiones materiales, múltiples y situadas.

En ciertas figuras de la ciudad de Córdoba y de Buenos Aires en las que aparecen parques del siglo XIX y jardines verticales y huertas urbanas del siglo XXI (constelación V) puede verse un uso particular de las plantas y del color de la clorofila al que, en clave benjaminiana, he llamado verdeización de la política y he contrapuesto a la politización de las plantas. Las plantaciones urbanas horizontales y verticales giran alrededor del hombre, de su fruición, su moral, su educación, su higiene, su salud, su recreación. Los jardines son diseñados como “pulmones”, es decir, como partes del sistema respiratorio de los mamíferos.

Empresas y gobiernos se apoderan del discurso de la sustentabilidad y del color verde para ocultar lo devastador que resulta un sistema económico basado en la extracción para la generación infinita de ganancias. Niegan, de este modo, el carácter estructural del problema ambiental o simplemente lo presentan como una cuestión individual que lxs buenxs ciudadanxs *ecofriendly* pueden resolver. La vuelta a un verde primordial, a un paraíso perdido que puede ser recuperado con la buena voluntad ciudadana es extremadamente reduccionista, simplista y funcional a los intereses neoextrativistas.

La politización de las plantas, la respuesta a la verdeización de la política, puede pensarse a partir de la fuga de estas de las plantaciones, del descentramiento del *anthropos*, de la propagación de comunidades vegetales y no vegetales y fundamentalmente de la posibilidad de imaginar otras historias sin centros, ni despojos, ni exterminios, ni desplazamientos forzados.

En las imágenes del litoral (constelación VI) aparecen, por un lado, tramas selváticas espesas de aglomerados de existentes sólidos, gaseosos y líquidos que oscilan entre lo figurativo y lo abstracto. Son formas que carecen de centros y poseen límites difusos en tanto que pueden crecer hacia cualquiera de sus lados. Por otra parte, están los espacios de los ríos, las costas, las piedras y los sauces. Ante los múltiples choques y roces provocados por los vientos y las corrientes los existentes suenan, dicen, hablan y cantan. En el litoral la luz, el aire, el agua, las plantas, las piedras y los animales son palimpsestos con borraduras, sobreescrituras y tachaduras hechas por la misma materia astillada y vibrante que posee voz y grafía propias y previas a cualquier alfabeto. Las escrituras no humanas, según se argumentó, se configuran en procesos intra-activos estabilizadores y, al mismo tiempo, desestabilizadores, presentes en las tramas cerradas de la selva, en la corriente de los ríos y en los pensamientos florecidos y flotantes de los camalotes.

Finalmente, una red de figuras del Río de la Plata muestra el “trance” entendido en los términos en que lo hace Andermann; esto es, como un movimiento desde el mundo-objeto subsumido a la visión soberana del sujeto hacia el suelo interobjetual de materialidades vibrantes. En sus primeras apariciones imagéticas el estuario fue entendido como sublime, configurado como escenario de acciones humanas y puesto en el lugar de símbolo de sentimientos (también humanos) tales como la tristeza y la melancolía. En contraposición a esto, el río aparece como agente vinculado a determinadas prácticas de la memoria. Es decir, según se argumentó, las figuras del Río de la Plata muestran un prototipo de memoria no humana, no teleológica y sin órganos. El estuario guarda, transfigura y exhibe testimonios que traen consigo una polifonía de tramas temporales. La memoria, según se explicó, es una red de huellas envueltas en el tejido material del mundo.

En el Río de la Plata, los pasados y los futuros transfigurados, enredados y envueltos en la materia fluyen continuamente en los sedimentos, el lecho, inmersos en el agua y

suspendidos en el aire como neblina. En el agua las imágenes de la memoria se agrupan en una perpetua unión y desunión y configurando un nuevo tipo de sintaxis.

El recorrido realizado por estas figuras emancipadas de la servidumbre humana de las que me he ocupado ha puesto de relieve las particulares configuraciones estético-políticas del espacio y ha abierto un pensar situado que nutre la reflexión sobre determinados problemas teóricos. Me refiero a las cuestiones de las imágenes, los mitos, lo explícito, la naturaleza o el mundo, el dominio y la resistencia, la escritura y la memoria. Nada se ha dicho (y entiendo que nada puede ser dicho) del grado de verdad y realidad de las figuras estudiadas, más bien ha importado entender su funcionamiento y poder pensar con ellas el espacio argentino en tanto que campo de co-emergencia de intra-acciones singulares.

Luego de esta primera aproximación, quedan por explorar otras figuras, regiones, ordenamientos espaciales y problemas para continuar pensando cómo se forja y cómo funciona la máquina antrópica y androcéntrica, pero fundamentalmente los modos de resistencia con los que dichos aparatos parecen detenerse.

BIBLIOGRAFÍA

- Adamovsky, E. (2009). *Historia de la clase media argentina: Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Planeta.
- Adorno, T. W. (1977). *Terminología filosófica II* (R. Sánchez Ortiz de Urbina & J. Aguirre, Trads.). Taurus.
- Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética* (F. Pérez Gutiérrez & F. Rianza, Trads.). Ediciones Orbis.
- Adorno, T. W. (1984). *Dialéctica negativa* (J. M. Ripalda & J. Aguirre, Trads.). Taurus.
- Adorno, T. W. (1993). Progreso. En R. Bilbao (Trad.), *Consignas* (pp. 27-47). Amorrortu editores.
- Adorno, T. W. (2006). *Minima moralia: Reflexiones desde la vida dañada* (G. Adorno, S. Buck-Morss, K. Schultz, & R. Tiedemann, Eds.; J. Chamorro Mielke, Trad.). Akal.
- Adorno, T. W. (2008). El estilo tardío de Beethoven. En A. Brotons Muñoz & A. Gómez Schneekloth (Trads.), *Escritos musicales IV* (Vol. 17, pp. 15-18). Akal.
- Adorno, T. W. (2013). *Estética: 1958/9* (E. Ortland, Ed.; S. Schwarzböck, Trad.). Las Cuarenta.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (J. J. Sánchez, Trad.). Trotta.
- Agamben, G. (1989). Idea de lo inmemorable. En L. Silvani (Trad.), *Idea de la prosa*. Península.
- Agamben, G. (2006). *La Comunidad que viene* (C. La Rocca & J. L. Villacañas Berlanga, Trads.). Pre-Textos.
- Agamben, G. (2007a). Aby Warburg y la ciencia sin nombre. En *La potencia del pensamiento* (pp. 157-187). Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2007b). Acerca de la imposibilidad de decir yo. Paradigmas epistemológicos y paradigmas poéticos en Furio Jesi. En *La potencia del pensamiento* (pp. 136-154). Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2010a). *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida* (A. Gimeno Cuspinera, Trad.). Pre-textos.
- Agamben, G. (2010b). *Ninfas* (A. Gimeno Cuspinero, Trad.). Pre-Textos.
- Agamben, G. (2016). *Lo abierto: El hombre y el animal* (F. Costa & E. Castro, Trads.). Adriana Hidalgo.

- Alberti, L. (1998). *Tratado de pintura* (D. Rejón de Silva, Trad.). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Aloi, G. (2015). Animal Studies and Art: Elephants in the Room. *Antennae. The Journal of Nature in Visual Culture*.
- Althusser, L. (2002). *Para un materialismo aleatorio* (P. Fernández Liria, Trad.). Arena Libros.
- Altvater, E. (2014). El Capital y el Capitaloceno (A. Gasca & L. Arizmendi, Trads.). *Mundo Siglo XXI, IV(33)*, 5-15.
- Amigo, R. (2007). Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses. *Historia y sociedad, 13*, 25-44.
- Andermann, J. (2018a). Introduction. En J. Andermann, L. Blackmore, & D. Carrillo Morell (Eds.), *Natura: Environmental aesthetics after landscape*. Diaphanes.
- Andermann, J. (2018b). *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*.
- Anderson, B., & Harrison, P. (2010). The Promise of Non-Representational Theories. En B. Anderson & P. Harrison (Eds.), *Taking-place: Non-representational theories and geography*. Ashgate.
- Antelo, R. (2009). Caillois: Magia, metáfora, mimetismo. *Boletín de Estética, 10*, 3-35.
- Apéndice I. Definiciones situacionistas. (2008). En F. Alegre (Trad.), *La sociedad del espectáculo* (pp. 158-161). La Marca Editora.
- Auerbach, E. (1998). *Figura* (Y. Gracia, Trad.). Trotta.
- Bachelard, G. (2011). *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia* (I. Vitale, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Bagemihl, B. (2000). *Biological exuberance: Animal homosexuality and natural diversity*. St. Martin's Press.
- Bailly, J.-C. (2019). *La vida del agua* (G. Fraser, Trad.). Capital intelectual.
- Balé, C. (2018). *Memoria e identidad durante el kirchnerismo: La «reparación» de legajos laborales de empleados estatales desaparecidos*. FaHCE, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata ; UM, Universidad Nacional de Misiones ; Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Baptiste, B. (2019, abril). *Nada más queer que la naturaleza* (E. Torres) [Revista Cosmos - Goethe-Institut Colombia]. <https://www.goethe.de/ins/co/es/kul/fok/ksm.html>
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.

- Barad, K. (2012). Nature's Queer Performativity. *Kvinder, Køn & Forskning*, 1-2, 25-53.
- Barthes, R. (2004). *Fragmentos de un discurso amoroso* (E. Molina, Trad.). Siglo XXI.
- Bataille, G. (1985). Rotten Sun. En A. Stoekl (Trad.), *Visions of excess: Selected writings, 1927-1939*. University of Minnesota Press.
- Bataille, G. (2010). *El erotismo* (A. Vicens & M. P. Sarazin, Trads.). Tusquets.
- Benjamin, W. (2007). Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre. En J. Navarro-Pérez (Trad.), *Obras* (Vol. 1, pp. 144-160).
- Benjamin, W. (2009a). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En T. J. Bartoletti, J. Fava, & R. Buchenhorst (Trads.), *Estética y política*. Las Cuarenta.
- Benjamin, W. (2009b). Sobre el concepto de historia. En T. J. Bartoletti, J. Fava, & R. Buchenhorst (Trads.), *Estética y política*. Las Cuarenta.
- Benjamin, W. (2015). *Obra de los pasajes* (J. Barja, Trad.). Abada.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.
- Berjman, S. (2006). Una mirada a los espacios verdes públicos de Buenos Aires durante el siglo XX. *Revista de Arquitectura de la Universidad Católica de Colombia*, 8, 28-33.
- Berkins, L. (2012, mayo 11). Las travestis siempre estuvimos aquí. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2444-2012-05-11.html>
- Billi, N. (2018a). Política y ontología. De La Internacional a La Interreinos. *Pensamiento de los confines*, 31-32, 237-243.
- Billi, N. (2018b). La naturaleza y la estética filosófica. El pensamiento de la naturaleza en el materialismo posthumano. *Revista doisPontos*, 15(2), 99-106.
- Billi, N. (2020). Variaciones de la memoria vegetal: Plantas que materializan historias. *Artefilosofía*, 187-209.
- Blejmar, J. (2021). La corteza de la historia en las imágenes espectrales de Paula Luttringer. *Atlas. Revista Fotografía e imagen*. <https://atlasiv.com/2021/06/21/la-corteza-de-la-historia-en-las-imagenes-espectrales-de-paula-luttringer/>
- Bonato, R. J. (2020). *Literatura y biopolítica: El Río de la Plata como lecho mortuario: (1980-2007)*. Prometeo Libros.
- Bonneuil, C., & Fressoz, J.-B. (2016). *L'événement anthropocène: La Terre, l'histoire et nous* (Nouvelle éd. révisée et augmentée). Éditions Points.

- Borges, J. L. (2010a). Del rigor de la ciencia. En *El Hacedor (1960) en Obras completas II* (p. 265). Emecé.
- Borges, J. L. (2010b). El otro, el mismo. En *Obras completas 2: 1952-1972*. Emecé Ed.
- Braidotti, R. (2015a). *Lo posthumano* (J. C. Gentile Vitale, Trad.). Gedisa.
- Briones, C., Lanata, J. L., & Monjeau, A. (2019). El futuro del Antropoceno. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 24(84), 21-32. <https://doi.org/10.5281/ZENODO.2653159>
- Burbano de Ercilla, S., Burbano García, E., & Gracia Muñoz, C. (2003). *Física general* (32. ed). Ed. Tébar.
- Butler, J. (2015). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»* (A. Bixio, Trad.). Paidós.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política: Hacia una teoría performativa de la asamblea* (M. J. Viejo, Trad.). Paidós.
- Cabezón Cámara, G., & Echevarría, I. (2013). *Beya (Le viste la cara a dios)* (1. ed). Eterna Cadencia Ed.
- Cacciari, M. (2000a). *El Dios que baila* (V. Gallo, Trad.). Paidós.
- Cangi, A. (2014, marzo). El caso Warburg. Enfermedad, expresión y anacronismo. *Psicoanálisis ayer y hoy*, 10.
- Cargnelutti, L. (2021, agosto 7). Impacto ambiental: Clave del debate por el plan de Rodríguez Larreta para la Costanera Sur. *Telam Digital*. <https://www.telam.com.ar/notas/202108/564263-impacto-ambiental-eje-clave-debate-plan-rodriguez-larreta-costanera-sur.html>
- Carman, M. (2011). *Las trampas de la naturaleza: Medio ambiente y segregación en Buenos Aires*. CLACSO.
- Carreño Hernández, P. (2018). Animalidad y resistencia: El poder imperceptible de la manada. *Revista Bricolaje*, 4, 29-37.
- Casid, J. H. (2005). *Sowing empire: Landscape and colonization*. University of Minnesota Press.
- Cavalletti, A. (2014). Prefacio. En M. T. D'Meza (Trad.), *Spartakus: Simbología de una revuelta* (pp. 7-30). Adriana Hidalgo.
- Chakrabarty, D. (2017). Réécrire l'histoire depuis l'anthropocène. En *Marxismes écologiques* (pp. 95-106). Puf.
- Chiavenato, J. J. (2008). *Genocidio Americano. La guerra del Paraguay*. Schauman.

- Clark, K. (2008). *El desnudo: Un estudio de la forma ideal* (F. Torres Oliver, Trad.). Alianza Editorial.
- Coaching personal gratuito para conectar con la Naturaleza y vencer estrés. (2014, mayo 8). *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/local/madrid/20140508/54407708465/coaching-personal-gratuito-para-conectar-con-la-naturaleza-y-vencer-estres.html>
- Coccia, E. (2011). *La vida sensible* (M. T. D'Meza, Trad.). Marea.
- Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas: Una metafísica de la mixtura* (M. G. Milone, Trad.). Miño y Dávila.
- Cohen, J. J. (2013). Introduction. Ecology's rainbow. En *Prismatic ecology: Ecotheory beyond green* (pp. xv-xxxv). University of Minnesota Press.
- Colectiva Materia. (2020). Paisaje y naturaleza desde una estética materialista posthumana. En A. Meitin, G. Carnevale, & B. Homes, *La tierra no resistirá* (pp. 213-222). Casa Río Lab. [Este capítulo se encuentra en prensa, se cita según la paginación del documento inédito obtenido por gentileza de la Colectiva Materia]
- Colectiva Materia. (2021). Más allá de la ciudad verde: Una lectura materialista y posthumana de los imaginarios ecológicos en el caso de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En *Transgénicos y la multiplicidad de miradas en América Latina*. Eudeba.
- Colombo, P., Masotta, C., & Salamanca, C. (2020). Ecology, Rubble, and Disappearance. Reflections on the Costanera Sur Ecological Reserve in Buenos Aires. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 29(4), 507-535.
<https://doi.org/10.1080/13569325.2021.1884056>
- CONADEP. (2006). *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas*. Eudeba.
- Coole, D., & Frost, S. (Eds.). (2010). *New materialisms: Ontology, agency, and politics*. Duke University Press.
- Corominas, J. (1973). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos.
- Cortés Rocca, P., & Horne, L. (2021). La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea. *Estudios de Teoría Literaria*, 10(21), 4-15.
- Cragolini, M. (2005). La memoria en Giorgio Agamben: Entre Mnemosyne y la potencialidad. *Espacios de crítica y producción*, 33, 3-9.
- Crutzen, P., & Stoermer, E. (2000). The Anthropocene. *Global Change: International Geosphere-Biosphere Programme Newsletter*, 41, 17-18.

- Danowski, D., & Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay mundo por venir?: Ensayo sobre los miedos y los fines* (R. Álvarez, Trad.). Caja Negra.
- Debaise, D., & Stengers, I. (Eds.). (2015). *Gestes spéculatifs: Colloque de Cerisy*. Les Presses du réel.
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo* (F. Alegre, Trad.). La Marca Editora.
- Deleuze, G. (1996). *La imagen tiempo: Estudios sobre cine 2* (I. Agoff, Trad.). Paidós.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon: Lógica de la sensación* (I. Herrera, Trad.). Arena Libros.
- Deleuze, G. (2012). *Diferencia y repetición* (H. Beccacece & M. S. Delpy, Trads.). Amorrortu.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez & U. Larraceleta, Trads.). Pre-Textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2017). *¿Qué es la filosofía?* (T. Kauf, Trad.). Anagrama.
- Derrida, J. (1985). *La voz y el fenómeno* (P. Peñalver, Trad.). Pre-Textos.
- Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx: El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (J. M. Alarcón & C. de Peretti della Rocca, Trads.). Trotta.
- di Luca, F. (2018). ¿Orillas sin río? Paisajes argentinos del Plata. En M. de los Á. de Rueda & M. Pérez Balbi (Eds.), *Figuraciones de una modernidad descentrada: Derivas sobre algunos temas de las artes visuales en América Latina y Europa 1850-1950* (pp. 40-64). EDULP.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto* (M. Miracle, Trad.). Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Venus rajada: Desnudez, sueño, crueldad* (J. Salabert, Trad.). Losada.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira* (H. Pons, Trad.). Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (J. A. Calatrava Escobar, Trad.). Abada.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (A. Oviedo, Trad.). Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2012a). *Arde la imagen*. Ed. Ve ; Fundación Televisa.
- Didi-Huberman, G. (2012b). *Supervivencia de las luciérnagas* (J. Calatrava, Trad.). Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (2014a). *Cortezas* (M. Manrique & H. Marturet, Trads.). Shangrila Textos Aparte.

- Didi-Huberman, G. (2014b). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (H. Pons, Trad.). Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido* (M. Califano, Trad.). Biblos.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Sublevaciones* (I. Herrera, Trad.). Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Duarte, R. (1993). *Mímesis e racionalidade: A concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. Edições Loyola.
- Eagleton, T. (2017). *Materialismo* (J. Estrella, Trad.). Península.
- Echeverría, E. (1984). La cautiva. En A. Lorente Medina (Ed.), *Rimas*. Ed. Nacional.
- Eliade, M. (1974). *Tratado de historia de las religiones* (A. Medinaveitia, Trad.). Cristiandad.
- Eliade, M., Rocquet, Claude-Henri, Valiente Malla, Jesús. (1980). *La Prueba del laberinto: Conversaciones con Claude-Henri Rocquet* (J. Valiente Malla, Trad.). Ed. Cristiandad.
- Engels, F. (1961). *Dialectica de la naturaleza* (W. Roces, Trad.). Grijalbo.
- Equipo NAYa, & Barrio, J. A. (2020). Ailen Mulelo. En *Diccionario de Mitos y Leyendas*. NAYa.
- Escobar, A. (1999a). *El final del salvaje: Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. CEREC: Instituto Colombiano de Antropología.
- Escobar, A. (1999b). After Nature: Steps to an Antiessentialist Political Ecology. *Current Anthropology*, 40(1), 1-30.
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia* (f). Ediciones Unaula.
- Escobar, A. (2017). Política cultural y biodiversidad: Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano. En C. A. Uribe, E. Restrepo, A. A. Rojas Martínez, & M. Saade Granados, *Antropología hecha en Colombia* (pp. 617-642). Universidad del Cauca.
- Escobar Moncada, J. (2009). Mito y reconciliación. Sobre el concepto de mito en la Dialéctica de la Ilustración. *Areté*, 21(2), 381-400.
- Fernández, L. (2020). *La muralla verde. Urbanismo y ecología en tiempos de dictadura en el Gran Buenos Aires (1976–1983)*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ferrando, F. (2013). Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations. *Existenz*, 8(2), 26-32.

- Fleisner, P. (2016a). La trampa de Venus. Disponibilidad simbólica de los cuerpos y biopolítica de género. *Revista Generaciones*, 5(5), 43-57.
- Fleisner, P. (2016b). O sublime animal. Uma leitura a contramão da experiência sensível da(in)dignidade humana. En V. Freitas, R. Costa, & D. Pazetto (Eds.), *O trágico, o sublime e a melancolían* (Vol. 2, pp. 127-136). Relicário Edições.
- Fleisner, P. (2017). La joya del chiquero. Apuntes sobre los animales y las mujeres desde una estética posthumana. En M. Cragolini, «Quién» o «qué». *Los tránsitos del pensar actual hacia la comunidad de los vivientes* (pp. 291-314). La Cebra.
- Fleisner, P. (2019a, enero 11). El aire irrespirable. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/167350-el-aire-irrespirable>
- Fleisner, P. (2019b). Imagen impersonal y ninfa posthumana. Lecturas «nietzscheanas» de Warburg. *Cuadernos de filosofía*, 72, 9-21. <https://doi.org/10.34096/cf.n72.7800>
- Fleisner, P. (2019c, junio 10). *Materialismo posthumano: Por una ontología, una política y una estética no antrópicas*. Sesión 8 del Seminario de Filosofía Interfacultades, Bogotá. <https://youtu.be/LX5TX36YgjA>
- Fleisner, P. (2019d). El animal como medio. Notas sobre zoopolíticas artísticas. *Tabula Rasa*, 31. <https://doi.org/10.25058/20112742.n31.03>
- Fleisner, P. (2020). El desierto era parecido a un paraíso. Aventuras posthumanas en una novela de G. Cabezón Cámara. *Veritas*, 65(2). <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2020.2.37839>
- Fortuny, N. (2020). Lechos fotográficos: Imágenes y memorias del río. *LUR*. <https://e-lur.net/investigacion/lechos-fotograficos-imagenes-y-memorias-del-rio>
- Foucault, M. (1979). Más allá del Bien y del Mal. En J. Varela & F. Álvarez-Uría (Trads.), *Microfísica del poder* (pp. 31-44). Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (1984). ¿Qué es un autor? (C. Yturbe, Trad.). *Dialéctica. Revista de la Escuela de Filosofía y Letras, año IX(16)*, 51-82.
- Foucault, M., & Garzón del Camino, A. (1990). *La Arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2010). *Hay que defender la sociedad: Curso del Collège de France (1975-1976)* (F. Ewald, A. Fontana, & M. Bertani, Eds.; H. Pons, Trad.). Akal.
- Foucault, M. (2014). *Nietzsche, la genealogía, la historia* (J. Vázquez Pérez, Trad.). Pre-Textos.
- Freud, S. (1988). *Obras completas. De la historia de una neurosis infantil y otras obras: Vol. XVII* (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.

- Gaard, G. (1997). Toward a Queer Ecofeminism. *Hypatia*, 12(1), 114-137. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.1997.tb00174.x>
- Gamerro, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro: Los libros que inventaron la Argentina*. Sudamericana.
- Gamerro, C. (2020, julio 14). La violencia en “El matadero”, un cuento que ¿aún se escribe? *Clarín*. https://www.clarin.com/cultura/violencia-matadero-cuento-fundacional-todavia-escribe-_0_kccGudPkT.html
- Garavaglia, J. C., & Fradkin, R. (Eds.). (2016). *A 150 años de la Guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay*. Prometeo.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.
- Giraldo, F. O., & Toro, I. (2020). *Afectividad ambiental: Sensibilidad, empatía, estéticas del habitar*. El Colegio de la Frontera Sur: Universidad Veracruzana.
- González, A. (2017). Para una hermenéutica de las políticas estéticas. En A. Bertorello & M. J. Rossi (Eds.), *Esto no es un injerto: Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina* (pp. 17-48). Miño y Dávila Editores.
- González, H. (2018). *La Argentina manuscrita: La cautiva en la conciencia nacional*. Colihue.
- Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En M. Talens (Trad.), *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza* (pp. 313-346). Cátedra.
- Haraway, D. (1999). Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/ble (E. Casado, Trad.). *Política y Sociedad*, 30, 121-163.
- Haraway, D. (2008). Otherworldly Conversations, Terrain Topics, Local Terms. En S. Alaimo & S. J. Hekman (Eds.), *Material feminisms* (pp. 157-187). Indiana University Press.
- Haraway, D. (2017). *Manifiesto de las especies de compañía* (I. Mellén, Trad.). Bocavulvaria.
- Haraway, D. (2019a). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno* (H. Torres, Trad.). Consonni.
- Haraway, D. (2019b). Cuando las especies se encuentran: Introducciones (V. Meiller, Trad.). *Tabula Rasa*, 31. <https://doi.org/10.25058/20112742.n31.02>
- Haraway, D., Ishikawa, N., Gilbert, S. F., Olwig, K., Tsing, A. L., & Bubandt, N. (2016). Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene. *Ethnos*, 81(3), 535-564. <https://doi.org/10.1080/00141844.2015.1105838>

- Haraway, D., & Tsing, A. L. (2019). *Reflections on the Plantationocene: A Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing* (G. Mitman) [Edge Effects Magazine]. https://edgeeffects.net/wp-content/uploads/2019/06/PlantationoceneReflections_Haraway_Tsing.pdf
- Hardt, M., & Negri, A. (2002). La multitud contra el Imperio (E. Taddei, Trad.). *OSAL*, 7, 159-166.
- Hardt, M., & Negri, A. (2004). *Multitud: Guerra y democracia en la era del Imperio* (J. A. Bravo, Trad.). Debate.
- Haro Sly, M. J. (2017). The Argentine portion of the soybean commodity chain. *Palgrave Communications*, 3(1). <https://doi.org/10.1057/palcomms.2017.95>
- Heffes, G. (2013). *Políticas de la destrucción, poéticas de la preservación: Apuntes para una lectura (eco) crítica del medio ambiente en América Latina* (Primera edición). Beatriz Viterbo.
- Heidegger, M. (2012). *Ser y tiempo* (J. E. Rivera, Trad.). Trotta.
- Hoheisel, H. (2010). Memoria. Algunas reflexiones sobre el arte de la memoria y la memoria del Arte. En P. Birle, V. Carnovale, E. Gryglewski, & E. Schindel (Eds.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires* (1. ed). Buenos Libros.
- Hollier, D. (2018). El valor de uso de lo imposible. En N. Billi, P. Fleisner, & G. Lucero (Eds.), *Indisciplina estética, política y ontología en la revista Documents* (pp. 27-53). RAGIF.
- Horkheimer, M. (1973). *Crítica de la razón instrumental* (H. Álvarez Murena & D. Vogelmann, Trads.). Sur.
- Horkheimer, M. (1998). Rascacielos. En J. Ortega (Trad.), *Ocaso*. Anthropos.
- Iglesia, C. (1987). Conquista y mito blanco. En J. Schwartzman & C. Iglesia, *Cautivas y misioneros: Mitos blancos de la conquista* (pp. 11-88). Catálogos Editora. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4b3k8>
- Iglesia, C. (1997). Mejor se duerme en la pampa. Deseo y naturaleza en Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla. *Revista Iberoamericana*, 63(178), 185-192. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1997.6236>
- Ingold, T. (2012). *Ambientes para la vida: Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología* (S. Contreras, L. Abbadie, G. Albano, B. Fox, & J. Taks, Trads.). Ediciones Trilce: Extensión universitaria, Universidad de la República: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar.
- Ingold, T. (2015). *Líneas: Una breve historia* (C. García Simón, Trad.). Gedisa.
- Iovino, S., & Oppermann, S. (2018). Ecocrítica Material: Materialidad, agencia y modelos narrativos (G. Lucero & N. Billi, Trads.). *Pensamiento de los confines*, 31.

- Jamme, C. (1999). *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea* (W. Wegscheider & J. C. Mèlich, Trads.). Editorial Paidós.
- Jesi, F. (1972). Vanguardia y vínculo con la muerte. En A. Pigrau Rodríguez (Trad.), *Literatura y mito*. Barral Editores.
- Jesi, F. (1977). Conoscibilità della festa. En *La festa. Antropologia, etnologia, folklore*. Rosenberg & Sellier.
- Jesi, F. (1989). *Mito*. Arnoldo Mondadori Editore.
- Jesi, F. (2014). Sobre os mitos contemporâneos. *Boletim de Pesquisa NELIC*, 14(22), 87-90. <https://doi.org/10.5007/1984-784X.2014v14n22p104>
- Juárez, E. (2014). El vanguardismo de lo tardío según Th. W. Adorno. *Revista de Humanidades*, 29, 71-95.
- Kant, I. (1982). *Cómo orientarse en el pensamiento* (C. Correa, Trad.). Leviatan.
- Kant, I. (1989). *Crítica del juicio* (M. García Morente, Trad.). Espasa Calpe.
- Kant, I. (2007). *Crítica de la razón pura* (M. Caimi, Trad.). Colihue.
- Kerényi, K. (2012). Introducción. Del origen y del fundamento de la mitología. En B. Kiemann & C. Gauger (Trads.), *Introducción a la esencia de la mitología: Traducciones de Brigitte Kiemann y Carmen Gauger* (pp. 15-41). Ediciones Siruela.
- Klar, A. (Ed.). (2012). *Fluxus at 50: Museum Wiesbaden, 2. Juni bis 23. September 2012*. Kerber.
- La isla bonita. (2011, noviembre 4). *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2185-2011-11-04.html>
- La meditación masiva al aire libre suma gente y jornadas. (2012, septiembre 3). *Clarín*. https://www.clarin.com/ciudades/meditacion-masiva-libre-gente-jornadas_0_SJlduzl2vQe.html
- Laera, A. (2015). La mujer en el desierto. Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés. *Cuadernos de Literatura*, 20(39), 149-164. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.lmde>
- Laera, A. (2019). Territorios anegados por la imaginación. En A. Laera & J. Villa (Eds.), *Una historia de la imaginación en la Argentina: Visiones de la pampa, el litoral y el altiplano desde el siglo XIX a la actualidad* (Primera edición, pp. 47-53). Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Latour, B. (1999). A Colectve of Humans and Nonhumans. En *Pandora's hope: Essays on the reality of science studies* (pp. 174-215). Harvard University Press.

- Latour, B. (2005). What Is Given in Experience? *boundary 2*, 32(1), 223–237. <https://doi.org/10.1215/01903659-32-1-223>
- Latour, B. (2012). *Nunca fuimos modernos: Ensayos de antropología simétrica* (V. Goldstein, Trad.). Siglo XXI.
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas* (A. Dillon, Trad.). Siglo XXI.
- Lemebel, P. (2000). Los mil nombres de María Camaleón. En *Loco afán: Crónicas de sidario*. Anagrama.
- López, M. P. (2011, noviembre). Lucio V. (Anotaciones sobre la frontera). *Revista Mancilla*, 1, 76-80.
- Lucero, G. (2018a). Archipiélagos. Una memoria del agua. En M. Cragolini, *Comunidades (de los) vivientes* (pp. 149-160). La Cebra.
- Lucero, G. (2018b, noviembre). El paisaje latinoamericano como espacio cualquiera. *Dossier Primer Coloquio Red Estudios Latinoamericanos Deleuze & Guattari*. Primer Coloquio Red Estudios Latinoamericanos Deleuze & Guattari, Valparaíso.
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco: Un tratado sobre la patria*. Libros Perfil.
- Ludueña Romandini, F. (2012). *Más allá del principio antrópico: Hacia una filosofía del outside*. Prometeo Libros.
- Ludueña Romandini, F. (2017). *La ascensión de Atlas: Glosas sobre Aby Warburg*. Miño y Dávila.
- Lugones, L. (2009). *El payador*. Biblioteca Nacional.
- Macario, M. T. (2019). El paisaje argentino: Construcciones y usos. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 16, 81-92.
- Malosetti Costa, L. (2005). ¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino. En G. Batticuore, K. Gallo, & J. Myers (Eds.), *Resonancias románticas: Ensayos sobre historia de la cultura argentina, 1820-1890* (1a ed). Eudeba.
- Malosetti Costa, L. (Ed.). (2007). *Pampa, ciudad y suburbio* (1a. ed). Fundación OSDE : Imago Espacio de Arte.
- Malosetti Costa, L. (2020). *Raptos y cautivas en la historia y en el mito*. IndieLibros. <https://www.learnos.com/reader/927288>
- Malosetti Costa, L. (1994). El rapto de cautivas blancas un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX. En G. Curiel Méndez, R. González Mello, & J. Gutiérrez Haces (Eds.), *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas: Vol. 2: La problemática de las escuelas nacionales* (pp. 297-314).

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

- Mansilla, L. (2007). *Una excursión a los indios ranqueles*. Emecé.
- Marder, M. (2014). For a Phytocentrism to Come. *Environmental Philosophy*, 11(2), 237-252. <https://doi.org/10.5840/envirophil20145110>
- Marder, M. (2020). ¿Cuál es el significado del pensamiento vegetal? (N. Billi, Trad.). *Cuadernos Materialistas*, 5, 38-51.
- Martel, L. (2017a). *Zama*.
- Martel, L. (2017b, septiembre 27). *Lucrecia Martel: "No puedo avalar con mi película las fantasías violatorias"* [La Nación]. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/lucrecia-martel-no-puedo-avalar-con-mi-pelicula-las-fantasias-violatorias-nid2066908/>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica* (F. A. Elisabeth, Trad.). Melusina.
- McNamara, R. (2015). De espectros, memorias y visiones. Aproximación al cine de Jonathan Perel. *Revista Iberoamericana*, LXXXI(251), 483-501.
- Menazzi Canese, L. (2013). Ciudad en dictadura. Procesos urbanos en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983). *Scripta Nova*, XVII(429).
- Milone, M. G. (2018). Hablar de piedras. *Nombres. Revista de filosofía*, 30, 87-102.
- Mitchell, W. J. T. (Ed.). (2002). *Landscape and power* (2nd ed). University of Chicago Press.
- Moore, J. W. (Ed.). (2016). *Anthropocene or capitalocene? Nature, history, and the crisis of capitalism*. PM Press.
- Moore, J. W. (2017). The Capitalocene, Part I: On the nature and origins of our ecological crisis. *The Journal of Peasant Studies*, 44(3), 594-630. <https://doi.org/10.1080/03066150.2016.1235036>
- Moreno, M. (2010). Prologo. En L. V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*. Terramar Ediciones.
- Morton, T. (2007). *Ecology without nature: Rethinking environmental aesthetics*. Harvard University Press.
- Morton, T. (2018). *Hiperobjetos: Filosofía y ecología después del fin del mundo* (P. Cortés Rocca, Trad.). Adriana Hidalgo.
- Nardizzi, N. (2013). Greener. En J. J. Cohen (Ed.), *Prismatic ecology: Ecotheory beyond green* (pp. 147-169). University of Minnesota Press.

- Nealon, J. T. (2016). *Plant Theory: Biopower and Vegetable Life*. Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9780804796781>
- Nietzsche, F. (1986). *Más allá del bien y del mal: Preludio de una filosofía del futuro* (A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza.
- Nietzsche, F. (2001). *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo* (A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza.
- Nietzsche, F. (2007). *Así hablaba Zaratustra: Un libro para todos y para nadie* (A. Sánchez Pacual, Trad.). Alianza.
- Nietzsche, F. (2008). *La genealogía de la moral: Un escrito polemico* (A. Sánchez Pacual, Trad.). Alianza.
- Nietzsche, F. (2010). *Fragmentos póstumos (1869—1874)* (L. de Santiago Guervós, Trad.). Tecnos.
- Nietzsche, F. (2014). *La ciencia jovial* (G. Cano, Trad.). Gredos.
- Ortiz, J. L. (2008). *Una poesía del futuro: Conversaciones con Juan L. Ortiz* (O. Aguirre, Ed.). Mansalva.
- Ortiz, J. L. (2020). La rama hacia el este. En S. Delgado (Ed.), *Obra completa* (pp. 151-176). Ediciones UNL.
- Páez, R. (2013). *Poéticas del espacio argentino: Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga*. Mansalva.
- Page, C. (2010). El Rosedal del Parque Sarmiento de Córdoba 1920-1925. En S. Berjman & R. Di Bello, *El Rosedal de Buenos Aires: 1914-2009, 95° aniversario*. Fundación YPF.
- Palti, E. J. (2004). De la historia de «ideas» a la historia de los «lenguajes políticos». Las escuelas recientes de análisis conceptual. El panorama latinoamericano. *Anales*, 7-8, 63-82.
- Palti, E. J. (2009). *El momento romántico: Nación, historia y lenguajes políticos en la Argentina del siglo XIX*. Eudeba.
- Palti, E. J. (2014). *¿Las ideas fuera de lugar? Estudios y debates en torno a la historia político-intelectual latinoamericana*. Prometeo.
- Panesi, J. (2018). *La seducción de los relatos: Crítica literaria y política en la Argentina*. Eterna Cadencia.
- Pezzoni, E. (2009). *El texto y sus voces*. Eterna Cadencia.
- Piglia, R. (1993). Echeverría y el lugar de la ficción. En *La Argentina en pedazos*. La Urraca.

- Platón. (1996). *República* (A. Camero, Trad.). Eudeba.
- Preciado, P. (2012, septiembre 10). Queer bulldogs: Histories of Human-canin Co-breeding and Biopolitical Resistance. *On Seeds and Multispecies Intra-action: Disowning Life*. Documenta 13, Kassel. <https://d13.documenta.de/#/research/research/view/on-seeds-and-multispecies-intra-action-disowning-life-beatriz-preciado-queer-bulldogs-histories-of-human-canin-co-breeding-and-biopolitical-resistance>
- Preciado, P. (2019). *Un apartamento en Urano: Crónicas del cruce*. Anagrama.
- Prieto, A. (2003). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina: 1820-1850*. Fondo de Cultura Económica.
- Prósperi, G. (2015). La máquina elíptica de Giorgio Agamben. *Profanações*, 2(2), 62-83.
- Rodríguez, F. (2006). Un desierto de ideas. En A. Laera & M. Kohan (Eds.), *Las brújulas del extraviado: Para una lectura integral de Esteban Echeverría* (pp. 149-170). Beatriz Viterbo.
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación: La escritura del vacío*. Eterna Cadencia.
- Roels, J., & Verstraete, W. (2001). Biological formation of volatile phosphorus compounds. *Bioresource Technology*, 79(3), 243-250. [https://doi.org/10.1016/S0960-8524\(01\)00032-3](https://doi.org/10.1016/S0960-8524(01)00032-3)
- Ruvituso, M. (2014). La máquina mitológica de Furio Jesi y la cita a Walter Benjamin. *Boletim de Pesquisa NELIC*, 14(22), 104. <https://doi.org/10.5007/1984-784X.2014v14n22p104>
- Said, E. (1998). Adorno como lo tardío. En M. Bull (Ed.), & M. A. Neira Bigorra (Trad.), *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*. Fondo de Cultura Económica.
- Sanbonmatsu, J. (2012). Una Teoría Crítica per la liberazione della natura. Entrevista a cura di M. Maurizi. *Animal Studies*, 1(1), 49-58.
- Sarmiento, D. F. (2011). *Facundo* (C. Altamirano, Ed.). Eudeba.
- Schwartzman, J. (2003, junio). La cautiva de Rugendas. *Ramona*, 32, 76-79.
- Schwarzböck, S. (2012, Primavera - verano). Lo oficial y lo maldito. Tierra de los padres, de Nicolás Prividera: Hacia un cine de la historia de los vencidos. *Otra Parte*, 27, 61-65.
- Schwarzböck, S. (2015). *Los espantos: Estética y postdictadura*. Cuarenta Ríos.
- Schwarzböck, S. (2017a). Introducción: La imagen después de Nietzsche. *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas.*, 19-20, 15-18.
- Schwarzböck, S. (2017b). *Los monstruos más fríos: Estética después del cine*. Mardulce.

- Sebreli, J. (1997). Historia secreta de los homosexuales de Buenos Aires. En *Escrito sobre escritos, ciudades bajo ciudades* (pp. 275-370). Sudamericana.
- Segato, R. L. (2016). La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de Segundo Estado. En *La guerra contra las mujeres* (pp. 33-56). Traficantes de Sueños.
- Shukin, N. (2009). *Animal capital: Rendering life in biopolitical times*. University of Minnesota Press.
- Silvestri, G. (2011). *El lugar común: Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Edhasa.
- Skinner, Q. (2007). *Lenguaje, política e historia* (C. Fangmann, Trad.). Universidad Nacional de Quilmes.
- Sontag, S. (2007). Ante la tortura de los demás. En A. Major (Trad.), *Al mismo tiempo: Ensayos y conferencias* (pp. 139-153). Mondadori.
- Stengers, I. (2008). A Constructivist Reading of Process and Reality. *Theory, Culture & Society*, 25(4), 91-110. <https://doi.org/10.1177/0263276408091985>
- Stengers, I. (2017). *En tiempos de catástrofes: Cómo resistir la barbarie que viene* (V. Goldstein, Trad.). Futuro Anterior y Nuevos emprendimientos editoriales.
- Stengers, I. (2020). *Pensar con Whitehead. UNA creación de conceptos libre y salvaje* (A. Abril, Trad.). Cactus.
- Stewart, K. (2012). Tactile Compositions. En *Affective Landscapes Conference* (University of Derby, pp. 219-227). University of Derby.
- Surce, L. (2018, junio 27). *In medias res. De la Donna Angelicata a la Venus sacrificada*. 9° Jornada de presentación de proyectos, Buenos Aires.
- Svampa, M. (2019a). *Antropoceno. Lecturas globales desde el Sur*. La Sofía Cartonera.
- Svampa, M. (2019b). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina: Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. UNSAM Edita.
- Swyngedouw, E. (2011). ¡La naturaleza no existe! La sostenibilidad como síntoma de una planificación despolitizada (Á. Sevilla Buitrago, Trad.). *Urban, NS01*, 41-66.
- Tejeda, C. (2016). *Lakuma: Espíritu del agua*. Caterva.
- Teran Mantovani, E. (2016). Las nuevas fronteras de las commodities en Venezuela: Extractivismo, crisis histórica y disputas territoriales. *Ciencia Política*, 11(21), 251-285. <https://doi.org/10.15446/cp.v11n21.60296>
- Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en la Argentina: Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Siglo XXI.

- Thays, C. (1871). *Informe de acción futura*. Dirección de Parques y Paseos - Municipalidad de Buenos Aires.
- Toscano, A. (2006). Merleau-Ponty, Whitehead y la política de la naturaleza (J. J. Andrade, Trad.). *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, 4, 72-99.
- Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Ariel.
- Tsing, A. L. (2015). *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press.
- Van Dooren, T. (2014). *Flight ways: Life and loss at the edge of extinction*. Columbia University Press.
- Vanzago, L. (1994). Temps et perception: Problèmes d'interprétation de la métaphysique de Whitehead. En I. Stengers (Ed.), *L'effet Whitehead* (pp. 83-105). Vrin.
- Vargas, M. I. (2017). La interpretación empresarial del Antropoceno. *Ecología política*, 53, 47-51.
- Verbitsky, H. (1995). *El vuelo*. Planeta.
- Vezzetti, H., Sarlo, B., & Silvestri, G. (2005). La destrucción de la Puerta de Brandeburgo. Conversación con Horst Hoheisel. *Punto de Vista*, 83, 18-22.
- Vialles, N. (1994). *Animal to edible*. Cambridge University Press ; Editions de La Maison des sciences de l'homme.
- Villa, J. (2019). Una historia de la imaginación en la Argentina. En A. Laera & J. Villa (Eds.), *Una historia de la imaginación en la Argentina: Visiones de la pampa, el litoral y el altiplano desde el siglo XIX a la actualidad* (pp. 17-44). Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Villalobos-Ruminott, S. (2018). Mito, destrucción y revuelta: Notas sobre Furio Jesi. *Diálogos Mediterráneos*, 14, 155-174.
- Viñas, D. (2005). *Literatura argentina y política*. Santiago Arcos.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud* (A. Gómez, M. Santucho, & J. D. Estop, Trads.). Traficantes de Sueños.
- Viveiros de Castro, E. (2003). Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En B. Huertas Castillo & A. García Altamirano (Eds.), & R. Álvarez & R. Sansi (Trads.), *Los Pueblos indígenas de Madre de Dios: Historia, etnografía y coyuntura*. IWGIA.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales: Líneas de antropología postestructural* (S. Mastrangelo, Trad.). Katz.

- Viveiros de Castro, E. (2014). *La mirada del jaguar: Introducción al perspectivismo amerindio ; entrevistas* (L. Tennina, A. Bracony, & S. Sburlatti, Trads.). Tinta Limón.
- Warburg, A. M. (2014). *La pervivencia de las imágenes* (F. Santos, Trad.). Miluno.
- Wendling Larraburu, E. (2019). La dialéctica de la ausencia en los films de Jonathan Perel. *Imagofagia*, 9, 40-62.
- Whitehead, A. N. (1968). *El concepto de naturaleza* (J. Díaz, Trad.). Gredos.
- Wolfe, C. (2010). *What is posthumanism?* University of Minnesota Press.
- Wolford, W. (2021). The Plantationocene: A Lusotropical Contribution to the Theory. *Annals of the American Association of Geographers*, 1622-1639. <https://doi.org/10.1080/24694452.2020.1850231>
- World Organization Against Torture (OMCT), & Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS). (2004). *Estudio de Caso: Abusos policiales en el predio conocido como La Aldea o Villa Gay*. http://www.omct.org/files/interdisciplinary-study/ii_b_1_argentina_estudio_de_caso_esp.pdf
- Yelin, J. (2015). *La letra salvaje: Ensayos sobre literatura y animalidad*. Beatriz Viterbo.
- Yelin, J. (2019). Leer y escribir la vida. Aproximaciones a una perspectiva biopoética. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 21(1), 321-336. <https://doi.org/10.15446/lthc.v21n1.74877>
- Zalamea, F. (2008). *Por una re-visión de la mirada creativa: Imágenes, saber y continuidad en Warburg, Florenski, Auerbach, Merleau-Ponty*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.

IMAGINOGRAFÍA

- Ascasubi, H. (1839). "La refalosa". Texto poético.
- Aulicino, J. (2019). "#7". *El río y otros poemas*. Texto poético.
- Autorx desconocidx. (1928) *Vista del Rosedal del Parque Sarmiento*. Fotografía analógica.
- Autorx desconocidx. (2016). *Sin título* [jardín vertical]. Publicación de Instagram y Facebook. Fotografía digital.
- Autorx desconocidx. (2017). *Sin título* [granadero posando entre cajones con plantas en la terraza de la Casa Rosada]. Publicación de Instagram y Facebook. Fotografía digital.
- Bedel, N. (2009). *Winterreise*. Pintura con técnica mixta. 183,5 x 86 cm.
- Biessy, M-G. (1886). *La muerte del gaucho matrero*. Óleo sobre tela. 162 x 300 cm.
- Bó, A. (1968). *Carne*. Largometraje. '90.
- Bohtlingk, F. (2019). *La boca del infierno*. Pintura, acrílico y óleo sobre tela. 230 x 630 cm.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La virgen cabeza*. Texto narrativo.
- Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Texto narrativo.
- Caragatto, C. (s/f). *Cementerio móvil*. Texto poético.
- Constantino, N. (2010). *Nicola alada, inspirado en Bacon*. Impresión Inkjet. 173 x 135 cm.
- Della Valle, Á. (1892) *La vuelta del malón*. Óleo sobre tela. 186,5 x 292 cm.
- Demitrópulos, L. (1981). *Río de las congojas*. 1981. Texto narrativo.
- Doffo, J. (1999). *Vértigo horizontal*. Toma directa. Copia color analógica. Edición 3/6. 100 x 200 cm.
- Echeverría, E. (1837). "La cautiva". Texto poético.
- Echeverría, E. (1838). *El matadero*. Texto narrativo.
- Ferrari, L. (2006). *La ciudad*. Instalación. Poliuretano, alambre tejido y otros. 75 x 45 x 55 cm.
- Fontes, C. (1999-2010). *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*. Escultura, reflejos de agua sobre acero inoxidable pulido espejo. 170 x 45 x 40 cm.
- García, J. L. (2005). *Cándido López. Los campos de batalla*. Largometraje documental.
- Gibson, T. (1838). *The pampas. Strange appearance assumed often by smoke from burning some part at sunset. Tuyu, June 1838*. Acuarela sobre papel. 13,2 x 29 cm.
- Hernández, J. (1879). *La vuelta de Martín Fierro*. Texto narrativo.
- Herrera, R. (2008). "Agua viva". *El espíritu del páramo*. Texto poético.

- Holmberg, E. (1889). *Viaje a Misiones*. Texto narrativo.
- Hudson, G. (1918). *Allá lejos y hace tiempo*. Texto narrativo.
- López, M. (2005). *Carnicera con cuchillo en mano*. Fotografía color. 193 x 120 cm.
- Mansilla, L. (1870). *Una excursión a los indios ranqueles*. Texto narrativo.
- Maresca, L. (1993). *Imagen pública - Altas esferas*. Fotoperformance.
- Marín, M. (2006). *Itinerario hacia la nube*. Fotografía analógica con intervención digital. 70 x 200 cm.
- Mármol, J. (1851). *Amalia*. Texto narrativo.
- Millán, M. (2017). *Sin título*. Dibujo, lápiz sobre papel. 112 x 141 cm.
- Molina Merajver, S. (1998). *Entrenosotros*. Largometraje documental. '12.
- Ocampo, S. (1979). "La morada de los árboles". *Árboles de Buenos Aires*. Texto poético.
- Ortiz, J. L. (1937). "Fui al río". *El ángel inclinado*. Texto poético.
- Ortiz, J. L. (1970). "Entre Ríos. *El junco y la corriente*. Texto poético.
- Perel, J. (2013) *Las aguas del olvido*. Cortometraje documental. '9.
- Piffer, C. (2011). *41 millones de hectáreas*. Instalación. Sangre de vaca deshidratada. 105 x 70 x 75 cm.
- Ponge, F. (1947). "Del agua". Traducción: Borges, J. L. Texto poético.
- Prividera, N. (2012). *Tierra de los padres*. Largometraje documental. '100.
- Quiroga, H. (1921). *Anaconda*. Texto narrativo.
- Rodríguez Giles, F. (2018). Serie biodélica. Dibujo, lápiz sobre papel, silicona, óleo y tela.
- Rugendas, J. M. (1838-1858). Serie el malón. Dibujo, lápiz sobre papel.
- Sarmiento, D. F. (1845). *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Texto Narrativo.
- Sbdar, L. (2018). *Turba*. Texto teatral.
- Sívori, E. (1902). *Pampa, ca*. Óleo sobre tela. 51 x 100 cm.
- Sosa Villada, Camila. *Las malas*. 2019. Texto narrativo.
- Van De Couter, J. (2011). *Mía*. Largometraje. '106.
- World Organization Against Torture (OMCT) y Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS). (2004). "Estudio de Caso: Abusos policiales en el predio conocido como La Aldea o Villa Gay". Informe técnico.
- Zech, P. (1935) "El jacarandá". *Árboles junto al Río de la Plata*. Texto poético.



Esta tesis fue escrita y editada en la Ciudad de Buenos Aires durante la amenaza provocada por el virus SARS COVID2 a lxs humanxs.