

Agua viva

Leer y narrar el Antropoceno



Bieke Willem



Afrontar las crisis ambientales

Vol. 2

Editores de la serie / Series editors

Olaf Kaltmeier, Eleonora Rohland, León Enrique Ávila Romero, Gerardo Cham,
Virginia García Acosta, Anthony Goebel McDermott, Ricardo A. Gutiérrez,
Susana Herrera-Lima, Cecilia Ibarra, Sofía Mendoza Bohne, Elissa Rashkin,
Eduardo Relly, Javier Taks, Helge Wendt, Adrián Gustavo Zarrilli



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BYNC-ND 4.0), lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado a l*s autor*s, pero no puede ser mezclado, transformado o construir sobre él. Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. Para más información, ver <https://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/4.0/deed.en>.

Para crear una adaptación, traducción o derivado del trabajo original, se necesita un permiso adicional y puede ser adquirido contactando a la editorial kipu (Förderverein für InterAmerikanische Studien, e.V.). Los términos de la licencia Creative Commons para reuso no aplican para cualquier contenido (como gráficas, figuras, fotos, extractos, etc.) que no sea original de la publicación Open Access y puede ser necesario un permiso adicional del titular de los derechos. La obligación de investigar y aclarar permisos está solamente con el equipo que reúse el material.

Bieke Willem

Agua viva

Leer y narrar el Antropoceno



Título: Agua viva. Leer y narrar el Antropoceno

Autora: Bieke Willem

Afrontar las crisis ambientales, Vol. 2
Bielefeld: Kipu-Verlag, 2025

ISBN-Print: 978-3-946507-90-1
E-Book ISBN: 978-3-946507-91-8

DOI:10.4119/unibi/3015912

Impresión y distribución: BoD, Hamburg

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

Diseño de cubierta: Sylvia Maria Saldarriaga Ehlers
Digramación: Sylvia Maria Saldarriaga Ehlers
© Kipu-Verlag 2025

Kipu-Verlag
c/o Center for InterAmerican Studies (CIAS)
Universität Bielefeld
PF 101131
33501 Bielefeld
Alemania
www.kipu-verlag.de
info@kipu-verlag.de



Para Emile y Anaïs

Índice

INTRODUCCIÓN. LEER EL ANTROPOCENO.....	1
LO REALMENTE IMPORTANTE	1
MOSQUITOS Y TILAPIA.....	2
LITERATURA FANTÁSTICA	3
ENTORNOS ACUÁTICOS.....	6
CAPÍTULO I. UNA MANERA DE MIRAR.....	9
LOS OJOS DEL AJOLOTE.....	9
CUADROS DE LA NATURALEZA	15
“BEAUTIFUL LAKE! I WOULDN’T SWIM IN IT”.....	17
ESE HERMOSO SEÑOR LAGO	21
UNA ATMÓSFERA EXTRAÑA.....	26
SOLO HAY QUE BUSCAR LA MANERA DE ACERCARSE UN POCO	28
CAPÍTULO II. MIEDO	32
TOUR DEL HORROR	32
LO GÓTICO COMO UN TERRITORIO EN COMÚN.....	36
RESIDUOS Y FANTASMAS	38
AGUAS NEGRAS, EMOCIONES PEGAJOSAS	43
FORMAS DE VIVIR CON LOS FANTASMAS EN EL ANTROPOCENO	49
CAPÍTULO III. REDES	54
¡HAZ PARIENTES!	54
TRENZAS Y TENTÁCULOS.....	55
POROSIDAD VISCOSA	58
EL NACIMIENTO DE UNA ISLA	60
REDES.....	64
TIERRAS SECAS.....	67
CUERPOS AGOTADOS	69
EL DESIERTO ERA PARECIDO A UN PARAÍSO	75
CONCLUSIÓN. LA PÉRDIDA DE MUNDOS	82
BIBLIOGRAFÍA	85
AGRADECIMIENTOS.....	99

Introducción. Leer el Antropoceno

Lo realmente importante

Desconfío de la primera persona en un libro académico. Va en contra de mi educación como romanista en Bélgica, donde me enseñaron a borrar me en los textos académicos, incluso en los ensayos: “el autor se perfila como un ser objetivo y racional, no como una persona con emociones” (Goethals 2010, 21). Los libros de mis colegas anglosajones, con su insistencia tan frecuente en la relación personal con el objeto de estudio me provocan admiración y a la vez una ligera sensación de incomodidad. Como si el disfrute que siento al leer fuera una forma de voyeurismo.

Beatriz Sarlo, en *Tiempo pasado* (2005), criticó famosamente la inflación y la sacralización de las narrativas del yo en la cultura argentina a partir de los años 80 del siglo XX. Según ella, estos textos subjetivos corren el riesgo de trivializar y desideologizar el pasado (Sarlo 2005, 91). En publicaciones anteriores he intentado argumentar en contra de esta idea, afirmando que lo personal siempre es político, y que estos autores simplemente eligieron otro lugar desde donde formular su compromiso. En lugar de la calle y la plaza pública, se enfocaron en las dificultades de establecer relaciones íntimas, en los recuerdos de infancia, en los espacios interiores para mostrar el impacto de las ideologías y las estructuras de poder (post-) dictatoriales y neoliberales sobre el ámbito subjetivo. Ahora que doy preeminencia a la primera persona personal en mi propio texto, dudo de lo que he escrito anteriormente. Sigo pensando que no todos los textos subjetivos son una muestra de arrogancia, no todos parten de la creencia ciega en la autoridad del yo como vía única para llegar a la Verdad, o a las verdades. Pero, ¿podría ser que dedicar atención a sí misma y a sus prójimos en un ensayo sí sea una manera de no ocuparse de lo que realmente importa?

¿Qué es lo realmente importante? El estado en el que se encuentra el planeta, la extinción masiva de especies y la sensación de apocalipsis latente que caracteriza nuestra, mi época. En una escala menor: el éxito, en el mundo

entero, de agendas políticas que hacen caso omiso de siglos de lucha feminista, protección del medioambiente, pensamientos decoloniales y antirracistas. La vivencia profunda y cotidiana de las múltiples crisis en comunidades vulnerabilizadas por una historia de violencia y discriminación. En una escala aún menor: mi preocupación por el mundo en el que crecerán mis hijos. En una escala diminuta: la escritura de este ensayo, que debería tratar del Antropoceno en la literatura latinoamericana¹. Y el hecho de que un viaje en avión de Alemania a México esté en el origen de este ensayo, lo que equivale a una emisión de dióxido de carbono de 236.933 kilos².

Mosquitos y tilapia

En 2022 fui becaria en el laboratorio de CALAS que estudia las múltiples crisis del Antropoceno, en Guadalajara, en el Estado de Jalisco, México. Mi hijo de tres años, mi pareja, la *babysitter* y yo convivimos durante tres meses con algunas otras especies, entre las que merecen particular mención los mosquitos. El *Aedes aegypti* provocó en mí, que estaba embarazada de dos meses, una angustia constante, ya que transmite enfermedades virales como el dengue y los virus más recientes, chikungunya y zika, que pueden provocar prematuridad, restricción del crecimiento intrauterino y muerte fetal.

La rápida expansión global de este tipo de enfermedades en las últimas dos décadas ha sido atribuida a una compleja red de factores sociales, económicos e ideológicos, pero queda claro que está fuertemente influida por el cambio climático³. Períodos más cálidos y húmedos favorecen el desarrollo

¹ A pesar de que el término “Antropoceno” fue rechazado oficialmente en 2024 por la International Commission on Stratigraphy (ICS) para denominar la era geológica en la que vivimos, este ensayo se sitúa entre los estudios que se ocupan de las respuestas culturales al Antropoceno, entendido como el reconocimiento de que el ser humano tiene un impacto profundo sobre la geología, los ecosistemas globales y la atmósfera. Comparto, sin embargo, la incomodidad que expresan Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro, Donna Haraway, Bruno Latour, Isabelle Stengers y Macarena Gómez-Barris en cuanto al uso demasiado generalizante y antropocéntrico de este término, que no toma en cuenta explícitamente la responsabilidad sistémica del capitalismo o del colonialismo. A lo largo de este ensayo, sigo la definición de la socióloga argentina Maristella Svampa (2018, 152), quien considera el Antropoceno como una crisis socioecológica directamente ligada a “la dinámica de acumulación del capital y a los modelos de desarrollo dominantes, cuyo carácter insustentable ya no puede ser ocultado”.

² ICAO Carbon Emissions Calculator: <https://www.icao.int/environmental-protection/Carbonoffset/Pages/default.aspx>

³ Véase, por ejemplo: Carreto, Constantino, et al. “Climate-Driven Mosquito-Borne Viral Suitability Index: Measuring Risk Transmission of Dengue, Chikungunya and Zika in Mexico.”

de las larvas y aumentan la esperanza de vida de los ejemplares adultos. La poca lluvia también amplía el riesgo, por la necesidad de almacenar agua en recipientes, que funcionan como criaderos de mosquitos. México, que en 2014 era el cuarto país más afectado por el dengue, después de Indonesia, Vietnam y Brasil, ilustra muy bien la relación estrecha entre fenómenos climáticos y el incremento de las enfermedades transmitidas por estos mosquitos. Por ubicarse a doscientos kilómetros de la costa del Pacífico, Guadalajara no se encuentra en el epicentro, pero la amenaza, sobre todo en temporadas de lluvia, es real. Me pareció absurdo que, en uno de los Estados de México más afectados por la violencia relacionada al narcotráfico, esta criatura diminuta me provocara más miedo.

Un día al inicio de mi estancia, fui a almorzar con algunos colegas en uno de los comedores de la universidad de Guadalajara. Visto que necesitaba algo más fuerte que la ensalada con queso que solían preparar para los vegetarianos, pedí el pescado. “Seguramente viene de Chapala”, remarcó mi colega después de algunos bocados. Explicó que el lago estaba extremadamente contaminado. Y así, añadió otra razón para temer por esa vida que estaba creciendo dentro de mí y que comía a través de mi boca.

La angustia que me acompañó durante mi estancia en Guadalajara me obligó a reconocer la cercanía de lo que se supone que se encuentra fuera de lo humano: los mosquitos atraviesan la piel; los metales pesados contenidos en la carne del pescado entran en el cuerpo. De la primera amenaza pude escaparme fácilmente al tomar un avión de vuelta a Alemania. Desde esa posición distanciada pude, después del nacimiento de mi hija, empezar a escribir este ensayo. De la segunda amenaza, no pude huir, porque también en Alemania, por supuesto, cada bocado resulta de la intensa interacción entre el humano y su entorno y contiene posiblemente las consecuencias nefastas, pero invisibles, de la idea de que ‘el hombre’ pueda dominar aquella ‘naturaleza’ externa.

Literatura fantástica

En este ensayo exploro cómo la literatura latinoamericana, en particular la narrativa, da forma a la estrecha relación entre el ser humano y la ‘naturaleza’ en el contexto del Antropoceno. Parto de la convicción de que la acción de leer ficción es necesaria para hacer frente a las múltiples crisis del Antropoceno. Preciso: la acción de leer con detenimiento, de tomarse tiempo para acercarse mucho a las palabras, es más que una forma de resistencia política frente a las ideas de progreso y aceleración inherentes al sistema

mundial capitalista, responsable de estas crisis.⁴ Los estudios científicos geológicos, climatológicos, biológicos, sociológicos o históricos pueden informarnos sobre los efectos tangibles y visibles del cambio climático, la extinción de especies o los *double-binds* implicados en la transición hacia la energía renovable. Se limitan, necesariamente, a los hechos. Novelas y cuentos complementan estos hechos. Llamam la atención a lo que (todavía) no es visible: pueden prepararnos para futuros inciertos, hacer más ‘imaginables’ los pronósticos científicos, revelar conexiones inesperadas que explican las crisis o proponen una salida, dar cuenta de las agencialidades más-que-humanas involucradas en los mundos que ya se han perdido y los que están a punto de perderse y poner en palabras las emociones relacionadas con esta pérdida. Leer detenidamente estos textos nos puede ayudar a sintonizar mejor con la realidad ecológica⁵, o, en palabras de Donna Haraway, entrenarnos en el cultivo de la “respons-habilidad” (Haraway 2019, 70), la capacidad de mirar, sentir, pensar y dar respuesta.

Parece que la literatura fantástica ejercita mejor esta capacidad que una literatura que se pliega a las exigencias del realismo. Sarah Dillon (Dillon 2018, 7) observa que la literatura fantástica es por definición la literatura del Antropoceno, ya que la aparición de este tipo de literatura, a mediados del siglo XVIII, en Inglaterra, coincide, más o menos, con la Revolución Industrial, uno de los posibles comienzos de la era geológica actual. Además de esta coincidencia histórica, hay otros argumentos para subrayar la relevancia de la literatura fantástica en el contexto del Antropoceno. El argumento principal es que la literatura realista (ya) no es capaz de captar la realidad. En su cuarta ponencia Norton en la Universidad de Harvard en 2024, el escritor estadounidense Viet Thanh Nguyen defendió la idea de que solo una literatura no-realista puede dar cuenta de las atrocidades que caracterizan nuestra época. Nguyen se refirió en particular a la realidad que tienen que afrontar los migrantes al cruzar fronteras, una realidad que, según él, la literatura realista convencional, con su estructura lineal que suele afirmar la vida, y no la muerte, no logra representar. “The language and form of

⁴ Para la relevancia del método de *close-reading* en el Antropoceno, véase también Feder: *Close Reading the Anthropocene*.

⁵ Estoy aquí en sintonía con Timothy Morton, quien argumenta en *Dark Ecology. For a logic of future coexistence* lo siguiente: “there are layers of attunement to ecological reality more accurate than what is habitual in the media, in the academy, and in society at large. These attunement structures are necessarily *weird* [...]” (Morton 2016, 159). La narrativa a la que me refiero en el presente ensayo se podría categorizar igualmente como *weird*, y en este sentido nos entrena a familiarizarnos con las estructuras raras de la realidad ecológica.

realism”, dijo, “is insufficient for grasping the scope of the underworld”. En cambio, una literatura “fragmentada”, “circular” y “afiebrada” que es alegórica, épica, surreal o mágico realista, es capaz de evocar, según Nguyen, el carácter incognoscible o inimaginable de ciertos aspectos de nuestra realidad.

De una manera similar, Amitav Ghosh argumenta en *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (2016) que la forma ofrecida por la novela realista moderna es insuficiente para captar el carácter extremo de la situación climática actual. Huracanes fuera de temporada, incendios apocalípticos, megalópolis inundadas, tiempos prolongados de sequía extrema en zonas donde reina normalmente un clima templado, y un largo etcétera, son fenómenos que parecen tan improbables que no encuentran un lugar en la novela realista, sino solo en los géneros ‘menores’ como la ciencia ficción, el fantasy o la literatura de terror. Ghosh considera esta incapacidad de la literatura realista de representar lo extremo-convertido-en-norma de la crisis climática como un indicio del fracaso imaginativo y cultural más amplio que forma el núcleo de esta crisis. Escribe: “the climate crisis is also a crisis of culture, and thus of the imagination” (Gosh 2016, 9). Al igual que Nguyen, menciona el surrealismo y el realismo mágico como posibles vías de escape de esta crisis de la imaginación, pero advierte al mismo tiempo que, contrariamente a lo que ocurre en las novelas surrealistas y mágico realistas, los eventos climáticos extremos que hostigan el presente no son surreales, ni mágicas, sino desgarradoramente reales.

En el ámbito hispanoparlante, y en línea con las ideas de Nguyen y Ghosh, la autora peruana Karina Pacheco afirma que “lo fantástico puede hablarnos más crudamente de la realidad” (Palacios 2019, s.p.). En palabras de María Negroni, el fantástico latinoamericano es, además, una “forma de resistencia a las cárceles de la razón y del sentido común” (Negroni 2015, 9). Podemos encontrar en esa capacidad de resistencia al racionalismo de la Ilustración europea, según la cual se considera al ser humano como separado de su entorno natural, una razón del auge de este tipo de literatura en América Latina en la última década, época en la que las consecuencias nefastas del impacto del ser humano sobre el medio ambiente se volvieron tangibles, también en zonas hasta ahora más protegidas. La literatura fantástica no solo es capaz de dar forma a los miedos invisibles que atormentan la sociedad, y por eso, suele surgir en tiempos de crisis. También ofrece posibles vías de escape a la crisis medioambiental, al proponer formas de pensar que se desvían del pensamiento antropocéntrico o que borran las fronteras entre las

categorías binarias con las que se suele pensar la realidad: humano-animal, cultura-naturaleza, cuerpo-mente, animado-inanimado, vida-muerte.

Los textos que se leerán con detenimiento en este ensayo, que abarca un período desde los años treinta del siglo pasado hasta la actualidad, desafían nuestra idea, arraigada en la Ilustración europea, de lo real. Algunos siguen explícitamente las reglas de ciertos modos fantásticos, como lo gótico, o juegan un papel precursor en la formación del realismo mágico. Otros se nutren de la tradición fantástica sin explícitamente adscribir a ella. En todos los textos, el diálogo con la rica tradición de literatura fantástica en América Latina multiplica las maneras de mirar, sentir y narrar el Antropoceno.

Entornos acuáticos

No todas las obras literarias sobre las que escribiré en este ensayo tratan explícitamente de problemas medioambientales. Hay, sin embargo, un hilo temático que me permitió hacer una selección entre la gran cantidad de ficciones antropocénicas que contiene la literatura latinoamericana. En cada uno de los textos seleccionados, el agua desempeña un papel central, como un recurso que está bajo presión extrema en esta era; como un elemento que conecta las creencias precolombinas con la “zona extractiva” (Gómez-Barris 2017) de hoy, como un símbolo de la vida que también tiene un poder destructivo. El título, *Agua viva*, remite a la agencia de este elemento, tanto en los textos mismos como en los espacios geográficos en los que estos textos se ubican⁶. Cada uno de los capítulos se sitúa en un determinado entorno acuático.

El primer capítulo se centra en el Lago de Chapala para examinar cómo la manera hegemónica de mirar y representar ‘la naturaleza’, el paisaje, deja sus huellas en la literatura. Me acercaré primero a textos de Juan Rulfo, Julio Cortázar y Ramón Rubín que se publicaron alrededor del inicio de la así llamada ‘Gran Aceleración’, en 1950, para examinar de qué forma estos autores presentan maneras de mirar aquello que, a primera vista, parece ajeno al ser humano, en un contexto en el que la relación entre el sujeto que observa y el objeto que es observado sufre una perturbación radical. Los cuentos de Rulfo y Cortázar me invitan a detenerme en el funcionamiento, las raíces y los límites de la literatura fantástica. La novela del ahora menos conocido Rubín, en cambio, se sitúa explícitamente en la tradición realista de la ‘novela

⁶ Aunque *Água viva* de Clarice Lispector de 1973 sirvió de inspiración, el título no es una referencia directa a esta novela, ya que el presente ensayo se limita a obras escritas en español.

de la tierra'. Examinaré cómo los cambios medioambientales en el Lago de Chapala afectan la creencia en la equivalencia entre paisaje e identidad cultural que se encuentra en la base de este género. En el texto de Xitlalitl Rodríguez Mendoza, que se tratará al final del capítulo, se diluyen tanto la idea del sujeto humano como la de 'naturaleza', las dos entidades implicadas en el concepto de paisaje.

El segundo capítulo⁷ se focaliza en el miedo, el afecto que domina gran parte de la literatura antropocénica de hoy, al tratar dos textos, uno de Nona Fernández y otro de Mariana Enríquez, que se sitúan en y alrededor de ríos contaminados. A través de su ubicación en entornos de agua muerta, las autoras vinculan el problema de la contaminación del agua con la historia de violencia y exclusión de Chile y Argentina. Los fantasmas que surgen junto con la basura en estos ríos muestran que el horror antropocénico actual se conecta de manera indisoluble con horrores cometidos anteriormente. Junto con las autoras voy en busca de una manera de convivir con estos fantasmas, lo que correspondería, según Derrida, con nuestra tarea ética en esos tiempos turbulentos, o, en palabras de Haraway, con "seguir con el problema". Tanto Fernández como Enríquez imaginan cumplir con esta tarea mediante una religiosidad afectada por la contaminación acuática.

En el tercer capítulo⁸ me detengo en la presencia extraña de una medusa, también llamada 'agua viva' en ciertas variantes del español, en la pampa húmeda, para ver cómo se tejen, desde allí, redes entre la narrativa de María Luisa Bombal, Samanta Schweblin y Gabriela Cabezón Cámara. Durante la lectura de sus textos, me acompaña el llamamiento de Donna Haraway a generar parentescos más allá de los vínculos biogenéticos y genealógicos y a pensar de manera 'tentacular'. Demostraré cómo, en los cuentos fantásticos de Bombal, esta idea ya está presente en los cuerpos femeninos y los espacios sobre los que escribe la autora chilena a finales de los años treinta del siglo XX. La visión de un mundo entrelazado y agencial que caracteriza los cuentos de Bombal y que relativiza los mitos fundacionales conectados con la pampa, continúa en las configuraciones

7 Una parte de este capítulo aparecerá en traducción bajo el título de "Black Waters. Spectrality and Pollution in Postdictatorial Fiction" en Seewald, Rebecca y Bieke Willem. *Aquatic Environments. Literary Hydropolitics in Latin America*, 123-150. Bielefeld: Transcript, 2025.

⁸ El análisis de Schweblin y Cabezón Cámara incluido en este capítulo es una versión modificada de Willem, Bieke, "Convivencias utópicas y distópicas en un paisaje agotado: nuevas configuraciones ficcionales de la pampa argentina" en: Müller, Gesine y Jan Knobloch, editores, *Escrituras de lo post-global en América Latina. Futuros especulativos entre colapso y convivialidad*. Buenos Aires: CLACSO, 2024, 427-454.

pampeanas de Schweblin y Cabezón Cámara. Mientras que aquella autora se centra en las sensaciones de agotamiento y miedo provocado por la cercanía con una naturaleza perturbada, ésta trabaja sobre todo con el duelo por la pérdida de mundos posibles en aquel espacio discursivo y material.



El presente ensayo despliega un abanico de emociones relacionadas con la experiencia de vivir (en) el Antropoceno. Para poder escribirlo tengo que olvidarme de algunos de los consejos aprendidos en la academia belga. Al igual que no puedo borrar el hecho de estar escribiendo sobre literatura latinoamericana desde Europa, tampoco puedo olvidar que soy “una persona con emociones” (Goethals 2010, 21). La culpa, el miedo, el duelo, la extrañeza y la maravilla forman la conexión principal con mi objeto de estudio. A pesar del papel cada vez más insignificante del sujeto en el contexto de las crisis relacionadas al Antropoceno, no puedo borrararme.

Capítulo I. Una manera de mirar

Los ojos del ajolote

Con una extensión aproximada de 1.740,8 km², el Lago de Chapala es el lago más grande de México y, después del Lago Titicaca en los Andes y el Lago Nicaragua en Centroamérica, el tercero más grande en América Latina. Es la principal fuente de abastecimiento de agua de la zona metropolitana de Guadalajara. Además, ofrece empleo a la población local, que se beneficia principalmente de la agricultura, del turismo y, en menor medida, de la pesca⁹. La tilapia (*Oreochromis*), una especie introducida que estaba en mi plato aquel día en el comedor de la universidad, constituye algo más de la mitad de las pesquerías en el lago y ha logrado desplazar a gran parte de los pescados nativos, como el charal (*Chirostoma*) y el pescado blanco (*Chirostoma Lucius*) (Pedroza-Gutiérrez y Catalán-Romero 2017, 13). Las tres especies son indicadores fieles de la bioacumulación de contaminantes. Varios estudios describen una acumulación de mercurio en peces del Lago de Chapala y hay pruebas de que los sedimentos, el agua y los peces del Lago de Chapala tienen concentraciones elevadas de metales (Oregel-Zamudio et al. 2021, 241). Estas concentraciones no constituyen por sí solos una amenaza directa a la salud humana, pero unidas a la contaminación con COP (Contaminantes Orgánicos Persistentes, compuestos químicos que se encuentran en pesticidas, insecticidas y herbicidas), convierten los peces, el agua, los sedimentos y probablemente también el aire del Lago de Chapala en un riesgo para la población humana local y para la vida que se desarrolla en y alrededor del lago en general.

⁹ Para un repaso de la evolución histórica y ambiental de estos tres sectores en el lago de Chapala desde la época colonial hasta el presente, véase Pedroza-Gutiérrez y Catalán-Romero. En resumen, “el lago de Chapala [...] es un ejemplo fehaciente de cómo los paisajes acuáticos y terrestres se modifican debido a las demandas de un modelo de desarrollo que impone un crecimiento económico con base en la utilización desmedida y mal planificada de los ecosistemas que conforman una región.” (Pedroza-Gutiérrez y Catalán-Romero 2017, 15). Para un estudio profundo de las consecuencias sociales de las transformaciones del sistema hidrológico en la cuenca Lerma-Chapala, véase el libro *Crisis sociohidrica en la ribera del Lago de Chapala* (2024), editado por Susana Herrera-Lima.

El ajolote de Chapala (*Ambystoma flavipiperatum*) es una de las víctimas de la contaminación del lago y sus alrededores. Este anfibio se encuentra amenazado no solo por el agua contaminada, sino también por la destrucción y la fragmentación de su hábitat, que se limita a los arroyos cercanos al lago, a causa de la agricultura, la construcción de carreteras, los asentamientos humanos, y la introducción de peces depredadores como la tilapia (Hernández et al. 2019, 19). Según la Lista Roja de la Unión Internacional por la Conservación de la Naturaleza (UICN), está clasificado como una especie en peligro¹⁰ y está bajo protección especial por las leyes ambientales federales.

En contraste con las otras especies de la familia de las *Ambystomatidae*, el ajolote es conocido por el fenómeno de la neotenia, es decir, conserva caracteres larvarios después de haber alcanzado la edad adulta. Además, tiene la capacidad única de regenerar la mayoría de sus tejidos. Por esta razón, se lo presenta en el sitio web de la asociación *Chapala, un lago vivo* como “el animal que nunca envejece.”¹¹ Esta aparente fuente de la eterna juventud no solo fascina infinitamente a los científicos. Por su conexión con el dios azteca Xólotl, quien, según la mitología, para evitar ser sacrificado, se convirtió primero en maíz, luego en maguay y finalmente en axolotl –nombre náhuatl que significa “monstruo o perro de agua”–, forma todavía una parte esencial de la cultura mexicana popular y ha sido considerado incluso como símbolo de la mexicanidad.¹² El hermano más famoso del *Ambystoma flavipiperatum*, el *Ambystoma mexicanum*, que apareció en 2021 en el reverso del billete de 50 pesos, vive en el sistema de canales de Xochimilco, en la Ciudad de México. Su desaparición de este lugar, prevista para el año 2025, se intenta frenar mediante el establecimiento de un repositorio genético y la restauración y conservación de las chinampas, el sistema de cultivo en humedales, de origen precolombino (DGCS 2024, s.p; Smith 2014, s.p.).

El ajolote también ha inspirado a numerosos escritores dentro y fuera de América Latina.¹³ Aquí me detengo en dos cuentos, “El hombre” de Juan

¹⁰ Véase: <https://www.iucnredlist.org/es/species/59056/3075883>.

¹¹ Véase: <https://lagodechapala.org/ajolote-de-chapala/>.

¹² Existen varios estudios sobre el ajolote como símbolo de la mexicanidad, que parten de la conexión entre el animal y el dios azteca establecida por Octavio Paz en una estrofa de su poemario *Salamandra* (1962). Véanse, por ejemplo, Valerio-Holguín y Van Hecke.

¹³ La antología o libro-objeto *Axolotiada: vida y mito de un anfibio mexicano* (2011), editado por Roger Bartra y Gerardo Villadelángel, es un muestrario de la fascinación de los escritores por este animal. Incluye a autores mexicanos como Salvador Elizondo, Juan José Arreola y José Emilio Pacheco. Para un análisis de la evolución literaria del ajolote, véase Maxey.

Rulfo y “Axolotl” de Julio Cortázar, que tematizan la proximidad entre el animal y el ser humano en una época, a mediados del siglo XX, en la que la modernización galopante en América Latina amplía visiblemente la brecha entre ambos.

Juan Rulfo nació en los alrededores de la laguna de Sayula, ubicada a unos 60 kilómetros del lago de Chapala. En 1933, como tantos otros mexicanos en esta época, partió a la capital, cuya población se triplicó entre 1940 (1.5 millones) y 1960 (4.9 millones) (Garza y Damián 1996, 36). Su vida y su obra estaban íntimamente entrelazadas con el así llamado “Milagro mexicano”, el período de crecimiento económico entre 1940 y 1970 que vino acompañado de una inversión gubernamental considerable en infraestructura industrial y agrícola. Como demuestra Cristina Rivera Garza en *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016), su ensayo dedicado al autor jalisciense, Rulfo fue un engranaje de la gran máquina modernizadora, primero como empleado de la compañía Goodrich-Euzkadi, que producía llantas, y más tarde como asesor e investigador de la Comisión del Papaloapan, el organismo federal responsable del control de los recursos hidráulicos en el sur de México.

Los cuentos reunidos en *El llano en llamas* (1953), situados en un entorno rural ‘atemporal’, no mencionan explícitamente la acelerada industrialización y urbanización del país. Sin embargo, la insistencia en el tema del destierro y de la búsqueda de la tierra prometida que se observa en esta colección de cuentos no solo se relaciona con las reformas agrarias revolucionarias y postrevolucionarias en México, sino que también puede ser leída en el contexto de la migración interior masiva del campo a la ciudad. La atención que Rulfo dedica a la agencialidad de ciertos elementos naturales, como el viento, y, de manera más prominente, el agua, resulta además llamativa en una época de rápido desarrollo de la infraestructura relacionada con la energía eléctrica renovable.

Ambos aspectos se cruzan en “El hombre”. En este cuento, un asesino perseguido por otro, que pronto lo matará, no consigue desprenderse de un río, siniestramente silencioso, que “da de vueltas”, como indica el título que Rulfo quería dar originalmente al texto (“Donde el río da de vueltas”). De manera ingeniosa, la forma del río, parecida a una “serpentina enroscada sobre la tierra verde” (Rulfo 1992, 33), moldea la estructura temporal de la primera parte del cuento, en la que los tiempos del pasado y del presente se solapan para crear una narración simultánea y sugerentemente fantasmal. El río es además un símbolo claro de la inevitabilidad del destino, otro tema recurrente en la narrativa de Rulfo. Cada vez que el hombre perseguido

intenta cruzarlo, termina en el mismo lugar; nunca llega al otro lado –la tierra prometida– donde podría estar a salvo. Como el dios Xólotl, quien murió después de haberse convertido en ajolote, termina “boca abajo, con la cara metida en el agua” (Rulfo 1992, 40) del río.

Los anfibios que me interesan aquí son mencionados explícitamente en un breve pero significativo fragmento. Justo antes de ser asesinado por el otro, el hombre perseguido bebe agua y se traga “un buen puño de ajolotes, porque el charco donde se puso a sorber era bajito y estaba plagado de ajolotes. Debía de tener hambre” (Rulfo 1992, 38). Existe una confusión acerca de la naturaleza de estos “ajolotes”. En el “Léxico de *El llano en llamas*” de la guía crítica publicada por la Fundación Juan Rulfo, Víctor Jiménez precisa que “el término se refiere a los renacuajos, pues se trata de la manera común de referirse a ellos en el Occidente de la República. No se trata, de manera alguna, del *axolotl* presente en algunas áreas lacustres del Valle de México” (Jiménez 2018, 209). Esta observación parece contener una réplica a una de las notas a pie de página de la edición crítica de la obra de Rulfo por Claude Fell de 1992, que explica el término “ajolote” de esta manera: “Alojate (del náhuatl axolotl): animal acuático en extinción. Es un batracio que se encuentra en las aguas encharcadas y en los lagos. [...] Adulto, alcanza entre veinte y treinta centímetros” (Rulfo 1992, 41).

Aunque me parece poco probable que el personaje se trague “un buen puño” de animales de este tamaño, es convincente la lectura que hace Maxey (Maxey 2018, 864) de “El hombre” como una reescritura del mito de Xólotl perseguido por Quetzalcóatl. La mitología mexicana ofrecería así un contrapeso al episodio bíblico de Caín y Abel, cuyo intertexto en “El hombre” es innegable (Forgues 1987, 99-102). Es más, el consumo del animal y la sugerencia a la metamorfosis que implica la conexión con el dios perseguido, transformado y sacrificado, abre una pista para repensar la cercanía entre el ser humano y el animal.

Al inicio del cuento, se sugiere sutilmente una conexión entre el animal y este hombre hambriento cuyos pies “se hundieron en la arena dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de un animal” (Rulfo 1992, 31). Esta conexión se refuerza en el fragmento en el que el hombre devora los ajolotes, ya que va inmediatamente seguido de una descripción de los ojos: “dos agujeros oscuros como de cueva” (Rulfo 1992, 38) podría describir tanto los ojos del hombre como los ojos oscuros, sin párpados, del animal.

En “Axolotl”, una de las narrativas más conocidas que gira en torno a este anfibio, Julio Cortázar lleva al extremo la proximidad sugerida por Rulfo entre el hombre y el ajolote. El narrador de este cuento nos confiesa su

obsesión por nueve ejemplares que encuentra en el acuario del Jardín des Plantes de París. Lo que más le fascina del animal son sus ojos: “Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar” (Cortázar 1955, 382). A pesar de esta diferencia radical, siente que “algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniendo[los]” (Cortázar 1955, 381).

El narrador de Cortázar admite que, al inicio, siente miedo a “esas caras aztecas, inexpresivas y sin embargo de una crueldad implacable” (Cortázar 1955, 383):

Les temía. Creo que de no haber sentido la proximidad de otros visitantes y del guardián, no me hubiese atrevido a quedarme solo con ellos. “Usted se los come con los ojos”, me decía riendo el guardián, que debía suponerme un poco desequilibrado. No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro. (Cortázar 1955, 383)

El miedo que siente el narrador no se debe solamente al hecho de que no domine aquella naturaleza salvaje y devoradora, sino sobre todo a la idea, que se está formando paulatinamente en su mente, de que él es parte de ellos. El uso de la primera persona plural para referirse a los ajolotes, ya en la segunda página del cuento (“una cola de pez, [...], la parte más sensible de *nuestro* cuerpo” (Cortázar 1955, 382, el subrayado es mío)) confirma sintácticamente la ‘ajolotización’ del narrador. Al mismo tiempo, la expresión “canibalismo de oro” en la cita aquí arriba, además de evocar las leyendas relacionadas con el ‘descubrimiento’ y la Conquista de América,¹⁴ sugiere la humanización del ajolote —el que los caníbales sean humanos es lo más chocante de su antropofagia. El narrador queda cada vez más absorto en la mirada del ajolote, hasta que algún día, “sin transición, sin sorpresa” (Cortázar 1955, 384), se da cuenta de que se encuentra al otro lado del vidrio del acuario y está mirando a través de los ojos del ajolote.

Durante algunos días, las dos miradas, la del ser humano y la del ajolote, conviven, se nutren el uno del otro, hasta que ambos se retiran otra vez a la soledad de su especie. El hombre, convertido en ajolote imagina que el otro, el (ajolote convertido en) hombre, escribirá un cuento sobre los ajolotes. A pesar de su metamorfosis, sigue pensando como un hombre “porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa” (Cortázar

¹⁴ Maxey (868) considera a los ajolotes como “reliquias vivas” en las cuales “se conjugaría un denso entretrejimiento de coordenadas simbólicas que incluyen el vínculo con lo divino, el recuerdo permanente de la tragedia de la conquista y la larga historia de la explotación europea.”

1955, 385). Así, Cortázar señala los límites de la literatura. Ver a través de los ojos del ajolote no significa que se puede pensar ni narrar como un ajolote. También en la literatura fantástica, que juega con las fronteras entre lo posible y lo imposible, es difícil, incluso imposible, imaginarse un cuento que no sea antropocéntrico.

Me refiero aquí a este cuento fantástico (en todos los sentidos) no solo porque vehiculice, a través de la figura del ajolote, la sensación de extranjería de un escritor latinoamericano en París en los años cincuenta del siglo pasado, ni porque contenga una imagen metaliteraria elocuente –el vidrio del acuario, que no solamente representa la frontera entre lo humano y lo animal, sino también aquella entre realidad y ficción, una frontera que el cuento fantástico borra. Me parece relevante mencionar el cuento aquí, en este primer capítulo que trata de la relación estética entre el ser humano y su entorno ‘natural’, porque gira enteramente en torno a la mirada.

Al centrarse en la mirada del ajolote y parodiar el método científico vigente hasta hoy en día, el de la observación supuestamente objetiva, Cortázar vuelve a los orígenes decimonónicos del cuento fantástico, que debemos situar en un contexto de fascinación y sospecha por las tecnologías visuales.¹⁵ Como afirma Italo Calvino: “[...] the real theme of the nineteenth-century supernatural tale is the reality of what is seen [...]. What counts is [...] giving visual form to some complex and abnormal scene. The element of ‘spectacle’ is essential to the fantastic in narrative” (Calvino 2009, xii). En una época en la que fenómenos invisibles, como la electricidad, resultaban ser reales, y en la que se solía mostrar los experimentos y avances científicos en espectáculos que maravillaban al público, la literatura fantástica inventó y recicló figuras, la del fantasma, por ejemplo, que visibilizaron aquello que no se podía explicar. En el cuento de Cortázar estas figuras solo están presentes como citas; los ajolotes no solo sirven de reliquias de otra época, la de la conquista, sino también de vestigios de una tradición literaria: “eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma” (Cortázar 1955, 383). A pesar de la ausencia de fantasmas ‘reales’, el cuento mantiene un vínculo con la inquietud que estaba a la base de las primeras narrativas fantásticas, a través del énfasis en la mirada.

¹⁵ Este tema está presente en, por ejemplo, el clásico “Der Sandmann” de E. T. A. Hoffmann (1816), en el que el protagonista se enamora de una muñeca/autómata cuyos ojos han sido robados. El vínculo entre la ceguera y el amor que encontramos en este cuento vuelve en “Los ojos de Lina” (1904), del peruano Clemente Palma.

Cuadros de la naturaleza

En el contexto del ocularcentrismo del siglo XIX, ocurre asimismo un auge de la pintura paisajista. En la definición que el diccionario de la Real Academia Española da a la palabra “paisaje” confluyen ya dos maneras de acercarse al término. Por un lado, la frase “Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar”, lo define como una realidad geográfica; el paisaje pertenece al territorio, a la tierra. Al lado de esta definición materialista, la RAE señala, mediante el verbo “observar”, y los sinónimos mencionados de “panorama, vista, marco”, que se trata igualmente de una determinada manera de mirar. Esta “imagen cultural de la naturaleza” (Andermann 2008, 2) se originó en la pintura flamenca del Renacimiento. En *Les formes du visible: une anthropologie de la figuration*, Philippe Descola describe cómo, a través de la invención de la “ventana flamenca” (Descola 2023, 496–501), primero por Robert Campin y luego perfeccionada por Jan van Eyck, la perspectiva local sustituyó a la perspectiva cósmica en la pintura europea del siglo XV. Íntimamente relacionado con este cambio de perspectiva, el encuentro con la naturaleza no-europea, que excedía el conocimiento europeo, fue esencial para la formación de la noción del paisaje (véase Rudas Burgos 2023, 274). El paisaje desempeñó asimismo un papel considerable en la concepción y representación del ‘Nuevo Mundo’ como naturaleza, sea paradisíaca o monstruosa. En este sentido, como explica Nouzeilles refiriéndose a Mitchell y Cosgrove, el paisaje no solo es un dispositivo occidental visual sino también ideológico: “como medio cultural, tiene una doble función ideológica: naturalizar una perspectiva cultural y política representando el mundo como si estuviera dado, y hacer de esta representación un recurso operacional que interpela al público a través de la supuesta transparencia de la visión. En este sentido, el paisaje es un instrumento de poder que refuerza una manera de ver el mundo” (Nouzeilles 2002, 21).

Los viajes de Alexander von Humboldt al continente americano jugaron un papel clave en la reconfiguración de la “manera de ver el mundo” al inicio del siglo XIX.¹⁶ A través de los ojos de Humboldt, que intentó unir la objetividad científica con la experiencia subjetiva en sus *Ansichten der Natur* (1808), traducido como *Cuadros de la naturaleza*, la naturaleza americana se reveló como un espectáculo, un organismo gigantesco, regido por fuerzas

¹⁶ En *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992), Mary Louise Pratt estudia el papel clave de Alexander von Humboldt en la reinención de América durante el período de la independencia hispanoamericana.

ocultas, que empequeñecía a los seres humanos (Pratt 2008, 118). El observador humano de aquel espectáculo fue ocupando menos espacio en la pintura paisajista, sin que se perdiera su perspectiva distanciada, ligeramente elevada, heredada del Renacimiento. Bajo la influencia de las descripciones e imágenes de Humboldt, la interacción entre la exterioridad ‘natural’ y la interioridad humana, sujeta a grandes emociones, quedó plasmada en la imagen. A lo largo del siglo XIX, su carácter inestable cobraría cada vez más importancia a través de colores que se desprendían de los objetos (Turner), figuras que perdían sus contornos (Monet) y cielos cada vez más dinámicos (van Gogh).

En *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle Espagne* (1811), resultado de sus viajes por México entre 1803 y 1804, Humboldt menciona brevemente el Lago de Chapala, a pesar de no haberlo visto. Fiel a su papel de geógrafo objetivo, se limita a una frase que describe su extensión: “le grand lac de Chapala dans la Nouvelle-Gallice, qui a près de 160 lieues carrée et qui est du double plus grand que le lac de Constance” [el gran Lago de Chapala en Nueva Galicia, que tiene casi 160 leguas cuadradas y es dos veces más grande que el Lago de Constanza] (Humboldt 1811, 296–297). La referencia al lago de Constanza no solo sirve a ese reinventor del Nuevo Mundo a acercar la realidad americana a su público europeo a través de la comparación con lo conocido, algo en que los primeros cronistas del Nuevo Mundo, como Cristóbal Colón, le habían precedido. Es también una repetición de la idea de inmensidad, que ya está presente, en esa misma breve frase, en el adjetivo “gran” y la cantidad de leguas cuadradas.

Además de perfilarse como un científico que describe, mide y cataloga la realidad, Humboldt estaba profundamente impregnado del espíritu del Romanticismo. Su insistencia en la inmensidad del Lago de Chapala podría leerse dentro de este contexto como una manera de situar este fenómeno natural en la categoría estética de lo sublime, que dominaba en aquella época el discurso sobre la experiencia de la naturaleza. Immanuel Kant, que opone a finales del siglo XVIII el sentimiento de lo bello (que produce únicamente agrado) a lo sublime (que mezcla el disfrute con el terror), recurre en *Kritik der Urteilskraft* (1790), entre otros ejemplos, a la imagen del “océano ilimitado” (Kant 1974, 185) para explicar que este sentimiento estético transcendental nos invita a medir nuestras fuerzas con la naturaleza y así, confirmar nuestra humanidad.

Un siglo después del viaje de Humboldt a México, entre 1904 y 1908, Porfirio Díaz quiso medir sus fuerzas con el lago y promovió la construcción de un bordo de contención con el fin de desecar cerca de 50.000 hectáreas y

formar así una planicie destinada a la agricultura, lo que hoy se conoce como la Ciénaga michoacana. Esta apropiación del territorio, que afectó gravemente a la actividad pesquera, cabía dentro del modelo de modernización y desarrollo liberal basado en el sistema agropecuario de la hacienda. Fue la transformación más radical en la historia de la región y, debido a la escorrentía agrícola en la zona desecada (la lluvia lava el suelo poco permeable y no solo se lleva los nutrientes, sino también los pesticidas y herbicidas al lago), una de las principales causas de la presencia alarmante de COP en los pescados hoy.

“Beautiful Lake! I wouldn’t swim in it”

Los Contaminantes Orgánicos Persistentes y los metales pesados son invisibles.¹⁷ Contrariamente a los mosquitos del dengue, que son fácilmente reconocibles por las marcas blancas en las patas y el cuerpo y cuyo aspecto de insecto, por no corresponder a las normas clásicas de la belleza, suele provocar repulsión, el Lago de Chapala no se revela inmediatamente como algo peligroso. La superficie enorme, lisa y pacífica que contempla el turista desde el malecón de Chapala no deja entrever su contenido tóxico. El lago parece indiferente a las actividades humanas en y alrededor de él. El bullicio humano en la orilla—las micheladas de mariscos que se pregonan a cada dos metros, el animado mercado de artesanías, las lanchas que se ofrecen para dar un paseo y los niños nadando, la piel tan brillante como el agua misma—tampoco señalan la amenaza. En las guías turísticas y los sitios web que comentan el lugar predominan los adjetivos “pintoresco” y “hermoso”. Un comentario singular en Tripadvisor advierte, sin embargo: “Beautiful Lake! I wouldn’t swim in it.”¹⁸

Aquel día, en el restaurante de la universidad de Guadalajara, ingerí la tilapia contaminada y la carne blanca se mezcló con las enzimas digestivas en mi boca y en mi estómago y luego fue absorbida por las paredes intestinales para pasar a mi sangre. Así, por un breve momento se anuló la distancia segura entre el lago y yo.¹⁹ ¿Puede alguien que conozca la historia

17 Al inicio del año 2024, sin embargo, en las orillas del Lago de Chapala el agua lucía pintada de verde y olió mal. Se trató de un florecimiento algal cuya causa principal era el exceso de fertilizantes y aguas negras en el lago. Véase: <https://ciudadolinka.com/2024/03/02/preocupa-florecimiento-de-algas-en-lago-de-chapala/>

18 https://www.tripadvisor.com/ShowTopic-g499405-i9819-k10191434-Swimming_in_Ajjijic-Ajjijic.html

19 “Lo sublime tóxico” [the toxic sublime] (Peeples) que encontramos en representaciones visuales actuales de contaminación ecológica, como en las fotografías del canadiense Edward

de modificaciones humanas y obras hidráulicas en la región y que tenga una mínima idea de sus consecuencias todavía mirar el lago y considerarlo hermoso o sublime? ¿Son estas categorías estéticas y afectivas aún válidas en el Antropoceno?²⁰ Bruno Latour advierte que la noción de lo sublime “se ha evaporado cuando ya no se nos considera humanos endebles dominados por la ‘naturaleza’ sino, por el contrario, un *gigante* colectivo que, si se mide en terawatts, ha crecido tanto como para convertirse en la principal fuerza geológica de las que modelan la Tierra” (2012, 68). “¿Cómo sentir lo sublime cuando la culpa nos roe las entrañas?” (2012, 69) añade. El especialista en literatura del Antropoceno, Marco Caracciolo, confirma asimismo que lo sublime ya no es la forma dominante para relacionarse afectivamente con ‘la naturaleza’. Opina, sin embargo, que una emoción como la culpa no anula la posibilidad de lo sublime, que sigue siendo relevante como sentimiento estético. Emociones como la culpa, el duelo, y la angustia (Caracciolo 2021, 302–303), que complejizan lo sublime contemporáneo, apuntan hacia el carácter extraño de nuestra implicación en fenómenos que suelen considerarse en la cultura occidental como ‘naturales’, es decir, externos a lo humano.

Aunque un reciente dossier especial de la revista *Ecozon@* dedicado a lo sublime en el Antropoceno llama la atención a los orígenes racistas e imperialistas del concepto (Lombard, Sperling y Vermeulen 2025, 3), la mayoría de las reflexiones sobre lo sublime contemporáneo se limitan a la mirada del turista, la consumidora casual de tilapia, la lectora urbana o el visitante de exhibiciones de arte. ¿Qué pasa con el sentimiento estético del que habla Caracciolo, cuando la experiencia de la naturaleza se mezcla permanentemente con la vivencia profunda y cotidiana de la crisis hídrica y ambiental? ¿Y qué pasa cuando esta experiencia de la naturaleza ya no es individual, sino que es vivida y compartida por una comunidad?

Un estudio publicado en 2024, centrado en el acceso a la salud, las condiciones de vivienda y el nivel de educación de Mezcala y San Pedro de Itzicán, dos comunidades consideradas indígenas (de la etnia coca) colindantes en el sur con el Lago de Chapala, revela la situación de marginación y de pobreza multidimensional en la que se encuentran (Peralta

Burtynsky, ha sido criticado precisamente por mantener esa distancia con respecto al paisaje que se representa, lo que resultaría en una estetización poco ética de la toxicidad y una repetición de la mirada del artista colonizador (“colonizer-cum-artist” (Ray 2016, 204)).

²⁰ Para un resumen de las posibles respuestas filosóficas a estas preguntas, véase, por ejemplo, Portera. El número temático de *Ecozon@*, “Anthropocene Sublimes”, editado por Lombard, Sperling y Vermeulen, busca respuestas en la literatura anglófona.

Varela y Verduzco Espinosa 2024, 91). Para dar algunos datos concretos²¹, San Pedro se destaca particularmente por tener altos porcentajes de población analfabeta (21,6%) y sin primaria completa (47,9 %). Más de la mitad de las viviendas no tiene refrigerador. San Pedro y un barrio de Mezcala descargan sus aguas residuales directamente al lago. El servicio de abastecimiento público de agua a través del sistema de tuberías es intermitente y solo alcanza a la mitad de la población. Como alternativa, el agua del lago es utilizada para la limpieza y, en los hogares de escasos recursos, también para cocinar y beber. En Mezcala casi un 40 % de la población carece de acceso a servicios de salud y en San Pedro, más del 50%. Esto imposibilita el tratamiento adecuado de enfermedades como la insuficiencia renal, cuyo índice de prevalencia es excepcionalmente alto en estas comunidades, probablemente debido al nivel elevado de arsénico en el lago. Queda claro que la convivencia con un lago altamente contaminado vulnerabiliza aún más a estas comunidades, que durante siglos han dependido de él para el riego de sus cultivos y como fuente de alimentos.

Aún sigo aquí (2022), un cortometraje documental sobre el Lago de Chapala, tiene como objetivo comunicar la vivencia de esta crisis sociohídrica.²² La primera secuencia del documental transmite, quizás no a propósito, la extrañeza que, según Caracciolo, tiñe actualmente nuestro encuentro con lo más-que-humano. En el primer minuto del documental predominan las imágenes clásicas de paisaje, que muestran el lago y sus riberas desde un punto de vista fijo, ligeramente elevado. En algunos casos, se trata de imágenes aéreas hechas por un *drone* que se distancia lentamente de su objeto para reforzar la idea de inmensidad. La voz en off de una mujer que acompaña estas imágenes confirma la misma idea: “hace 252 millones de años [...] fluí y me aislé en este inmenso cuerpo.” La distanciamiento y la insistencia en el tamaño y la edad desproporcional del lago son reminiscentes de una representación de la naturaleza que busca evocar lo sublime. La antropomorfización del lago, sin embargo, que nos cuenta en primera persona que “aún sig[ue] aquí” sirve, en cambio, para acercarnos a una realidad de la que nos hemos sentido externos durante siglos, con el fin de empatizar con ella. La combinación de lo familiar y lo no-familiar provoca un efecto de

²¹ Los datos de este párrafo proceden de Peralta Varela, Verduzco Espinosa y Ruíz Magaña (2024, 100 y 119) y Castellanos Márquez y Macías Ascanio (2024, 153-157).

²² Se trata de un documental vinculado con el proyecto de investigación “La violación a derechos humanos en situación de crisis sociohídrica como problema complejo. Análisis e incidencia en el caso Mezcala de la Asunción y San Pedro Itzicán”, liderado por Susana Herrera-Lima del ITESO en Guadalajara. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vu8Sj9IJPw>.

extrañeza que Sigmund Freud, al inicio del siglo XX, denominó como *unheimlich* o siniestro. Este sentimiento es reforzado por la música ligeramente amenazante que acompaña las primeras imágenes del documental.

Después de esta primera secuencia y el título, el sonido extradiegético amenazante desaparece y el documental se centra en las actividades humanas que se desarrollan en y alrededor del lago. La primera parte está dedicada a la pesquería. Seguimos a un pescador que echa sus redes desde su barco y luego contempla el lago desde la orilla, adoptando la perspectiva típica del paisajista. Después, se nos muestran en *close-up* algunas caras de peces recién salidos del agua como si se tratara de una naturaleza muerta, otro género pictórico que floreció en los talleres flamencos en el siglo XVII, junto con la pintura de paisajes.²³ Los planos duran algunos segundos, lo que crea la impresión de que se trata realmente de cuadros de la naturaleza, apenas en movimiento. Los peces, como lo formuló Cortázar, muestran “la simple estupidez de sus hermosos ojos semejantes a los nuestros” (1955, 382) mientras escuchamos al pescador insistiendo en el hecho de que el agua y sus peces están limpios. El resto del documental contradice sus palabras al mezclar resultados de censos de salud y de monitoreo de la calidad del agua, testimonios de personas que sufren de insuficiencia renal, retratos de habitantes y explicaciones socioeconómicas que revelan una compleja red de circunstancias geográficas y etnográficas, irresponsabilidad e impunidad estatal, desinformación y desinterés por el conocimiento propio de las comunidades.

El mensaje que quiere transmitir este documental es el de una intensa interacción y cercanía amenazante entre el lago y los seres humanos que habitan en sus orillas. Como he intentado demostrar, sin embargo, el lenguaje visual que emplea contrasta con este mensaje porque está impregnado de la manera de mirar propia del paisaje y de la naturaleza muerta, es decir, una mirada que separa al ‘hombre’ de su entorno. ¿Quizás un medio que no esté tan dominado por el registro visual, como la literatura, nos puede sugerir otras maneras de mirar y representar aquella relación?

²³ El género de la naturaleza muerta, argumenta Descola (515), no debe confundirse con un interés por la superficie ya que es inseparable de la invención en el siglo XVII de tecnologías – el telescopio, el microscopio y la evolución de la cartografía– que permitieron ver más allá de lo que es normalmente visible con los ojos.



Fuente: Aún sigo aquí (Lavín 2022, 4:07)



Fuente: Aún sigo aquí (Lavín 2022, 4:24)

Ese hermoso señor lago

La canoa perdida (1951) de Ramón Rubín, “una de las primeras novelas ecológicas en México” (Gutiérrez de Velasco 2008, 232), constituye una reacción a la distanciaci3n entre el ser humano y la naturaleza. Al enfocarse en el problema de la desecaci3n del Lago de Chapala a finales de los cuarenta e inicios de los cincuenta del siglo XX, Rubín nos presenta una consecuencia concreta de esta distanciaci3n simb3lica.²⁴ Como explica en su prólogo, el bordo, ya mencionado aqu3 arriba, que desec3 la Ciénaga michoacana, cerr3 el acceso directo al lago de varios pueblos que antes fueron ribereños.

²⁴ Un diluvio en 1957 y 1958 solucion3 temporariamente esta problemática.

Posteriormente, la construcción de presas y canales de regadío en la parte alta del río Lerma hizo disminuir el caudal de este río, y, por consiguiente, el volumen del lago. Rubín menciona asimismo “la escasez de lluvias originada por la deforestación en los bosques de toda la comarca y las plantas de bombeo para irrigar los sembradíos” (Rubín 1951, 13), y la aparición de dragas de succión en los ríos y en el lago, que tenían que asegurar la provisión de agua a las plantas hidroeléctricas y canales de riego en tiempos de insuficiencia del agua. El resultado de todas estas intervenciones humanas en el entorno acuático fue la aparición de hectáreas enteras de “tierras desecadas, aunque húmedas todavía” (Rubín 1951, 10) que separan el lago de sus antiguos habitantes humanos.

Rubín ofrece en su prólogo el ejemplo de Jamay, “cuyo desolado aspecto llora a raudales y en vano la pérdida de sus riquezas lacustres” (Rubín 1951, 9–10). La descripción del pueblecillo no solo ilustra la problemática del alejamiento del lago, que está en la base de la novela, sino también el intento desesperadamente nostálgico de Rubín de aproximarse de nuevo a éste, a través del uso de una imaginaria que conecta lo humano con lo no-humano.

Hace tiempo que el descenso continuo en el nivel de éste [el lago Chapala] retiró de sus orillas las aguas que le imprimieron la huella, aún perdurable, de cierta fisonomía pescadora y marinera. Y apenas si se alcanza a distinguir ya, desde lo alto del churrigueresco monumento a Pío IX, que exhibe su mal gusto en mitad de la plazuela, la plateada superficie líquida, ese placentero cristal que invadió ayer sus callejas empedradas, lamiendo, cariñoso, los horcones de los cobertizos de sus corrales. (Rubín 1951, 10)

Mediante la referencia a la superficie del agua, “ese placentero cristal” que se discierne a lo lejos, se evoca primero el aspecto de ‘naturaleza muerta’ del cuerpo de agua para inmediatamente después revocarlo: en un pasado reciente, el lago no era pasivo ni distante, sino que podía “invadir”, es decir, entrar por la fuerza, y al mismo tiempo, como si fuera un amante, “lamer” de manera cariñosa los límites del pueblo.

En la novela, que cuenta la búsqueda de una canoa que el hombre mestizo Ramiro Fortuna perdió misteriosamente tras haber pasado duras penas para adquirirla, la prosopopeya no se limita a “ese hermoso señor lago”, frase con la cual Rubín expresó su amor por el Lago de Chapala (Pérez Peña y Torres González 2001, 60). Todos los elementos del paisaje se animizan. Por la mañana, el cielo sangra “como un herido” (Rubín 1951, 59) y la serranía, que lleva “cicatrices” (131), “ciñe amorosa al lago” (131). Un cerro se estira como “un brazo fraterno” (230). El agua “traga” (143) o “devora” (229) a barcos y animales. Los lirios acuáticos “se sobrecogen aterrorizados”

por las cascadas de Juanacatlán, para luego resurgir, “maltrechos y rencorosos”, “resueltos a vengarse de la rugiente brutalidad del agua” (65). Las canoas son bautizadas con nombres de mujeres y reciben a los hombres “con el ambicionado abrazo de sus esbeltas amuras” (298). Las barcas a motor avanzan “despreocupad[as] y tosigos[as]” (61). Los materiales de pesca –las canoas, los trinetes, los remos, las redes– “lloran al cielo la pena silenciosa de su extinción irremediable” (11–12) y los embarcaderos parecen “orar” (116).

La imaginería utilizada por Rubín, que podría llamarse igualmente “churrigueresca”, contrasta con el estilo depurado que Cortázar y Rulfo utilizaron en el mismo período en sus cuentos de ajolotes.²⁵ Pero la abundante antropomorfización que caracteriza esta imaginería sirve otro propósito que el de adornar el texto. Muestra de manera insistente al medio ambiente como un personaje que interactúa con los otros personajes humanos que se mueven en él y que lo perciben, no solo de manera visual, sino también auditiva, olfativa, táctil y cinética.²⁶ De esta manera, Rubín aproxima el entorno natural a los seres humanos a través del lenguaje y desestabiliza así la noción de una estética paisajista basada en la distancia entre lo natural y el sujeto que observa.

Esto no significa, sin embargo, que el paisaje desaparezca de la novela, sino que corresponde más bien a la noción que Michel Collot tiene del concepto. Collot se opone a una definición antropocéntrica, eurocentrista y dualista del paisaje (afirmada por Descola y Nouzeilles, e. o.), demasiado centrada en lo pictórico, y defiende la idea romántica de que el paisaje sea “la cara sensible de la Tierra” (Collot, 2024) en el sentido de que, a través de la forma paisajista, los artistas, en particular los escritores, se sumergen en la naturaleza de una manera corporal, afectiva, sensorial y posiblemente también ética.²⁷

²⁵ Gutiérrez de Velazco (2008, 232) opina asimismo que “el uso de metáforas y giros lingüísticos” en la obra de Rubín “no ha[n] soportado la erosión del tiempo, de allí su carácter anacrónico.”

²⁶ Hay que precisar aquí que el término ‘medio ambiente’, el conjunto de circunstancias exteriores a un ser, no coincide con ‘naturaleza’, sino que incluye asimismo la cultura ligada a vivir con esa ‘naturaleza’, es decir, el lenguaje, las costumbres, las prácticas religiosas, en fin, todo de lo que se ocupa la antropología. El propio autor afirmó en una entrevista con Emmanuel Carballo que “la antropología es un factor del medio, y el medio es para mí el personaje” (Gil de la Piedra 2020, 119).

²⁷ Aunque creo que esta noción de paisaje cubre la mezcla de antropomorfización, animización e imitación literaria de la forma paisajista clásica que encontramos en la novela de Rubín, y confirma que aquí no se trata de una estética “después del paisaje” (Andermann 2018), no me parece oportuno perder de vista las implicancias históricas, ideológicas y culturales relacionadas

En efecto, por su dinamismo, las descripciones del lago y sus riberas, que se insertan como ‘cuadros’ en la narración, no difieren sustancialmente de la manera en la que Humboldt había descrito la naturaleza americana, guiada por su aspiración romántica de reproducir, en su escritura, “Nature’s ancient communion with the spiritual life of man” (Pratt 2008, 122). Rubín sigue dedicando mucha atención a los aspectos visuales para describir el lago y sus riberas, en particular a los cambios de luz, los colores y los contornos. En numerosas ocasiones, además, divide sus ‘cuadros de la naturaleza’ en un primer plano, donde se destacan las siluetas de hombres contra el lago, y un trasfondo, constituido por la serranía. Los artefactos humanos se integran con cierta fricción en el espacio natural.²⁸ Los dibujos que acompañan el texto repiten esta estética paisajista, con dos excepciones que muestran al protagonista rodeado de vegetación, en un caso, y de agua en otro. El solapamiento o “ensamble” (Andermann 2008) de estas dos formas de mirar, la inmersa y la distanciada, mezcla los puntos de vista de, respectivamente, el protagonista mestizo y el escritor-observador de la vida de aquel hombre.

A través de esta mirada compuesta, el ser humano está obligado a plegarse a la voluntad del medio ambiente. La novela contiene numerosos ejemplos de cómo la luz y el viento forman y transforman el paisaje, lo que a su vez influye en el ánimo y los comportamientos de los seres humanos. Aquí solo cito uno:

Así pues, la navegación a vela en uno de estos primitivos lanchones chapálicos es buena, casi magnífica, cuando sopla un viento favorable al rumbo de la embarcación. Pero se torna de lo más irritante y desmañada si éste llega a ser desfavorable, o no lo hay... Entonces los hombres se doblegan ante la naturaleza, castrados todos los recursos de su frondoso ingenio, y han de lanzar el anclote a media travesía y disponerse a esperar, platicando, durmiendo o jugando baraja, a que Dios tenga conmiseración de ellos y de sus familias y disponga que aparezca el viento. (Rubín 1951, 133)

De acuerdo con los rasgos de la novela regional o ‘de la tierra’, que conoció su auge en América Latina en las tres primeras décadas del siglo XX, y a cuya tradición Rubín adscribe de manera explícita al subtítular su novela como “novela mestiza”, *La canoa perdida* muestra las características geográficas y climáticas del Lago de Chapala y sus riberas como una fuerza

con la manera de ver el mundo a través de la forma paisajista, sobre las que Descola y Nouzeilles llaman la atención.

²⁸ Un ejemplo: “El desgarrón luminoso de los faros de los automóviles [...] acuchillaba con la brusquedad de sus giros a la serena negrura de la noche” (Rubín 1951, 182).

telúrica que moldea la identidad de su protagonista, que a su vez representa una cultura regional y social entera, la del mestizo.²⁹ Las descripciones prosopopéyicas del entorno acuático no solo señalan la relación orgánica entre Ramiro Fortuna y el agua, que “fue como otra madre que velara su infancia y aun parecía que le uniese a ella el cordón umbilical de ese parentesco” (Rubín 1951, 259). También indican un proceso de espiritualización del medio ambiente que capta el ‘espíritu’ de una colectividad.³⁰ En esta ‘animización’ del entorno, se puede ver un panteísmo cercano a la cosmovisión indígena: Dios está en todo y forma un conjunto indisoluble con la naturaleza y el ser humano.³¹

¿Qué ocurre con esta relación orgánica y espiritual cuando las condiciones geográficas y climáticas del entorno cambian de manera tan drástica como en el caso de la desecación del lago de Chapala? ¿Qué pasa en una novela que adscribe a una tradición literaria basada en la predominancia del medio ambiente sobre los personajes humanos pero que incluye asimismo los indicios de que esta relación se ha invertido completamente?

La canoa perdida cuenta la proliferación de un lirio acuático no nativo que debe volarse con dinamita para asegurar el aprovechamiento de las corrientes fluviales. La novela menciona asimismo la existencia de una draga, propiedad de la Compañía Hidroeléctrica, que rasca continuamente el suelo del río Santiago para ahondarlo, e indica varias veces que la canoa de Ramiro Fortuna se volverá obsoleta pronto por la falta de agua. En este contexto, a través de su protagonista, Rubín nos cuenta la transformación de un pescador y campesino, cuyo trabajo depende del clima, las temporadas y la benevolencia de las cosechas, y de su patrón, en un proletario que debe plegarse a la oferta laboral en el mercado capitalista. La pérdida de la canoa simboliza la pérdida de una manera de trabajar en conexión con la naturaleza,

²⁹ Claudia Gil de la Piedra (2020, 124) describe con precisión el tipo de mestizo que Ramiro Fortuna presenta, como un ser definido no tanto por parámetros raciales, sino por su posición económica y social, entre el mundo rural y el mundo moderno.

³⁰ Para una explicación del vínculo espiritual entre el ‘hombre’ y la geografía en la novela de la tierra, véase Alonso (1993, 60–61).

³¹ Meyer Ringwald (1970, 225) llama la atención a la relación entre la animización de la naturaleza en la obra de Rubín, el panteísmo y lo que llama “the Indian view”, que supone una intimidad entre el ser humano y su entorno natural. Se podría relacionar esto con el sincretismo de la representación de paisajes en la época colonial en América (Rudas Burgos 2023, 277), y con lo que Eduardo Viveiros de Castro llama el “perspectivismo amerindio”, que significa que para ciertas culturas amazónicas, es posible mantener relaciones sociales con diferentes especies ya que éstas son consideradas, y se supone que consideran a sí mismos, como personas que miran su entorno desde sus propios puntos de vista.

que ha sido sustituida por el capitalismo como fuerza dominante en la vida del protagonista. Para describir la transformación del pescador en este nuevo hombre, Rubín vuelve a recurrir a una imagen que conecta lo humano con lo no-humano:

Estaba surgiendo en él un ejemplar más de ese feroz hombre nuevo, que enfanga con su ambición, su egoísmo y su mezquindad, los cenagosos ámbitos morales de nuestra época. Y al empujar otra vez la caña de los remos para proseguir con redoblado afán en la tozuda búsqueda, experimentó la sensación alarmante de que aquellas sus manos efusivas y abiertas, se estuvieran transformando en algo así como gruesas garras de tigre, feroces por lo bien armadas de punzantes y afiladas uñas. (Rubín 1951, 273)

En vez de una figura retórica que aproxima al ser humano a su entorno, sin embargo, la metamorfosis de hombre en animal que se describe en este fragmento subraya la idea marxista de alienación (en alemán: *Entfremdung*) según la cual el trabajador se ve separado de su trabajo, del producto de su trabajo y por ende, de su propia humanidad. El lago que retrocede simboliza este concepto central para la comprensión del sistema capitalista.

Una atmósfera extraña

La idea de alienación se acompaña en el plano estético de una representación cada vez más siniestra del paisaje. Esto no coincide totalmente con lo que Eva Horn y Hannes Bergthaller afirman, a saber, que una estética del Antropoceno “debe ocuparse menos de la alienación [*“Entfremdung”*] del hombre y la naturaleza que de su extrañeza (*Verfremdung*) fundamental, un ‘devenir siniestro’ (*Unheimlich-Werden*) del mundo vivo” (Horn y Bergthaller 2020, 125, mi traducción). Rubín no da prioridad a la distanciamiento estético por sobre la distanciamiento temática-espacial en su novela, sino que las conecta. Un poco antes de la insinuación de metamorfosis citada aquí arriba, Ramiro Fortuna siente “[p]or vez primera en su larga vida de navegante, [...] que, en la penumbra de la noche y desde las misteriosas profundidades y distancias del ancho lago, trascendía un hálito amenazador...” (Rubín 1951, 229). Se imagina que sería muy fácil “desaparecer, devorado por tal inmensidad líquida” (Rubín 1951, 229). La naturaleza que le era familiar, entonces, se vuelve incognoscible y la posible unión con ella peligrosa. El lago se revela, en otras palabras, como *Unheimlich*, ese concepto alemán tan difícilmente traducible, que mezcla lo reprimido con lo familiar.

En su ensayo titulado *Das Unheimliche* (1919), Sigmund Freud se refiere a lo siniestro como un sentimiento y como una “atmósfera” que puede

ser producida en la literatura. Contrariamente a los ejemplos ofrecidos por Freud, quien se basa en los cuentos fantásticos de E.T.A. Hoffmann, la novela de Rubín es una novela realista; la metamorfosis sugerida aquí arriba no tiene ‘realmente’ lugar y la imagen del lago que devora a los navegantes queda en una metáfora. Las múltiples leyendas y supersticiones que se vinculan con el espacio son integradas en la novela, pero solo como ‘cuentos’ que forman parte de la información antropológica que Rubín nos provee de este entorno. Contribuyen, sin embargo, a la sensación de que algo se esconde debajo de la superficie plateada del lago. La opción por palabras pertenecientes al campo semántico de lo sobrenatural, como una canoa “fantasmal” (Rubín 1951, 182) o la vela de una embarcación que aparece “como un espanto sorprendido” (Rubín 1951, 131) refuerzan esta sensación, a la vez que anuncian ya la muerte de las actividades relacionadas con la navegación.

Como se nota en el siguiente fragmento, las informaciones relacionadas al tiempo, entendido como estado atmosférico, tienen el mismo efecto, el de subrayar la atmósfera siniestra que se apodera cada vez más del paisaje lacustre.

Al cabo de un rato cedió el *abajero*. Y tras él sobrevino la calma oleaginosa que precede al hirsuto *mexicano* de la madrugada. Éste había de encargarse de dispersar o de traer consigo aquella incipiente tormenta, que pudo haber ayudado en su huida a nuestro amigo. Pero aún faltaban dos a tres horas para su iniciación. En tanto, y con la quietud, los rumores que el viento desparramaba por sobre el lago, se acallaron. Y al serenarse el agua, la boga se tornó más regular y fácil... Pero ese silencio parecía acrecentar la amenaza empavorecedora que del negro fondo del vaso subía a bailar una danza siniestra y fantasmal en la callada desolación de la noche. (Rubín 1951, 231)

En el contexto de la desecación del Lago de Chapala, las informaciones meteorológicas y climatológicas, que abundan en el texto, tienen una triple función. Primero, llaman la atención a una de sus causas, a saber, los años de sequía alarmante que precedieron la publicación de la novela y que podríamos considerar como un síntoma temprano del cambio climático inducido por el hombre. Segundo, como ya mencioné anteriormente, las circunstancias meteorológicas juegan un papel central en la evocación de una naturaleza que domina al hombre. Los diferentes vientos, los cambios de luz y sombra y el grado de humedad del aire no solo influyen en las actividades de los navegantes, sino también, como se nota en el fragmento citado aquí arriba, en su estado de ánimo. A través de la percepción visual y auditiva del paisaje, se transmite este estado atmosférico de extrañeza al lector, lo que coincide con la tercera función que desempeñan las informaciones meteorológicas en la novela. Como afirma el documental *Aún sigo aquí*, y como se verá en los

capítulos que siguen, esta atmósfera siniestra caracteriza las narrativas antropocénicas de hoy. Me parece que la relevancia de la novela de Rubín como novela ecológica hoy en día consiste precisamente en esa búsqueda (romántica) de unir en un texto literario la atmósfera física, como elemento meteorológico y sensorial, con un ambiente afectivo que puede incluir a los lectores.³²

Solo hay que buscar la manera de acercarse un poco

Doy un salto en el tiempo. *Jaws [Tiburón]* (2015) de la autora jalisciense Xitlalitl Rodríguez Mendoza desgarrar la dinámica entre el sujeto humano y su entorno, que todavía determinaba la estética paisajista de Rubín. El título del libro juega con la pronunciación del nombre de la película icónica de Steven Spielberg, de 1975, sobre un tiburón que devora a hombres y mujeres en un balneario, [dZos], que en español coincide con la pronunciación de “yo” en plural. Desde el inicio, entonces, la autora se acerca con humor no solo a la idea del ‘yo poético’, esa voz que transmitiría los sentimientos, deseos, sueños, y experiencias de la propia poeta, sino también a la interacción entre lo que se supone que es exterior –el exótico tiburón– y la supuesta interioridad de la poeta. El uso del inglés crea distancia con respecto a ese “yo”. El significado de la palabra, “mandíbulas”, podría vincularse con el funcionamiento del lenguaje en el libro, que consiste en mezclar y triturar palabras con el fin de descomponer al yo poético. Al mismo tiempo, evoca el terror en el que se basa la película de Spielberg: que debajo de la superficie del mar se esconde una naturaleza que consume a los humanos.

En el breve texto titulado “A Shark in Chapala”, incluido en el libro, el yo poético –o mejor dicho: uno de los yos– expresa, sin embargo, el deseo de ser consumido por el animal. La frase “Que me come el tiburón, mamá” (Rodríguez Mendoza 2015, 17) es una adaptación de la letra de “El Tiburón” del dúo de reguetón puertorriqueño Alexis y Fido. La canción, que apareció en su álbum debut *The Pitbulls* de 2005, contiene un *sample* del tema principal de *Jaws*, compuesto por John Williams. Si dejamos de lado el significado claramente sexual de la frase, y nos concentramos únicamente en su procedencia, salta a la vista la distancia entre el yo y el animal, que solo aparece como cita de una cita en un entorno que no le es propio. “Que esa es

³² Para un análisis de la importancia del concepto de “atmósfera” en el ámbito cultural anglófono actual, véase: *Atmosfears: The Uncanny Climate of Contemporary Ecofiction* de Natalie Dederichs. Para una historia de la imaginación climática occidental, véase: *Klima. Eine Wahrnehmungsgeschichte* de Eva Horn.

una canción, que en Chapala no hay tiburones. Ni isla ni alacrán” (Rodríguez Mendoza 2015, 17).

El nombre de Chapala aparece como un juego vagamente autobiográfico en una serie de otros entornos acuáticos, cada vez menos aptos para albergar un tiburón, que forman el título de los textos que rodean el capítulo en cuestión: “A Shark in Chamela”, “A Shark in Chapala”, “A Shark in Chacala”, “A Shark in Chapultepec”. Chapala sirve aquí como otro acuario para el tiburón, como un contenedor vacío que no tiene ningún elemento que refiere a la realidad y que, por eso, pierde el estatuto de paisaje. Solo se define por lo que no contiene (y que nunca ha contenido). Es verdad que en Chapala no hay tiburones, pero por lo menos contiene tres islas, Isla de los Alacranes, Isla Mezcala (o Isla del Presidio) e Isla Menor. Estas referencias geográficas, que en *La canoa perdida* ocupaban todavía espacio, ya no son importantes, salvo, en el caso de la Isla de los Alacranes, por el miedo que provoca su nombre. Una oración a San Jorge, que contiene imaginaria animal, debería proteger contra este miedo: “que rece antes de acostarme y que le pida a San Jorge Bendito que amarre a sus animalitos con su cordón más bendito [para que no nos piquen ni a mí ni a mis hermanitos]” (Rodríguez Mendoza 2015, 17). Lo que queda del paisaje, en otras palabras, es una vaga asociación con el mundo de la infancia y el afecto causado por la cercanía de lo natural.

A pesar de la destrucción de la estética del paisaje, *Jaws [Tiburón]* mantiene un vínculo temático con *La canoa perdida* de Rubín, en el sentido de que también trata de la extinción de la vida en un entorno acuático. Como “pez asediado, perseguido, blanco de arpón, pez de utilería, pez muerto, a 58 pesos el kilo” (Rodríguez Mendoza 2015, 18), el tiburón sirve como síntoma y metáfora de la degradación de la vida acuática. Además del problema del consumo y de la pesca industrial, Rodríguez Mendoza menciona la basura que atasca los cuerpos de agua, y las construcciones, como hoteles de lujo y puertos, que separan el agua del yo. “Solo hay que buscar la manera de acercarse un poco”³³ (Rodríguez Mendoza 2015, 16), escribe con ironía, como si fuera una tarea fácil, la de reconectar el océano con la piel humana.

Al igual que la novela de Rubín, entonces, el texto de Rodríguez Mendoza consiste en una búsqueda por acercar la naturaleza, que se encuentra en esta criatura del agua, a la escritora, hacer coincidir el *Jaws* con el yo. Se mencionan varias estrategias en el texto: desde el consumo del pez

³³ El fragmento entero reza: “El mar –como los gatos y la muerte– es gratis. Sólo hay que buscar la manera de acercarse un poco, esquivar hoteles de lujo, evitar puertos, mirar el sol” (Rodríguez Mendoza 2015, 16).

(tanto el comer como el ser comido), sobre la natación hasta la idea de alumbrar a un tiburón. El resultado es vacilante: “Jaws es otro. Yo soy Jaws [...] Jaws es otro. Pero en el fondo, roca que cae en fosa marina, siempre seré el mismo” (Rodríguez Mendoza 2015, 19).

Solo en el propio lenguaje, el animal y el sujeto humano encuentran un territorio en común. Para que esto suceda, es necesario que el yo se descomponga, se diluya en un número infinito de citas, juegos de palabras, oraciones, lugares, imágenes y significados, que la poeta copia, mezcla, tritura y pega. Mientras que Rubín, a través de su archivo de costumbres, palabras, canciones, labores y espacios intentó reconstruir la realidad chapálica para acercarla de nuevo al ser humano, Rodríguez Mendoza comprende que hay que destrozar el concepto de este sujeto como una entidad fija y estable para asegurar la supervivencia del animal. Solo así, se puede subvertir la dinámica incrustada en la mirada paisajista romántica, que consiste en que la naturaleza sea un reflejo del interior del poeta que la contempla. Solo así, se abre la posibilidad a otra manera de mirar:

Hileras de dientes. [...] No sabe que por dentro bailo al ritmo de su sangre de bestia fría y miro al cielo por sus negras cuencas. Mi casa es el mako que el mar mece con su amor a mansalva. (Rodríguez Mendoza 2015, 37)



La última cita del texto de Xitlali Rodríguez Mendoza vuelve a subrayar la importancia del lugar desde donde se mira el mundo —aquí, provocadoramente, la narradora cuenta desde el estómago de un tiburón, lo que subvierte radicalmente la relación entre ‘el hombre’ y ‘la naturaleza’ que caracteriza las representaciones románticas. La cercanía extrema entre el hombre y el animal ‘salvaje’ también se tematizó más de medio siglo antes en los cuentos de Juan Rulfo y Julio Cortázar, escritos en un tiempo en que ‘lo natural’ ya parecía haberse separado definitivamente de lo humano a causa de la rápida modernización e industrialización que caracterizó ciertas partes de América Latina en esta época. El vidrio del acuario en el Jardín des Plantes en “Axolotl” de Cortázar es un símbolo elocuente de esta separación, que solo se vence en el ámbito de lo fantástico. Y aun así, como nos confiesa el narrador, es imposible que el cuento no sea antropocéntrico. Al contrario del texto del argentino, “El hombre” de Rulfo no se sitúa en un entorno natural artificial. Los ajolotes, que eran centrales en la primera parte del presente capítulo, aparecen en su hábitat usual, un charco en el lecho de un río que

impide la huida de un asesino. El título que apareció en el manuscrito original del cuento, “Donde el río da de vueltas”, llama la atención a la importancia de este cuerpo de agua, que se animiza y cuya agencialidad se entrelaza con la agencialidad humana. El hombre se asemeja al anfibio en su dependencia absoluta a este entorno.

El medio ambiente es asimismo un factor determinante del comportamiento humano en la novela de Ramón Rubín sobre la desecación del Lago de Chapala, prácticamente contemporánea de los cuentos de ajolotes de Cortázar y Rulfo. Mediante mi análisis de *La canoa perdida*, examiné qué ocurre con las categorías estéticas de lo hermoso y lo sublime, características que solemos adscribir a la noción de paisaje, cuando la naturaleza no-humana está tan cerca que su experiencia se mezcla permanentemente con la vivencia profunda y cotidiana de una crisis hídrica y ambiental. Hemos visto que Rubín se esfuerza en demostrar la hermosura de la cercanía entre todo lo viviente en el Lago de Chapala; una hermosura que se convierte a veces en sublime cuando todo parece regirse por una fuerza cósmica. Además, en la novela se solapan la manera de ver de su protagonista colectivo, el mestizo mexicano, y la del escritor que mira esta colectividad desde cierta distancia.

La novela de Rubín revela asimismo cierta tensión entre la tradición de la “novela de la tierra”, basada en la identidad del ser humano con su entorno, y el hecho de que este entorno se encuentre en un proceso de cambio radical. Rubín, contrariamente a Rulfo, sigue aferrándose a la estética realista, pero a medida que su protagonista se da cuenta de la alienación de su entorno, el molde realista se ve carcomido por características propias del modo fantástico, como la emergencia de una atmósfera siniestra. La naturaleza, como nos la presenta Rubín, no es totalmente sustituida por la especie humana como fuerza que lo rige todo, sino que se vuelve más incognoscible y peligrosa. Como se verá en los capítulos siguientes, esta imagen de la naturaleza regresa en las narrativas contemporáneas que podríamos calificar como ecogóticas.

Capítulo II. Miedo

Tour del horror

El río Santiago, que rodea el Área Metropolitana de Guadalajara y cuyo cauce se origina en el lago de Chapala, es el río más contaminado de México.³⁴ El Instituto Mexicano de Tecnología del Agua (IMTA) encontró 1.090 sustancias químicas en el río, de las cuales algunas son altamente tóxicas, como ftalatos (disruptores hormonales), fenoles (afectan el desarrollo neuronal), tolueno (una sustancia cancerígena) y retardantes de llama.³⁵ Las municipalidades El Salto y Juanacatlán son las más afectadas por la contaminación. Son también las municipalidades más pobres de Jalisco a pesar de que su PBI es uno de los principales del estado gracias a su actividad industrial. Un Salto de Vida es una asociación civil creada por habitantes de El Salto y Juanacatlán, que desde 2008 ha tratado de visibilizar la problemática socioambiental al ofrecer un recorrido por los lugares más contaminantes y contaminados de su hábitat. El recorrido, que pasa por presas, arroyos, cascadas, basureros, una planta de tratamiento de aguas residuales y fraccionamientos, fue bautizado *Tour del Horror*.

Al leer el folleto informativo sobre el tour, es inevitable sentir malestar o incluso angustia. La portada muestra una imagen en blanco y negro a primera vista inocente: se ve algo que se parece a humo o vapor, copos de espuma flotando sobre el agua, y a la derecha, casi escondida debajo de la espuma, una planta diminuta. Parece una imagen tomada a los pies de una cascada. En la contracubierta se muestra efectivamente una estampilla postal de finales del siglo XIX con la imagen de la cascada Salto de Juanacatlán conocida como “el Niágara mexicano”. La cita de Eduardo A. Gibbon que acompaña la estampilla postal se apoya en la oposición tradicional entre naturaleza y cultura para evocar la sensación de lo sublime, que, en línea con

³⁴ Véase “Revivamos el Río Santiago”, sitio web del gobierno de Jalisco: <https://riosantiago.jalisco.gob.mx/>.

³⁵ Sinopsis del estudio en <https://agua.org.mx/biblioteca/actualizacion-del-estudio-de-calidad-del-agua-del-rio-santiago-2/>.

la imaginación romántica, se experimenta en la contemplación de ciertos fenómenos naturales particularmente impresionantes:

Hay en estas comarcas un algo tan bello y sublime en la naturaleza, un espectáculo tan maravillosamente arrobador, que parece, como si esa misma naturaleza, presintiendo que el hombre con el transcurso de los siglos levantaría monumentales estructuras en la ciudad, se anticipó a revestirse de tantas y sorprendentes galas que, ni el arte mismo, con toda su grandeza propia y sus ideales, pudiera rivalizar con ella. Esta rival de las monumentales construcciones se llama: El Salto de Juanacatlán. (Agrupación 2017, s.p.)

El título “Tour del horror” en la portada y el contenido del folleto revelan, sin embargo, que añadir estas referencias decimonónicas al folleto es un gesto nostálgico, visto que ya no existe aquella naturaleza pura que maravillaba a Gibbon. Los textos que acompañan las fotos de los puntos de interés en el tour, formulados con precisión, demuestran que la ‘naturaleza’ a la que se refería Gibbon ya está desde hace mucho tiempo al servicio de las construcciones humanas, con consecuencias nefastas. La cascada, por ejemplo, fue aprovechada desde 1904 para la planta hidroeléctrica que abastecería a la fábrica textil, que dio origen al asentamiento de El Salto. Allí convergen las aguas residuales de uno de los corredores industriales más grandes de México y las aguas residuales de los hogares de la Zona Metropolitana de Guadalajara. Como explica el texto del folleto, “[l]a caída eleva los contaminantes para rociar las cabeceras municipales de El Salto y Juanacatlán donde –por esta situación– existe gran cantidad de enfermedad y muerte en la población. Con la devastación ambiental se perdió el modo de subsistencia de los habitantes originarios en torno al río” (Agrupación 2017, s.p.). Estas frases resumen de manera ejemplar la intrincada red de relaciones entre elementos naturales y actividades humanas que caracteriza la crisis socioecológica del Antropoceno en América Latina. Ilustran, además, la imposibilidad de reducir esta crisis a víctimas y victimarios fácilmente identificables, ya que la naturaleza –en este caso, la cascada– ha pasado de ser ella misma víctima inocente y el tradicional ‘símbolo de la vida’ a convertirse en asesina. El mapa incluido en el folleto repite el mismo mensaje. Muestra la cercanía inquietante entre los cuerpos de agua, las zonas industriales y las áreas urbanizadas. De esta manera, la imagen de la portada del folleto, a primera vista ingenua, se convierte en algo amenazante, señal visible de la toxicidad del río y de la casi imposibilidad de vida en este entorno acuático.

A pesar del diseño, que construye de manera clara y convincente la narrativa expuesta anteriormente, el folleto solo logra transmitir una fracción

del miedo intenso implicado en la palabra “horror”, mencionada en el título del folleto. Incluso los participantes del tour, que entran en contacto directo con la enormidad y la monstruosidad de la problemática relacionada con el río Santiago, tienen la certeza tranquilizadora de que su inmersión es temporaria. El verdadero horror consiste en sentirse atrapado en este entorno que mata.

La literatura latinoamericana reciente abunda en ejemplos de novelas y cuentos que simulan este miedo intenso a sentirse atrapado, en relación con problemáticas ecológicas. Confirman que la palabra ‘horror’ es la más adecuada para denominar la respuesta afectiva predominante ante la crisis del Antropoceno: horror ante el poder destructivo de algunas empresas, gobiernos o de la propia especie, horror ante la magnitud de esta destrucción, horror ante la idea de que una ‘cosa’ inocente y pasiva se ha vuelto contra la humanidad. Al inscribirse en o dialogar con la tradición literaria y cinematográfica de terror, estas narraciones buscan provocar un efecto determinado, que conecta afectivamente a los lectores con los personajes.³⁶ De esta manera, confirman el papel central que Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro dan al miedo en esta era que se niegan a llamar Antropoceno. En *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines* (2019), citan al chamán y líder político yanomami Davi Kopenawa, quien profetizaba lo siguiente: “Los blancos no temen, como nosotros, ser aplastados por la caída del cielo. Pero un día tendrán miedo, ¡tal vez tanto como nosotros!” (Danowski y Viveiros de Castro 2019, 139-140). Danowski y Viveiros de Castro añaden inmediatamente: “Aparentemente ese día ya comienza a despuntar en el horizonte” (Danowski y Viveiros de Castro 2019, 140).

Timothy Clark afirma en un artículo de 2020 en *American Imago*, la célebre revista de psicoanálisis, que una parte cada vez más grande de la población mundial, en particular la que vive en un entorno con infraestructura “desarrollada” (Clark 2020, 62), es decir, en un contexto de violencia ambiental latente, experimenta lo que él llama el “horror antropocénico”

³⁶ Cuando me refiero a la tradición literaria y cinematográfica de terror, me interesa el conjunto de narrativas del miedo ‘de género’, es decir, aquellos productos culturales que tienen unos rasgos repetidos, hasta el punto de que generan ciertas expectativas en el público lector en cuanto a la estructura afectiva creada en y a través de ellos. En el ámbito cultural anglosajón, se suele utilizar el término “horror” en vez de “terror” para referirse a estas narrativas del miedo. Yo utilizo la palabra “horror” aquí en el sentido de un miedo intenso que también provoca asco. Para una distinción más detallada entre el uso de los términos “horror” y “terror” en la literatura latinoamericana, véase el artículo de Sabine Schlickers, “Narrativas de terror y narración perturbadora”.

(*Anthropocene horror*). Se trata de una reacción afectiva ante la comprensión de que el impacto del ser humano en la tierra ha cruzado un umbral: lo que siempre ha parecido normal –el tráfico atascado, un campo grande con cultivos, por ejemplo– se revela como destructivo (Clark 2020, 66). Parte del horror está causado por la impresión de que las amenazas relacionadas con el cambio climático y la destrucción del planeta son omnipresentes. En contraste con el “duelo ecológico” (Clark 2020, 61), que sigue como reacción ante la pérdida de un paisaje o un lugar determinado, lo que resultaba en *La canoa perdida* de Rubín, por ejemplo, el horror antropocénico tiene un alcance global. Según la argumentación de Clark, entonces, los habitantes de lugares particularmente dañados, como las orillas del río Santiago, no son los únicos que experimentan la sensación de no poder escaparse. El horror que se siente, escribe Clark (78), se origina en una profunda sensación de desfase entre la percepción y la realidad (un idílico arroyo murmurante encubre un paisaje tóxico), entre causas y consecuencias (la compra de un *smartphone* significa apoyar la minería ilegal) o entre acciones individuales y el impacto de una especie entera (la absurdidad de la recomendación de ahorrar agua y apagar luces para salvar al planeta).³⁷

Se podría reprocharle a Clark el estar describiendo un horror antropocénico ‘de lujo’ que hace abstracción de los verdaderos causantes y víctimas de las crisis socioecológicas del Antropoceno e incluso parece igualarlos en tanto sufridores del mismo afecto, a saber, el miedo. Sin embargo, sus ideas sirven para entender mejor cómo se puede narrar el Antropoceno, y, en particular, cómo los escritores pueden crear una conexión afectiva entre el sufrimiento de las víctimas directas de las crisis socioecológicas –personajes principales o secundarios– y el público lector, que, con frecuencia, lee desde ese contexto de violencia ambiental latente del que escribe Clark. Según explica Alexa Weik von Mossner (2014, 103-105), esta relación empática es clave para la narrativa ecológica ya que las emociones, en particular las que implican una reacción emocional corpórea, como el miedo, forman una parte integral de la cognición humana y son esenciales en el proceso de tomar decisiones éticas, es decir, decisiones más o menos ecológicas.

37 La idea de desfase forma la base de las reflexiones de Clark acerca de las escalas del Antropoceno. Véase Clark, Timothy. “Scale.”

Lo gótico como un territorio en común

El énfasis que pone Clark en el alcance global del horror antropocénico ofrece además una explicación para el reciente interés de editoriales y traductores anglófonos por el así llamado *New Female Gothic* escrito en América Latina y la consiguiente circulación global de este tipo de literatura. La etiqueta, utilizada con frecuencia por razones de marketing literario, refiere a las obras de una nueva generación de autoras latinoamericanas, nacidas en o después de los setenta, que recurren a la retórica del miedo (Logie 2023, 280). Escritoras como Samanta Schweblin, Liliana Colanzi, Mónica Ojeda, Fernanda Melchor, Selva Almada y Mariana Enriquez, cuya obra se estudiará en lo que sigue, reciclan y reescriben la rica tradición del fantástico latinoamericano. Como observaron Julio Cortázar y, más tarde, María Negroni, entre otros autores, esta tradición es esencialmente gótica.³⁸ Es decir, en América Latina, la transgresión del límite entre lo posible y lo imposible alrededor de la cual gira la literatura fantástica, genera una reacción afectiva particular: la imposibilidad del acontecimiento causa angustia e incluso miedo en el lector, lo que refleja en muchos casos las emociones de los propios personajes y/o del narrador.³⁹

Como explica Ilse Logie en su artículo sobre el papel de la traducción al inglés del *New Female Gothic*, varios factores confluyen en el hecho de que las obras de las autoras en cuestión disfruten de una distribución global. Este fenómeno no se puede explicar únicamente por el uso de un lenguaje relativamente accesible que facilitaría la traducción (la autora mexicana Fernanda Melchor sería un poderoso contra-ejemplo). La literatura gótica, que tiene sus raíces en la cultura anglófona de los siglos XVIII y XIX y que se ha convertido en un fenómeno global, ofrece un territorio en común, una sintaxis compartida de motivos, temas, personajes, paisajes y estrategias

³⁸ Julio Cortázar, en sus “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, ya señaló “la presencia de lo específicamente gótico” (Cortázar 1975, 145) como característica de la escritura fantástica escrita en la región. Y María Negroni, en *Galería fantástica*, lee incluso toda la literatura fantástica de América Latina como “una deriva de la literatura gótica” (Negroni 2015, 9).

³⁹ David Roas (Roas 2006, 100) confirma: “Lo fantástico nos hace perder pie respecto a lo real. Y ante ello no cabe otra reacción que el miedo.” En este sentido, el miedo permite distinguir entre lo fantástico y el realismo mágico. A diferencia de la literatura fantástica, el realismo mágico permite una coexistencia armoniosa –es decir, libre de miedos– entre los diferentes niveles de realidad. Para un estudio detallado sobre el realismo mágico (global) desde una perspectiva ecocrítica, véase, por ejemplo, Holgate, Ben. *Climate and Crises: Magical Realism as Environmental Discourse*.

literarias que une a las escritoras con sus lectores en el mundo entero.⁴⁰ El miedo a la destrucción del planeta que vehiculiza ese *New Female Gothic* a menudo, constituiría otra capa importante de reconocimiento, ya que, como argumenta Clark, el horror antropocénico “may already affect anyone anywhere” (Clark 2020, 62).

La integración de las obras latinoamericanas contemporáneas dentro del gótico global y de la literatura ecogótica –término que apareció primero en la academia anglosajona para estudiar obras que giran en torno al miedo que impregna nuestra interacción con entidades no humanas⁴¹ no implica un borramiento de sus especificidades regionales, sino por el contrario. El anclaje regional se hace sobre todo a través de la ubicación de las narrativas en un determinado paisaje. La aparición de nuevas escrituras del miedo en América Latina se acompaña de una reemergencia y una reescritura de tradiciones literarias ligadas a territorios periféricos, considerados muchas veces como fuera o al margen de la civilización.

En este capítulo se analizarán dos textos que se sitúan en y alrededor de los ríos contaminados que atraviesan las capitales de Chile y Argentina: la novela *Mapocho* (2002) de Nona Fernández y el cuento “Bajo el agua negra” (2015) de Mariana Enriquez. A pesar de su ubicación urbana y relativamente céntrica en términos geográficos, los entornos acuáticos en los que se sitúan estos textos se caracterizan por su marginalidad. Estos entornos no forman solamente la frontera entre cultura y (lo que queda de) naturaleza. En sus orillas se asentaron tradicionalmente comunidades de habitantes con recursos socioeconómicos restringidos. Las autoras ofrecen una crítica a la sociedad postdictatorial al vincular el problema de la contaminación del agua con la historia de violencia y exclusión de ambos países. Los dos textos muestran que el horror antropocénico se conecta de manera indisoluble con horrores cometidos anteriormente.

⁴⁰ Botting y Edwards hablan, por ejemplo, de “globalgothic”, un fenómeno de marketing que a la vez tiene la potencia de criticar las mismas estructuras económicas neoliberales que permiten su difusión global.

⁴¹ Véanse los estudios de Smith y Hughes (*EcoGothic*), Keetley y Wynn-Sivils (*Ecogothic in Nineteenth-Century American Literature*), Soles y Tidwell (*Fear and Nature: Ecohorror Studies in the Anthropocene*) y, para el ámbito específicamente latinoamericano, Mackey (“Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense”).

Residuos y fantasmas

El río Mapocho surge en la cordillera de los Andes, atraviesa Santiago de Chile y confluye en el río Maipo, que a su vez desemboca en el océano Pacífico. Ocupa el centro de la novela homónima, escrita por Nona Fernández, que gira en torno a la dictadura de Augusto Pinochet en Chile (1973–1990). En el epílogo de la edición de 2018 de *Mapocho*, la autora utiliza la metáfora del ciclo hidrológico para explicar la idea de un pasado traumático que se mantiene vivo y que parece reciclarse eternamente. Sus investigaciones para la novela en los archivos de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile le revelaron que el río arrastraba consigo la violencia que caracterizó a la nación desde tiempos inmemoriales:

[...] descubrí un río que por vocación mostraba desde el origen un retrato doloroso, lo peor de nosotros mismos y lo peor de un tiempo sin tiempo, que circula enmarañado, reciclándose en sí mismo como lo hace el agua en su camino vital. Escurriéndose de la cordillera al mar, solidificándose como nieve, deritiéndose y fluyendo en el río, que se evapora, que se vuelve nube, lluvia, nieve, y otra vez río, y otra vez mar. (Fernández 2020, 234)

Fernández adopta la lógica temporal del ciclo del agua en su novela, tanto en el nivel de la estructura de la novela –los mismos eventos se cuentan repetidamente desde perspectivas diferentes– como en el nivel de la trama. Al enfocarse así en el constante retorno de lo semejante, *Mapocho* incorpora una característica importante de la literatura de los ‘hijos’. La literatura escrita por la generación de chilenos que vivió la infancia bajo la dictadura y transmitió esta experiencia en su literatura, como es el caso de Fernández, se define con frecuencia como una narrativa del retorno.⁴² Publicada en 2002, sólo un par de años después de las primeras novelas chilenas de los ‘hijos’ – *En voz baja* (1996) de Alejandra Costamagna y *Memorias prematuras* (1999) de Rafael Gumucio– la novela polifónica *Mapocho* sigue la misma estructura narrativa de un regreso a casa, un retorno que coincide con la búsqueda de llenar los vacíos en las historias que han sido contadas por la generación de los padres. Los principales narradores y protagonistas de la novela, la Rucia y su hermano, el Indio, regresan a Chile tras pasar su infancia en el exilio. Buscan entender por qué tuvieron que marcharse a Europa cuando eran niños y qué le ocurrió a su padre, Fausto. Resulta que su padre no está muerto, como

42 Pensemos, por ejemplo, en el título de la novela paradigmática de Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa* (2011), narrada desde la perspectiva de un niño y de un escritor adulto que revisita su (casa de) infancia.

siempre les dijo su madre, y que él, en su función de historiador oficial del régimen, fue cómplice de la dictadura, algo que ya se insinúa en su nombre.

Mapocho se distingue de las primeras novelas de los ‘hijos’, sin embargo, por su postura fantástica, que ya queda clara desde la primera página. La novela abre con la voz de una narradora en primera persona, la Rucia, que siente su propio cadáver flotando mientras se observa a sí misma desde un puente que cruza el río sucio de la capital:

Ahora mi cuerpo flota sobre el oleaje del Mapocho, mi ataúd navega entre aguas sucias haciéndoles el quite a los neumáticos, a las ramas, avanza lentamente cruzando la ciudad completa. [...] Es mentira que los muertos no sientan. Yo podría enumerar lo que esta carne en descomposición sigue percibiendo. La humedad de esta madera, el olor nauseabundo de las aguas, el ruido de las micros, de los autos, el gusto dulce de la sangre que llega hasta mis labios. Desde aquí puedo verme allá arriba, en uno de los puentes que atraviesan el río. Soy yo. (Fernández 2020, 13)

Con estas líneas iniciales, *Mapocho* se inscribe en la tradición de narraciones latinoamericanas contadas desde la perspectiva de una persona moribunda o muerta –*La amortajada* (1938) de María Luisa Bombal, citada en el epígrafe de la novela, es una referencia ineludible–. El hecho de que su personaje muerto-vivo hable desde el río tiene una relevancia particular en el contexto de la violencia de las últimas dictaduras en el Cono Sur, donde miles de cadáveres fueron arrojados al Río de la Plata, al Mapocho, al Océano Pacífico y al Atlántico, como parte de la política de la desaparición.⁴³ Debido a esta conexión con el pasado dictatorial reciente, el agua constituye para Fernando Reati un ícono que visualiza la memoria del terrorismo de Estado: “[su] superficie aparentemente mansa oculta lo monstruoso, verdadera síntesis de lo siniestro en un país que mantuvo la apariencia de normalidad (Reati 2012, 294)”. Reati se refiere específicamente al terrorismo de Estado argentino, pero obras de arte chilenas como el documental de Patricio Guzmán *El botón de nácar* (2014), el poemario *INRI* (2004) de Raúl Zurita, la instalación artística *Oir-Río* (2024) de Máximo Corvalán Pincheira o la novela de Fernández confirman que el agua también sirve como ícono del terrorismo de Estado en Chile.

En este contexto, cabe mencionar también el mural de Claudio Pérez y Rodrigo Gómez junto al puente Bulnes, donde las víctimas de la dictadura chilena fueron ejecutadas y arrojadas al Mapocho. Los retratos fotográficos

⁴³ Para los ‘vuelos de la muerte’ en Argentina, véanse, por ejemplo, CLACSO y Crenzel. Para Chile, véanse, por ejemplo, Bonnefoy y el Informe Rettig de 1991 (*Informe Nacional de la Comisión de Verdad y Reconciliación*).

que aparecen en el mural enfatizan el carácter espectral de los desaparecidos, seres cuya ausencia se siente hasta casi físicamente. Como comenta la teórica cultural chilena Nelly Richard, “el dispositivo técnico de la imagen fotográfica habla de una ausencia de cuerpo (sustracción) a través de un efecto-de-presencia (restitución) que vibra temporalmente bajo el registro escindido de lo muerto-vivo” (Richard 2010, 263).

El análisis de Richard está en línea con lo expuesto por Silvana Mandolessi, quien considera la figura del desaparecido como “espectral”, porque desafía “en primer lugar, la oposición ser/no ser, y, por extensión, las categorías de presencia/ausencia, pasado/presente, adentro/afuera” (Mandolessi 2016, 194). Una parte importante de la literatura postdictatorial, argumenta, consiste en “narrativas espectrales” que se centran en “la desaparición como técnica represiva paradigmática, como símbolo o emblema de la dictadura” (Mandolessi 2016, 194). *Mapocho* de Fernández es una de estas narrativas. A través de su narradora en primera persona, que no está ni viva ni muerta, transmite un saber alternativo sobre la realidad del presente y del pasado, que Jacques Derrida, en *Espectros de Marx* ha denominado “hauntologie” (un juego de palabras compuesto de *hanter*, el recorrer de un fantasma, y ontología).⁴⁴ En este libro, el filósofo francés insiste en la obligación de vivir no solamente en el presente, sino de mostrar una responsabilidad frente a los que ya han muerto y a los que aún no han nacido. Solo de esta manera, argumenta, se hace posible un futuro justo. A continuación, demostraré que la novela de Fernández responde a esa apelación ética, a saber, la de “aprender a vivir *con* los fantasmas” (Derrida 1995, 12).⁴⁵

En primer lugar, la narrativa espectral que ofrece *Mapocho* contrasta con la cultura de amnesia que caracterizó a Chile en los años 90 y principios

⁴⁴ Avery Gordon, quien ha jugado un papel importante en situar el fenómeno de los desaparecidos en el Cono Sur dentro del marco teórico de la espectralidad, ha enfatizado el carácter afectivo de este modo particular de saber: “A disappearance is real only when it is apparitional because the ghost or the apparition is the principal form by which something lost or invisible or seemingly not there makes itself known or apparent to us. The ghost makes itself known to us through haunting and pulls us affectively into the structure of feeling of a reality we come to experience as a recognition. Haunting recognition is a special way of knowing what has happened or is happening” (Gordon 2009, 63).

⁴⁵ Como explica Derrida: “Ninguna justicia [...] parece posible o pensable sin un principio de responsabilidad, más allá de todo presente vivo, en aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias, de exterminaciones nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas o de otro tipo; de las opresiones del imperialismo capitalista o de cualquier forma de totalitarismo” (Derrida 1995, 13).

de los 2000, el período llamado *de transición*. Fue escrita pocos años después de que Chile exhibiera de manera prominente un iceberg, capturado en los mares antárticos, en su pabellón de la Expo '92 de Sevilla. A la luz de la actual crisis medioambiental, la violenta extracción de algo que se ha convertido en un símbolo del cambio climático señala la irresponsabilidad frente a los que aún no han nacido. Representa en miniatura el papel del Sur, como fuente de extracción de materia prima, en el sistema económico de globalización y neoliberalismo que se implementó durante la dictadura en Chile bajo la influencia de los llamados *Chicago Boys*, un grupo de económicos chilenos educados en los Estados Unidos. Como es bien sabido, este modelo económico promueve el consumo de bienes, y, por consiguiente, la producción de residuos.⁴⁶

Pero en el Chile de la transición, el iceberg fue sobre todo criticado porque mostraba una irresponsabilidad frente a los que ya han muerto. Ha sido interpretado como un símbolo de “blanqueamiento” de un país sin memoria (Richard 2001, 175). En *Mapocho*, el rascacielos donde Fausto vive y trabaja en sus libros de historia, con su superficie de cristal limpia y resbaladiza, sirve como doble de este iceberg. El edificio fijo, aparentemente estable, funciona asimismo como contrapartida del río sucio que está siempre en movimiento.

El río Mapocho, en la novela de Fernández, proporciona una zona de contacto entre el pasado y el presente y entre los muertos y los vivos. Históricamente, sin embargo, el río ha tenido más a menudo la función de separar a los muertos de los vivos que la de conectarlos. Desde la época colonial, se han construido cementerios al norte del río, para proteger la “ciudad oficial”, el “Santiago ilustrado” (Lizama 2007, 20), contra posibles problemas de salud y contra (la idea de) la muerte. El Cementerio General de Santiago, uno de los mayores cementerios urbanos de América Latina, se estableció allí en 1821, poco después de la independencia de Chile, e ilustra la idea de Michel Foucault de una “heterotopía” (1571–1578), un ‘lugar otro’ que está fuera o separado de la sociedad y que, al mismo tiempo, contiene rasgos típicos y esenciales de la misma sociedad que lo excluye. El agua turbia de la novela de Fernández devuelve la muerte a la ciudad. El río Mapocho es un espacio liminar, donde los vivos pueden morir, y donde los muertos también pueden volver a la vida en un proceso circular, un eterno retorno.

⁴⁶ En *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Nelly Richard analiza con lucidez lo que esto significa para el campo cultural.

La reivindicación en la novela del poder unificador del Mapocho parece contener una referencia a las creencias religiosas de los mapuche-williche, más que ofrecer una versión chilena de la Estigia o del Aqueronte. En la escatología mapuche, los ríos son considerados como una de las rutas por las cuales los espíritus viajan al más allá (Moulian y Espinoza 2015, 212). Se reflejan en el cielo nocturno, donde la Vía Láctea –*Wenuleufu*, en mapudungun, o *el río de arriba*– acoge temporalmente a estos espíritus ancestrales antes de su regreso a la tierra, donde se reencarnan en vida humana o no humana (Terra y di Girolano 2021, 16). En el momento en que Fernández estaba escribiendo su novela, el río no era más que un vertedero y la calidad del agua era deplorable.⁴⁷ La contaminación del Mapocho podría bloquear el espejeo del agua, impedir la convergencia de topología y cosmología y perturbar el proceso cíclico propio de la escatología mapuche. En otras palabras, en este entorno contaminado, los espíritus de los muertos están condenados a seguir acosando a los vivos.

Los hermanos la Rucia y el Indio aparecen en la ciudad como fantasmas, junto con todos los otros muertos que su padre, el historiador Fausto, ha excluido de su Historia oficial. Estos fantasmas personifican valores y (formas de) vida que fueron desechados durante la dictadura de Augusto Pinochet porque no encajaban con el ideal de una nación blanca y homogénea de la que la familia heterosexual era la piedra angular: los mapuches que fueron decapitados durante la conquista y fundación de Santiago, los cuerpos de hombres negros, indígenas y “mulatos” que murieron durante la construcción del puente Cal y Canto sobre el Mapocho en el siglo XVIII, los homosexuales que desaparecieron bajo el régimen dictatorial de Carlos Ibáñez a principios del siglo XX y, por último, también los cuerpos que flotaban en el Mapocho o que fueron encontrados en las orillas del río durante la dictadura.

Todos estos muertos, así como distintos objetos, como una locomotora, un puente, la casa familiar de los hermanos y un barrio entero, hacen su aparición fantasmal en la novela. Son indicios de la necesidad emocional reprimida de enfrentarse a los traumas del pasado, traumas que conectan experiencias individuales con experiencias colectivas en el Chile de la

⁴⁷ Desde 2010, el Mapocho dejó de recibir aguas residuales y “está más limpio que nunca” (Guendelman 2018, s. p.). Aun así, se encuentra entre el 30 % de los ríos más contaminados del mundo. Además, un estudio reciente demostró que el Mapocho es uno de los ríos más contaminados por fármacos del mundo (Equipo Radio Pauta 2014, s. p.), lo que podría decir algo sobre el estado general de salud de los habitantes de la capital y la forma en que se tratan los problemas de salud (mental).

transición. Como muestra *Mapocho*, estos traumas no se limitan a los diecisiete años de dictadura. La novela va más allá de las narrativas espectrales analizadas por Mandolessi, que se centran en la figura del desaparecido durante las dictaduras en el Cono Sur, al situar esta figura dentro de una historia nacional alternativa, no heroica y sucia, desde la fundación colonial de Santiago hasta el presente posdictatorial.

A lo largo de su novela, Fernández subraya la conexión entre residuos espirituales y materiales, es decir, entre los fantasmas de la historia y la basura con la que se topan en la ciudad. Cuando el cadáver de la Rucia emerge de las “aguas sucias” (Fernández 2020, 13), tiene que navegar entre neumáticos y vidrios rotos mientras que oye el ruido de las micros y los autos en la orilla. La autora va en busca del origen de esta contaminación urbana. La sitúa en una historia más amplia del capitalismo al remontarse primero al colonialismo del siglo XVII y luego a los ideales de progreso de la joven república. Al abarcar esta escala temporal y espacial bastante grande, una característica típica de las narrativas del Antropoceno, la novela trasciende el enfoque de los traumas individuales y nacionales relacionados con la dictadura en Chile. Presenta una reflexión más general sobre el fenómeno global de la contaminación, sin perder su anclaje en la realidad chilena.

Como los fantasmas, la basura siempre vuelve; es imposible deshacerse por completo de los plásticos, los productos químicos y los metales pesados que contaminan el agua y que reaparecen de forma siniestra y fantasmal en nuestros alimentos, en nuestra ropa, en el aire que respiramos y, a la larga, también en nuestros cuerpos. Como escribe Fernández al final de *Mapocho*: “[...] la basura es rebelde y se cuela hacia afuera en forma de gas tóxico. Los vestigios de la mugre son tan peligrosos como ella. Pueden aparecer en cualquier momento, irrumpir cuando ya se les creía olvidados” (Fernández 2020, 207–208).

Aguas negras, emociones pegajosas

El poder amenazante de la basura, su capacidad de cambiar de forma y reaparecer inesperadamente y, sobre todo, su carácter “rebelde” (Fernández 2020, 207), que recuerda una cualidad humana, son la fuente del miedo en torno al cual gira el cuento “Bajo el agua negra” (2016), de la autora argentina Mariana Enriquez. La historia se centra en Marina Pinat, una fiscal que investiga la desaparición de dos adolescentes que fueron obligados por la policía a nadar en el Riachuelo. Se basa en un caso real de abuso policial: Ezequiel Demonty murió en 2002 porque fue obligado por policías a tirarse

al Riachuelo. En conmemoración del adolescente, el Puente Alsina se rebautizó Puente Ezequiel Demonty en 2014 (Chamli 2022, s. p.).

Al situar la trama en torno a este río en el sur de Buenos Aires, Enriquez llama de inmediato la atención a la conexión entre problemas ecológicos y socioeconómicos. El Riachuelo-Matanza es “el río más contaminado de Latinoamérica” (Arias 2019, s. p.) y, según el informe de Pure Earth de 2013, uno de los 10 lugares más contaminados del mundo.⁴⁸ La protagonista del cuento de Enriquez atribuye la toxicidad del río a una irresponsabilidad deliberada, no sólo de las autoridades locales, sino de toda la sociedad argentina: “Argentina había contaminado ese río que rodeaba la capital, que hubiera podido ser un paseo hermoso, casi sin necesidad, casi por gusto” (Enriquez 2016, 164–165). Esta crueldad ecológica está relacionada con una indiferencia social ya que hay varias villas miseria situadas a orillas del río, entre ellas Villa Moreno, donde se desarrolla la historia. Como observa Marina, “[s]olo gente muy desesperada se iba a vivir ahí, al lado de esa fetidez peligrosa y deliberada” (Enriquez 2016, 165).

En el relato, el cuerpo de uno de los adolescentes, que intentó en vano nadar “entre la grasa negra” (Enriquez 2016, 157), aparece cerca del puente Moreno, flotando como un residuo más entre el aceite, los pedazos de plástico y los metales pesados. Al igual que los cuerpos que aparecen en el Mapocho en la novela de Fernández, este chico emerge como un “hombre-basura”, según la definición propuesta por Gisela Heffes en *Políticas de la destrucción/ Poéticas de la preservación*: “desprovisto[s] de todo derecho o representación soberana, como así también, categorizado[s] como residuo[s], y, en consecuencia, ‘desechado[s]’ política, social, y económicamente” (Heffes 2013, 133–134). Basándose en las teorías de Giorgio Agamben y Zygmunt Bauman sobre los seres humanos ‘descartados’ desde un punto de vista sociopolítico y biopolítico, Heffes analiza en este libro la presencia de los habitantes de vertederos en novelas y películas latinoamericanas. Considera la villa miseria como una reconfiguración contemporánea del vertedero, donde se manifiestan nuevas formas de ‘excepción’. La descripción del Riachuelo como un “gran tacho de basura” (Enriquez 2016,

⁴⁸ En 2007 se aprobó el Plan Integral de Saneamiento Ambiental de la Cuenca Matanza Riachuelo, que incluye, entre otras acciones, la construcción y ampliación de la red cloacal, el desalojo y traslado de cientos de familias de las villas 26 y 21–24, la conversión de terrenos en parques, humedales y reservas naturales, la inspección de establecimientos industriales contaminantes y la implementación de un sistema de monitoreo y control ambiental. La calidad de las aguas superficiales del Riachuelo se mantiene “estable” y mostró una leve mejora en torno al puente Ezequiel Demonty entre 2020 y 2022 (de “mala” a “regular”) (ACUMAR. Coordinación de Calidad Ambiental).

157) nos permite seguir la misma lógica y considerar al Riachuelo como un doble o espejo de Villa Moreno.

Como en el caso de Fernández, Enriquez se centra en los sentimientos de repulsión y miedo que estos hombres-basura han de provocar en las clases más altas. Al igual que la autora chilena, Enriquez utiliza una figura tradicional de la literatura gótica, la del muerto-vivo, para representar los afectos negativos que se ‘pegan’ a cuestiones colectivas no resueltas.⁴⁹ Hay una diferencia importante, sin embargo, en cuanto al efecto afectivo que estos dos textos buscan provocar en el lector. “Bajo el agua negra” abunda en estrategias literarias que ofrecen acceso a los sentimientos, los pensamientos y las percepciones sensoriales de la protagonista del cuento, que siente incredulidad, miedo, repulsión e inseguridad frente a los eventos con los cuales se ve confrontada. De acuerdo con el funcionamiento del cuento gótico, estas estrategias involucran al lector en la estructura afectiva que crean y facilitan así la transmisión de las emociones pegajosas.⁵⁰ Al leer *Mapocho*, en cambio, el horror no afecta a la lectora a pesar del uso de personajes y motivos típicos de la tradición gótica. El miedo es un afecto esencial que mueve a Fausto, quien se siente perseguido por los fantasmas del pasado que dejó fuera de su Historia oficial, pero visto que los narradores y focalizadores principales de la novela son los propios fantasmas, la Rucía y el Indio, este afecto no se transmite al lector.⁵¹ Es más, como sostiene Contreras-Contreras, la dimensión escatológica y monstruosa de la novela de Fernández promueve una economía afectiva que va en contra del “circuito afectivo del miedo en la historia capitalista ilustrada [y que] es representado a partir del discurso higienista, mediante la inclusión de la limpieza social como política pública de descarte de los cuerpos pero también como proceso de purificación de un lenguaje censurado” (Contreras-Contreras 2023, 371). Cabe añadir que el discurso higienista contrarrestado por Fernández es inseparable de los ideales de la Ilustración y el campo semántico acompañante de la claridad y la luz, frente a los cuales la oscuridad de los

⁴⁹ En su análisis del cuento de Enriquez, Olivia Vázquez-Medina (Vázquez-Medina 2021, 293) utiliza la expresión “emociones pegajosas”, acuñada por Sara Ahmed en *The Cultural Politics of Emotion*.

⁵⁰ Para un análisis detallado de estas estrategias, véase Vázquez-Medina.

⁵¹ En este sentido, la novela difiere de lo gótico europeo y norteamericano y corresponde con lo que Carolyn Wolfenzon (Wolfenzon 2020, 19) detectó también en la literatura mexicana: “En la tradición mexicana [...] el uso de los fantasmas [...] tiene una intención de crítica social, de cuestionamientos profundos sobre la identidad mexicana y no tiene el propósito de producir únicamente miedo.”

ríos retratados por las autoras forma un contrapeso. A pesar de la diferencia concerniente a la circulación de afectos en estas ecologías acuáticas, tanto Fernández como Enriquez aplican un lenguaje escatológico y oscuro (elíptico, sugerente) que va en contra de la idea de limpieza, pureza e iluminación. De esta manera incluyen aquello que se supone que hay que suprimir y descartar en el centro de sus textos.

No hay ninguna referencia explícita a los vuelos de la muerte en “Bajo el agua negra”, pero el significado político de la desaparición está presente como un fantasma cuando corren rumores de que el segundo adolescente, cuyo cuerpo había desaparecido, emergió del agua. Su aparición provoca miedo y repulsión: “Emanuel López había emergido del Riachuelo, decía, la gente lo había visto caminar por los pasillos laberínticos de la villa, y algunos habían corrido muertos de miedo cuando se lo cruzaron. Decían que caminaba lento y que se apestaba” (Enriquez 2016, 162). Además de evocar las emociones pegajosas de miedo y repulsión para las que el agua, igualmente pegajosa, del Riachuelo ofrece el ambiente ideal, el regreso de Emanuel enfrenta a Marina Pinat con una imposibilidad, la de nadar en o bajo el agua negra. La frase “[...] empezaron a hacer lo impensable: nadar bajo el agua negra” (Enriquez 2016, 171) apunta al choque entre posibilidad e imposibilidad que, según David Roas (Roas 2011, 66), está en la base de la literatura fantástica.

La fiscal decide ir a la villa para averiguar con sus propios ojos qué pasó con el cuerpo del adolescente. Antes de entrar en la villa, sin embargo, sube las escaleras del puente Moreno para mirar el “río negro” (Enriquez 2016, 166). Esta acción no parece tener otra función que la de subrayar la transición entre la ciudad propiamente dicha y la villa, que, en el momento en que Marina pone un pie en ella, se revela como un territorio fantástico en el que reina un silencio terrible, imposible (Enriquez 2016, 166). Como en *Mapocho*, la protagonista necesita subirse a este puente para llegar a la ciudad de la muerte: “La villa del Puente Moreno [...] ahora estaba tan muerta como el agua del Riachuelo” (Enriquez 2016, 167). En este momento, el cuento, que comienza como un relato policial, se convierte en un cuento de terror. El entorno acuático del Riachuelo funciona así como un espacio liminar, no sólo entre barrios, clases sociales y ontologías, sino también entre dos modos literarios.⁵² En el primer modo importan los hechos, el razonamiento lógico

⁵² Sobre la importancia de los espacios liminares en la obra de Enriquez, véanse, por ejemplo, Ultramonti y Díez Cobo, quien interpreta la presencia de casas encantadas a la luz de las teorías antropológicas y etnográficas sobre los ritos de paso de Arnold van Gennep y Victor Turner (a las que la propia autora hace referencia en su novela *Nuestra parte de noche*).

y el orden. En el segundo modo, estos elementos pierden su utilidad. Marina Pinat se horroriza gradualmente cuando se da cuenta de ello y, de acuerdo con el funcionamiento del relato gótico, arrastra al lector consigo en esta estructura afectiva. En una entrevista, la autora confirmó:

[...] el Riachuelo, a polluted, ugly place that marks the border of city and suburbia and is also a symbol of corruption and greed because irresponsible industries contaminated it. Many of them are industries related to meat, and meat is a very Argentinian “thing.” So the river is a metaphor but also a geographical border. And when I take that into literature, that border appears in the frontier between realism and the fantastic, that not-so-comfortable place where you recognize the setting and the words but reality dissolves into something sinister. (Rice 2018, s. p.)

La última mirada de Marina al agua negra es uno de los muchos anuncios de lo oculto en el relato. Vista desde un puente que la cruza, el agua negra puede provocar la sensación de que algo existe allí, más allá de los límites de la percepción y la experiencia humana. Su oscuridad provoca la combinación de miedo y asombro que impulsa los cuentos de terror y a la que alude el narrador de “The Raven” (1845) de Edgar Allan Poe en las famosas líneas siguientes: “Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,/ Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before” (Poe 1942, 2). En su relato, Enriquez rinde homenaje a otro icono de la literatura gótica norteamericana y admirador de Poe, H.P. Lovecraft, quien buscaba con frecuencia la mezcla típica de terror y fascinación en los entornos acuáticos. En “Dagón” (1917), por ejemplo, Lovecraft describe la existencia de seres grotescos, “detestablemente humanos en general, a pesar de sus manos palmeados, sus labios espantosamente anchos y flácidos, sus ojos abultados y vidriosos” (Lovecraft 2007, 11, mi traducción), que rinden “homenaje a algún monumento monolítico, bajo el agua” (Lovecraft 2007, 11). En “La llamada de Cthulhu” (1928), el dios Cthulhu, que se representa en un bajorrelieve como la mezcla de “un pulpo, un dragón y la caricatura de un ser humano” (Lovecraft 2007, 36), surge del mar. Enriquez hace eco de la descripción de Lovecraft de estos monstruos marinos, cuando describe el aspecto físico “feo” y “horrible” (Enriquez 2016, 168) de los niños que nacieron con deformidades debido a la contaminación en Villa Moreno: su boca sin dientes (Enriquez 2016, 168), “los brazos de más”, “los ojos ciegos y cerca de las sienes” (Enriquez 2016, 159), “los dedos tenían ventosas y eran delgados como colas de calamar” (Enriquez 2016, 168).

Uno de estos niños dirige a Marina a una iglesia cuyas paredes están cubiertas con una inscripción incomprensible, una invocación a la deidad acuática Yog Sothoth, tomada del cuento de Lovecraft “El caso de Charles Dexter Ward” (1941). Una vez dentro de la iglesia, el niño pronuncia la frase enigmática “En su casa el muerto espera soñando” (Enriquez 2016, 169), una adaptación de una frase ritual de “La llamada de Cthulhu” que los fieles del dios repiten para invocarle: “En su casa de R’lyeh, el muerto Cthulhu espera soñando” (Lovecraft 2007, 43, mi traducción). En el relato de Lovecraft, el gran Cthulhu finalmente despierta, se desliza desde su tumba monolítica al agua y comienza a perseguir a los marineros que lo despertaron “con vastos golpes de ola de potencia cósmica” (Lovecraft 2007, 59, mi traducción). El final del relato de Enriquez, en el que una fuerza sobrenatural parece haber resucitado el agua muerta y convertido el pequeño río en un mar, podría contener una referencia a este episodio enloquecedor:

[Marina] corrió, con el arma entre las manos, corrió rezando en voz baja como no hacía desde la infancia, corrió entre las casas precarias, por los pasillos laberínticos, buscando el terraplén, la orilla, tratando de ignorar que el agua negra parecía agitada, porque no podía estar agitada, porque esa agua no respiraba, el agua estaba muerta, no podía besar las orillas con olas, no podía agitarse con el viento, no podía tener esos remolinos ni la corriente ni la crecida, cómo era posible una crecida si el agua estaba estancada. Marina corrió hacia el puente y no miró atrás y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores. (Enriquez 2016, 174)

La extensión de la penúltima frase atrapa a la lectora, mientras que la repetición de los sonidos *l* y *r* parece imitar el sonido del agua, replicado por el ruido de los tambores de una procesión que se mencionan en la última frase del fragmento. De esta manera, el miedo de Marina se transmite al público lector. Es el miedo que impregna la literatura gótica clásica, es decir, el miedo provocado por la transgresión de los límites entre las dualidades que estructuran el pensamiento occidental moderno. En este caso, algo que debería estar muerto cobra vida, algo que se considera una ‘cosa’ inanimada de repente empieza a tener agencia. Allison Mackey, quien lee el relato como un ejemplo de ficción ecogótica en la línea del materialismo vital de Jane Bennett y las ideas de Donna Haraway sobre las relaciones multispecies, ve en esta agencia más-que-humana un leve y ambiguo gesto de esperanza: “[...] la vida, de alguna forma, encuentra formas de seguir. [...] El río muerto, pero (imposiblemente) vivo –y las entidades que de alguna manera aún sobreviven dentro de él– nos recuerdan la relación ontológica del animal humano con la tierra [y] los otros seres materiales” (Mackey 2022, 281).

Formas de vivir con los fantasmas en el Antropoceno

Lo que tienen en común todas las referencias explícitas e implícitas a Lovecraft en “Bajo el agua negra”, incluidas las últimas frases, no es sólo que sustentan la estructura afectiva del cuento de terror o que contienen una reflexión sobre nuestra relación con la ‘naturaleza’, sino, sobre todo, que vinculan el entorno acuático contaminado con la religión. No es casualidad que Marina conozca por primera vez al cura exhausto de la villa cuando ella investiga los casos de niños nacidos con malformaciones o, como lo llama uno de los médicos que la ayuda en su investigación, “mutaciones” (Enriquez 2016, 159). Al igual que los niños se convierten en mutantes con rasgos anfibios porque viven cerca de ese río extremadamente contaminado, la religión católica oficial de la villa muta:

Nadie iba a la iglesia [...]. Quedaban pocos fieles, algunas mujeres viejas. La mayoría de los habitantes de la villa eran devotos de cultos afrobrasileños o tenían sus propias devociones, santos personales, San Jorge o San Expedito, y les levantaban pequeños altares en las esquinas. (Enriquez 2016, 159)

Cuando Marina regresa a la villa para investigar el caso de abuso policial, la grotesca aparición del cura, en una iglesia profanada por inscripciones paganas lovecraftianas y una cabeza de vaca en lugar de altar, confirma la sensación de decadencia religiosa total: “El cura estaba demacrado y sucio, con la barba demasiado crecida y el pelo tan grasoso que parecía mojado, pero lo más impactante era que estaba borracho y el olor a alcohol le salía por los poros” (Enriquez 2016, 169). El cura intoxicado sirve de *pars pro toto* de la toxicidad del río. El agua contaminada infiltra todo, incluido el cuerpo de los habitantes, que se convierten a su vez en seres sucios, húmedos, grasientos y tóxicos.

El cura se suicida ante los ojos de Marina en una escena digna del cine *gore*. Ella sale de la iglesia con las manos manchadas de sangre –su deseo de lavárselas en “agua limpia” (Enriquez 2016, 172) contribuye a la absurdidad de la situación– y, en la calle, se topa con la procesión que parece llevar el cadáver muerto-vivo de Emanuel como un ídolo. El relato de la decadencia y la mutación institucional religiosa, situado en un entorno acuático, recuerda a la trama de “La sombra sobre Innsmouth” (1931) de Lovecraft. El narrador de este cuento viaja a la ciudad costera de Innsmouth, donde descubre que la comunidad local y sus iglesias protestantes han sido “devoradas” por un culto “degradado y casi pagano”, la “Orden Esotérica de Dagón”, dedicada al culto

de un antiguo dios del mar. Según se entera por su informante borracho, probablemente el modelo del cura de Villa Moreno, los propios habitantes de Innsmouth se han transformado lentamente en criaturas pez-anfibias que “*nunca morirían*” (Lovecraft 2009, s. p., mi traducción).

La insistencia de Lovecraft en la decadencia religiosa en “La sombra sobre Innsmouth” se ha interpretado como un signo de “un intenso sentimiento de colapso social” (Zeller 2019, 12, mi traducción) que caracteriza muchos de los textos lovecraftianos y en el que se enmarcan el conservadurismo social, el racismo, la misoginia, el nativismo y el antisemitismo notorios del escritor estadounidense. Deckard y Oloff han identificado estos resentimientos como rasgos típicos del *Oceanic Weird*, la literatura del principio del siglo XX que busca lo sobrenatural, extraño y terrorífico en las profundidades del océano (Deckard y Oloff 2020, 2). Sitúan este tipo de literatura, de la cual los cuentos de Lovecraft son paradigmáticos, en un contexto más amplio de declive del colonialismo europeo y de surgimiento del imperialismo marítimo estadounidense, impulsado por el petróleo. En base a un análisis de la novela de la escritora caribeña Rita Indiana, *La mucama de Omicunlé* (2015), Deckard y Oloff argumentan que existe también una forma contemporánea de esta literatura que subvierte por completo su contenido reaccionario para ofrecer una crítica de la sociedad actual (Deckard y Oloff 2020, 6).

“Bajo el agua negra” puede leerse como una versión mutada del *Oceanic Weird*, si consideramos el Riachuelo como la pequeña y degenerada descendencia del océano. La descripción ‘rara’ que hace Enriquez de los problemas económicos, sociales y ecológicos relacionados con este entorno acuático va más allá de una crítica de la sociedad urbana y nacional en decadencia y vehicula “the epochal exhaustion of the neoliberal ecological regime” (Deckard y Oloff 2020, 6).

Las referencias a la industria de la carne, aquella “cosa tan argentina”, según la propia autora (Rice 2018, s. p.), que impide al agua “respirar” (Enriquez 2016, 164), son esenciales en la imagen que Enriquez esboza del colapso de un sistema económico y ecológico. “Cómo tiraban al agua los restos de carne y huesos y la mugre que traía el animal desde el campo, la mierda, el pasto pegoteado” (Enriquez 2016, 164) no solo describe la suciedad de una práctica local de enlazar el animal y el ser humano, el campo y la ciudad, práctica que nos remite a los textos fundacionales argentinos como “El matadero” (1871) de Esteban Echeverría. La frase llama también la atención a los vínculos económicos que conectan a los productores en el Sur con los consumidores en el Norte, que no tienen que ocuparse de esa

suciedad. No es una casualidad que una cabeza de vaca, recién cortada, reemplaza a Cristo, el que se sacrificó por los pecados de los hombres y luego resucitó, en la iglesia profanada de Villa Moreno. La industria de la carne se presenta así como un culto a la muerte que tiene un alcance global.

En la novela de Fernández, la religiosidad popular desempeña, asimismo, un papel importante en la construcción de una crítica al régimen ecológico neoliberal. En el cerro San Cristóbal de Santiago de Chile se encuentra una enorme virgen de loza blanca cuya mirada se dirige hacia el centro de la ciudad. Está de espaldas a los habitantes de los barrios más pobres al norte del Mapocho, donde vivía La Rucia. Su abuela, considerada la santa del barrio, pasa los días en el techo de su casa, rezando al poto de la virgen. Esta religiosidad residual recorre toda la novela y se mezcla a menudo con creencias religiosas indígenas. El sincretismo está presente, por ejemplo, en la devoción de la protagonista a una ‘virgen menor’, la virgen de La Tirana, cuyos orígenes se encuentran en el desierto del norte de Chile y cuyo culto tiene una fuerte influencia indígena andina (Uribe Echevarría 1976, 12). Durante su infancia, La Rucia tenía una virgen de plástico de La Tirana con la que jugaba como si fuera una muñeca Barbie. En un ritual de despedida a su padre, ella y su hermano entierran de manera simbólica al padre ausente en una explanada cerca del mar y dejan a la muñeca-virgen sobre la improvisada tumba para que cuide de él:

El mar. Qué grande es el mar. [...] Mientras navegaban sintieron la presencia de la virgen allá arriba en la explanada. Toda desteñida y medio chamuscada por el calor del sol. Con la corona de flores volándose por el viento y con el padre a los pies, bien enterrado. (Fernández 2020, 38)

La religiosidad residual que practica La Rucia cabe dentro de la ética de reciclaje que caracteriza la novela entera de Fernández, y que está presente, entre otras cosas, en el gesto, ya comentado, de incorporar los escombros de la historia nacional a la literatura. Como muestra la cita anterior, esta religiosidad residual no sólo va en contra de la lógica neoliberal de una constante sustitución por lo nuevo, sino que también ofrece consuelo a los personajes de la novela, lo que se expresa mediante una referencia a la inmensidad del mar.

En el cuento de Enriquez, la presencia (fantasmal) del mar se sugiere a través de la mención de las olas que aparecen de pronto en el agua del Riachuelo y cuyo sonido ensordecedor hace eco en los tambores que acompañan la procesión. La conexión entre una vastedad acuática y la religiosidad que encontramos en ambos textos nos recuerda la idea del

“sentimiento oceánico” al que Freud se refiere al comienzo de *La civilización y sus descontentos* (Freud 1976, 65). La reflexión (y crítica) de Freud forma una respuesta a una carta de Romain Rolland, el escritor francés que acuñó la expresión para hablar de un “sentimiento de algo sin límites, sin barreras, por así decir ‘oceánico’” (Freud 1976, 65). Según Rolland, escribe Freud, se trata de “la fuente de la energía religiosa que las diversas iglesias y sistemas de religión captan, orientan por determinados canales y, sin duda, también agotan” (Freud 1976, 65).

Si existe, como sostenía Rolland, un “sentimiento oceánico” en la base de la religiosidad a principios del siglo XX, la religiosidad mutada de Enriquez y la religiosidad residual de Fernández se basan, más bien, en un sentimiento fluvial contaminado. En ambos casos, su representación de la religiosidad popular nos muestra formas extrañas de “vivir *con* los fantasmas”, según la formulación de Derrida (Derrida 1995, 12). Ilustran la posibilidad de lo que la filósofa Lisa Doeland considera “un acercamiento ecológico a los residuos” (Doeland 2019, 5). Esto significa aprender a convivir con la basura en lugar de pretender que es posible hacerla desaparecer. La religiosidad mutante de Enriquez nos muestra una forma de convivencia en la que prevalece lo siniestro; en el texto de Fernández, en cambio, la convivencia con los fantasmas del pasado y los objetos desechados puede resultar reconfortante. Ambas representaciones literarias de la religiosidad popular en entornos acuáticos contaminados pueden considerarse como prácticas hidropolíticas alternativas que no sólo ofrecen una crítica a la sociedad postdictatorial chilena y argentina, sino también formas de vivir en medio del colapso medioambiental global.



La figura del fantasma, que ocupa el centro en *Mapocho* de Fernández y “Bajo el agua negra” de Enriquez, conecta estos textos con la tradición de la literatura gótica. El miedo, provocado por la transgresión de los límites entre las dualidades que estructuran el pensamiento occidental moderno en el que se basa este modo narrativo, se incorpora en esta figura que liga la muerte con la vida y lo sensible con lo visible. Mientras que el cuento de Enriquez explota a fondo la atmósfera siniestra que rodea al fantasma para implicar a la lectora en la economía afectiva del miedo, la novela de Fernández rechaza de manera rabiosa la cultura del miedo enraizada en la dictadura chilena sobre y contra la cual escribe.

A pesar de esta diferencia en la circulación afectiva, en ambas obras el miedo provocado por la aparición del muerto-vivo condensa los afectos negativos asociados a una situación socioeconómica marginada. Tanto Fernández como Enriquez revelan la conexión entre la pobreza, por un lado, y la vulnerabilidad ante las crisis ecológicas, por otro. Su tratamiento ‘espectral’ del tema de la contaminación de los ríos urbanos vuelve, paradójicamente quizás, esta realidad más tangible para un público lector que lee con frecuencia desde un contexto de violencia ambiental latente. Además de servir de referente, la contaminación acuática sirve de metáfora de la historia sedimentada de violencia y discriminación de Chile y Argentina, cuyo origen Fernández sitúa en la época colonial y Enriquez, alrededor de la independencia argentina. De esta manera, ambas autoras ofrecen una crítica social cuyo blanco va más allá de la (post)dictadura en los respectivos países para atacar al régimen ecológico neoliberal global.

Los fantasmas de Fernández y Enriquez añaden una dimensión histórica al horror antropocénico que Clark había definido meramente en términos espaciales como el darse cuenta de una amenaza que se encuentra en todas partes. El horror que evocan los textos de ambas autoras no solo consiste en sentirse atrapado en un determinado lugar tóxico, sino también en una herencia de relaciones entre el Sur y el Norte que se remonta mucho más allá de lo que se suele considerar como el inicio del Antropoceno, a saber, la Gran Aceleración de mitad del siglo 1950. La religiosidad mutada o residual que se encuentra en estos textos constituye una manera precaria de vivir con el peso de esta herencia.

Capítulo III. Redes

¡Haz parientes!

En *Staying with the Trouble* (2016), Donna Haraway insiste en el derecho de las mujeres de decidir no tener hijos. Ve esta decisión como una posible vía de escape de la sobrepoblación humana que constituye una verdadera amenaza para el planeta. Como alternativa, Haraway invita a generar parentescos más allá de los vínculos genealógicos y biogenéticos, lo que cambiaría nuestra idea de hacia quiénes nos sentimos responsables. Su lema “*Make Kin not Babies!*” (Haraway 2016, 102) señala que, si queremos sobrevivir a las fuerzas destructivas del Antropoceno y el Capitaloceno, necesitamos involucrarnos en colaboraciones inesperadas y combinaciones raras: “*We become-with each other or not at all!*” (Haraway 2016, 4)⁵³.

Este devenir-con implica un pensar-con, al que Haraway denomina “tentacular” (Haraway 2019, 59), del latín *tentare*, sentir e intentar. Para ilustrar esta forma de pensar, la teórica feminista no solo recurre a las ideas de Arendt, Tsing, Latour, Stengers y Le Guin, sino también al mito de la Medusa. O, mejor dicho, a la iconografía y las narraciones que giran en torno a las múltiples versiones, antecedentes, afiliadas y descendientes de la única gorgona mortal. La genealogía imposible de trazar de Medusa, que pertenece a una “familia *queer* muy arrogante” (Haraway 2019, 93), ya es en sí un ejemplo del parentesco raro al que apunta Haraway. Lo que ocurre después de que el héroe Perseo la decapita ilustra, además, la dimensión multiespecie que es importante para ella en la formación de la idea del devenir-con. Del cadáver de Medusa surge el caballo alado Pegaso, y la sangre que gotea de la cabeza cortada se transforma en los corales de los mares occidentales. La historia de Medusa es para Haraway una historia “de devenir-con, de inducción recíproca, de especies compañeras cuya tarea en el vivir y el morir

⁵³ En traducción: “Devenimos-con de manera recíproca o no devenimos en absoluto” (Haraway 2019, 24). Las traducciones al español que cito en este capítulo vienen todas de *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducido por Helen Torres, Consonni, 2019.

no es terminar la narración, la configuración de mundos”⁵⁴ (Haraway 2019, 73). El caballo y los corales permiten continuar la narración (en la versión original: “*storying*” (Haraway 2016, 40)) y la configuración de mundos (en palabras de Haraway: “*worlding*” (Haraway 2016, 40)). Para poder continuar a narrar en nuestro planeta dañado, Haraway insiste en “la necesidad de cambiar la historia, de aprender de alguna manera a narrar –a pensar– fuera del cuento fálico de los Humanos en la Historia” (Haraway 2019, 73)⁵⁵. En este capítulo me detendré en tres textos que buscan otras maneras de narrar un espacio dominado por “el cuento fálico de los Humanos en la Historia”, a saber, la pampa argentina. Trazaré líneas entre las configuraciones de los mundos-pampa imaginados por María Luisa Bombal, Samanta Schweblin y Gabriela Cabezón Cámara para reconstruir una red de narraciones alternativas pampeanas que nos ayudan a pensar-con y devenir-con.

Trenzas y tentáculos

Considero a la autora chilena María Luisa Bombal como una tía rara de Haraway. La precursora del realismo mágico⁵⁶ escribió su obra más importante a finales de los años treinta del siglo pasado, en Buenos Aires, en compañía de Pablo Neruda, las hermanas Ocampo y Jorge Luis Borges. En estos textos se encuentran indicaciones para aprender a narrar y a pensar de manera tentacular. No parece una casualidad que la medusa, símbolo del pensamiento tentacular para Haraway, aparezca de vez en cuando en la obra de Bombal.

En lo que sigue, me centraré sobre todo en “Las islas nuevas” (1939) que Bombal publicó durante su estancia en Buenos Aires en *Sur*, la renombrada revista fundada por Victoria Ocampo. El cuento gira en torno a la aparición de islas nuevas en una laguna en la pampa argentina, no demasiado lejos de la capital. En el relato, un grupo de hombres se organiza para explorar las islas con el fin de cazar pájaros. Después de tres días, sin embargo, las islas desaparecen de nuevo. Cuando uno de los cazadores, Juan

⁵⁴ En el original: “stories of becoming-with, of reciprocal induction, of companion species whose job in living and dying is not to end the storying, the worlding” (Haraway 2016, 40).

⁵⁵ En el original: “the need to change the story, to learn somehow to narrate – to think – outside the prick tale of Humans in History” (Haraway 2016, 40).

⁵⁶ Juan Rulfo ha señalado la profunda influencia de Bombal en su obra, especialmente de *La amortajada*, y también fue una fuente de inspiración para Gabriel García Márquez (véase Peñalta Catalán: “Una misma perspectiva, dos miradas diferentes: María Luisa Bombal y Gabriel García Márquez”).

Manuel, se inclina sobre el agua de la laguna para buscar algún rastro de ellas, “[e]n el círculo de un remolino, algo sobreflota, algo blando, incoloro: es una medusa” (Bombal 1939, 23). Juan Manuel la recoge en su pañuelo y una vez de vuelta en Buenos Aires, se la ofrece como regalo a su hijo. Éste no se inmuta cuando el pañuelo se revela vacío porque su libro de geografía puede explicar el hecho: “No, no ha desaparecido; es que se ha deshecho, Papá, porque las medusas son de agua, nada más que de agua” (Bombal 1939, 31). Le queda, sin embargo, una duda: “Pero las medusas son del mar, Papá. ¿Hay medusas en las lagunas?” (31). El padre es incapaz de responder: “No sabe nada, no comprende nada. ¡Si telefoneara a Yolanda!” (31).

Yolanda, la protagonista del cuento, se encuentra siempre en la casa de su hermano, quien invitó a los cazadores a la pampa. La ocurrencia de llamarla por teléfono para elucidar el misterio de la medusa surge de la asociación que Bombal establece entre esta mujer y la mítica gorgona que dio su nombre al celentéreo marino. Una noche en la casa en la pampa, después de un día entero de caza en las islas nuevas, y antes de su retorno a Buenos Aires, Juan Manuel entra en el lecho de Yolanda y cuando ella pone resistencia, “él lucha enredándose entre los largos cabellos perfumados y ásperos” (Bombal 1939, 28). Se puede ver en esta descripción una analogía con el personaje de la mitología grecolatina, cuya cabellera estaba formada por serpientes vivas, como muestra el famoso cuadro de Caravaggio.

Dejando de lado las lecturas misóginas⁵⁷ que esta analogía podría inspirar, me gustaría llamar la atención sobre la conexión multiespecie insinuada en la “cabellera inhumana” (Bombal 1939, 27) y “el olor a madre selvas que se desprende de aquella impetuosa mata de pelo” (28). El carácter vegetal de la cabellera de Yolanda vincula este cuento con otro texto de Bombal, “Trenzas”. En este texto, publicado en 1940, la escritora traza un paralelismo entre las trenzas de la mujer y las raíces de los árboles. Es más, parecen provenir del mismo origen telúrico:

[...] la cabellera de la mujer arranca desde lo más profundo y misterioso; desde allí donde nace y tiembla la primera burbuja; que es desde allí que se

⁵⁷ Hernán Vidal ofrece un claro ejemplo de una interpretación misógina del carácter ‘medusino’ de Yolanda. Sostiene que Yolanda enciende “el apetito sexual de los hombres para luego rechazarlos caprichosamente” (Vidal 1976, 69) con el fin de defender su virginidad, lo que significa para ella, como nos explica Vidal, no envejecer. Posee una “feminidad devoradora” porque “imagina a Juan Manuel a la vez humillado y todavía fascinado” (Vidal 1976, 75). Como ya demostraron Mora y Guerra-Cunningham (“Visión de lo femenino”), la interpretación de Vidal, en particular su propuesta de leer el cuento entero como un sueño de Yolanda, no se basa en ninguna evidencia textual.

desenvuelve, lucha y crece entre muchas y enmarañadas fuerzas, hasta la superficie de lo vegetal, del aire y hasta las frentes privilegiadas que ella eligiera. (Bombal 2000, 221)

La conexión espiritual entre la mujer y la ‘naturaleza’ a la que Bombal alude aquí es una constante en su obra –pensemos, por ejemplo, también en “El árbol” (1939) en la que un gomero ofrece compañía a una recién casada que se siente sola e infeliz en su matrimonio–. A finales de los años setenta e inicios de los ochenta, cuando se comenzó a redescubrir la obra de Bombal en el marco de un aumento de interés en la escritura de mujeres, el leitmotiv era que la escritora chilena lograba capturar la esencia de lo femenino al poner énfasis en la conexión íntima entre sus personajes femeninos y la naturaleza. En un artículo de 1985, Lucía Guerra escribe, por ejemplo, que en su narrativa “se reafirma la existencia femenina en un contacto íntimo con la Naturaleza en la cual está su verdadera esencia” (Guerra-Cunningham 1985, 96). Para apoyar su argumento, cita en una nota al pie a la escritora, que supuestamente ha declarado en una entrevista en 1977 con ella que “[l]a mujer no es más que una prolongación de la naturaleza, de todo lo cósmico y primordial” (Guerra-Cunningham 1985, 93, n17).⁵⁸ La idea de una conexión íntima entre ‘la naturaleza’ y la feminidad está también por debajo de los análisis de Vidal, quien, específicamente con respecto a “Las islas nuevas”, relaciona la actitud caprichosa y salvaje de la protagonista con la naturaleza igualmente salvaje, indomable, de las islas y vincula el asalto de la “virginidad natural” de las islas con la violación de la virginidad femenina (Vidal 1976, 67–68). Estos estudios sostienen la idea, hasta hoy en día predominante,⁵⁹ de que la naturaleza en Bombal solo sirve como símbolo de un paisaje interior femenino, o, como lo formulan Julia King y Stephen Hart, de un “*inscape*” (King y Hart 2007, 58).

La función de la naturaleza como *inscape* es seguramente un argumento importante para mostrar que la escritora chilena se distancia del modelo literario vigente en la primera mitad del siglo XX. La literatura criollista, o ‘novela de la tierra’, se basaba en la correspondencia entre la geografía, incluida la naturaleza benigna o salvaje, y “el hombre” para construir una

⁵⁸ En una publicación anterior de la misma entrevista, sin embargo, la declaración en cuestión reza así: “Yo siempre he pensado que el pelo de la mujer es como las enredaderas, una prolongación de la Naturaleza, el cabello las une a la Naturaleza” (Guerra-Cunningham 1982, 127).

⁵⁹ Un ejemplo de un artículo más reciente que sigue en esta línea es, por ejemplo, el de Vásquez (2017, 28), quien demuestra que el “imaginario isleño” en “Las islas nuevas” posibilita a la protagonista “singularizar una subjetividad agobiada por los roles genérico-sexuales pautados por la sociedad patriarcal.”

identidad nacional e incluso continental (Alonso 1996, 212). Es decir, todo menos una identidad subjetiva femenina. Pero el probable contacto de Bombal con el teatro simbolista durante su estancia en Francia complejiza una lectura puramente simbólica de la naturaleza, ya que la Idea a la que se refiere el símbolo es siempre elusiva. Sería entonces demasiado fácil afirmar que la naturaleza en Bombal simboliza la subjetividad femenina. Esta interpretación unidireccional resultaría además insuficiente para el objetivo de este capítulo: mostrar que podemos leer los cuentos de Bombal como recordatorio material, afectivo y sensible de que, como argumenta Haraway medio siglo más tarde, estamos todos “entrelazados en miríadas de configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias, significados” (Haraway 2019, 20).

Para examinar la interacción entre lo humano y lo más-que-humano en la obra de Bombal me centraré en lo que sigue en el imaginario acuático en “Las islas nuevas”. Leeré este imaginario desde la perspectiva ‘interaccionista’ del feminismo material que reconoce la agencialidad de la materia y la porosidad de entidades.⁶⁰ Como se verá, esta perspectiva complica la interpretación (demasiado fácil, a mi modo de ver) del diálogo citado aquí arriba entre Juan Manuel y su hijo sobre la medusa como la puesta en escena de una oposición entre, por una parte, la naturaleza como misterio vinculado a la mujer y, por otra parte, la cultura –representada por el libro de geografía que el hijo utiliza para explicar esta naturaleza–.

Porosidad viscosa

El hábitat de la medusa, el agua, impregna el cuento entero. Se encuentra no solamente en forma líquida en las lagunas donde aparecen y desaparecen las islas, pero también en la lluvia que “se despeña torrencial” (Bombal 1939, 30) en Buenos Aires mientras que “gotea en un rincón” (Bombal 1939, 32) del salón de la casa donde duerme Yolanda. Una variante de lo líquido se encuentra en las lágrimas que “se escurren por sus mejillas, apresuradas y silenciosas” (Bombal 1939, 28) cuando Juan Manuel entra en su cama. El agua está también presente en estado sólido bajo la forma de la “helada” (Bombal 1939, 15) que cubre las flores cultivadas por Yolanda en el jardín,

⁶⁰ Cabe mencionar aquí la definición de Nancy Tuana (Tuana 2008, 191): “Interactionism acknowledges both the agency of materiality and the porosity of entities.” Sin recurrir a este enfoque teórico del interaccionismo, Saúl Sosnowski ya comentó en 1973, con respecto a *La última niebla*, que “hay una constante interacción en una aparente comunidad de intereses entre la naturaleza y las reacciones humanas” (Sosnowski 1973, 369).

en estado gaseoso como “vapor” (Bombal 1939, 16), “neblina” (26, 28, 29) y “niebla” (29), y, finalmente, también bajo la forma impura del “barro” (21, 29) que Juan Manuel lleva en sus botas cada vez que vuelve de las islas a la casa. Hasta ahora, se ha interpretado el imaginario acuático en la obra de Bombal desde un enfoque psicoanalítico como un arquetipo que simboliza, siguiendo a Jung, la psique oscura (Sosnówski 1973, 368).

El agua tiene también la función de conectar los diferentes espacios del cuento. La estructura espacial de “Las islas nuevas” parece seguir, a primera vista, el esquema dualista que contrasta, de manera tajante, lo femenino-natural-sensual (o irracional), por un lado, con lo masculino-cultural-racional, por otro.⁶¹ Siguiendo una simetría rigurosa, el cuento se desarrolla en dos ámbitos que se oponen tradicionalmente en la literatura argentina: la pampa y la capital. Estos dos ámbitos se desdobl原因 en un adentro y un afuera. Cada uno de los espacios se construyen como una isla, reclusa y rodeada por diferentes obstáculos que encierran a la vez que protegen: en la pampa, la casa donde se encuentra Yolanda está rodeada de un jardín, un parque y una reja, y más allá se encuentran los rieles del tren que parece dar una vuelta alrededor de la casa como si formara una segunda verja. Las islas nuevas son protegidas por gaviotas que “encierran” a los cazadores “en espirales cada vez más apretadas” (Bombal 1939, 20). La cripta en Buenos Aires donde descansa la mujer de Juan Manuel, esa “pequeña y fría casa” (Bombal 1939, 24) que sirve de contrapeso a la casa donde vive el protagonista con su hijo y su madre, se separa asimismo del resto de la capital mediante una reja, una escalera, y el “laberinto de calles muy estrechas” (Bombal 1939, 24) del cementerio.

De acuerdo con las convenciones sociales de la época, estos espacios son claramente delimitados desde la perspectiva de género. Las mujeres son condenadas a quedarse encerradas en sus casas y jardines, espacios que los hombres, en cambio, pueden “penetrar” (Bombal 1939, 20). Los espacios son porosos pero algunos cuerpos encuentran resistencia para entrar o salir. El

⁶¹ Guerra (1985, 94) escribe: “Difiriendo del modo masculino racional y lógico que cataloga y define con un propósito pragmático y utilitario, las protagonistas bombalianas se relacionan con la realidad de una manera puramente sensual sustituyendo el intelecto por el cuerpo y sus reacciones sensoriales básicas. Se crea así una suprarrealidad constituida por sensaciones táctiles y dérmicas, olores, emanaciones, pinceladas cromáticas, lluvia, niebla, frío, calor.” Guerra observa acertadamente que el cuento “Lo secreto” no corresponde a este esquema y deduce que esa debería ser la razón por la cual sea menos estudiado. Aunque estoy de acuerdo con la importancia que Guerra otorga a lo sensorial en la obra de Bombal, y al contacto directo con la materia, difiero con ella con respecto a la oposición tan tajante que traza entre lo masculino-intelectual y lo femenino-sensual.

agua conecta todo, pero no todo fluye. La idea de la “porosidad viscosa”, propuesta por Nancy Tuana (2008, 194), echa luz sobre esta dinámica que explica la ambigüedad del cuento en cuanto a su posicionamiento feminista. Por una parte, el término “porosidad” mina la idea de que ciertas distinciones impliquen la existencia de fronteras ‘naturales’ e inmutables. Por otra parte, el adjetivo “viscoso” llama la atención a la resistencia que ponen, por ejemplo, convenciones sociales históricas a la transgresión de estas fronteras.⁶²

En el cuento, el barro, esa mezcla viscosa de agua y tierra, se asocia tanto con lo masculino como con lo femenino. Cuando Juan Manuel pisa las islas nuevas, el barro se pega a sus botas, las vuelve pesadas, lo que impide sus movimientos y disminuye su agilidad cuando entra en la casa. Después de tres días, las islas nuevas han desaparecido, o, mejor dicho, “en su caída vertiginosa hacia abajo” (Bombal 1939, 23) han vuelto a su lugar de origen: “el fondo de fango y de algas” en la “profundidad oscura” (Bombal 1939, 23) de la laguna. Ya que se asocia la caída con Yolanda, quien “cae” continuamente en “inquietos sueños” (Bombal 1939, 14) y se desmaya cuando Juan Manuel la compara con una gaviota, se asocia ese barro en el fondo de la laguna también con ella. El barro enturbia temporariamente la distinción entre dentro y fuera, casa y campo, mujer y hombre, agua y tierra, sin destruir realmente las membranas entre los diferentes cuerpos, espacios y materialidades.

El nacimiento de una isla

Lo que ocurre con las islas en el cuento es una versión, a escala menor, de uno de los fenómenos descritos por la bióloga marina Rachel Carson en *The Sea Around Us* (1951). En el capítulo titulado “The Birth of an Island”, describe en detalle el proceso de la aparición de islas en el océano, que surgen del fondo como resultado de una erupción volcánica submarina. El proceso, que puede ocupar millones de años, es, a veces, visible para los ojos humanos en la superficie del océano de la siguiente manera:

⁶² En palabras de Tuana (2008, 194): “I employ the phrase ‘viscous porosity’ rather than ‘fluidity’. Viscosity is neither fluid nor solid, but intermediate between them. Attention to the porosity of interactions helps to undermine the notion that distinctions, as important as they might be in particular contexts, signify a natural or unchanging boundary, a natural kind. At the same time, ‘viscosity’ retains an emphasis on resistance to changing form, thereby a more helpful image than ‘fluidity’, which is too likely to promote a notion of open possibilities and to overlook sites of resistance and opposition or attention to the complex ways in which material agency is often involved in interactions, including, but not limited to, human agency.”

Ships in volcanic zones may suddenly find themselves in violently disturbed water. There are heavy discharges of steam. The sea appears to bubble or boil in a furious turbulence. Fountains spring from its surface. Floating up from the deep, hidden places of the actual eruption come the bodies of fishes and other deep-sea creatures, and quantities of volcanic ash and pumice. (Carson 1961, 81)

Carson menciona además la existencia de “stillborn islands” (81), pequeñas islas mortinatas que después de algunos meses o algunos años, desaparecen.⁶³

La similitud con el fenómeno descrito en “Las islas nuevas” es asombrosa. Los cazadores perciben las islas de esta manera: “Bajo un cielo revuelto, allá, contra el horizonte, divisaban las islas nuevas, humeantes aún del esfuerzo que debieron hacer para subir de quien sabe qué estratificaciones profundas” (Bombal 1939, 14). Cuando se acercan a las islas, “una atmósfera ponzoñosa los obliga a detenerse” (19) a menudo para enjugarse la frente. “[A]vanzan pisando atónitas hierbas viscosas y una tierra caliente y movediza” (19), “aplastando bajo las botas frenéticos pescados de plata que el agua abandonó sobre el limo” (20). Además, “Un vaho a cada instante más denso brota del suelo. Todo hierve, se agita, tiembla” (20). Es más, las islas nuevas aparecen en la pampa en el mismo momento en que la protagonista, Yolanda, se encuentra en la cama de su casa, “respirando con dificultad y gimiendo” (13) como si fuera una parturienta. Las islas, cuatro en total, desaparecen después de tres días sin dejar rastro.

La aparición y desaparición de las islas mortinatas es significativa en un espacio discursivo tan importante para la fundación de la idea de la nación argentina. El famoso ensayo de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo* (1845), que imagina el futuro de la nación en base a la oposición entre pampa y ciudad, naturaleza y cultura, es sin duda un intertexto importante. Más aún, sin embargo, lo son los ensayos del argentino dedicados a las islas, que escribió entre 1849 y 1885: la de Más-a-fuera en *Viajes* (1849), Martín García en *Argirópolis* (1850) y las del Delta del Paraná en *El Carapachay* (1855–1885).⁶⁴ En la región en la cual se sitúan los artículos reunidos en este último libro, Sarmiento encuentra un Edén argentino donde es posible un nuevo

⁶³ El pasaje reza así: “[...] now and then there is a report of a small island appearing where none was before. Perhaps a month, a year, five years later, the island has disappeared into the sea again. These are the little, stillborn islands, doomed to only a brief emergence above the sea” (Carson 1961, 81).

⁶⁴ Para un estudio detallado de la imagen de la isla en las obras de Sarmiento, véase Alonso (“Islas sarmientas”), quien argumenta que “lo que las islas tienen de utópico es ser la anti-Pampa” (Alonso 2019, 7).

comienzo: “vuelvo a mis antiguos amores carapachayos, atraído por la eterna primavera de la vegetación, y por *ese húmedo olor a creación* que exhala el terreno bañado por las aguas” (Sarmiento 1900, 193, lo subrayado es mío). La anécdota que Liberio Justo cuenta en el prólogo de *El Carapachay*, el de Sarmiento tomando posesión de su isla en el delta a los tiros, sintetiza la posición que el escritor político defiende en sus artículos al imitar la retórica de las Crónicas de Indias: la de conquistar y colonizar el terreno virgen. Esta posición se parodia claramente en el cuento de Bombal a través de “los disparos inútiles” (Bombal 1939, 16) de los cazadores sobre las islas. Al utilizar la imagen del ‘nacimiento’ de una isla, una personificación que también está claramente presente en el libro de Carson, Bombal remite entonces a los ‘mitos del origen’ de la nación conectados con la pampa, pero también los cuestiona. “Las islas nuevas” no es una historia del origen, sino más bien una historia de la suspensión.

El ambiente otoñal, que contrasta con la imagen de “la eterna primavera” (Sarmiento 1900, 193) de Sarmiento, es uno de los elementos que apoya la idea de ‘suspensión’ que atraviesa el cuento. Es sinónimo de melancolía (o “tristeza” (Bombal 1939, 23)), causada por la muerte de la naturaleza, que a su vez coincide con el desvanecimiento del deseo entre Yolanda y Juan Manuel. La llovizna constante, junto con la referencia al planeta Saturno (Bombal 1939, 19) y la música que toca Yolanda en el piano –ella insiste en la nota “intermedia y turbia” (Bombal 1939, 20) fa bemol–refuerzan este ambiente. Pero durante el otoño, cuando llueve lo suficiente, la tierra ‘se otoña’, adquiere tempero, para que la vida vuelva en abundancia en primavera. Se trata, entonces, de una estación suspendida entre la muerte y la vida.⁶⁵

En este contexto se puede situar asimismo el siguiente deseo de la protagonista:

En balde me pregunto qué podría salvarme. Un hijo tal vez, un hijo que pesara dulcemente dentro de mí siempre, ¡pero siempre! ¡No verlo jamás crecido, despegado de mí! ¡Yo apoyada siempre en esa pequeña vida, retenida siempre por esa presencia! (Bombal 1939, 16)⁶⁶

⁶⁵ *La amortajada* (1938) gira completamente en torno a este estado liminar, ya que la narradora de esta novela de Bombal es una mujer muerta que espera su entierro.

⁶⁶ Esta cita ha sido interpretada de varias maneras, sobre todo desde un enfoque psicoanalítico; Vásquez la lee por ejemplo como un deseo maternal “imposible dentro de la economía fálica” (Vásquez 2017, 32).

Como en el caso de las islas mortinatas, el hijo suspendido eternamente en el líquido amniótico no nos cuenta de un comienzo absoluto, sino de un estado liminar, un devenir, pero detenido en el tiempo. Además, también en el caso de este fragmento, una lectura yuxtapuesta con *The Sea Around Us* de Carson resulta reveladora. En este libro, la bióloga se refiere al útero como “el océano en miniatura” (Carson 1961, 14, mi traducción) e insiste en el hecho de que todos los animales contienen la misma estructura química, heredada del agua del océano:

When they went ashore the animals that took up a land life carried with them a part of the sea in their bodies, a heritage which they passed on to their children and which even today links each land animal with its origin in the ancient sea. (Carson 1961, 13)

A la luz de esta herencia oceánica, el deseo de Yolanda de “apoya[rse] siempre en esa pequeña vida” (Bombal 1939, 16) corresponde con un deseo de sentirse sostenida por una red de genealogías invisibles y procedimientos simbióticos que trascienden la escala temporal y espacial humana.⁶⁷

Vista desde esta perspectiva, la medusa no parece tan fuera de lugar en las lagunas pampeanas, como piensa el hijo de Juan Manuel. En *Geological Observations on South America*, Charles Darwin ya había constatado la presencia de esponjas, fragmentos diminutos de conchas, corales y huellas de bivalvos en el barro y la roca de la pampa, lo que indicaría un posible origen estuario de la formación pampeana (Darwin 1846, 99). En aquella compañía marina, la medusa no es un bicho tan raro. La profundidad de la laguna desde la cual emerge representa el *deep time* que la separa normalmente —es decir, en el mundo fuera del cuento fantástico— del paisaje pampeano del siglo XX. Su cuerpo suspendido en el agua es un recordatorio material del origen común de las especies: “las medusas son de agua, nada más que de agua” (Bombal 1939, 31). La hibridez del cuerpo de Yolanda, quien tiene “un comienzo de ala” (Bombal 1939, 29) en el hombro, además de sus sueños de un paisaje prehistórico, reflejan asimismo esa red simbiótica en constante transformación del tiempo evolutivo en la que el ser humano se inscribe.⁶⁸

⁶⁷ Me sirve aquí la definición de Stacy Alaimo, quien considera la suspensión como “a sort of buoyancy, a sense that the human is held, but not held up by invisible genealogies and a maelstrom of often imperceptible substances that disclose connections between humans and the sea” (Alaimo 2012, 478).

⁶⁸ Coleman refuta las interpretaciones que ven en Yolanda un ser “ahistórico” (Agosin) y “atemporal” (Noguera) y argumenta de manera convincente, citando a Bergson, que el ala materializa “the ‘invisible continuity’ of evolutionary past and future that converge in the potentiality of the present” (Coleman 2016, 700).

En la vastedad del tiempo geológico y evolutivo que Bombal evoca a través de las conexiones multiespecies y el proceso de la formación de islas, la fundación de la nación argentina se revela como insignificante.

Redes

“Nada está conectado a todo, todo está conectado a algo”, nos recuerda Haraway (Haraway 2019, 61). El lugar donde se desarrolla el cuento, la pampa húmeda, es, entonces, de suma importancia. La caminata que Juan Manuel emprende de la laguna hacia la casa para espiar a Yolanda en el baño, los dos núcleos donde transcurre la acción en la pampa, es clave, al menos por dos razones.

En primer lugar, esta caminata sitúa el cuento de manera ostentativa dentro de la literatura fantástica. Cuando Juan Manuel atraviesa la pampa a pie, se mueve no solo a través de “la penumbra del crepúsculo” (Bombal 1939, 29), sino también a través de una neblina que se convierte pronto en una espesa niebla a medida que se acerca a la casa. Una vez cruzados los potreros, la tranquera, el parque y el jardín, llega a la casa y “desempeña con su mano enguantada el vidrio de la ventana y abre a la altura de sus ojos dos estrellas, como en los cuentos” (Bombal 1939, 29). Así, Juan Manuel entra gradualmente en un “espacio otro”⁶⁹ (Ostria González 2013, 105), donde tiene lugar el evento que choca con su idea de realidad, a saber, el descubrimiento del ala en el hombro de Yolanda.

Segundo, la caminata es la única instancia en el cuento en la que se describe de manera bastante detallada el paisaje de la pampa. La niebla y el barro que se pega a las botas de Juan Manuel lo muestran como un paisaje húmedo, lo que contrasta con la imagen tradicional de la pampa como un ‘desierto’. Bombal escribe su cuento medio siglo después de la así llamada ‘Conquista del Desierto’ (1878–1885), la campaña militar de la República Argentina contra las poblaciones indígenas que habitaban el territorio pampeano-patagónico. El resultado de esta conquista, a saber, la conversión en propiedad privada de tierra aparentemente vacía, ‘desierta’, y de tierras comunales indígenas, fue “crucial para el establecimiento de un régimen liberal-capitalista de control espacial” (Kaltmeier et al. 2024, 180, mi traducción). Particularmente en las primeras décadas del siglo XX, se

⁶⁹ Según Mauricio Ostria González, esta ingresión en un espacio otro es una constante en la narrativa de Bombal: “En ese espacio otro, las protagonistas adquieren o despliegan sus poderes o patentizan sus vínculos ancestrales con la vida natural y sus misteriosas leyes. Es allí donde la figura femenina puede adquirir ribetes mágicos y míticos” (Ostria González 2013, 106).

intensificó la ganadería en la pampa argentina gracias a innovaciones tecnológicas de refrigeración y preservación de carne, que aumentaron las oportunidades de exportación. La expansión de la industria ganadera se acompañó de la introducción de especies europeas, tanto de ganado como de pastos y otras plantas (cardos, por ejemplo). Bombal resume esta realidad económica y ecológica en la caminata de Juan Manuel a través de la pampa:

Aborda en su bote la orilla más cercana y echa a andar por los potreros hacia la luz, ahuyentando, a su paso, el manso ganado de pelaje primorosamente rizado por el aliento húmedo de la neblina. Salva alambrados a cuyas púas se agarra la niebla como el vellón de otro ganado. Sorteas las anchas matas de cardos que se arrastran plateadas, fosforescentes, en la penumbra; receloso de aquella vegetación a la vez quemante y helada. (Bombal 1939, 29)

Queda claro en este fragmento que ‘la naturaleza’ –el ganado, los cardos, la niebla– no es un mero símbolo de una subjetividad femenina conquistada, como sostienen las lecturas ecofeministas clásicas del cuento.⁷⁰ Junto con el alambrado que compartimenta los potreros y el hombre que los atraviesa, estos elementos forman una intrincada red de interacciones, moldeada por condiciones geológicas, biológicas, económicas y sociales, cuyo origen es difícil de localizar en un determinado momento o espacio. La actitud evasiva de Juan Manuel, que ahuyenta ganado, salva alambrados y sorteas cardos no se explica, o no se explica únicamente, por el temor a descubrir “todo lo cósmico y primordial” (Guerra-Cunningham 1985, 93) en la mujer, sino por el horror que le provocan estos lazos tan estrechos y concretos entre lo humano y lo más-que-humano.

El rumor del “tren que avanza obstinado y lento en la pampa” (Bombal 1939, 18) durante las noches debe leerse asimismo en este contexto del moldeaje –y destrucción– de los lazos entre lo humano y ‘la naturaleza’. La cita llama la atención a la existencia de otra red que sostenía la región pampeana. La red ferroviaria argentina es una de las más largas de América Latina y el resultado de una así llamada ‘segunda conquista’ de la pampa. No por casualidad poco tiempo después del final de la conquista militar, se autorizó la construcción de la primera línea pampeana en 1887. Los trazados ferroviarios que se construyeron rápido a finales del siglo XIX y en la primera década del XX, cuando estaba en manos de compañías inglesas, unían en línea recta, si la geografía lo permitía, las regiones con las ciudades, con el fin de asegurar el transporte constante y eficaz de materia prima (carnes y

⁷⁰ Véanse, por ejemplo, Noguera y Clark (“Eco-feminismo”).

granos destinados a aprovisionar Europa occidental) y productos industrializados.

Más que un símbolo de la modernidad supuestamente fuera de lugar,⁷¹ la mención del tren evoca el rol –periférico y central al mismo tiempo– que desempeñaba la pampa en esta época en el mercado mundial. Su sonido “sordo”, “monótono” y “estéril” (Bombal 1939, 17), su longitud (tarda media hora en pasar), su vapor que envuelve el cuento entero, y el hecho de que haga temblar la casa y caer las flores, muestran el tren como un “hiperobjeto”. Timothy Morton, quien acuñó el término, considera la máquina de vapor, que propulsaba los trenes en Argentina, un hiperobjeto porque es responsable de lo que llama “el fin del mundo”⁷² (Morton 2013, 7, mi traducción). Es decir, la máquina de vapor causó la conciencia de que ya no tiene sentido decir que formamos parte de un mundo al que nos solíamos referir con los términos de ‘naturaleza’ o ‘medio ambiente’. O, en el contexto del cuento de Bombal: la afirmación de que (ya) no es posible sentirse sostenida por una red simbiótica que une los objetos del mundo-pampa. Afirma Morton: “*World is a fragile aesthetic effect around whose corners we are beginning to see*” (Morton 2013, 99). El rumor del tren impulsa y acompaña la presencia de esta idea que Juan Manuel está a punto de comprender: “¡Y ese tren a lo lejos, como un movimiento en suspenso, como una amenaza que no se cumple!” (Bombal 1939, 18).

La medusa se deshace; Juan Manuel se niega a comprender, a sumergirse en el pensamiento tentacular y huye a Buenos Aires: “No pensar, no pensar hasta Buenos Aires. ¡Es lo mejor!” (Bombal 1939, 30). Sin embargo, la narración continúa, continúan las configuraciones de mundos. “¡Pensar debemos, debemos pensar!” (Haraway 2019, 67). En la segunda década del siglo XXI, aparecen nuevas configuraciones de la pampa argentina que representan el colapso socioambiental a la vez que imaginan formas de convivir que ofrecen una alternativa a la división moderna dominante entre el ser humano y la naturaleza no-humana. En lo que sigue me centraré en

⁷¹ Noguera (2009, 103) afirma que “el tren, símbolo de la precisión y la puntualidad inglesa (de pueblos que controlan el tiempo) parece funcionar de un modo alterado, poco común, en aquel medio ambiente”, como si “la civilización en el espacio de la pampa” fuera “algo accesorio, no dominante.”

⁷² Morton considera la invención de la máquina de vapor como el comienzo del Antropoceno, y, por consiguiente, el fin del mundo: “The end of the world has already occurred. We can be uncannily precise about the date on which the world ended. [...] It was April 1784, when James Watt patented the steam engine, an act that commenced the depositing of carbon in Earth’s crust—namely, the inception of humanity as a geophysical force on a planetary scale” (Morton 2013, 7).

Distancia de rescate (2015) de Samanta Schweblin y *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara. En estas novelas encontramos huellas del estado de suspensión y la porosidad viscosa que caracterizan la visión del mundo entrelazado y agencial que Bombal ya intentó capturar un siglo antes en “Las islas nuevas”.

Tierras secas

Las frases finales de *Distancia de rescate* (2015) de Schweblin muestran una semejanza inquietante con la huida en coche de Juan Manuel de la pampa a Buenos Aires, descrita por Bombal.

[...] mi marido enciende el motor, baja la lomada y toma el camino de ripio. Siente que ya perdió demasiado tiempo. No se detiene en el pueblo. No mira hacia atrás. No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas, llegando a la ciudad. No repara en que el viaje de vuelta se ha ido haciendo más y más lento. Que hay demasiados coches, coches y más coches cubriendo cada nervadura de asfalto. Y que el tránsito está estancado, paralizado desde hace horas, humeando efervescente. No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse. (Schweblin 2015, 124)

Como en “Las islas nuevas” de Bombal, seguimos aquí a un hombre que se apura para volver a la capital y que se niega a ver “lo importante” (Schweblin 2015, 124) que se encuentra en la pampa. “Los campos de soja”, “los riachuelos entretejiendo las tierras secas”, “el tránsito [...] humeando efervescente” (Schweblin 2015, 124) son consecuencias de la intensa interacción entre la naturaleza y el ser humano que funcionan como ecos de lo que Juan Manuel intentó esquivar en el texto de Bombal. Lo que el marido del final de la novela de Schweblin no ve son los indicios de que “el colapso ecológico ya llegó” (Svampa y Viale 2020) a la pampa y se extenderá pronto hacia la ciudad. “El hilo finalmente suelto” (Schweblin 2015, 124) indica que la red de parentescos multiespecies, cuya idea todavía servía de apoyo en Bombal, se ha quebrado. El tono apocalíptico del fragmento, en particular la referencia bíblica a la plaga, confirma lo que Maristella Svampa y Enrique Viale constatan, a saber, que “el Antropoceno inicia una etapa marcada por las narrativas del fin” (Svampa y Viale 2020, 29). La socióloga y el abogado ambientalista entienden el colapso no como la desaparición de un día a otro de una cultura y una civilización, sino como un proceso gradual de declive.

En *Distancia de rescate*, seguimos este proceso a través del diálogo entre Amanda, la narradora del fragmento citado aquí arriba, y el niño David, hijo de su amiga Carla. Mientras dialogan, Amanda está agonizando en una salita de emergencias de un pueblo en medio de la pampa donde está de vacaciones. Junto con David, va febrilmente en busca de “lo importante” (Schweblin 2015, 124), es decir, el momento exacto en el que sintió aparecer gusanos en su cuerpo. Los gusanos sirven como un indicio siniestro del estado de suspensión entre la vida y la muerte en el que se encuentra Amanda. Llamam además la atención sobre la proximidad entre el cuerpo humano y lo que se considera tradicionalmente como ajeno a ello: la naturaleza no-humana. En línea con la tradición gótica, Schweblin presenta esta proximidad como inquietante: la naturaleza se revela aquí como algo que corrompe o agota la vida humana desde dentro.

La aparición de los gusanos es un síntoma y una metáfora de la intoxicación que sufre Amanda. David ya se intoxicó algunos años antes al tomar agua contaminada y logró sobrevivir gracias a un ritual de transmigración de almas, pero se convirtió en algo irreconocible, incluso para su propia madre, que lo considera un “monstruo” (Schweblin 2015, 34). La novela no revela la causa de la intoxicación de manera explícita, pero insinúa que se trata de una intoxicación causada por algún producto agroquímico. En el contexto de la pampa argentina, no cabe duda de que se trata de glifosato, el herbicida que se utiliza en gran cantidad en la industria sojera y que en 2015 fue clasificado por la Organización Mundial de la Salud como “probablemente cancerígeno para los seres humanos” (IARC 2017, s. p.).

La fácil adopción por parte de los productores argentinos de las semillas genéticamente modificadas, más en particular de ‘la soja RR’, resistente al glifosato, y el uso masivo de este herbicida, ha sido un factor predominante en la rápida expansión de la industria sojera en el país. Como consecuencia, algunas zonas del país, en particular la Región Pampeana Norte, cambiaron drásticamente de aspecto, cuando el área de siembra de soja superó a la del trigo, y así reemplazó el cereal que era considerado tradicionalmente como el cultivo “civilizador” de la pampa (Martínez 2010, 144). La soja ocupa ahora más de la mitad de la tierra cultivada en el país, y en la Región Pampeana Norte actualmente hasta un noventa por ciento del área sembrada. En 2020 Argentina era el mayor exportador en el mundo de harina de soja y aceite de soja, mientras que el cultivo de la soja era todavía insignificante al inicio de la década de los ochenta.

No cabe duda de que la soja es uno de los “monocultivos que conquistaron el mundo” (Castro et al. 2019), como la caña de azúcar y la

palma aceitera. Los efectos nefastos del monocultivo sobre el medio ambiente, la sociedad y la economía son bien conocidos, y pueden resumirse en una palabra: agotamiento. La sustitución del antiguo sistema de alternancia de ciclos agrícolas y ganaderos por una agriculturización permanente con el mismo cultivo gasta los nutrientes que más utiliza este cultivo, lo que genera el agotamiento del suelo.⁷³ El agotamiento del suelo sirve de metáfora poderosa y de señal anticipatoria de otras formas de agotamiento, como el desempleo, el despoblamiento del campo, y el consiguiente colapso de comunidades rurales. Se trata de procesos que, en realidad, ya comenzaron antes de la aparición de la soja en Argentina,⁷⁴ pero que se aceleraron con la inserción intensa del país en el mercado agroalimenticio global durante los ochenta. En otras palabras, los síntomas del agotamiento material local – geográficos, biológicos, económicos y sociales – son inseparables del sistema capitalista global, más precisamente del contexto de la globalización neoliberal, cuya emergencia coincidió con el auge de la industria sojera en Argentina.

En las reflexiones críticas sobre este modelo socioeconómico prevalece, asimismo, un sentido generalizado de agotamiento y esterilidad. La noción “realismo capitalista” de Mark Fisher, que llama la atención sobre la falta de confrontación con modelos culturales y socioeconómicos alternativos, ofrece un ejemplo tajante. Fisher, al igual que Svampa y Viale, imagina el fin del mundo como una distopía que se realiza gradualmente: “El desastre no tiene un momento puntual. El mundo no termina con un golpe seco: más bien se va extinguiendo, se desmembra gradualmente, se desliza en un cataclismo lento” (Fisher 2016, 23).

Cuerpos agotados

La novela de Schweblin muestra la pampa argentina como un microcosmos en el que tiene lugar el desmembramiento gradual del mundo al que se refiere Fisher. Al contrario del idilio rural al que Amanda espera llegar para tomar vacaciones con su hija, Nina, y escapar del bullicio de la capital, encuentra

⁷³ Véase Reboratti (2010, 70), también para una descripción del papel de la industria sojera en los procesos agroalimenticios de los ochenta, cuando América Latina empezó a integrarse al mercado mundial.

⁷⁴ Reboratti (2010, 71) sitúa el comienzo de fenómenos de agotamiento socioeconómico como el desempleo, el despoblamiento del campo, y el colapso de comunidades rurales en la década de los treinta. Me parece llamativo que es justamente en esta década que Bombal escribe su cuento pampeano “Las islas nuevas”.

un “sitio inseguro” (Schweblin 2015, 53). Al llegar por primera vez al pueblo cerca de su casa de vacaciones le entusiasma todavía la pequeña feria de alimentos que, en línea con sus expectativas de turista, vende “buena comida, de las quintas o de producción artesanal” (Schweblin 2015, 40). Los otros lugares del pueblo que llega a conocer, como Casa Hogar y, más tarde, también la salita de emergencias, revelan la otra cara pesadillesca del pueblo y el lector empieza a comprender que la comida de las quintas y de producción artesanal no es tan buena como aparece a primera vista. El *locus amoenus* se torna rápidamente en un *locus terribilis*. Los perros a los que les falta una pata trasera y los chicos con deformaciones (Schweblin 2015, 108) señalan a Amanda que tiene que escaparse lo antes posible de ese “campo que mata” (De Leone 2017, 67). Carla confirma el —para ella— evidente riesgo de vivir en el campo: “Eso pasa, Amanda: Estamos en un campo rodeado de sembrados. Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro” (Schweblin 2015, 70).

La comunidad que vive con esta seguridad ya no se esfuerza en salvar la vida, sino en paliar la muerte o evacuar eficazmente la vida ‘rara’ durante el día hacia la salita de emergencias. Como descubre Amanda durante su intento final de escape, las enfermeras y otras mujeres del pueblo llevan cada día por la madrugada a los chicos deformados a la salita de emergencias y los regresan a casa al anochecer (Schweblin 2015, 106). Durante la noche, se generan parentescos raros entre los niños y entre los niños y los animales, que se convierten en “especies compañeras cuya tarea en el vivir y el morir no es terminar la narración, la configuración de mundos” (Haraway 2019, 73).⁷⁵

De día, casi no quedan señales de vida, tampoco de aquella vida rara. Al final de la novela, cuando el marido de Amanda visita al marido de Carla, Omar, para averiguar qué ocurrió con su mujer y su hija, los dos hombres solo pueden contemplar un campo muerto.

Están cerca, cerca y a la vez solos en tanto campo. Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura.

⁷⁵ Gesine Müller (2025, s.p.) argumenta de manera convincente que el proceso de la transmigración de almas multiplica las posibilidades de convivialidad en este entorno contaminado. “La convivencia se amplía aquí en distintas dimensiones, en primer lugar, naturalmente, a través de la idea de la transmigración de las almas que experimentan David y Nina, y de la coexistencia de partes de dos seres humanos distintos en una misma persona. Un papel esencial lo desempeñan no solo los personajes humanos, sino también el mundo animal. Resulta impresionante el vínculo de David con los animales contaminados que acuden a morir junto a él y a los que él entierra con un alto grado de empatía.”

–Sabe –dice (Omar)–, yo antes me dedicaba a los caballos –niega, quizás para sí mismo–. Pero ¿Escucha ahora a mis caballos?

–No.

–¿Y escucha alguna otra cosa? (Schweblin 2015, 122–123)

El espacio en blanco que sigue a esta conversación es elocuente. El paisaje rural se caracteriza por el silencio, la sequía, y las ausencias –los caballos que eran el orgullo de Omar, el marido de Carla, ya no están, los establos están en ruinas. La actitud pasiva de estos hombres, que quedan relegados al papel de personajes secundarios, contrasta con la imagen tradicional del varón en la pampa, cuyo carácter tenía que estar en sintonía con los proyectos fundacionales del Estado-Nación: la del gaucho, hombre de la acción.

La nueva configuración que Schweblin hace del imaginario de la pampa no solo implica una reescritura de las masculinidades estereotipadas que pueblan tradicionalmente este espacio, sino también una apropiación y reescritura de ciertas maneras de representar a la mujer, que tienen una larga tradición en la literatura latinoamericana. El cuerpo de Amanda, agotado por la distancia de rescate, la cuerda invisible bajo tensión constante que la conecta con su hija, y por la presencia de los gusanos, contradice el mito de la madre abnegada e incansable. Cabe precisar que, en realidad, el cansancio que siente Amanda ya comenzó antes de la intoxicación.⁷⁶ Confiesa:

Últimamente siento que mantenerme en pie significa un gran esfuerzo. Se lo dije una vez a mi marido, y él dijo que quizá estaba un poco deprimida, eso fue antes de que Nina naciera. Ahora el sentimiento es el mismo, pero ya no es lo más importante, solo estoy un poco cansada, eso me digo [...]. (Schweblin 2015, 36)⁷⁷

Aunque David y Amanda encuentran finalmente el punto exacto en el que aparecen los gusanos, queda claro que, como escribe Fisher, “el desastre no tiene un momento puntual” (Fisher 2016, 23).

La imagen de la mujer cansada no solo sirve para dar una forma concreta a un agotamiento sistémico cuyos orígenes son difíciles de detectar

⁷⁶ “Estoy tan cansada, David”; “Estoy cansada, David”; “Estoy agotada” (Schweblin 2015, 86).

⁷⁷ Como demuestra acertadamente Sabine Schlickers (“La mujer trastornada”), *Distancia de rescate* se adhiere a la tradición decimonónica de narraciones de mujeres histéricas o “trastornadas”. El hecho de que el marido de la protagonista interpreta su cansancio como depresión podría caber dentro de esta imagen de la mujer nerviosa. Aquí cabe referir también al libro del filósofo Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio* (2012), en particular al capítulo “Más allá de la sociedad disciplinaria”, sobre la depresión como enfermedad representativa de la sociedad actual.

con precisión. Al igual que en otros textos de Schwebelin ubicados en espacios rurales, como “En la estepa” (2009) y “Mujeres desesperadas” (2002), la autora recicla en *Distancia de rescate* un tópico de la novela de la tierra, a pesar de desviarse claramente del paradigma realista: el de la conexión entre el cuerpo femenino y la tierra, que se revela en este caso, en contradicción con la tradición, como seca y cada vez más dependiente de fertilizantes. Los estudios sobre este tópico, que apareció a lo largo de la historia de la literatura latinoamericana –en las Crónicas de Indias, y más tarde también en la literatura romántica–son abundantes.⁷⁸ Entró en pleno vigor en la literatura de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, en la que el género empezó a desempeñar un papel en la oposición entre la civilización y la barbarie, tema preferido en los textos fundacionales. Con respecto a la novela de la tierra *Doña Bárbara* (1929) del venezolano Rómulo Gallegos, Deborah Singer resume:

Para sanear el llano es necesario dominar la tierra, y como ésta ha sido tradicionalmente descrita con características femeninas, se transforma en un objeto susceptible de ser tomado, conquistado y colonizado. De hecho, la literatura abunda en ejemplos del mito tierra-mujer: tierra madre, tierra abierta, tierra postrada, tierra en espera de la simiente del hombre, etc. Esto nos conduce a las connotaciones ideológicas que tiene la asociación de feminidad con naturaleza y pasividad, en contraposición al ideal masculino del poder y la acción. (Singer 2005, 46)

La geógrafa Gilian Rose hace referencia a estas connotaciones ideológicas en su ya clásico ensayo “Looking at Landscape: the Uneasy Pleasures of Power” para explicar cómo la mirada masculina (y blanca) determina la forma occidental preferida para representar la naturaleza: el paisaje. Partiendo de la idea (formulada por Cosgrove, e. o.) de que el paisaje no es un objeto empírico, sino una construcción cultural, argumenta que la asociación directa entre mujer y naturaleza, y la consiguiente feminización del concepto de paisaje, están en el origen del placer que siente el geógrafo (o el artista, el explorador decimonónico o el turista contemporáneo) al contemplar un paisaje, un placer comparable, escribe Rose, al de contemplar un desnudo femenino en pintura (Rose 1993, 88).

⁷⁸ Véanse, por ejemplo: Nouzeilles, Gabriela. *La naturaleza en disputa: retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*; Singer, Deborah. “Configuración de las relaciones de género en la novela *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos.”; Masiello, Francine. *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*.

En la novela de Schweblin, la vista placentera del paisaje campestre está ausente. Justo antes de la intoxicación de Amanda y su hija, la novela nos muestra un destello del jardín del Edén:

Un grupo de árboles nos da algo de sombra y nos sentamos en los troncos, cerca del aljibe. Los campos de soja se abren a los lados. Todo es muy verde, un verde perfumado, y Nina me pregunta si no podemos quedarnos un poco más. (Schweblin 2015, 68)

Inmediatamente después, sin embargo, la imagen bucólica se sustituye por la de un *locus terribilis*. El fragmento que cito aquí es una de las pocas instancias en las que se ofrece una descripción (idealizada) del campo. Generalmente, Schweblin se limita a mencionar “las casas y las quintas”, y los sembrados, “unos pocos con trigo o girasoles, casi todos con soja” (Schweblin 2015, 45). Al contrario de la imagen clásica de la pampa como una inmensidad vacía con un horizonte que forma una perfecta línea recta,⁷⁹ en la pampa de Schweblin siempre hay casas, quintas, galpones, silos y alambrados que obstaculizan la vista y que contribuyen a la claustrofobia que siente la protagonista, “la sensación de estar adentrando(se) en una cueva” (Schweblin 2015, 89), una sensación que comparte con el lector implícito de esta novela gótica. Además, con la excepción del fragmento, ya citado más arriba, en el que el marido de Amanda y el marido de Carla contemplan el campo muerto, los personajes no ocupan la posición distanciada y ligeramente elevada que exige la mirada paisajística. Si lo hacen, como en el fragmento mencionado, dirigen rápidamente la mirada del horizonte a la tierra: “Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura” (Schweblin 2015, 122).

Schweblin acorta entonces gradualmente la distancia entre los cuerpos de los personajes y el campo. A lo largo del discurso delirante de Amanda, el tacto y el sabor, los dos sentidos que solo se activan en contacto directo con el objeto percibido, llegan a sustituir la vista como fuente principal para obtener información importante sobre ese lugar. En el momento culminante de la narración, que David indica como “*Es esto. Este es el momento. [...]. Así empieza*” (Schweblin 2015, 64, cursiva en el original), Amanda y Nina están “muy cerca de todo, en el medio de todo” (Schweblin 2015, 64), cuando se sientan en el pasto de la granja de Sotomayor para observar la actividad de hombres que pasan bidones de un camión a un galpón. Cuando se levantan,

⁷⁹ Véase al respecto: Biglieri, Aníbal A: “Los espacios abiertos de la pampa argentina.”

Nina siente que está empapada. “El color de la ropa no ayuda a ver qué tan mojada está, pero la toco y sí, está húmeda” (Schweblin 2015, 64) afirma Amanda. Nina, a su vez, “Mira el pasto. Lo toca con las manos [...]” y “[s]e huele las manos” (Schweblin 2015, 65).

Este contacto directo resulta ser letal: así empieza la agonía de madre e hija. David se intoxica cuando cae en agua contaminada. Al igual que en la referencia a los gusanos con la que abre la novela, lo que se considera tradicionalmente como ‘naturaleza’ se ha convertido en algo sumamente peligroso que carcome, lentamente y desde dentro, todo lo que está vivo. Al no poner a sus personajes a una distancia segura con respecto a la naturaleza, Schweblin ofrece una alternativa a la mirada paisajística que se caracteriza tradicionalmente por la distancia y por la primacía de lo visual. De esta manera, se opone a las connotaciones de género de esta mirada, criticadas por Rose, y reescribe el tópico mujer-tierra propia de la literatura regionalista.

En la narrativa de la pampa propuesta por Schweblin, no solo se reúnen el agotamiento material-biológico y el agotamiento capitalista-global, sino que también se nota un agotamiento en el plano literario-cultural,⁸⁰ ya que, como observa Waldman, en este espacio discursivo se fracturan las relaciones tradicionales entre territorio, identidad y cultura (Waldman 2016, 372). Ligado a esta fractura simbólica, se agotó la forma clásica de representar la naturaleza en el arte occidental, el paisaje. Se podría postular, entonces, que en la novela de Schweblin tiene lugar una suerte de “despaisamiento”. En su libro *Tierras en trance*, subtítulo “Arte y naturaleza después del paisaje”, Jens Andermann utiliza el término, acuñado por Bernardo Canal Feijóo, de “despaisamiento” (Andermann 2018, 216) para referirse al agotamiento del paisaje como forma predilecta para representar la naturaleza. Presenta el “despaisamiento” como un estadio previo al arte postnatural, en el que se explora una estética de la naturaleza que va más allá de la mirada paisajista: “el término describe la cancelación de cualquier relación entre hombres y ambiente que no estuviese regida por una destructividad radical. El neologismo, en otras palabras, propone una figura novedosa para pensar la historia natural del antropoceno” (Andermann 2018, 216).

En *Distancia de rescate*, el archivo del paisaje pampeano subsiste sutilmente como una referencia negada: la referencia a la inmensidad de la pampa, donde “todo queda a kilómetros de distancia” (Schweblin 2015, 88)

⁸⁰ De Leone (De Leone 2017, 66) escribe: “En un espacio heterogéneo, como lo es el campo del presente, que paradójicamente parecería estar agotándose en el plano material y literario-cultural, cohabitan, sin embargo, capas temporales asincrónicas que versionan, en instancias narrativas de convivencia y contaminación cronológicas, diferentes relatos rurales.”

es rápidamente sustituida por la sensación de encierro; el pasado glorioso de los gauchos solo persiste bajo la forma de caballerizas en ruinas; el sueño de fertilidad solo existe en contraste con la sequía real de la tierra. Finalmente, las pocas referencias al *locus amoenus* clásico se borran en la presencia de tantos indicios de un *locus terribilis*.

El desierto era parecido a un paraíso

A diferencia de la novela de Schweblin, *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara abunda en descripciones de la inmensidad del paisaje pampeano. En vez de dirigir la mirada hacia la tierra, “abonada de indio y de cristiano” (Cabezón Cámara 2017, 41), como lo hacen los personajes de Schweblin, la narradora y protagonista de la novela de Cabezón Cámara adopta frecuentemente la posición clásica, ligeramente elevada, del artista romántico cuya mirada se fija en el horizonte, símbolo de la esperanza y de posibilidades infinitas para el futuro: “El desierto me parecía ser un marco, una planicie amarronada, igual para donde se mirara, un plano en el que se apoyaba el cielo, como si no hubiera más en el mundo. [...] Sobre la línea parda del horizonte se enrollan y se desenrollan el sol y el aire” (Cabezón Cámara 2017, 50). Se muestra la pampa aquí desde la perspectiva típica de los paisajes románticos ingleses de Turner, con su atención por la luz y los dramáticos cambios de colores de las nubes y del cielo, contra los cuales las figuras humanas aparecen diminutas. La unión cósmica entre el sujeto y la naturaleza que se plasma en estos cuadros está además presente en la novela en las descripciones sublimes de la confrontación con la lluvia de la pampa, la inmersión en el barro, el contacto con el pasto y el agua.

De manera mucho más explícita que la novela de Schweblin, *Las aventuras de la China Iron* se apoya en el archivo de textos que ya se escribieron sobre la pampa argentina, en particular en el poema épico *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández. Los elementos paisajísticos que contiene el archivo pampeano no aparecen aquí como citas en negativa. Juegan un papel central en la construcción de esta novela histórica que se sitúa alrededor del tiempo de la ‘Conquista del Desierto’, ya que vehiculizan la idea dominante de aquella época sobre la experiencia estética de la naturaleza. Contribuyen, asimismo, al estilo poético y abundante de la novela.

En tres partes, tituladas “El desierto”, “El fortín” y “Tierra adentro”, la mujer de Martín Fierro, la “China Iron”, que en el texto original ocupa un papel subordinado e insignificante, cuenta el viaje que emprende tras la

desaparición de su marido, acompañada de algunos animales, el gaucho Rosario y Liz, una dama escocesa. Esta compañía humano-animal no-heteronormativa se convierte pronto en una familia, un ejemplo claro de los parentescos raros a los que se refiere Haraway, que se opone al imaginario de la pampa como espacio representativo de los valores de la joven patria argentina.

Durante el viaje, la narradora aprende que existe algo más allá de la pampa: “la tierra me crecía hasta hacerse globo” (Cabezón Cámara 2017, 31). Mediante los objetos que encuentra en la carreta de Liz con la que atraviesan la pampa –una naranja, ropa de lana, el curri, el libro *Frankenstein*– empieza a comprender que en el centro de la idea de mundo que se va construyendo a lo largo del viaje, se encuentra el Imperio Británico. La novela sitúa entonces el paisaje local de la pampa argentina en un sistema económico global, que a los ojos de la protagonista se revela como maravilloso: “Lejos de la tapera que había sido mi casa, el mundo se me hacía paraíso” (Cabezón Cámara 2017, 51), dice, y de esta manera evoca la imagen del espacio rural como jardín del Edén, que solamente estaba presente en Schwebelin como una referencia negada.

La admiración que siente la protagonista por las maravillas que contiene el Imperio Británico no impide que la novela vierta una mirada crítica, muy irónica, a la empresa civilizatoria promovida por la Corona inglesa en el siglo XIX y al inicio del siglo XX, y su influencia económica y moral en Argentina. En la segunda parte de la novela, titulada “El fortín”, la China Iron y Liz visitan una estancia, cerca de la frontera con el territorio de los indios, regida con mano dura por un coronel claramente inspirado por la civilización británica que no por casualidad lleva el nombre del escritor de *El gaucho Martín Fierro*, Hernández. En la estancia, el coronel entrena a sus gauchos para “acostumbrarlos a los ciclos de la industria y a la higiene” (Cabezón Cámara 2017, 105) con el fin de meter “a estas larvas la música de la civilización en la carne” (92) y para convertir su estancia de esta manera en “la punta de lanza de la nación, el progreso penetrando el desierto” (106). En esa fábrica disciplinaria fundada por el coronel se podría encontrar el origen del agotamiento sistémico que forma el trasfondo de la novela de Schwebelin.

En el capítulo titulado “Los colores se desprendían de sus objetos”, que consiste en una sola frase que se extiende cinco páginas, el coronel introduce a Liz y la China Iron en su filosofía, en compañía de una cena pantagruélica con filete a la Wellington y vino bordó. Al inicio de su discurso, pone en claro que la pampa ya no es necesariamente sinónimo de barbarie, sino que “la industria pastoril representa también civilización, empleo de medios

científicos e inteligencia esmerada” (Cabezón Cámara 2017, 89). El idilio bucólico persiste en la escena en la forma de la vajilla que adorna la mesa, “esa porcelana blanca con dibujos azules de un bosque, una casita, un río, tan hermosos” (Cabezón Cámara 2017, 89). Pero visto que la porcelana, al igual que los otros objetos en la mesa –los cubiertos, la ensalada, el aguamanil y la jofaina– simboliza la civilización, la vajilla representa una naturaleza domada, que solo se aprecia por sus funciones estéticas y económicas. El coronel insiste en llamar la actividad económica en el campo “industria agropecuaria (Cabezón Cámara 2017, 90)”, e “industria rural” (91), en sintonía con la revolución industrial impulsada por Inglaterra, y relaciona “la mejora de las razas con las razas europeas” (91) de vacas, ovejas y caballos que le ocupa como estanciero directamente con los sacrificios necesarios “para la consolidación de la Nación Argentina” (93). Bajo la influencia del vino, sin embargo, sus ideales económicos y patrióticos se mezclan con la sangre y el vómito en una escena grotesca⁸¹ que anuncia el colapso de la ‘civilización’: con la ayuda del alcohol y en una noche de libertinaje completo, la China Iron y Liz destruyen la utopía decimonónica que el coronel ha instalado en su estancia, viajan al norte y encuentran una contra-utopía en la última parte de la novela, titulada “Tierra adentro”. En esta parte, las dos mujeres son acogidas por un grupo de indios nómadas, que no conocen la jerarquía, ni la división de trabajo o la ropa determinadas por el sexo, y que pronto formará su “nación” (Cabezón Cámara 2017, 156). Allí, la China Iron reencuentra a los hijos que había abandonado, y a su marido, cuya apariencia delicada, mezcla de hombre y mujer, hombre y pájaro, contrasta con la imagen popular del gaucho hipermasculino. Junto con la india Kauka forma una nueva familia. “Las familias nuestras son grandes, se arman no solo de sangre” (Cabezón Cámara 2017, 165), explica la narradora, como un eco de la llamada de Haraway a generar parentescos más allá de los vínculos genealógicos y biogenéticos.

En contraste con el infierno del fortín vuelve a aparecer la idea de la pampa como paraíso en la “zona de lagunas” (Cabezón Cámara 2017, 147):

⁸¹ “[...] se le perdían los ojos, se le iba uno para un lado y otro para el otro y luego se buscaban hasta la bizquera, como no pudiendo enfocarse en nada, hasta que se puso candente, casi se le juntaron las pupilas, dijo que todo lo demás era agreste, primitivo y brutal, y al fin se desmoronó, cayó sobre la mesa su cabeza de patriarca rural arrojándonos la guasca de su caída: el vómito le saltó caudaloso, se partió el plato en su frente, se llenaron de sangre los restos del bife a la Wellington, se volcaron las copas y el vino se expandió por el mantel, cayeron las botellas de agua y chorrearon hasta el piso gota a gota, viscosas como las palabras del estanciero, y saltó al suelo una cabeza de chanchito [...]” (Cabezón Cámara 2017, 92).

El desierto —siempre había creído yo que era el país de los indios, de esos que entonces nos miraban sin ser vistos— era parecido a un paraíso. O a lo que yo podía considerar como tal: las lagunas que yacían en las partes bajas y las que subían estaban, qué curioso, más arriba que algunas tierras secas, los árboles se multiplicaban y eran todo lo que podía verse en muchas zonas, los pájaros cantaban a los gritos [...]. (Cabezón Cámara 2017, 150)

La descripción casi esquemática de los componentes principales del paisaje paradisíaco —el agua, los árboles, y los pájaros, todos abundantes— recuerda a las descripciones de Colón sobre su encuentro con el Nuevo Mundo. El siguiente fragmento de “La carta a Luis de Santángel” (1493) sigue la misma estructura que el fragmento citado aquí arriba:

[...] hartos ríos y buenos y grandes que es maravilla. Las tierras de ella son altas, y en ella muy muchas sierras y montañas altísimas, sin comparación de la isla de Tenerife, todas hermosísimas, de mil hechuras, y todas andables y llenas de árboles de mil maneras y altas, y parece que llegan al cielo. Y tengo por dicho que jamás pierden la hoja, según lo puedo comprender, que los vi tan verdes y tan hermosos como son por mayo en España, y de ellos estaban floridos, de ellos con fruto, y de ellos en otro término, según es su calidad. Y cantaba el ruiseñor y otros pajaricos de mil maneras en el mes de noviembre por allí donde yo andaba (Serna 2005, 119).

En concordancia con las primeras Crónicas de Indias, en *Las aventuras de la China Iron* vuelve la idea del mundo que nace o renace, como un contrapeso a las narrativas del fin del mundo que pueblan la literatura contemporánea. Sobre todo, en esta última parte de la novela, esta idea aparece cuando se describe un contacto directo entre el ser humano y lo que se considera tradicionalmente naturaleza, como en la siguiente cita:

[...] me tiré en el pasto [...] y Liz me hablaba en inglés y me decía tigress, mi tigresa, my mermaid, my girl, my good boy, mi gaucha blanca, my tigress otra vez y nos dejamos caer en el barro [...] y nos revolcamos hasta ser tan sapos como los sapos que nos saltaban alrededor y sapos copulamos ahí en ese barro que parecía el principio del mundo y como habrá sido en el principio nos amamos todos sin pudores y no terminamos de amarnos [...]. (Cabezón Cámara 2017, 154)

En contraste con la narración de Schweblin, que, según las reglas que rigen la modalidad gótica, debe presentar la cercanía del ser humano con lo no-humano como algo posiblemente peligroso que anula la vida, Cabezón Cámara sitúa la posibilidad de otras formas de convivencia precisamente en el pasto y en el barro, en la zona donde lo humano y lo animal se encuentran. En esta utopía, las fronteras entre las dualidades clásicas humano-animal,

civilización-barbarie, mujer-hombre e inglés-español se borran para hacer espacio a otra definición de nación, modelada por el deseo y el amor, y a otro idioma, el guaraní.

Las aventuras de la China Iron termina donde “Las islas nuevas” comienza: “ahí donde la pampa se ahoga” (Cabezón Cámara 2017, 174), en el Delta de Paraná. Al igual que Sarmiento, con y contra el cual Bombal escribía, Cabezón Cámara huele el “olor a creación” (Sarmiento 1900, 193) que exhala el barro de la región de *El Carapachay* y ve la posibilidad de una isla. Al mismo tiempo, sin embargo, muestra la volatilidad de la utopía que se podría instalar allí, ya que en esta zona, las islas pueden desaparecer en cualquier momento:

Y donde había islas no hay más que Paraná, ese animal que gusta de vivir en partes, como tiene partes nuestro cuerpo y hay entre ellas un espacio, pero el río a veces gusta de juntarse, de salirse de sí como si hubiera algo fuera de sí, como si no fueran las islas parte de sus entrañas, son parte [...]. (Cabezón Cámara 2017, 175)

El cuerpo-territorio fluido que Cabezón Cámara presenta aquí contrarresta los sueños fundacionales sarmientinos. Nos vuelve a recordar el origen etimológico de la palabra ‘utopía’ como no-lugar, en el sentido de una sociedad ideal que se realiza en ningún lugar, que no puede anclarse en ningún territorio fijo.⁸² En el último capítulo del libro, la Nación utópica migra lentamente por el Paraná, escondida en una nube blanca. Además de metaforizar la invisibilidad de los pueblos originarios en las narraciones pampeanas, la imagen de un pueblo que se esfuma es profundamente melancólica. Su mundo y las posibilidades de simbiosis, sin embargo, siguen viajando como un fantasma por el río. A pesar del duelo por los pueblos perdidos, no termina la narración, la configuración de mundos.

⁸² Graciela Silvestri me parece la compañera de viaje perfecta durante la lectura de *Las aventuras de la China Iron*. Afirma sobre el territorio guaraní: “Las características de este ‘territorio líquido’ nos sugieren la idea tan en boga de fluencia espacial, desafiando fronteras, límites, formas; se engarza con la exitosa metáfora de Zygmunt Bauman, la ‘modernidad líquida’ que define una época en la que las realidades sólidas se han desvanecido, en que la memoria es borrada por el incesante afán de novedad. Sin embargo, de atenernos sólo a las condiciones ecológicas, no destacaríamos el empeño en la lucha contra esta ausencia de forma que caracterizó desde temprano los esfuerzos de conquistadores y criollos, visible en las huellas de esas cuadrículas que nos recuerdan otro aspecto clave del impulso colonial y nacional: la posibilidad de empezar de nuevo, creando órdenes perfectos en las tierras que se consideraron –a diferencia de las andinas– ‘sin historia’ y, por ende, ‘sin lugar’: ‘desubicadas’” (Silvestri 2021, 41–42).



Los tres textos analizados en este capítulo, “Las islas nuevas” de María Luisa Bombal, *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin y *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara reinterpretan cada uno a su manera un tópico de la escritura de la naturaleza, a saber, la representación de la tierra como cuerpo femenino. El cuento de Bombal, que podría leerse como una reacción a *El Carapachay* de Domingo Faustino Sarmiento, trata sutilmente el fenómeno del ‘nacimiento’ de islas mortinatas en la pampa húmeda para sugerir la insignificancia de los mitos de creación relacionados con la nación argentina. La novela entera de Schweblin se construye a partir del cuerpo agotado de su protagonista femenina, que está en sintonía con la tierra seca y cada vez más dependiente de fertilizantes de los campos de soja. Cabezón Cámara, finalmente, vuelve al potencial del cuerpo-territorio de la pampa húmeda como creador de utopías. La nación utópica que imagina sigue al pie de la letra la llamada de Haraway de generar parentescos más allá de los vínculos sanguíneos.

En los tres casos, la íntima interacción entre las protagonistas humanas y la naturaleza no-humana no puede leerse en términos puramente simbólicos. En contra de la mayoría de los estudios de la obra de Bombal, claramente la más ‘simbolista’ de las tres, argumenté que la naturaleza no debe interpretarse solamente como un símbolo de una subjetividad femenina incognoscible y conquistada, sino como una entidad atravesada por la realidad social, económica y ecológica de las primeras décadas del siglo XX en Argentina. Al igual que sus parientes más contemporáneas, pero de manera más solapada, Bombal utiliza la pampa para desplegar las redes que conectan este espacio periférico con la economía global. El modo fantástico le permite, además, atravesar los límites espaciales y temporales realistas para representar este espacio como una red simbiótica en constante transformación.

Para Schweblin, lo fantástico sirve asimismo para desplegar las conexiones y redes de convivialidad inusuales, como las que existen entre los cuerpos y las ‘almas’ de los niños víctimas de la intoxicación, y entre los niños y los animales. Como en el cuento de Mariana Enriquez tratado en el capítulo previo, la tradición de la literatura gótica en la que se inscribe su novela, le permite además transmitir la sensación de horror provocada por la cercanía con una naturaleza mutada. En la novela de Cabezón Cámara, en cambio, prevalece la sensación de lo sublime en contacto con la naturaleza

no-humana. La dimensión fantástica se revela sobre todo al final de la novela en el carácter fantasmal de la nación utópica imaginada.

Conclusión. La pérdida de mundos

Es el 3 de enero de 2025 en Colonia, son las vacaciones de Navidad. Me levanto a las cinco de la mañana porque ya pasaron dos días de la fecha límite de entrega de este ensayo y tengo que terminarlo ya. Desde noviembre, mi familia está cautiva de una invasión de bacterias difícilmente identificables, que provocó todo tipo de infecciones en el cuerpo de mi hija, lo que le impedía ir a la guardería, lo que a su vez me impedía terminar el ensayo a tiempo. Tengo que aprovechar la tranquilidad de estas horas matutinas.

A las seis, mi hijo se levanta y lo pongo delante de la televisión para poder continuar escribiendo mientras que él ve su programa favorito: un equipo de animales héroes se sumergen bajo el mar para solucionar problemas relacionados con el cambio climático. Siempre consiguen curar a la especie dañada, desplazar a la especie que causa daño, encontrar una nueva casa para la especie que perdió su hábitat y limpiar el agua mediante la invención de ingeniosos aparatos que son tan bonitos como ellos.

Justo después de haber encendido la televisión, empieza a nevar. Le digo entusiasmada que mire afuera, ¡que está nevando! Él protesta, yo apago la televisión y lo obligo a mirar a través de la ventana. Contemplamos en silencio los gruesos copos de nieve que caen en el oscuro jardín. Los mira durante dos segundos, luego quiere volver a su programa. Le digo que es muy especial lo que vemos, que la tierra está calentándose y que pronto ya no habrá nieve aquí en Colonia. Que cuando él tenga hijos, puede contarles que ha visto la nieve. Mi explicación lo abruma y la mirada de mi pareja, que se acaba de levantar, me dice que deje de transmitirles mi pesimismo innato a nuestros hijos. ¡Pero no es pesimismo! ¡Si hasta imaginé que iba a tener nietos!

Vivimos entre historias que intentan explicar, suavizar o incluso solucionar la crisis medioambiental planetaria que afecta nuestra cotidianidad. ¿Cuál es la más efectiva para afrontar esta crisis? ¿La historia de la eliminación de la vida bacteriana mediante antibióticos, la historia de las soluciones tecnológicas del programa favorito de mi hijo o la del fin del mundo, que no me atreví a decir en voz alta, pero que subyacía, en efecto, mi explicación de la importancia de la nieve?

Entre las novelas y cuentos latinoamericanos que he analizado en este ensayo, la última narrativa es la más frecuente. La pérdida de mundos se manifiesta en estos textos bien mediante la evocación nostálgica o utópica de un modo de vivir irremediablemente perdido, bien bajo la forma de la metáfora de un animal en peligro de extinción, como una amenaza a punto de cumplirse o bajo la forma de un cuerpo-territorio agotado.

Estos textos indican diferentes momentos del origen de esta pérdida de mundos. En la novela de Samanta Schweblin, *Distancia de rescate*, todo comienza con la intoxicación del campo, que se remonta a los años 1980 en Argentina, cuando se comenzó a utilizar masivamente el herbicida glifosato. Los cuentos de los mexicanos Rulfo y Rubín y de la chilena Bombal, que tematizan e intentan remediar la brecha entre lo humano y lo no-humano, sitúan el comienzo de la pérdida (de un modo de vivir en sintonía con la naturaleza, o del apoyo en una red de parentescos multiespecies) en las décadas 40-50 del siglo pasado, lo que coincide con la Gran Aceleración, momento frecuentemente mencionado como el comienzo del Antropoceno. La novela de Gabriela Cabezón Cámara se remonta a la época del imperialismo británico del siglo XIX y el cuento de Enriquez hace referencia a la fundación de la nación argentina como comienzo de la contaminación acuática. Fernández, finalmente, menciona diferentes períodos históricos para remontarse a la época colonial y la fundación de la capital de Chile a orillas del Mapocho. Esta variedad histórica en mi corpus coincide con las discusiones acerca del verdadero comienzo del Antropoceno, que unos sitúan en los 1950, otros alrededor de 1784, cuando Watt inventó la máquina de vapor, y otros en 1492.

Lo que tienen en común los diferentes momentos de origen de la pérdida mencionados en mi corpus es que todos son momentos bisagra en la historia de las relaciones entre el Norte y el Sur. Todos los textos analizados en este ensayo sitúan de manera más o menos explícita las crisis locales sobre las cuales escriben dentro de un contexto económico global en que América Latina cumple el papel de zona extractiva. Así, confirman que el Antropoceno no puede separarse de la historia del colonialismo ni de una crítica a los ideales de civilización y progreso de la modernidad occidental y al régimen ecológico capitalista y neoliberal.

El diálogo con la rica tradición de la literatura fantástica permite a los autores tratados en este ensayo transgredir los límites espaciales y temporales realistas para presentar de manera simultánea diferentes tiempos históricos y así revelar la influencia del pasado sobre el presente (Fernández, Bombal, Rulfo), o incluir una temporalidad geológica dentro de una anécdota subjetiva

de deseos frustrados (Bombal). En los textos analizados, el Antropoceno se muestra como un problema de distancia. Lo fantástico también hace posible imaginar una concepción de la naturaleza que se desvía de la clásica separación entre el individuo humano y su entorno que caracteriza la configuración cultural occidental “ilustrada”. Esta concepción alternativa se encuentra en el animismo indigenista de Rubín, en el sincretismo religioso popular registrado por Fernández y Enriquez, en los rituales de brujería descritos por Schweblin o en la idea romántica de la unión cósmica con la naturaleza que se subyace en varios de los textos analizados (en particular en Rubín, Bombal y Cabezón Cámara). A través de esta concepción alternativa de la relación entre el ser humano y lo más-que-humano, se entrevén otras posibilidades de convivialidad y de alianzas multiespecies y transepocales. A lo largo de mi ensayo, el motivo del agua, además de ser uno de los elementos más afectados por el Antropoceno, se reveló también como símbolo de esa conexión entre todo lo viviente.

Los fantasmas, los residuos espirituales y materiales que están presentes en todos los textos analizados en este ensayo, no solo indican que la crisis del Antropoceno tiene múltiples orígenes, sino que también existe una vida más allá del fin. Llamán la atención a la inevitabilidad de la convivencia con ellos y, al mismo tiempo, encarnan la dimensión afectiva de la pérdida. El duelo y el horror, las emociones predominantes que circulan en y a través de estos textos, no tienen un efecto paralizante. Las figuras y estrategias literarias utilizadas por los autores para evocar estas emociones –la prosopopeya, el ensamblaje, la intertextualidad, los motivos típicos de la literatura gótica, la vacilación entre ficción y realidad– nos obligan efectivamente a detenernos para mirar y escuchar mejor aquello que nos parece extraño, siniestro o singular. El estado de suspensión al que nos transporta así la literatura, sin embargo, es comparable al efecto de contemplar, durante apenas dos segundos, la caída de la nieve. Una vez cerrado el libro, aumenta la urgencia de continuar a contar y de imaginarse otras alianzas extrañas para salvar lo que puede ser salvado.

Bibliografía

- ACUMAR. Coordinación de Calidad Ambiental. “Índice de Calidad de Agua Superficial en Relación al cumplimiento del Uso IV.” <https://monitorpisa.acumar.gob.ar/sistema-de-indicadores/calidad-ambiental/indice-de-calidad-de-agua-superficial-uso-iv/>.
- Agosin, Marjorie. “‘Las islas nuevas’ o la violación de lo maravilloso”. *Hispania* 67, n° 4 (1984): 577-584.
- Agrupación Un Salto de Vida A.C., y SubVersiones. “Tour del Horror”. 2017. <https://subversiones.org/archivos/30367#:~:text=El%20Tour%20del%20Horror%20es,en%20complicidad%20con%20el%20Estado>.
- Ahmed, Sara. “The Affective Politics of Fear”. En *The Cultural Politics of Emotion*. 62–80. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- Alaimo, Stacy. “States of Suspension: Trans-corporeality at Sea”. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment: ISLE* 19, n° 3 (2012): 476–93.
- Alonso, Carlos. “The criollista novel”. En *The Cambridge History of Latin American Literature*, editado por Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, 2: The twentieth century:195–212. Cambridge University Press, 1996.
- . *The Spanish American Regional Novel*. Cambridge University Press, 1993.
- Alonso, Mercedes. “Islas sarmientinas: paisaje y política”. *Orbis Tertius* 24, n° 30 (2019): e121.
- Andermann, Jens. “Paisaje: imagen, entorno, ensamble”. *Orbis Tertius* XIII, n° 14 (2008): 1–7.
- . *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018.

- Arias, Ariadna. “El río Matanza, un lugar inhabitable para cinco millones de argentinos”. *La voz de Galicia*, 27 de diciembre de 2019. <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/sociedad/2019/12/26/rio-matanza-lugar-inhabitable-cinco-millones-argentinos/00031577370845628922369.htm>.
- Bartra, Roger, y Gerardo Villadelángel Viñas. *Axolotiada. Vida y mito de un anfibio mexicano*. México FCE - INAH, 2010.
- Berger, John. “Why look at animals?” En *About looking*, 3–28. London: Bloomsbury, 2009.
- Bombal, María Luisa. “El Árbol”. En *Obras Completas*, 207–19. Santiago: Editorial Andrés Bello, 2000.
- . “Las islas nuevas”. *Sur* 53, n° febr. (1939): 13–34.
- . “Trenzas”. En *Obras completas*, 3a edición., 221–27. Santiago: Editorial Andrés Bello, 2000.
- Bonnefoy, Pascale. “Cuerpos flotando en el Río Mapocho”. *Archivos Chile* (blog). Accedido 24 de julio de 2024. <https://archivoschile.com/cuerpos-mapocho/>.
- Botting, Fred, y Justin D. Edwards. “Theorising globalgothic”. En *Globalgothic*, editado por Glennis Byron. Manchester University Press, 2015.
- Cabezón Cámara, Gabriela. *Las aventuras de la China Iron*. Barcelona: Penguin Random House, 2017.
- Calvino, Italo, ed. “Fantastic Tales”. En *Fantastic Tales. Visionary and Everyday*, vii–xviii. London: Penguin Classics, 2009.
- Caracciolo, Marco. “Being Moved by Nature in the Anthropocene: On the Limits of the Ecological Sublime.” *Emotion Review* 13, n° 4 (2021): 299–305. <https://doi.org/10.1177/17540739211040079>.
- Carreto, Constantino, Roxana Gutiérrez-Romero, y Tania Rodríguez. “Climate-Driven Mosquito-Borne Viral Suitability Index: Measuring Risk Transmission of Dengue, Chikungunya and Zika in Mexico”. *International Journal of Health Geographics* 21, n° 1 (2022): 15.
- Carson, Rachel. *The Sea Around Us*. New York: Oxford UP, 1961.
- Castellanos Márquez, Alejandra, y Ana Sofía Macías Ascanio. “Calidad del agua del lago de Chapala: una aproximación al riesgo de afectación a la salud por exposición a agua contaminada”. En *Crisis*

- sociohídrica en la ribera del lago de Chapala*, editado por Susana Herrera-Lima, 131–61. Guadalajara: ITESO, 2024.
- Castro, Nazaret, Aurora Moreno Alcojor, y Laura Villadiego. *Los monocultivos que conquistaron el mundo. Impactos socioambientales de la caña de azúcar, la soja y la palma aceitera*. Madrid: Akal, 2019.
- Chamli, Mercedes. “Colocaron el nombre de Ezequiel Demonty al puente desde donde lo arrojó la policía”. *Página12*, 22 de septiembre de 2022. <https://www.pagina12.com.ar/483911-colocaron-el-nombre-de-ezequiel-demonty-al-puente-desde-dond>.
- Chapala. Un lago vivo. “Ajolote de Chapa”. lagodechapala.org, 2022. <https://lagodechapala.org/ajolote-de-chapala/>.
- CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. “Los Vuelos de La Muerte”. *Ciencia Por La Verdad: 35 Años Del Equipo Argentino de Antropología Forense*. CLACSO, 2019.
- Clark, Timothy. “Ecological Grief and Anthropocene Horror”. *American Imago* 77, n° 1 (2020): 61–80.
- . “Scale”. En *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change*, 148–66. Vol. 1. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2012. <https://dro.dur.ac.uk/10029/1/10029.pdf?DDD11+dng0tjc>.
- Clark, Zoila. “Eco-feminismo en la narrativa surrealista de María Luisa Bombal”. *Cuadernos del CILHA* 11, n° 12 (2010): 59–68.
- Coleman, Vera. “Becoming a Fish: Trans-Species Beings in Narrative Fiction of the Southern Cone”. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 2016, 694–710.
- Collot, Michel. *La face sensible de la Terre : paysage et écologie*. Paris: Pommier, 2024.
- Contreras-Contreras, María Belén. “El circuito afectivo monstruoso en Mapocho de Nona Fernández y La resta de Alia Trabucco”. *Revista Chilena de Literatura* 108 (2023): 359–81.
- Cortázar, Julio. “Axolotl”. En *Cuentos Completos 1*, 381–85. Madrid: Alfaguara, 1995.
- . “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 25 (1975): 145–51.

- Cosgrove, Denis. *The Iconography of Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Crenzel, Emilio. *The memory of the Argentina disappearances*. New York: Routledge, 2011.
- Damián, Araceli, y Gustavo Garza. *Cincuenta años de investigación urbana y regional en México, 1940-1991*. México: El Colegio de México, 1996.
- Danowski, Déborah, y Eduardo Viveiros de Castro. *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Traducido por Rodrigo Alvarez. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Darwin, C.R. *Geological observations on South America. Being the third part of the geology of the voyage of the Beagle, under the command of Capt. Fitzroy, R.N. during the years 1832 to 1836*. London: Smith Elder and Co., 1846.
- Deckard, Sharae, y Kerstin Oloff. “‘The One Who Comes from the Sea’: Marine Crisis and the New Oceanic Weird in Rita Indiana’s *La Mucama de Omicunlé* (2015)”. *Humanities* 9, n° 3 (2020): 86.
- Dederichs, Natalie. *Atmosfears: The Uncanny Climate of Contemporary Ecofiction*. Bielefeld: Transcript, 2023.
- De Leone, Lucía. “Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en Distancia de rescate de Samanta Schweblin”. *452°F* 16 (2017): 62–76.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1995.
- Descola, Philippe. *Die Formen des Sichtbaren: Eine Anthropologie der Bilder*. Traducido por Christine Pries. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2023.
- DGCS. “En 2025 podrían desaparecer los ajolotes en los canales de Xochimilco”, 28 de octubre de 2024.
https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2024_787.html.
- Díez Cobo, Rosa María. “Espacios liminares: metamorfosis monstruosas de la casa en textos de Daína Chaviano y Mariana Enríquez”. *América sin Nombre*, n° 26 (2022): 111.
- Dillon, Sarah. “The Horror of the Anthropocene”. *C21 Literature: Journal of 21st-Century Writings* 6, n° 1 (2018).

- Doeland, Lisa. “At Home in an Unhomely World: on Living with Waste”. *Detritus*, 6 (2019): 4-6.
- Enriquez, Mariana. “Bajo el agua negra”. En *Las cosas que perdimos en el fuego*, 155–74. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Equipo Radio Pauta. “‘Tenemos que tener cuidado con los antibióticos’: Investigación reveló contaminación por medicamentos en el Mapocho”. *Radio Pauta*, 26 de febrero de 2024. <https://www.pauta.cl/ciudad/2024/02/26/tenemos-que-tener-cuidado-con-los-antibioticos-investigacion-estudio-contaminacion-por-medicamentos-en-el-mapocho.html>.
- Feder, Helena, ed. *Close reading the Anthropocene*. New York: Routledge, 2021.
- Fernández, Nona. *Mapocho*. Barcelona: Minúscula, 2020.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja negra, 2016.
- Fondo para la Comunicación y la Educación Ambiental. “Actualización del estudio de Calidad del agua del Río Santiago”. AguaOrg.mx, 30 de mayo de 2013. <https://agua.org.mx/biblioteca/actualizacion-del-estudio-de-calidad-del-agua-del-rio-santiago-2/>.
- Forgues, Roland. *Rulfo. La palabra redentora*. Barcelona: Puvill, 1987.
- Foucault, Michel. “Des espaces autres”. En *Dits et Écrits II*, 1571-81. Gallimard, 2001.
- Freud, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1930.
- . “Das Unheimliche”. *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, 1919, 297-324. <https://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm>.
- . “El malestar en la cultura [1929]”. En *Obras completas*, Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2016.
- Gil De La Piedra, Claudia. “La resignificación del concepto ‘mestizo’ en la novela mexicana ‘La canoa perdida’ de Ramón Rubín”.

ÑEMITÿRÃ: *Revista Multilingüe de Lengua, Sociedad y Educación* 2, n° 2 (2020): 117-127.

- Gobierno de Jalisco. “Revivamos el Río Santiago”, 2023. <https://riosantiago.jalisco.gob.mx/>.
- Goethals, Patrick. *Manual de expresión escrita en español. Técnicas de escritura para estudiantes neerlandófonos (B2-C1)*. Gent: Academia Press, 2010.
- Gómez-Barris, Macarena. *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Duke University Press, 2017.
- Gordon, Avery. *Ghostly matters: haunting and the sociological imagination*. [1997]. Minneapolis: New University of Minnesota Press, 2009.
- Guendelman, Ricardo. “El río Mapocho está más limpio que nunca”. *La Tercera*, 15 de diciembre de 2018. <https://www.latercera.com/opinion/noticia/rio-mapocho-estas-limpio-nunca/445362/>.
- Guerra-Cunningham, Lucía. “Entrevista a María Luisa Bombal”. *Hispanic Journal* 3, 2 (1982): 119-127.
- . “Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: Una dualidad contradictoria del ser y el deber-ser”. *Revista Chilena de Literatura* 25 (1985): 87-99.
- Gutiérrez de Velasco, Luzalena. “Conmoción de tres bandas: Juan Rulfo, Ramón Rubín y Elena Garro”. En *Pedro Páramo. Diálogos en Contrapunto (1955-2005)*, editado por Yvette Jiménez de Baéz y Luzalena Gutiérrez de Velasco, 229–39. El Colegio de México, 2008.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Buenos Aires: Herder, 2012.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducido por Helen Torres. Bilbao: Consonni, 2019.
- . *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press, 2016.
- Heffes, Gisela. *Políticas de la destrucción-poéticas de la preservación: apuntes para una lectura eco-crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.

- Hernandez, Axel, Jean Raffaelli, Emmanuel Jelsch, Verónica Carolina Rosas-Espinoza, y Ana Luisa Santiago-Pérez. “On the Verge of Extinction in Mexico Today: Field Observations of *Ambystoma Ordinarium* and *Ambystoma Flavipiperatum* with Remarks on Their Habitat and Conservation”. *Herpetological Bulletin*, n° 148, (2019): 15-21.
- Holgate, Ben. *Climate and Crises: Magical Realism as Environmental Discourse*. Routledge studies in world literatures and the environment. New York; London: Routledge, 2019.
- Horn, Eva. *Klima. Eine Wahrnehmungsgeschichte*. S. Fischer, 2024.
- Horn, Eva, y Hannes Bergthaller. *The Anthropocene: Key issues for the Humanities*. London; New York: Routledge, 2020.
- Humboldt, Alexander von. *Essai politique sur le Royaume de la Nouvelle Espagne; 1*. Paris: Schoell, 1811.
- International Agency for Research on Cancer, World Health Organization. *Some Organophosphate Insecticides and Herbicides*. Lyon: International Agency for Research on Cancer, 2017.
- IUCN SSC Amphibian Specialist Group. “*Ambystoma flavipiperatum*, Yellow-peppered Salamander”. The IUCN Red List of Threatened Species, 2016. <https://www.iucnredlist.org/es/species/59056/3075883>.
- Jiménez, Víctor. “Léxico de El llano en llamas”. En *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*, editado por Víctor Jiménez y Jorge Zepeda, 209–22. México: Editorial RM, 2018.
- Kaltmeier, Olaf, María Fernanda López Sandoval, José Augusto Pádua, y Adrián Gustavo Zarrili. “Introduction: Land Use, Second Conquest, and the Anthropocene in Latin America from the Mid-Nineteenth Century to 1950”. En *Land Use - Handbook of the Anthropocene in Latin America I (The Anthropocene as Multiple Crisis: Perspectives from Latin America)*, 179–86. Bielefeld: Bielefeld University Press, 2024.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- . “Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime”. En *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el*

- sentimiento de lo bello y lo sublime*, 217–96. Madrid: Librerías de F. Iravedra, 1876.
- Keetley, Dawn, y Matthew Wynn-Silvis. *Ecogothic in Nineteenth-Century American Literature*. Routledge, 2018.
- King, Julia, y Stephen M. Hart. “The Earth as Archive in Bombal, Parra, Asturias and Rulfo”. En *A Companion to Magical Realism*, editado por Stephen M. Hart y Wen-Chin Ouyang, 1ª ed., 55–66. Boydell and Brewer Limited, 2007.
- Latour, Bruno. “Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política”. Traducido por Gucchi Sylvina. *Cuadernos de Otra parte. Revista de letras y artes* 26, n° Invierno (2012): 67–76. <http://www.bruno-latour.fr/articlefdb0.html?page=4>.
- Lavín, Maritza. *Aún sigo aquí*. Sarape Films, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=vu8SJ9IJXPw>.
- Lizama, Jaime. *La ciudad fragmentada. Espacio público, errancia y vida cotidiana*. Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2007.
- Logie, Ilse. “‘New Female Gothic’: Latin American Fiction in the Anglophone Markets through Translation”. En *The Routledge Handbook of Latin American Literary Translation*, de Delfina Cabrera y Denise Kripper, 277.307, London: Routledge, 2023.
- Lombard, David, Alison Sperling, y Pieter Vermeulen. “Anthropocene Sublimes. An Introduction”. *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* 16, n° 1, (2025): 1-14.
- Lovecraft, H.P. “The Shadow over Innsmouth”. En *The H.P. Lovecraft Archive*, 2009. <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/soi.aspx>.
- . *The Whisperer in Darkness: Collected Short Stories Vol I*. Editado por M.J. Elliott. London: Wordsworth, 2007.
- Mackey, Allison. “Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense”. *Revista CS*, n° 36 (2022): 247–87.
- Mandolessi, Silvana. “Narrativas espectrales en la literatura postdictatorial en Argentina”. En *Narrativas del terror la desaparición en América Latina*, Edited by Liliana Feierstein and Lior Zylberman., 193–207. Buenos Aires: Eduntref, 2016.

- Martínez, Fernando F. “Crónica de la soja en la región pampeana argentina”. *Para Mejorar la Producción* 45 (2010): 141-146. <https://inta.gob.ar/sites/default/files/script-tmp-crnica-de-la-soja-en-la-regin-pampeana-argentina.pdf>.
- Maxey, Bryce W. “Miradas transformadoras: La evolución literaria del ajolote”. *Bulletin of Spanish Studies* 95, n° 7 (2018): 859-79.
- Meyer Ringwald, Eleanor. “Imagery in the Works of Ramon Rubín”. *Hispania* 53, n° 2 (1970): 225.
- Montaldo, Graciela. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Mora, Gabriela. “Rechazo del mito en ‘Las islas nuevas’ de María Luisa Bombal”. *Revista Iberoamericana* 51, n° 132.133 (1985): 853-865.
- Morton, Timothy. *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016.
- . *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Moulian, Rodrigo, y Pablo Espinoza. “Impronta andina entre los Kamaskos del Wenuleufu”. *Atenea (Concepción)*, n° 512 (2015): 211–30.
- Müller, Gesine. “Agotamiento y creación del mundo y la contaminación del agua: Literaturas latinoamericanas postglobales”. En *Aquatic Environments. Literary Hydropolitics in Latin America* editado por Bieke Willem y Rebecca Seewald, 47-66. Bielefeld: Transcript, 2025.
- Negroni, María. *La noche tiene mil ojos: Incluye Museo Negro, Galería Fantástica, Film Noir*. Caja Negra, 2015.
- Noguera, Nancy. “Ecofeminismo, dominación y deseo en ‘Las islas nuevas’ de María Luisa Bombal”. *Letras hispanas: Revista de Literatura y Cultura* 6, n° 2 (2009): 101-112.
- Nouzeilles, Gabriela. “Introducción”. En *La naturaleza en disputa: retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*, 11-38. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Oltramonti, Roberto. “La violencia y la marginalidad en la sociedad argentina: una reflexión a través de “Bajo el agua negra” de Mariana Enríquez”. *Amerika*, n° 26 (2023).

- Oregel-Zamudio, Ernesto, Dioselina Alvarez-Bernal, Marina Olivia Franco-Hernandez, Hector Rene Buelna-Osben, y Miguel Mora. "Bioaccumulation of PCBs and PBDEs in Fish from a Tropical Lake Chapala, Mexico". *Toxics* 9, n° 10 (2021): 241.
- Ostria González, Mauricio. "La cineraria en la niebla: acerca de la poética Bombaliana". *Anales de Literatura Chilena* 14, n° 20 (2013): 101–16.
- Palacios Yábar, Mijail. "Karina Pacheco: 'Lo fantástico puede hablarnos más crudamente de la realidad'". *Perú21*, 24 de agosto de 2019. <https://peru21.pe/cultura/karina-pacheco-fantastico-hablarnos-crudamente-realidad-436080-noticia/>.
- Pedroza-Gutiérrez, Carmen, y Juan Manuel Catalán-Romero. "Evolución histórica y ambiental en los procesos de transformación del lago Chapala". *Ambiente y Desarrollo* 21, n° 40 (2017): 9-25.
- Peeples, Jennifer. "Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes". *Environmental Communication* 5, n° 4 (2011): 373-92.
- Peñalta Catalán, Rocío. "Una misma perspectiva, dos miradas diferentes: María Luisa Bombal y Gabriel García Márquez". Coventry University, 2023.
- Peralta Varela, Carlos Armando, y Agustín Verduzco Espinosa. "El contexto de las comunidades. Demografía, pobreza multidimensional, abastecimiento y cuidado del agua". En *Crisis sociohídrica en la ribera del lago de Chapala*, editado por Susana Herrera-Lima, 87–96. Guadalajara: ITESO, 2024.
- Peralta Varela, Carlos Armando, Agustín Verduzco Espinosa, y Daniella Rúa Magaña. "Acción colectiva y exigibilidad del derecho humano al agua y al saneamiento: agravio y reconocimiento en las comunidades indígenas coca de Mezcala y San Pedro Itzcán". En *Crisis sociohídrica en la ribera del lago de Chapala*, 97–130. Guadalajara: ITESO, 2024.
- Perez Peña, Ofelia, y Gabriel Torres González. "Ramón Rubín y la lucha por la salvación del lago de Chapala". *Renglones* 49 (2001): 58–64.
- Poe, Edgar Allan. *The raven and other poems*. Columbia University Press, 1942. <http://hdl.handle.net/2027/inu.32000011259886>.

- Portera, Mariagrazia. “Aesthetics”. En *Handbook of the Anthropocene*, editado por Nathanaël Wallenhorst y Christoph Wulf, 857-61. Cham: Springer International Publishing, 2023.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 2008.
- Ray, Sarah Jaquette. “Environmental Justice, Vital Materiality, and the Toxic Sublime in Edward Burtynsky’s Manufactured Landscapes”. *GeoHumanities* 2, n° 1 (2016): 203-19.
- Reati, Fernando. “‘Cuidame de las aguas mansas...’: Terrorismo de Estado y lo fantástico en El Lago y Los niños transparentes.” *Revista Iberoamericana* LXXVIII, n° 238-239 (2012): 293-309.
- Reboratti, Carlos. “Un mar de soja: la nueva agricultura en Argentina y sus consecuencias”. *Revista de Geografía Norte Grande* 45 (2010): 63-76.
- Rice, David Leo. “Mariana Enriquez on Political Violence and Writing Horror”. *Lit Hub* (blog), 18 de abril de 2018. <https://lithub.com/mariana-enriquez-on-political-violence-and-writing-horror/>.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2010.
- . *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Rivera Garza, Cristina. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Barcelona: Literatura Random House, 2017.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. México: Grupo Editorial Tomo, 2009.
- Roas, David. “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”. *Semiosis* II, n° 3 (2006): 95-116.
- . *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.
- Rodríguez Mendoza, Xitlalitl. *Jaws [tiburón]*. Guadalajara: Mantis, 2015.
- Rose, Gillian. “Looking at Landscape: the Uneasy Pleasures of Power”. En *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge.*, 87-112. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

- Rubín, Ramón. *La canoa perdida*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Rudas Burgos, Gabriel. “Landscape: Introduction”. En *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*, editado por Jens Andermann, Gabriel Giorgi, y Victoria Saramago, 271–84. De Gruyter, 2023.
- Rulfo, Juan. “El hombre”. En *Toda la obra*, editado por Claude Fell, 31–41. Madrid: Archivos, 1992.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Obras*. Tomo 42. Buenos Aires: Mariano Moreno, 1900.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Obras_de_Domingo_F._Sarmiento_%28Tomo_42%29.pdf.
- Schlickers, Sabine. “La mujer trastornada en la literatura del siglo XXI: La fiesta del chivo (2000) de Mario Vargas Llosa, Letargo (2000/2014) de Perla Suez, Distancia de rescate (2014) de Samanta Schweblin y ‘El último día de las vacaciones’ (2008) de Inés Garland”. *Revista Estudios* 31, n° 2 (2015): 1–17.
- . “Narrativas de terror y narración perturbadora”. *Amerika*, n° 26 (10 de mayo de 2023).
- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.
- Serna, Mercedes. *Crónicas de Indias. Una Antología*. Letras hispánicas. Madrid: Cátedra, 2005.
- Silvestri, Graciela. *Las tierras desubicadas. Paisajes y culturas en la Sudamérica fluvial*. Paraná: Eduner, 2021.
- Singer, Deborah. “Configuración de las relaciones de género en la novela Doña Bárbara de Rómulo Gallegos”. *Revista Kañina* 29, n° 1 (2005): 43-58.
- Smith, Andrew, y William Hughes. *EcoGothic*. Manchester University Press, 2013.
- Smith, Jennie Erin. “¿Qué se necesita para salvar a los ajolotes?” *The New York Times*, 5 de diciembre de 2023.
<https://www.nytimes.com/es/2023/12/05/espanol/ajolotes-como-salvarlos.html>.

- Soles, Carter, y Christy Tidwell, eds. *Fear and Nature: Ecohorror Studies in the Anthropocene*. AnthroScene. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2021.
- Sosnowski, Saúl. “El agua, motivo primordial en La última niebla”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 277–278, n° julio-agosto (1973): 365–74. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-agua-motivo-primordial-de-la-ultima-niebla-932370/>.
- Svampa, Maristella. “Imágenes del fin. Narrativas de la crisis socioecológica en el Antropoceno”. *Nueva Sociedad* 278 (2018): 151-164.
- Svampa, Maristella, y Enrique Viale. *El colapso ecológico ya llegó. Una brújula para salir del (mal)desarrollo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2020.
- Terra, Consuelo, y Greta di Girolano. *Millaray Huichalaf, la protectora del río sagrada*. Goethe Institut, 2021. <https://www.goethe.de/ins/id/en/kul/kue/mmo/bsr.html>.
- Tuana, Nancy. “Viscous Porosity: Witnessing Katrina”. En *Material Feminisms*, editado por Stacy Alaimo y Susan Hekman, 188-213. Bloomington: Indiana UP, 2008.
- Uribe Echevarría, Juan. *Fiesta de La Tirana de Tarapacá*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1976.
- Valerio-Holguín, Fernando. “La mexicanidad de Xólotl/Axolotl: Maravilla de la literatura y la gastronomía.” *Mitologías hoy* 19 (2019): 147-59.
- Van Hecke, An. “Hibridez y metamorfosis en Juan Villoro: el universo mágico-mitológico del ajolote”. *Iberoamericana* IX, n° 34 (2009): 43-56.
- Vásquez, Malva Marina. “Estética de la insularidad en María Luisa Bombal”. *Hispanamérica* 46, n° 138 (2017): 27-34.
- Vázquez-Medina, Olivia. “Ugly Feelings in Mariana Enriquez’s Short Fiction”. *Bulletin of Spanish Studies* 98, n° 2 (2021): 289-317.
- Vidal, Hernán. *María Luisa Bombal: la feminidad enajenada*. Barcelona: colección aubí, 1976.
- Waldman, Gilda. “Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años Del Boom

a la nueva narrativa”. *Revista Mexicana de Ciencias políticas y sociales* LXI, n° 226 (2016): 355-78.

Weik von Mossner, Alexa. “The Stuff of Fear: Emotion, Ethics and the Materiality of Nuclear Risk in *Silkwood* and *The China Syndrome*”. En *The Anticipation of Catastrophe. Environmental Risk in North American Literature and Culture.*, editado por Sylvia Mayer y Alexa Weik von Mossner, 101-18. Heidelberg: Winter, 2014.

Wolfenzon, Carolyn. *Nuevos fantasmas recorren México*. Vervuert Verlagsgesellschaft, 2020.

Zeller, Benjamin E. “Altar Call of Cthulhu: Religion and Millennialism in H.P. Lovecraft’s Cthulhu Mythos”. *Religions* 11, n° 1 (2019): 18-25.

Agradecimientos

Al CALAS, por acogerme como becaria del laboratorio de conocimiento “El Antropoceno como Crisis Múltiple: Perspectivas Latinoamericanas” en la Universidad de Guadalajara de julio a octubre de 2022. A Gerardo Cham, Olaf Kaltmeier, Eleonora Rohland, Ann-Kathrin Volmer y los miembros del laboratorio por sus sugerencias y consejos invaluable en el estadio temprano de este trabajo, y por su paciencia. Al lector anónimo de la primera versión de este ensayo, por sus comentarios constructivos.

A mis excolegas de la Universidad de Estocolmo, en particular a Azucena Castro y Gianfranco Selgas, por familiarizarme con el pensamiento postnatural.

A mis colegas de la Universidad de Colonia, por su compañía siempre amable y estimulante: Elena Abós, Jan Knobloch, Sandra Kurfürst, Gesine Müller, Wolfram Nitsch, Kate Rigby, Rebecca Seewald, Henriette Terpe, Victoria Torres, Global South Studies Center y el *habitable multispecies muddle* de MESH.

A mis estudiantes, por las conversaciones.

A Elena Abós, Finja Kuschel, Paula van gen Hassend y Luz Vítolo, por la revisión de mis textos.

A Alice Mitchell, por su sabiduría.

Al equipo de la guardería Paramecium, por su apoyo incansable.

Al nogal que me hizo compañía durante la redacción de este ensayo.

A Sebastian, por el tiempo, el amor y la comida.

A Emile y Anaïs, por el ruido, el caos, en fin, la vida.

