

Enchantement et réenchantement des rapports entre humains et non-humains dans le monde hispanophone

Enchantement et réenchantement des rapports entre humains et nonhumains dans le monde hispanophone

Marie-Pierre RAMOUCHE

Le désenchantement moderne

Depuis l'époque moderne s'est largement imposée en Occident l'idée que la nature¹ est une entité inanimée et dominable dont les secrets encore non déchiffrés ne résisteraient pas aux progrès scientifiques de l'Homme². René Descartes, en encourageant l'individu à se rendre « maître et possesseur de la nature »³, Francis Bacon, en incitant à en révéler les secrets par la torture⁴, ont greffé dans l'imaginaire occidental des métaphores lourdes de sens et de conséquences aujourd'hui encore. Comme l'écrit Philippe Descola, après la révolution mécaniste du XVII^e siècle, le monde est désormais représenté comme une machine « dont les rouages peuvent être démontés par les savants et non plus comme une totalité composite d'humains et de non-humains dotée d'une signification intrinsèque par la création divine »⁵. Les Modernes ont ainsi érigé l'humain en être supérieur, le distinguant du reste du vivant et lui octroyant le droit d'exploiter à sa guise des ressources naturelles jugées inépuisables. Cette barrière entre humains et non-humains, en même temps qu'elle se dressait, enterrait avec elle les divinités et puissances reliées aux éléments naturels. Sous le poids de l'intellectualisation, de la rationalisation, de la foi en la technologie et de la pensée capitaliste, l'humain s'est éloigné, aliéné de la nature. « Par l'hypostase de l'argent, la théologisation de l'économie, et la création des idoles du progrès, de la science, de la technique et du marché »⁶, nous explique en d'autres termes Serge Latouche, la société occidentale s'est acheminée vers ce que Max Weber a nommé un « désenchantement du monde »⁷.

Changement ontologique à l'ère de l'Anthropocène

Certes, l'Occident n'est pas unitaire et nombreux furent celles et ceux (romantiques, expressionnistes, transcendantalistes, pratiques populaires diverses et variées, etc.) qui

1 Pour une histoire sémantique de ce « *panchreston* », voir Frédéric Ducarme, Denis Couvet, « What does «nature» mean ? », *Palgrave Commun*, dernière mise à jour : 31 janvier 2020, disponible sur : <<https://doi.org/10.1057/s41599-020-0390-y>> (Consulté le 5 juillet 2021).

2 Nous employons ici le terme « Homme » avec une majuscule, en référence à la vision anthropocentrique et phallocrate qui a dominé pendant longtemps la pensée occidentale des rapports hommes/femmes et humains/nonhumains. Nous lui préférons de manière générale le syntagme « humain » pour favoriser un vocabulaire plus inclusif.

3 René Descartes, Discours de la Méthode, *Œuvres* et lettres, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1953 (1637), p. 168.

4 « Les secrets de la nature se révèlent plutôt sous la torture des expériences que lorsqu'ils suivent leur cours naturel », Francis Bacon cité par Pierre Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire d'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004, p.107.

5 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p.97.

6 Serge Latouche, *Comment réenchanter le monde : la décroissance et le sacré*, Paris, Payot & Rivages, 2019, p. 8.

7 Max Weber relie la désacralisation moderne du monde à la montée de l'éthique protestante et à l'essor du capitalisme. Il explique comment la croyance en une toute puissance des humains et de leurs outils technologiques les a éloignés de la nature. Dans *Le savant et le politique*, il écrit : « l'intellectualisation et la rationalisation croissantes ne signifient donc nullement une connaissance générale croissante des conditions de vie dans lesquelles nous vivons. Elles signifient bien plutôt que nous savons ou que nous croyons qu'à chaque instant nous pourrions, pourvu seulement que nous le voulions, nous prouver qu'il n'existe en principe aucune puissance mystérieuse et imprévisible qui interfère dans le cours de la vie; bref que nous pouvons maîtriser toute chose par la prévision. Mais cela revient à désenchanter le monde. Il ne s'agit plus pour nous, comme pour le sauvage qui croit à l'existence de ces puissances, de faire appel à des moyens magiques en vue de maîtriser les esprits ou de les implorer mais de recourir à la technique et la prévision ». Max Weber, *Le savant et le politique*, Paris, Plon, 1986, p. 69-70.

développèrent des conceptions du monde à contre-courant de cette pensée dualiste (dite aussi naturaliste), mais, néanmoins, force est de constater la prégnance de cette vision désenchantée à notre époque et ces retombées directes sur notre environnement. La Terre est entrée dans ce que l'on nomme l'Anthropocène, terme popularisé par le prix Nobel de chimie Paul J. Crutzen, qui définit cette nouvelle ère géologique de la planète engendrée par les activités humaines depuis la révolution industrielle⁸. Ce que prouve l'apparition de ce néologisme c'est que les prévisions des Modernes se sont avérées fausses : non seulement l'humain est loin d'avoir réussi à dompter « la nature » et à en percer les mystères, mais il est hélas parvenu à en dérégler les fragiles équilibres. Ou serait-ce que Gaia, nom donné par James Lovelock à une planète qu'il considère comme un superorganisme vivant, se vengerait de l'*hubris* humaine (*La revanche de Gaia*, James Lovelock)⁹ en déployant à son encontre toute sa puissance, de l'infiniment grand (le réchauffement climatique et son lot de tempêtes, inondations, sécheresses, etc.) à l'infiniment petit (on pense bien sûr à la pandémie de covid 19 et les liens établis avec la déforestation qui met en contact l'humain avec de nouvelles espèces susceptibles de transmettre des virus inconnus mais encore à la fonte du permafrost de la toundra et les potentiels agents pathogènes qu'il pourrait relâcher) ? Ces menaces écologiques qui pèsent sur la survie de notre espèce nous remémorent ainsi à quel point nous sommes intimement connectés à et non séparés de tous les éléments de la biosphère. Dans tous les domaines, des sciences exactes aux sciences humaines et aux arts, s'élèvent des voix pour mettre en relief l'importance de ces fins entrelacs qui nous enchevêtrent à nos écosystèmes, et pour nous enjoindre, tel Baptiste Morizot, de sceller de « nouvelles alliances avec la terre » et ses « cohabitants » : « membres de communautés écologiques, indiscernables de ces cohabitants dont l'altérité reste irréductible, nous sommes faits d'abeilles pollinisatrices, de collemboles des sols, de loups et de moutons, nous sommes embarqués avec eux, qu'on le veuille ou non »¹⁰.

Pour faire face à cette crise ou « mutation »¹¹ écologique majeure, il nous est indispensable de changer d'épistémè, d'abandonner la hiérarchie écocidaire des Modernes entre humains et non-humains, pour aller dans le sens d'une conception plus holistique et biocentrique du monde, dans laquelle est reconnu que « chaque créature est en état d'évolution et de co-constitution avec ceux et celles qui l'entourent »¹².

8 Max Weber relie la désacralisation moderne du monde à la montée de l'éthique protestante et à l'essor du capitalisme. Il explique comment la croyance en une toute puissance des humains et de leurs outils technologiques les a éloignés de la nature. Dans *Le savant et le politique*, il écrit : « l'intellectualisation et la rationalisation croissantes ne signifient donc nullement une connaissance générale croissante des conditions de vie dans lesquelles nous vivons. Elles signifient bien plutôt que nous savons ou que nous croyons qu'à chaque instant nous pourrions, pourvu seulement que nous le voulions, nous prouver qu'il n'existe en principe aucune puissance mystérieuse et imprévisible qui interfère dans le cours de la vie; bref que nous pouvons maîtriser toute chose par la prévision. Mais cela revient à désenchanter le monde. Il ne s'agit plus pour nous, comme pour le sauvage qui croit à l'existence de ces puissances, de faire appel à des moyens magiques en vue de maîtriser les esprits ou de les implorer mais de recourir à la technique et la prévision ». Max Weber, *Le savant et le politique*, Paris, Plon, 1986, p.69-70.

9 James Lovelock, *The revenge of Gaia*, London, Penguin Books, 2007.

10 Baptiste Morizot, « Nouvelles alliances avec la terre. Une cohabitation diplomatique avec le vivant », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 33, dernière mise à jour : 19 septembre 2017, disponible sur : <http://journals.openedition.org/traces/7001> (Consulté le 5 juillet 2021).

11 Au lieu de « crise écologique », Bruno Latour estime « [qu']il faudrait nommer une profonde mutation de notre rapport au monde », Bruno Latour, *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La découverte, 2015, p.16.

12 Lucile Desblache, « Les loups et les cultures populaires contemporaines. Perceptions du sauvage au XXI^e siècle », *Revue Semestrielle de Droit Animalier*, janvier 2014, p. 343-364.

Le besoin de nouvelles représentations de notre rapport au vivant

Ce changement ontologique requiert, pour pouvoir s'accomplir, de nouvelles images, de nouvelles métaphores, de nouvelles façons de penser notre être au monde, tant il est vrai, pour paraphraser Arturo Escobar et Pierre Hadot, que si l'on peut, sans grand état d'âme, creuser une mine à ciel ouvert pour en extraire de l'or et du carbone, il est beaucoup moins évident d'accepter d'éventrer notre Terre-Mère¹³. Ainsi que l'écrit Lawrence Buell, l'un des pionniers de l'écocritique, « la crise environnementale implique la crise de l'imagination, dont l'amélioration dépend de notre capacité à inventer de meilleures façons d'imaginer la nature et la relation qu'entretient l'humanité avec elle »¹⁴. Les arts et la littérature ont évidemment un rôle clef à jouer en la matière. Tout d'abord car nos représentations du vivant sont culturelles et ont été en grande partie façonnées par les arts et la littérature. A la question, « *Why do we care about the environment ?* », Ken Hiltner dans *Ecocriticism, the essential reader*, répond ainsi : « *This attitude is arguably not natural at all, but was constructed, in part, by artists and writers. [...] It is provocative and maybe even a little shocking to realize that what we see when we look at a forest or mountain is, to some extent, culturally constructed* »¹⁵.

Par ailleurs, il est important de prendre en compte que ce changement de paradigme ne se fera pas uniquement par le biais d'un discours logique et rationnel¹⁶, mais également et peut-être surtout par l'émotion et l'empathie que peuvent générer les pratiques artistiques. Les études neuropsychologiques, nous disent Ibelda et Sgaramella, prouvent que l'identification émotionnelle est beaucoup plus solide que la compréhension rationnelle. Dans la lignée des études cognitives d'Alexa Weik von Mossner¹⁷, ils ajoutent que les messages émotionnels génèrent plus d'empathie et plus d'implication que la simple explication théorique¹⁸. En effet,

13 « L'affirmation d'une ontologie au sein de laquelle la montagne est un être isolé et inerte, un objet sans vie, conduira à son éventuelle destruction comme c'est le cas de l'extraction minière d'or ou de carbone à ciel ouvert. En revanche, si la montagne est considérée comme un être sentant, le traitement qu'on lui réserve sera complètement différent. » Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la Terre : une écologie au-delà de l'Occident*, Paris, Le seuil, 2018, p.164. « On ne fouille pas les entrailles de sa mère, alors qu'on peut, sans scrupule particulier, démonter une machine », Pierre Hadot, cité par David Barreiro Jiménez, *La construction d'un imaginaire environnemental dans trois romans hispano-américains : La Vorágine (1924), Los pasos perdidos (1953) et La casa verde (1965) : une étude écopoétique*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Mme la Pr Françoise Aubes, Paris Nanterre, 2019, disponible sur : <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02881563>> (consulté le 7 juillet 2021), p. 56.

14 « Lawrence Buell, cité par Bénédicte Meillon, « Le chant de la matière pour désensorceler les modernes : vers une écopoétique du réenchantelement à travers quelques romans des Appalaches », *Transtext(e)s Transcultures*, n° 13, dernière mise à jour : 1^{er} décembre 2018, disponible sur : <<http://journals.openedition.org/transtexts/1202>> (Consulté le 5 juillet 2021).

15 Ken Hiltner, « General Introduction », in Ken Hiltner (dir.), *Ecocriticism, The Essential Reader*, New-York, Routledge, 2015, p. XIV-XV.

16 Scott Slovic, autre pionnier de l'écocritique, écrit à ce propos que la masse des informations chiffrées sur la détérioration de notre environnement plonge un certain nombre d'entre nous dans une sorte « d'engourdissement psychique » qui les paralyse, et les empêche d'agir quand ils ne se réfugient pas dans un déni complet de notre responsabilité en tant qu'espèce. Voir Bénédicte Meillon, « Le chant de la matière pour désensorceler les modernes... », *op.cit.*

17 Alexa Weik von Mossner, *Affective Ecologies Empathy, Emotion and Environmental Narrative*, Columbus : The Ohio State University Press, 2017.

18 José Abelda, Chiara, Sgaramella, « Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico », in: José María Parreño, *Artistic ways of understanding and interacting with Nature, Ecozon@*, n° 6, dernière mise à jour : 28 octobre 2015, p.14,

« qui prendrait à cœur », s'interroge Bénédicte Meillon, « de protéger et de défendre qui ou quoi que ce soit envers lesquels il ou elle ne ressentirait rien en premier lieu ? »¹⁹. Or, comme le souligne Scott Russel Sanders, « *the gospel of ecology has become an intellectual commonplace. But it is not yet an emotional one* »²⁰. Etudier comment la littérature et les arts peuvent générer ces émotions et sensations, capables de nous reconnecter avec le reste du monde naturel auquel nous appartenons est une des tâches que s'est fixée l'écocritique.

Écocritique et écopoétique

Apparue dans les années 1990 aux Etats-Unis, cette nouvelle discipline est née de la volonté d'un groupe d'universitaires désireux de préserver la nature et d'en exalter la beauté. En porte-à-faux avec une recherche académique qui se concevait comme coupée du monde réel, ces universitaires voulaient coupler leurs préoccupations écologiques et leur amour pour la littérature. Une des définitions les plus succinctes de l'écocritique est donnée par Cherryl Glotfelty dans *The Ecocriticism Reader* (1996) :

Dit simplement, l'écocritique est l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement naturel. Tout comme la critique féministe examine le langage et la littérature d'une perspective consciente du genre, tout comme la critique marxiste apporte une conscience des rapports de classe et des modes de production à sa lecture des textes, l'écocritique amène une approche centrée sur la Terre aux études littéraires.²¹

Dans leur introduction au volume *Ecocríticas, literatura y medio ambiente*, Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez et Julia Barella Vigal précisent :

En este campo, forzosamente interdisciplinar, centenares de críticos trabajan hoy fieles a la premisa ecológica de que todo está interconectado y confiados en la certeza de que es imposible, según afirma Nial Binns, desvincular la calidad estética de una obra de su contexto socioeconómico y político, pero también del ecológico. A través de los estudios literarios, la ecocrítica pretende acercarnos a la tierra y enseñarnos como mejorar nuestra relación con el medio ambiente.²²

Même si autant Glotfelty que les critiques espagnol.e.s ne font ici référence qu'à la littérature, qui constitue il est vrai l'origine et encore aujourd'hui son champ d'étude central, l'écocritique s'intéresse également aux autres formes artistiques que sont la peinture, le cinéma, la danse, etc. Rajoutons, qui plus est, que l'écocritique privilégie les dialogues interdisciplinaires avec les géographes, philosophes, anthropologues, biologistes, etc. dans la mesure où l'étude des relations de l'humain au vivant se trouve à la confluence de ces différentes approches. Comme l'écrivent Carmen Flys Junquera et ses collègues: «*Simon Estok afirma que otra característica definitoria de la ecocrítica es precisamente su insistencia en establecer las conexiones, buscar las interrelaciones entre seres, especies, teorías, disciplinas y lecturas; es en este sentido, básicamente*

disponible sur : <<https://ecozona.eu/article/view/662>> (consulté le 7 juillet 2021).

19 Bénédicte Meillon, « Le chant de la matière pour désensorceler les modernes... », *op.cit.*

20 Scott Russell Sanders, *Secrets of the Universe: Scenes from the Journey Home*, Boston, Beacon Press, 1991, p. 226. Je remercie Catherine Tran de m'avoir fait découvrir cette citation par le biais de son mémoire du master Erasmus Mundus Crossways in cultural narratives, « Agrottoxins in Argentina, and How Art May Help to Cultivate Ecological Reponse-ability ».

21 Glotfelty, citée par Nathalie Blanc et al., « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Ecologie et politique*, février 2008, n° 36, p.15-28, dernière mise à jour : le 1^{er} septembre 2011, disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-poli-tique1-2008-2-page-15.htm>> (Consulté le 5 juillet 2021).

22 Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez, Julia Barella Vigal, *Ecocríticas: literatura y mediomambiente*, Madrid, Iberoamericana, 2010, p.16.

ecológica»²³. Est-ce qu'une analyse écocritique ne s'intéresse qu'aux œuvres ayant explicitement une visée écologiste ? La réponse est non. Si bien évidemment ces œuvres sont particulièrement prisées par les écocriticiens.n.es car elles sont le miroir de leur engagement, il leur importe aussi et plus largement d'examiner les représentations des éléments naturels dans l'art et la littérature, et voir comment s'y est construite (même avant que n'apparaisse la notion actuelle d'écologie) et continue de se construire et de s'y refléter notre manière de vivre dans et avec notre écosystème. Il faudrait ici ajouter quelques lignes pour faire le distinguo entre deux termes qui représentent deux facettes complémentaires d'une même approche : l'écocritique d'un côté, qui relève plus des *cultural studies* anglo-saxonnes, et de l'autre l'écopoétique, qui privilégie une exploration plus détaillée de l'œuvre²⁴.

Que ce soit dans une démarche d'écocritique ou d'écopoétique, depuis la fin du siècle dernier, ce mouvement culturel et littéraire gagne de plus en plus de terrain au niveau international. L'association ASLE (Association for the study of Literature and Environment) et ses affiliations dans plus de 30 pays²⁵, différentes revues spécialisées (*ISLE*, *Green letters*, *Ecozon@*, etc.) ainsi que la création de multiples groupes et séminaires de recherches sur le sujet attestent de son dynamisme. C'est précisément dans le sillon des activités de l'atelier d'écocritique, écopoétique et écoanthropologie Oïkos de l'Université de Perpignan Via Domitia que la revue *Líneas* propose de consacrer ce numéro à la question du (ré)enchancement des rapports entre humains et non-humains dans le domaine hispanophone.

Enchanter et réenchanter les rapports entre humains et non-humains

Dans l'introduction au volume *Lieux d'enchantement : approches écocritiques et écopoétiques des liens entre humains et non-humains*, fruit de différents travaux et manifestations menés au sein de l'atelier perpignanais²⁶, Bénédicte Meillon et Margot Lauwers misent sur le rôle de la critique littéraire et des approches transdisciplinaires pour « contribuer à faire émerger de nouveaux rapports entre les humains et les non-humains de sorte à dessiner de nouvelles interprétations du monde (...) »²⁷. Face au désenchantement que nous évoquions plus haut, elles croient au pouvoir des affects véhiculés par la littérature et les arts pour (ré)enchanter notre rapport au monde. « Ce faisant, nuancent-elles, nous ne prétendons pas que le monde lui-même n'ait jamais perdu sa capacité à nous inciter à l'émerveillement ou à nous inviter à chérir les liens inextricables qui donnent forme au vivant ». Et les autrices d'ajouter :

« Plutôt, nous remettons en cause et travaillons à l'encontre d'une attitude désenchantée autant que désincarnée, qui tend à produire un état de fermeture au monde autre qu'humain, considéré comme insignifiant et secondaire, quand bien même celui-ci demeure substantiel à l'humain, le nourrit, le constitue et co-devient avec lui. Comme le souligne la spécialiste étasunienne de sciences politiques Jane Bennett, dans son étude sur l'enchantement de la vie moderne, la vision d'un monde désenchanté tend à ignorer et même à entraver notre attachement affectif au monde. Or, comme le démontre encore Bennett, le monde contemporain, qu'il soit humain ou non,

23 *Ibid.*, p.18.

24 Je renvoie pour plus de détails à la thèse de David Barreiro Jiménez, *op.cit.*, p. 155.

25 Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez, Julia Barella Vigal, *op.cit.*, p.15

26 Voir la bibliographie pour plus de références sur les travaux perpignanais.

27 Bénédicte Meillon, Margot Lauwers, « Lieux d'enchantement : Approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains », *Crossways Journal*, n° 2.1, 2018, p. 2. Disponible sur : <<https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/4686/4659>> (consulté le 7 juillet 2021).

naturel ou artificiel, offre toujours de précieuses sources d'enchantement ; surtout, éprouver des moments de ravissement reste essentiel pour donner du sens et une ligne de conduite éthique à notre être-au-monde.²⁸

A leur instar, nous sommes convaincues que, comme l'écrit Belinda Cannone, « seule une perception pauvre est une perception désenchantée »²⁹ ou que l'émerveillement, tel que l'affirme Nathanael Jonhson, naît de « l'union entre le monde naturel et l'esprit prêt à le recevoir »³⁰. La littérature, les arts et leurs pratiques sont à même d'affûter nos sens et nos pensées, nos « sentipensées »³¹, pour (ré)enchanter notre regard sur le monde qui nous entoure, et ainsi nous donner la possibilité et le plaisir de célébrer les beautés, richesses et mystères de nos inextricables liens avec le non-humain. Ainsi que le conclut Serge Latouche, « [...] les poètes, les peintres et les esthètes de tout poil, bref, tous les spécialistes de l'inutile, du gratuit, du rêve, des parts sacrifiées de nous-mêmes devraient suffire à cette tâche [...] »³²

Les articles réunis dans ce treizième numéro de la revue *Líneas* viennent donc prolonger et compléter cette réflexion en l'ancrant dans le domaine hispanophone qui offre d'abondants et précieux exemples de questionnements sur les rhizomes qui enlacent l'humain à son milieu naturel. Le continent américain et le substrat millénaire des ontologies animistes et totémistes des peuples autochtones constituent bien évidemment un terreau des plus riches pour repenser la dichotomie occidentale entre humain et non-humain. Ces racines nourrissent encore aujourd'hui, pour ne citer que celles-ci, les théories des intellectuel.l.e.s, philosophes et anthropologues du courant décolonial (Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Enrique Dussel, Catherine Walsh, Edgardo Lander, Arturo Escobar). De même, elles n'ont cessé d'irriguer la littérature et les arts de ce continent. Comment ne pas penser, bien sûr, au réel merveilleux ou au réalisme magique, mais également à l'omniprésence et l'exubérance de la faune et de la flore chez Frida Kahlo, ou encore plus récemment, sur le terrain cinématographique, à des œuvres telles que *El abrazo de la serpiente*, de Ciro Guerra ? Et nous ne mentionnons ici que quelques références parmi les plus connues et les plus évidentes. L'Amérique latine est donc un terrain propice aux études écocritiques et nous renvoyons aux travaux de Gisela Heffes et de David Barreiro Jiménez pour avoir un état des lieux actualisé de la question³³. En comparaison, certes,

28 Plus précisément, la problématique du réenchantement du monde des deux autrices comprend « autant la signification de «enchanter» au sens de «charmer, séduire, ravir», de «procurer un vif plaisir», un émerveillement, ou encore d'«ensorceler» (qui peut désigner ici le pouvoir de la littérature et de l'art en général à fasciner et à exercer une emprise sur le regard, la perception ou la conscience du monde), que celle liée à l'étymologie latine du verbe, incantare, comme une invitation pour la littérature à s'inscrire à même le chant du monde, à entonner une mélodie qu'elle coécrirait, non pas sur lui, mais avec lui ». Bénédicte Meillon, Margot Lauwers, *op.cit.*, p.4.

29 Belinda Cannone, *S'émerviller*, Paris, Stock, 2017, p. 176.

30 « Wonder doesn't come from outside after driving somewhere spectacular, it comes from within : it's the union of the natural world and the mind prepared to receive it ». Nathanael Johnson, *Unseen City: The Majesty of Pigeons, the Discreet Charm of Snails & Other Wonders of the Urban Wilderness*, New York, Rodale, 2016, p. 201.»

31 Arturo Escobar, *op.cit.*, p.10.

32 Serge Latouche, « Le veau d'or est vainqueur de Dieu », *Revue du Mauss*, n°27, janvier 2006, p. 307-321, disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2006-1-page-307.htm>> (consulté le 19 juillet 2021).

33 David Barreiro Jiménez, *op.cit.*, p.155-158 ; Gisela Heffes, *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. (En particulier le chapitre 3, «Ecocrítica y Latinoamérica»).

l'Espagne est un terrain moins travaillé par le prisme de l'écocritique. Nonobstant, le dynamisme du GIECO (Grupo de Investigación en ECOcrítica) de l'Université d'Alcalá et de sa revue *Ecozon@*, conjointement créée avec l'EASCLE (European Association for the Study of Literature, Culture and Environment), témoignent de l'implantation de l'écocritique en péninsule ibérique. Il suffit, comme le fait l'un des membres du GIECO, José Manuel Marrero Henríquez de jeter un regard rétrospectif sur la littérature espagnole pour se rendre compte de l'importance qu'a jouée la perception du territoire dans la génération de 98 et dans l'œuvre de Miguel Delibes ou encore de l'attention avec laquelle le père Feijóo, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Ramón Jiménez, etc., ont observé certaines espèces animales³⁴. Aujourd'hui, confrontée elle aussi à la disparition de sa biodiversité et gravement touchée par les catastrophes liées au changement climatique (hausse record des températures, sécheresses, tempêtes qui détruisent son littoral), l'Espagne voit affleurer une multitude d'initiatives artistiques qui reflètent une aspiration à un autre rapport au vivant : la récente exposition *Ciencia Fricción, vida entre especies compañeras*³⁵ du CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) est un exemple clair de cette prise de conscience générale, mais l'on pourrait également citer *Soltice* (2017), le dernier ballet de la chorégraphe andalouse Blanca Li, l'album *Insecta dance music* (2021) du groupe majorquin Jansky, les graffs de l'artiste valencienne Julieta XLF, *El Olivo* (2016) de la réalisatrice madrilène Iciar Bollaín, le roman *Canto jo i la muntanya balla* (2019), de la catalane Solà Irene, suivi d'un long etcetera. Autant d'œuvres qui rendent compte de l'intérêt actuel et croissant de la société espagnole pour les questions relatives à son environnement.

Les différentes contributions de ce treizième numéro apportent donc une pierre supplémentaire à cette étude des relations entre l'humain et le non-humain dans le monde hispanophone en prenant comme prisme la thématique du (ré)enchancement.

La majorité des contributions qui constituent ce numéro se rapporte à l'élément végétal et plus particulièrement l'écosystème de la forêt. La forêt amazonienne en premier lieu, icône si l'en est des questions actuelles sur le changement climatique et la perte de la biodiversité. Fabrice Parisot s'attaque ainsi à un grand classique de la littérature hispano-américaine sur l'Amazonie, *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier. A la lumière des dernières lectures écocritiques publiées sur cet ouvrage, l'auteur suit le parcours initiatique du protagoniste du roman qui, grâce à sa rencontre avec les peuples autochtones, la faune et la flore de la jungle amazonienne, fait l'expérience radicale d'un réenchancement vital et spirituel. La *Selva*, est également au centre des articles de Vivian Camargo Cortés et de Lucile Magnin qui en abordent les représentations picturales. C'est à la série *Frontera verde* de Ciro Guerra que Vivian Camargo Cortés consacre son article. L'autrice se penche sur la manière dont, sur fond de *thriller* écologique-fantastique, *Ciro Guerra* met en valeur les cosmogonies animistes des peuples amazoniens au travers de certains.e.s de leur membres, personnages hybrides et magiques, chargé.e.s de protéger la Selva des différentes formes de déprédation venant du monde occidental. Au travers d'une vision postcoloniale, écocentrique et écoféministe, le cinéaste colombien parvient, comme le démontre Camargo Cortés, à réenchancer les relations entre humain et non-humain en mettant l'accent sur leur fondamentale codépendance. L'article de Lucile Magnin nous fait reculer jusqu'au XIX^e, à l'époque où les peintres voyageurs européens sillonnaient le continent américain pinceaux à la main. C'est par le prisme de l'émerveillement que Magnin étudie l'œuvre de certains de ces artistes.

34 José Manuel Marrero Henríquez, «Animalismo y ecología: sobre perros parlantes y otras formas literarias de representación animal», *Castilla. Estudios de Literatura*, n° 8, 2017, disponible sur : <<https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.258-307>> (consulté le 7 juillet 2021).

35 Voir site internet de *Ciencia Fricción, vida entre especies compañeras*, disponible sur : <<https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/ciencia-friccion/234907>> (consulté le 9 juillet 2021).»

Comment, s'interroge-t-elle, la découverte des Andes, de la vallée de l'Anáhuac, et en particulier de la forêt amazonienne, les ont conduit à modifier non seulement leur manière de peindre mais également le regard que les Américains eux-mêmes jetaient sur leur environnement ? Matías Borg Oviedo nous emmène, avec le roman *El leñador* de Mike Wilson, à l'autre extrême du continent pour suivre un ex-boxeur et vétéran de guerre qui laisse son Chili natal pour se perdre aux confins des forêts canadiennes du Yukon. Oviedo étudie en parallèle les scènes de lectures particulières du protagoniste (déontologie, almanachs agricoles, déchiffrement des signes de son environnement), et la structure même du roman qui oscille entre base de données et narration. De cette manière, Oviedo démontre que Wilson élabore une forme d'écriture qui coïncide avec une manière d'être au monde, celle d'un homme qui recouvre le sens de l'existence en se fondant dans le paysage sauvage du Yukon. « *Cruzando el charco* », l'article de Christelle Colin nous plonge dans le fragile équilibre de l'écosystème des forêts galiciennes avec le film *O que arde* d'Oliver Laxe. Entre fiction intime et documentaire ethnographique, ce film nous parle des incendies qui détruisent tous les ans cette région d'Espagne, mais par le biais d'une esthétique contemplative de laquelle émane une fable écologique sur les entrelacs qui unissent le monde rural galicien et ses habitants. Pour clore cette partie sur le végétal, Mabel Alicia Campagnoli s'intéresse à une essence en particulier, celle du laurier, étroitement liée à l'imaginaire identitaire argentin. Campagnoli expose les problèmes posés par la coexistence des lauriers autochtones et méditerranéens de la biosphère de Punta Indio en Argentine. Elle étudie ainsi les oppositions entre les discours produits sur cet arbuste et ses valeurs symboliques, par les différents acteurs participant à la demande de labellisation du site par l'UNESCO. Dans ces pratiques discursives conflictuelles, l'autrice met en relief la prégnance d'une vision biocoloniale, anthropo-eurocentrée qu'elle qualifie de désenchantée et nous enjoint d'écouter un autre récit qui, au lieu de parler « à la place de », parlerait « avec le non-humain » dans une perspective multinaturaliste. Ce serait là s'acheminer vers un « *Buen Vivir* » et un réenchantement de notre rapport à la « nature ».

L'élément aquatique, l'écosystème du littoral plus précisément, est également présent dans ce numéro grâce aux articles de David García Ponce et de Charlie Damour. David García Ponce nous propose d'explorer comment le nouveau roman espagnol traite la question environnementale en prenant comme exemple *El calentamiento global* (2019) de Daniel Ruiz García. En apportant une lecture écocritique de cet ouvrage, García Ponce montre de quelle façon le romancier espagnol y dénonce les ravages des activités industrielles sur un parc naturel du littoral méditerranéen en faisant usage d'un style qui marie réalisme documentaire, ironie et tonalité lyrique, dans des passages où certains personnages savent encore apprécier et vivre la richesse et la beauté de ce territoire. Charlie Damour s'interroge, quant à lui, sur les différentes visions des rapports humains/non-humains qui apparaissent à quelques années d'intervalles entre « *El mar del tiempo perdido* » et *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. D'une rencontre empreinte de magie avec l'univers sous-marin dans la nouvelle, on passe à la transgression des lois naturelles et l'éradication du village édénique de Macondo dans le roman, une évolution teintée de pessimisme quant à l'évolution des relations entre les êtres humains et leur environnement qui reflète les préoccupations écologiques du romancier colombien, profondément opposé à l'exploitation de type capitaliste qui menaçait déjà l'écosystème de son pays.

Enfin c'est l'ensemble du vivant, et même le cosmos qui sont concernés dans les deux derniers articles de ce numéro. Juliette Richaud apporte une lecture écocritique du roman de science-fiction *Temblor* de l'espagnole Rosa Montero, dans le quel le personnage d'Agua Fría assume peu à peu la responsabilité de sauver le monde dans lequel elle vit des ravages occasionnés par la Loi du Cristal. Ainsi la tonalité dystopique d'un univers désenchanté cède place à un réenchantement des relations entre les humains et leur environnement. Enfin, la science-fiction

côtoie le réel dans l'article de Susana Jiménez Carmona. L'autrice nous fait entrer dans l'ambiance presque merveilleuse des *jam session* organisées par l'artiste argentin Tomás Saraceno dans le cadre de son exposition *On Air* (Palais de Tokyo, 2018), au cours desquelles, les araignées et leurs toiles, ainsi que les multiples collaborateurs humains et non-humains, vivants ou non vivants, organiques ou technologiques, terrestres et cosmiques, étaient invités à tisser un réseau de vibrations visant à faire ressortir d'autres possibilités d'être au monde. Guidée par les travaux d'Uexküll, Haraway, Deleuze, Guattari et d'autres, l'autrice s'interroge par là même sur la faculté de l'art à faire surgir de nouveaux enchevêtrements interespèces.

Nous espérons que les articles réunis dans ce numéro, grâce à la variété des thèmes et des genres convoqués, nous permettront de faire partager aux lecteurs et lectrices de la revue *Líneas* notre profonde aspiration à un changement radical de la manière de concevoir les rapports entre humains et non-humains dans le monde occidental. En jouant sur les mots, j'aime à rêver ces lectures les enchanteront et réenchanteront...

BIBLIOGRAPHIE

ABELDA, José, SGARAMELLA, Chiara, «Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico», in: José María Parreño, *Artistic ways of understanding and interacting with Nature*, Ecozon@, n° 6, dernière mise à jour : 28 octobre 2015, p.14, disponible sur : <<https://ecozona.eu/article/view/662>> (consulté le 7 juillet 2021).

BARREIRO JIMÉNEZ, David, *La construction d'un imaginaire environnemental dans trois romans hispano- américains : La Vorágine (1924), Los pasos perdidos (1953) et La casa verde (1965): une étude écopoétique*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Mme la Pr Françoise Aubes, Paris Nanterre, 2019, disponible sur : <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02881563> (consulté le 7 juillet 2021).

BLANC, Nathalie, CHARTIER, Denis, PUGHE, Thomas, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Ecologie et politique*, février 2008, n° 36, p.15-28, dernière mise à jour : le 1^{er} septembre 2011, disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-poli-tique1-2008-2-page-15.htm>> (Consulté le 5 juillet 2021).

CANNONE, Belinda, *S'émerveller*, Paris, Stock, 2017, 188 p. ISBN : 978-2-234-08036-2.

DESLACHE, Lucile, « Les loups et les cultures populaires contemporaines. Perceptions du sauvage au XXI^e siècle », *Revue Semestrielle de Droit Animalier*, janvier 2014, p. 343-364.

DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, 623 p. ISBN : 978-2-07-077263-6.

DUCARME, Frédéric, COUVET, Denis, « What does «nature» mean ? », *Palgrave Commun*, dernière mise à jour : 31 janvier 2020, disponible sur : <<https://doi.org/10.1057/s41599-020-0390-y>> (Consulté le 5 juillet 2021).

ESCOBAR, Arturo, *Sentir-penser avec la Terre : une écologie au-delà de l'Occident*, Paris, Le Seuil (version numérique), 2018, 526p. ISBN : 978-2-02-138986-9.

FLYS JUNQUERA, Carmen, MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel, BARELLA VIGAL, Julia, *Ecocríticas: literatura y mediomambiente*, Madrid, Iberoamericana, 2010, p.16, 422 p. ISBN : 978-84-8489-502-2.

HADOT, Pierre, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire d'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004, 394 p. ISBN : 2-07- 073088-3.

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, 364 p. ISBN: 9508452978.

HILTNER, Ken, (dir.), *Ecocriticism, The Essential Reader*, NewYork, Routledge, 2015, 382 p. ISBN: 978-0-415- 50859-9.

JOHNSON, Nathanael, *Unseen City: The Majesty of Pigeons, the Discreet Charm of Snails & Other Wonders of the Urban Wilderness*, New York, Rodale, 2016.

LATOUCHE, Serge, *Comment réenchanter le monde : la décroissance et le sacré*, Paris, Payot & Rivages, 2019, 136p. ISBN : 978-2-7436-4646-2.

LATOUCHE, Serge, « Le veau d'or est vainqueur de Dieu », *Revue du Mauss*, n° 27, janvier 2006, p. 307-321, dernière mise à jour : 6 juin 2006, disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2006-1-page-307.htm>> (consulté le 19 juillet 2021).

LATOUR, Bruno, *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La découverte, 2015, 398 p. ISBN : 978-2-35925-108-1

LEGAULT, Frédéric, « Anthropocène ou Capitalocène? Quelques pistes de réflexion », *L'esprit libre*, dernière mise à jour : 12 juin 2016, disponible sur : <<https://revuelespritlibre.org/anthropocene-ou-capitalocene-quelques-pistes-de-reflexion>> (consulté le 9 juillet 2021).

LOVELOCK, James, *The revenge of Gaia*, London, Penguin Books, 2007, 221 p. ISBN : 978-0-141-02597-1.

MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel, « Animalismo y ecología: sobre perros parlantes y otras formas literarias de representación animal », *Castilla. Estudios de Literatura*, n° 8, 2017, disponible sur : <<https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.258-307>> (consulté le 7 juillet 2021).

MEILLON, Bénédicte, BOUVET, Rachel, RAMOUCHE, Marie-Pierre, « Réenchanter le sauvage urbain : Explorations écopoétiques et géopoétiques de nos façons de percevoir, penser et vivre avec la nature en ville », *Textes et Contextes*, n° 16.1. (Publication pour juin 2021)

MEILLON, Bénédicte, *Dwellings of Enchantment: Writing and Reenchanting the Earth. Lexington Books: Ecocritical Theory and Practice*, 2020, 376 p. ISBN : 978-1-79363-159-6.

MEILLON, Bénédicte, LAUWERS, Margot, « Lieux d'enchantement : Approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains », *Crossways Journal*, n° 2.1, 2018. Disponible sur : <<https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/4686/4659>> (consulté le 7 juillet 2021).

MEILLON, Bénédicte, « Le chant de la matière pour désensorceler les modernes : vers une écopoétique du réenchantement à travers quelques romans des Appalaches », *Transtext(e)s Transcultures*, dernière mise à jour : 1^{er} décembre 2018, n°13, disponible sur : <<http://journals.openedition.org/transtexts/1202>> (Consulté le 5 juillet 2021).

MORIZOT, Baptiste, « Nouvelles alliances avec la terre. Une cohabitation diplomatique avec le vivant », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, dernière mise à jour : 19 septembre 2017, n° 33, disponible sur : <<http://journals.openedition.org/traces/7001>> (Consulté le 5 juillet 2021).

RODE, Sylvain, SCHMUTZ, Hélène, MEILLON, Bénédicte, « Réinventer le sauvage urbain à travers les Humanités Environnementales », *Textes et Contextes*, n° 16.2 (Publication pour novembre 2021)

RUSSELL SANDERS, Scott, *Secrets of the Universe: Scenes from the Journey Home*, Boston, Beacon Press, 1991, 255 p. ISBN 0-8070-6330-4.

WEBER, Max, *Le savant et le politique*, Paris, Plon, 1986, 221 p. ISBN : 2-264-03159-X.

WEIK VON MOSSNER, Alexa, *Affective Ecologies Empathy, Emotion and Environmental Narrative*, Columbus, The Ohio State University Press, 2017, 269 p. ISBN : 978-0-8142-1336-0.

Frontera verde o el regreso al sagrado vientre de la madre tierra

Vivian CAMARGO CORTÉS

La crisis ecológica ha constituido un importante punto de reflexión para todas las disciplinas. La necesidad de cuestionar las relaciones de poder entre hombre y naturaleza establecida por el paradigma moderno resulta evidente. En el campo audiovisual, el auge de plataformas como Netflix ha dado paso a la producción de múltiples series televisivas dedicadas a revelar la dialéctica de la relación hombre/naturaleza a lo largo de la historia. *Frontera verde* es un ejemplo de estas. Producida por Netflix y dirigida por el colombiano *Ciro Guerra*, esta mini-serie transmitida en agosto de 2019 nos lleva al epicentro mismo de la amenaza ecológica: la selva amazónica colombo-brasilera. La serie nos muestra el lugar arquetípico de una naturaleza que ha sido explotada y saqueada por un sistema colonial y capitalista. Escenario de luchas y relaciones que permiten la esclavización del hombre, la selva constituye igualmente un lugar sagrado. En efecto, la región amazónica es fuente de riqueza ecológica y de sabiduría ancestral. La selva es el lugar donde convergen los tiempos históricos y la sabiduría eterna de los hombres árbol, guardianes del pulmón de la tierra y defensores de un modo de vida simbiótico entre humanos y naturaleza. La vuelta a la madre tierra, a un modelo ecológico que retome los principios ancestrales

*La crise écologique est devenue un important sujet de réflexion pour toutes les disciplines. Le besoin de questionner les rapports de pouvoir entre les humains et la nature établis par le paradigme moderne semble évident. Dans le champ audiovisuel, le boom des plateformes tel que Netflix a permis la production de diverses séries télévisées dédiées à montrer la relation complexe entre humain et nature tout au long de l'histoire. La Frontière Verte est un exemple de ce type de séries. Produite par Netflix et dirigée par le colombien *Ciro Guerra*, cette minisérie nous mène à l'épicentre même de la menace écologique : la forêt amazonienne colombo-brésilienne. La série nous place face à un lieu archétypique d'une nature exploitée et saccagée par un système coloniale et capitaliste. Scénario de plusieurs luttes et de rapports qui donnent lieu à l'esclavage, la forêt constitue également un lieu sacré. En effet, la région amazonienne est source de richesse écologique et de sagesse ancestrale. La forêt est un lieu où convergent les temps historiques et la sagesse éternelle des hommes-arbres gardiens de ce poumon de la terre et défenseurs d'un mode de vie symbiotique entre humains et nature. Le retour à la Terre Mère, à un modèle écologique qui reprend les principes ancestraux afin de protéger la faune, la flore, et par ce fait la vie elle-même, remet au centre du débat l'homme*

protegiendo la fauna, la flora, y con esto, la vida misma, vuelve a poner en el centro del debate al hombre y al sistema colonial como elementos periféricos dependientes del medio natural para perpetuar su existencia.

et le système coloniale comme éléments périphériques dépendants du milieu naturel pour perpétuer leur existence.

La crisis ecológica ha constituido un importante punto de reflexión para todas las disciplinas. La necesidad de cuestionar las relaciones de poder entre humano y naturaleza establecida por el paradigma moderno resulta evidente. En el campo audiovisual, el auge de plataformas como Netflix ha dado paso a la producción de múltiples series televisivas dedicadas a revelar la dialéctica de la relación humano/naturaleza a lo largo de la historia como *The rain* (serie danesa). *Frontera verde* es un ejemplo de las mismas. Producida por Netflix y dirigida por el colombiano *Ciro Guerra*, esta mini-serie de ocho episodios y transmitida en agosto de 2019 nos lleva al epicentro mismo de la amenaza ecológica: la selva amazónica colombo-brasilera. La serie nos muestra el lugar arquetípico de una naturaleza que ha sido explotada y saqueada por un sistema colonial y capitalista. Escenario de luchas y relaciones que permiten la esclavización del humano, la selva constituye igualmente un lugar sagrado. En efecto, la región amazónica es fuente de riqueza ecológica y de sabiduría ancestral.

El thriller policiaco de *Ciro Guerra* nos invita a seguir los pasos de las herederas de este saber ancestral conservado por algunas tribus indígenas. Una joven investigadora originaria de Puerto Manigua y residente en Bogotá es enviada para indagar sobre un feminicidio de un grupo de misioneras ocurrido en la selva. La narración reconstruye la vida de la principal víctima indígena de este feminicidio: *Ushe*. Las dos mujeres nos guiarán a través de un recorrido ecológico y postcolonial que desmonta todos los paradigmas establecidos por un sistema colonial, patriarcal y positivista que busca el dominio total sobre el y la naturaleza. Intentaremos demostrar la manera en que la serie propone la vuelta a un modelo ecológico que retome los principios ancestrales de la madre tierra como pilar de la existencia humana y que reconcilie lo humano (colonizador/hombre) con lo no humano (la naturaleza como entidad viva) a través de un vínculo simbiótico. En efecto veremos que la serie adopta una perspectiva geocéntrica y ecofeminista que contribuye a reencantar las relaciones conflictivas de este binomio poniendo de realce su codependencia.

En nuestro análisis, presentaremos en primer lugar la perspectiva cinematográfica de *Ciro Guerra* que pone de relieve la multiplicidad pluricultural y multiétnica de un país como Colombia, pero también la manera en que se ha venido estableciendo un sistema de explotación colonial en el seno de una sociedad occidental blanca y falocéntrica. En efecto, es la figura masculina, blanca o mestiza, como procuraremos ponerlo de relieve, la que regula todas las redes de poder. El indígena sigue siendo un sujeto periférico que lucha por la perpetuación de los derechos sobre su tierra ancestral y de sus propios valores. Posteriormente veremos la manera en que la *ecología política* ha contribuido al análisis teórico de la compleja relación entre humano y medio natural para finalmente adentrarnos en el análisis de las relaciones entre medio/naturaleza/selva (lo no humano) y los diferentes actores (humanos) presentados en *Frontera verde*. Las diferentes relaciones y vínculos entre la tierra y lo humano nos permitirán por un lado, evidenciar un re-encantamiento entre los actores al mostrarnos el lazo simbiótico entre madre tierra/humano. Por otro lado, veremos que lo humano/masculino y dominante por lo general, insiste en perpetuar una relación des-encantada entre humano y no humano con el fin de conservar el dominio sobre la tierra. En la serie, la figura femenina en general es aquella que permite reestablecer los lazos primigenios y re-encantará las relaciones umbilicales entre tierra y humano. Su acción permite la deconstrucción narrativa de los valores patriarcales coloniales para volver a poner a la mujer, símbolo de la selva y de la madre tierra, como principal protagonista.

La perspectiva cinematográfica de Ciro Guerra: legado indígena y medio ambiente como tierra connotada

Ciro Guerra, director de cine colombiano, ha explorado desde sus primeros cortometrajes realizados a finales de los años noventa, hasta sus recientes largometrajes como *El abrazo de la serpiente* (2015) o *Pájaros de verano* (2018) la identidad fluctuante, multicultural y pluriétnica de un país como Colombia, inmerso en constantes luchas de poder entre las fuerzas estatales y disidentes y en una economía basada en la explotación de recursos naturales y el narcotráfico.

La relación entre saber ancestral y protección del medio ambiente, así como dominio occidental e instrumentalización del saber ancestral ha sido un tópico constante en largometrajes como *El abrazo de la serpiente*. Los personajes principales de esta película son los indígenas amazónicos y los exploradores occidentales que se adentran en la espesura de la selva para «descubrir, nombrar y catalogar» la fauna y flora regionales. Durante esta aventura, el lazo entre tierra e indígena, saber ancestral y conocimiento del medio llevan al espectador a cuestionar la instrumentalización de las diversas campañas organizadas por los colonizadores para controlar y apropiarse no solamente de la flora y fauna locales, sino también del saber sobre esta diversidad, depositado de forma oral durante siglos en el seno mismo de las comunidades indígenas. En una entrevista de Ciro a Guerra al periódico colombiano *La Patria*, el autor recuerda que con sus películas busca «contar la historia desde el otro [...] los personajes indígenas están siempre al fondo, no tienen mayor presencia, son vistos como seres primitivos»¹. La relectura que Ciro Guerra hace, intenta subvertir la mirada, revelar la perspectiva otra de aquellos sujetos históricos objetivados por un discurso centralizado y eurocentrista. En sus películas, el indígena no es ya parte de un paisaje en el sentido de fundirse como un elemento más del exótico paraje latinoamericano como lo nota en sus estudios el historiador colombiano Jaime Borja².

En la serie *Frontera verde*, el director colombiano reitera la necesidad de hacer visibles la cultura, lengua y vidas de los pueblos indígenas del Amazonas que constituyen una importante porción de la geografía colombiana. Este discurso reitera la necesidad de perpetuar una lucha por la visibilidad de los «otros», aquella Colombia multicultural y pluriétnica que la constitución de 1991 había comenzado a esbozar en el marco del discurso hegemónico nacional. Recordemos que este tipo de modelo constitucional pluriétnico proclamaba el multiculturalismo nacional como el reconocimiento estatal de la existencia de los pueblos indígenas como sujetos de derecho, poseedores de una ley consuetudinaria y de derechos de propiedad colectiva³. Insertándose en una plataforma como Netflix, el director busca darle una visibilidad global a un sujeto largamente silenciado por la historia o relegado a la figura del «otro» por las crónicas. Con esta estrategia, la narrativa de *Frontera verde* se erige como un contra-discurso de aquellas narraciones literarias e históricas que fueron producidas desde el descubrimiento, conquista y colonización del territorio americano con el fin de legitimar el sistema de dominación⁴.

1 Andrés Robledo, «Entrevista con Ciro Guerra, director de El Abrazo de la Serpiente», Periódico *La Patria*, Manizales, Colombia, 2021, disponible en: <https://www.lapatria.com/blogs/el-blog-estupido/entrevista-con-ciro-guerra-director-de-el-abrazo-de-la-serpiente>, (consultado el 10/03/2021).

2 Jaime Humberto Borja Gómez, *Los indios medievales de fray Pedro de Aguado. Construcción del idólatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2002, 247 p.

3 Barié Cletus Gregor, *Pueblos indígenas y derechos constitucionales en América Latina: un panorama*, La Paz, Instituto Interamericano Indigenista/Abya-Yala, 2003.

4 Edmundo O'Gorman, *La invención de América: Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 256.

La figura del hombre⁵ americano como objeto y como parte íntegra de la naturaleza será entonces deconstruida⁶ y resignificada en su perspectiva original. Una subjetividad alternativa emerge desde este tipo de narraciones, una figura indígena que retoma su voz como sujeto, actor de su propia historia ancestral, pero a su vez inmerso en una realidad global. El indígena se reivindica así a la vez como actor político con voz y voto dentro de un estado nación, pero sin renunciar a sus particularidades y a su autonomía comunal ancestral. Como parte de una comunidad, las creencias y tradiciones constituyen el principal legado para perpetuar una identidad que los une intrínsecamente al medio que habitan. El lazo primigenio y sagrado que tienen las comunidades amazónicas con el territorio selvático se convierte así en un elemento estructurador del discurso indígena. El lazo que une a los indígenas con la madre tierra en una relación de conexión, de encantación primigenia. De la misma manera, la serie pone en primer plano a un sujeto doblemente invisibilizado por la historia: la mujer. Indígena amazónica, religiosa blanca o mujer detective mestiza, las figuras femeninas serán las principales protagonistas del relato. Silenciadas por el discurso hegemónico, las voces femeninas y el grito de la selva resuenan con fuerza en *Frontera verde*.

El título de la serie manifiesta la existencia de límites que van mucho más allá que aquellos establecidos por la geopolítica de los discursos colonialistas y nacionalistas. Así, el mundo natural, en este caso el triángulo amazónico, ampliamente semantizado por el discurso ecologista actual como el «pulmón del mundo», se convierte en un órgano vital para la supervivencia de la especie, del género humano en su totalidad. Este discurso sobre la tierra como fuente de vida y perpetuación de la especie, había sido puesto de nuevo en el escenario político gracias a actores como Evo Morales que habría reconocido a nivel constitucional a la Pachamama como un sujeto de derecho. Lo anterior implica una deconstrucción de las nociones tradicionales de progreso desarrollo y bienestar⁷ en los países andinos. Urge entonces la necesidad de repensar la manera en que el sistema capitalista neoliberal perpetúa, en la era postcolonialista, las mismas relaciones de poder: explotación/ extracción/ producción de materias primas para el circuito mundial. La relación entre humano y naturaleza debe por lo tanto repensarse desde la visión indígena de la selva, una visión holística en donde estos dos actores constituyen un sistema simbiótico imposible de atomizar. Re-encantar las relaciones entre humano y no humano equivale a aceptar un lazo primigenio inquebrantable que une lo humano a la tierra como entidades co-dependientes.

Múltiples vínculos: la relación entre humano y selva

La selva reaparece como un actor ligado intrínsecamente a los actores que actúan en ella con el fin de re-establecer los vínculos primigenios entre humano y naturaleza, con ella (a nivel simbiótico) o sobre ella, partiendo de una relación des-encantada de dominio entre humano y naturaleza. Pero antes de adentrarnos en el análisis del conjunto de actores y de la interacción de los mismos en la serie, es necesario precisar el enfoque que queremos utilizar para este fin. Para esto nos interesaremos en el concepto de ecología política esbozado por el investigador

5 A lo largo del documento utilizaré el término «hombre» para referirnos a la visión occidental antropocéntrica y la palabra «humano» de manera general.

6 Utilizaremos el concepto de deconstrucción utilizado por el filósofo posestructuralista francés Jacques Derrida. El autor propone el término *deconstrucción* para comprender de qué manera Occidente ha otorgado sentido a su entorno gracias al *logocentrismo* y a la oposición discursiva de pares binarios como centro y la periferia o interior y exterior.

7 Cletus Gregor Barie, «Nuevas narrativas constitucionales en Bolivia y Ecuador: el buen vivir y los derechos de la naturaleza», *Revista Latinoamérica UNAM*, México, 2014, n° 59, p.10.

colombiano Arturo Escobar. Para dicho autor, la ecología política debe tener en cuenta varios aspectos:

uno, el reconocimiento que la naturaleza solo existe en pluralidad; dos, la constatación que no hay separación ontológica entre naturaleza y sociedad; tres, los procesos históricos, las dinámicas económicas y las prácticas culturales están estrechamente articulados a procesos biofísicos y a conflictos de distribución ecológica; cuatro, en el marco de estos conflictos, distintos actores despliegan y ponen en tensión visiones de mundo, concepciones sobre lo político y representaciones mentales sobre la naturaleza; y quinto, en el territorio se encarna el proyecto de vida de la comunidad, articulado con el proyecto político del movimiento social para reivindicar el derecho a ser, al espacio para ser, a ejercer el ser y a construir una perspectiva autónoma de futuro.⁸

La existencia de la naturaleza como pluralidad se encuentra intrínsecamente ligada a la diversidad de ámbitos en los que la presencia de un cierto tipo de fauna y flora locales implican un desarrollo humano particular. En el ecosistema específico en el que se desarrolla *Frontera verde*, el triángulo amazónico presenta una extraordinaria variedad de especies que conlleva una acción particular por parte de la gente que ocupa los linderos de la selva. En cuanto a la imposibilidad de realizar una separación ontológica entre naturaleza y sociedad, la serie muestra que lo humano forma parte de un todo. Es justamente a través de este proceso de re-encantamiento, de regreso al vínculo primigenio entre madre tierra y humano que la serie toma todo su significado y fuerza. Lo humano como ser dependiente de la naturaleza, entidad viva, es a la vez guardián de su entorno y víctima potencial del desequilibrio creado por su acción en el medio. De la misma manera, las dinámicas económicas y los procesos históricos presentes en *Frontera verde* nos permiten abordar la manera en la que los diferentes actores encarnan intereses y cosmovisiones diversas que ponen de manifiesto la imposibilidad de una apropiación y de una relación unilateral con la selva. Finalmente, el escenario nos sirve como plataforma de las reivindicaciones propias no solamente de los pueblos nativos, sino también de algunos estados latinoamericanos actuales. La lógica de la pluralidad y la indivisibilidad también son aspectos importantes resaltados en la serie. Los discursos ancestrales y ecologistas coinciden en la afirmación de un lazo que une de forma inquebrantable al humano y a su medio.

Humanos, escenarios y discursos: actores y narrativas en *Frontera verde*

La *ecología política* nos ayudará a comprender la manera en que los diversos actores que confluyen en la región amazónica se imbrican en una visión plural y crítica de las relaciones entre humano-historia-cultura y naturaleza. Desde nuestra perspectiva, estos nuevos postulados retoman la lectura precolombina de los pueblos nativos que re- establece la unidad primera entre lo humano y su entorno. Para esto, la serie nos invita a recorrer diferentes tiempos históricos que van desde mediados del siglo xx hasta la primera década del siglo xxi. *Frontera verde* nos conduce incluso a ciertos espacios atemporales, ligados a la conciencia misma de la madre tierra, lugar a la vez espiritual y fuera del alcance de toda medida y trazabilidad geopolítica propia del discurso occidental. El juego espacio temporal propuesto por la serie nos sumerge en una visión humana-indígena propia de los pueblos precolombinos. En efecto, el tiempo no corresponde a una cronología impuesta por el pensamiento occidental sino a una serie de momentos casi míticos en donde el eterno retorno de lo humano a la tierra permanece a través de los años. De la misma manera, la conexión que prevalece a lo largo de la serie entre lo humano/indígena

8 Marx Gómez, «Una aproximación a las contribuciones de Arturo Escobar a la ecología política», in : *Revista Ecología Política – Cuadernos de Debate Internacional*, Enero 11 de 2016, disponible en: <https://www.ecologiapolitica.info/?p=3650>, (consultado el 10 de marzo de 2021).

y los elementos que conforman la selva (árboles, raíces, flores, pájaros) implica una lectura simbiótica. No se trata por lo tanto de re-encantar la visión occidental al reactualizar el discurso literario del realismo mágico. Se trata, por el contrario, de otorgar a la visión/cosmovisión de lo humano indígena una lectura generalizada que permite re-encantar el discurso occidental mismo a través de una lectura holística de lo humano/no humano.

Dentro del largo espectro de actores blancos y mestizos presentes en la región amazónica, múltiples son las relaciones que van surgiendo con ella. Desde expedicionarios europeos hasta científicos nacionales, diferentes actores han buscado históricamente aprehender la riqueza del medio selvático de distintas maneras. Si repasamos brevemente la historia colombiana, el primer ejemplo de este auge expedicionario ha sido llevado a cabo por europeos y criollos, como aquella dirigida por José Celestino Mutis en el virreinato de la Nueva Granada. Otros científicos como el alemán Alexander Von Humbolt tomaron el relevo. Su propósito era, a través de la observación, clasificar, investigar y listar la fauna y flora existentes en el territorio neogranadino con fines científicos, pero sobre todo económicos: conocer el territorio para explotar mejor sus recursos (materias primas). La lógica positivista concordaba con los intereses políticos de las élites. Así, científicos y gobiernos buscaban principalmente llevar a cabo un proceso de exploración para la racionalización de los recursos y la explotación de materias primas necesarias para la fabricación de productos en los países industrializados, pero también para el estudio de los atributos medicinales y alimenticios de las plantas exóticas⁹. Se buscaba justamente des-encantar el vínculo primigenio con lo no humano para así materializarlo, racionalizarlo y explotarlo.

Durante los últimos años, otro proceso se ha venido instaurando: numerosas han sido las medidas proteccionistas surgidas para poner en primer plano la existencia de una riqueza humana y natural que debe ser no solamente protegida, sino también conocida¹⁰ para evitar todo tipo de apropiación foránea. Estos son los objetivos de militantes ecologistas y asociaciones como ProAmazonía (Colombia, Ecuador, Perú y Brasil). El acuerdo de Leticia, establecido en 6 de septiembre de 2019, busca garantizar un esfuerzo común para la protección de dicha región natural. Un nuevo proceso de re-encantar las relaciones bipolares entre humano y no humano para re-establecer el vínculo simbiótico primigenio implica la eliminación de todo objetivo de explotación.

Esta doble relación histórica (positivista y proteccionista) entre humano y naturaleza es ficcionalizada en la serie gracias a tres de sus protagonistas: los padres de Helena Poveda (quién es un agente enviado por la fiscalía desde la capital para investigar el feminicidio sucedido en su ciudad de origen) y Joseph, el médico alemán. Joseph es un médico del régimen Nazi que forma parte de una misión que viene a explorar la zona. En su labor es hospedado y apoyado por una orden religiosa femenina, las Misioneras de la Iglesia del Edén. Los padres de Helena, Joaquín y Aurora Poveda, un antropólogo y una bióloga, llegan a la zona en la década de los setenta para explorar, clasificar y democratizar el gran conocimiento que alberga la selva amazónica. Buscan mejorar la calidad de vida de los hombres en el Amazonas, en Colombia y en el mundo. Aunque los actores no comparten el mismo plano espaciotemporal, los personajes poseen una visión muy clara de la selva, heredada de la conquista y del romanticismo europeo y criollo: la

9 Javier Ocampo López, «Las huellas de Mutis y Humboldt en la Ciencia y Educación Colombianas», in : *Revista historia de la educación colombiana*, Universidad pedagógica, Vol. 2 n° 2, 1999, p. 26.»

10 Esta ha sido la labor del Ministerio del Medio Ambiente, de Planeación Nacional y del Instituto Alexander Von Humboldt. En efecto, en 1994 se establece el Convenio de Diversidad Biológica (ley 165) que posteriormente establecerá una Política Nacional de Biodiversidad aprobada por el Congreso en 1995.

selva como tópico mítico, un espacio mágico que alberga grandes tesoros, saberes ocultos pero también un gran poder.

El acceso a la selva está reservado a unos pocos. No todo el mundo tiene acceso inmediato a la geografía amazónica, al saber de la selva y a la sabiduría y eternidad presentes en la propia naturaleza. Las relaciones entre humano y no humano en la serie se encuentran, en la segunda mitad del siglo xx, tamizadas aún por la visión romántica occidental y la búsqueda de un «El Dorado». De la misma manera, la imagen de lo no humano, la selva, emerge como un ente oscuro que puede «tragar» a los hombres, tópico que nos recuerda obras literarias como *La Vorágine* (1925) del escritor colombiano José Eustasio Rivera. Las relaciones entre humano y no humano fluctúan entre dos tópicos asociados con la visión del mundo occidental. En este sentido, el conocimiento del medio es poder y el poder es dominio.

En *Frontera verde*, los padres de Helena encarnan esta primera tipología de personajes: humano blanco/mestizo, investigador o científico nacional que busca acceder a los saberes de la selva y democratizar su conocimiento. Gracias a los múltiples *flash-back* nos enteramos desde el primer capítulo de que los padres de la protagonista habían llegado al lugar para observar, clasificar y descubrir nuevas especies. Gracias al diario de la madre de Helena, comprendemos la existencia de múltiples plantas con virtudes fantásticas. El objetivo principal de la madre es la escritura de un libro que recopilara todo este saber para ponerlo al alcance no solamente de las comunidades indígenas sino del mundo. El raro ejemplar de aquel libro que posee Helena es el resultado de una larga y minuciosa investigación entre las comunidades indígenas. El manuscrito se convierte en el legado de Helena, algo que la protagonista, como guardiana investida de la selva madre de lo que nos enteraremos en los últimos capítulos, irá poco a poco descubriendo.

Durante el capítulo n° 6, en un mercado, Aurora se cruza con Ushe, la otra gran protagonista de la serie, una indígena amazónica, la guardiana eterna de la madre selva. Es ella quién le advertirá que no tome la planta que está buscando porque no sería buena para su bebé; pero Aurora desconoce su estado de embarazo. Días después, al conocer la noticia, la mujer vuelve a buscar a Ushe, intrigada por su conocimiento casi «mágico» acerca de su estado. Una amistad surge cuando le revela que sólo sintió a aquel bebé, su latido, pues todos los seres se encuentran interconectados. Aurora comprende que la indígena posee un saber innato que la conecta con la madre tierra y todas las criaturas dependientes de ella. El discurso romántico de Aurora comienza a ser reevaluado gracias a los múltiples diálogos que tiene con Ushe que se transforma en su más grande colaboradora. En un principio, Aurora comenta a Ushe la importancia que tiene para ella la región amazónica: plantas y animales contienen elementos capaces de curar enfermedades; para ella: «todas las respuestas del mundo están en el Amazonas». Su propósito es «compartir los milagros de la selva».

El objetivo principal de la acumulación de dicho saber no es la gloria intelectual. Por el contrario, los padres de Helena desean una redistribución ecológica local. La conservación de la flora selvática constituye la mejor herramienta para perpetuar el desarrollo de los pueblos autóctonos, relegados a la pobreza y al olvido por un Estado centralizado. La selva ya no aparece semantizada únicamente como el lugar de un crimen atroz, el feminicidio de las religiosas con el que comienza la serie, sino como una gran biblioteca universal que alberga un importante conocimiento que podría impactar la visión des-encantada del mundo occidental de manera definitiva. El discurso de Aurora se ve poco a poco re-semantizado por la visión primigenia y simbiótica de Ushe. La preservación y perpetuación de un saber primordial busca la supervivencia de lo humano y de lo no humano. En este sentido, la serie reactualiza la praxis

del discurso *político ecologista* que concibe la separación ontológica del humano con su medio como una aberración. En su lugar, se propone re-encantar, transformar esta relación asimétrica en una relación de imbricación y co-dependencia originaria. Esta visión unitaria de lo humano con la naturaleza hace eco a las creencias Tikunas sobre el mundo natural que constituye un todo en donde sus propias vivencias en tanto que comunidades forman parte del mundo vegetal y animal¹¹. Cada ser se encuentra interconectado a su ámbito local y su supervivencia mutua se perpetúa gracias a ese contacto, a ese actuar en sincronía con la selva, y al conocimiento que el humano alberga sobre su entorno, que es parte intrínseca de su ser. El personaje de Ushe lo recuerda en el capítulo n° 6 respondiendo a la argumentación de Aurora: «la selva no hace milagros; es la conciencia del corazón; sus raíces/venas, nutren la tierra, conectan la madre con el todo, incluido el ser humano».

El padre de Helena por su parte, se interesa en las riquezas humanas y la pluralidad ética de la región. Su labor es legitimar los espacios indígenas que deben ser protegidos y garantizados por el gobierno como tierra ancestral y hábitat fundamental de los pueblos amazónicos. Ushe reconoce en uno de los videos de Joaquín, una tribu de hombres indígenas que viven en autarquía, alejados del hombre blanco, sobrevivientes de la tribu Mananuc de la que Ushe era miembro. Los indígenas habían sido víctimas desde el siglo XIX de una inhumana explotación, esclavizados en calidad de trabajadores por los caucheros. En aquel contexto el hombre es explotado por el hombre para explotar a su vez la naturaleza y convertirla en simple materia prima. Estos actores aparecerán constantemente en el telón de fondo de la serie; caucheros y mercaderes utilizan la materia prima (árboles y animales exóticos) como bienes de intercambio. Esta lógica colonialista permite la subsistencia de dichos actores, presentados como parásitos en la serie, pues se nutren del ecosistema al mismo tiempo que lo envenenan.

Este modo de actuar perpetúa la estructura económica colonial basada en la explotación y en la exportación hacia diferentes metrópolis europeas o norteamericanas de aquellos objetos considerados exóticos o necesarios como materia prima. En medio de los actores de la selva, encontramos también aquellos que no actúan físicamente dentro de la selva pero que constituyen los brazos armados y corruptos de la expoliación como el maderero Iván Márquez o el comisario de policía que colabora con traficantes y caucheros para conservar y acrecentar su poder local. Los padres de Helena son unos de los pocos blancos conocedores de la verdadera identidad de Ushe. De hecho, es gracias al saber botánico de Ushe que el embarazo de Aurora llega a su término. Hija del saber de la selva y de los blancos, Helena será la perfecta síntesis entre la imagen del blanco militante por la defensa de su tierra y heredera del legado ancestral de la biblioteca universal amazónica. Helena se convierte en el elemento bisagra, el personaje humano/no humano, ente híbrido que permite re-conectar lo no humano, es decir, la selva/naturaleza como entidad viva, con lo humano.

En *Frontera verde*, la visión del indígena como la figura de la alteridad radical es reivindicada por el personaje del alemán Joseph, arquetipo del científico occidental. Éste médico del régimen nazi, viene atraído por la imagen exótica del Amazonas como lugar exuberante que alberga en su seno los más grandes tesoros. Su principal interés consiste en conocer, listar y dominar el saber contenido en la flora y fauna amazónica. Su conocimiento le permitirá el dominio de lo humano a través de los no humanos, gracias a una relación de poder asimétrica. Aquí, la relación

11 Carlos Hernán Castro, (Corpoamazonia) «Afinidades culturales», in : *Reporte de Diversidad biológica y cultural del sur de la Amazonia colombiana*, Instituto de Investigación de Recursos Biológicos, Alexander von Humboldt, n° 3, 2007, p. 279, disponible en: <http://repository.humboldt.org.co/handle/20.500.11761/34605>, (consultado el 21 de marzo de 2021).

humano/no humano se basa entonces en una visión antropocéntrica propia del positivismo decimonónico que pone lo no humano al servicio de lo humano. Pero a su vez, el discurso de Joseph pondrá de manifiesto a la selva, lo no humano, como entidad suprema que alberga un gran poder (casi místico) lo que rompe de cierta manera con la visión dicotómica occidental entre humano/no humano.

Pero la posibilidad de un re-encantamiento con lo no humano, la sabiduría ancestral y la visión holística del mundo se verá truncada por la relación asimétrica entre humano/no humano. En efecto, la selva es un lugar de extracción con fines políticos: conocer los secretos de la selva implica obtener un gran poder sobre el mundo (humano y no humano). En efecto, en el capítulo nº6, en donde descubrimos la procedencia de Joseph y su lazo con el Tercer Reich, vemos resurgir el discurso colonialista y místico hitleriano que se lanza a través del mundo en una búsqueda incesante de «El Dorados»: reliquias cristianas; lugares míticos no humanos que albergan el secreto de la eterna juventud, etc. Encontrar dichos objetos y lugares equivale a concentrar un gran poder para la dominación política del mundo. Joseph declara a una comisión de altos jefes militares nazis: «Todo es verdad; todo lo que hemos leído y todo lo que nos han dicho. En la selva reside la conciencia de la humanidad. Y en esta conciencia está todo». Lo más importante y característico de lo humano, su conciencia plena, yace en el corazón de lo no humano: de la selva amazónica o la manigua.

Joseph, perfecta encarnación del tópico del colonialista blanco, se muestra igualmente un feroz protector de la selva que lucha contra el gremio caucheros que poseen un amplio poder en la región y lleva a cabo una doble explotación de los recursos naturales de la selva y de los indígenas y mestizos de la región, sujetos a condiciones de trabajo cercanos a los utilizados por el sistema hacendero colonial (endeudamiento, uso de cepo y del látigo para castigos). En efecto, la región amazónica se ha caracterizado desde finales del siglo XIX por el surgimiento de un intenso periodo de explotación del caucho, conocido como la fiebre del caucho, gracias a la creciente demanda de países industrializados como Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Hacia 1885 comienzan a instalarse las primeras casas caucheras¹². En calidad de científico, Joseph ha presenciado la devastadora acción de los caucheros y hace que ciertas tribus autóctonas como aquella de los Yarukawa se unan a él como sus aliados para aniquilar a los «monstruos» madereros.

El discurso neocolonialista de Joseph se ve entonces matizado por sus intenciones de proteger a la madre selva. Pero la personificación utópica de un hombre que actúa por la selva se ve rápidamente deslegitimada por los actos de extrema violencia llevados a cabo por el personaje contra sus enemigos y por el doble discurso que utiliza para referirse a las tribus nativas. En primer lugar, Joseph es un ferviente creyente, a pesar de su discurso cartesiano, del poder de conexión/ simbiosis que poseen los caminantes, eternos guardianes de la selva. El alemán los admira y desearía establecer ese vínculo con lo no humano. Pero su discurso eurocentrista sigue palpable al estar convencido de la mejor capacidad de «gestión» de dicho vínculo por parte de los «sabios» y cartesianos blancos occidentales. Para él, las tinieblas que percibe cuando entra al corazón atemporal de la selva pueden ser la mejor sustancia para crear, a la imagen de Dios, un ser superior «capaz de manipular la conciencia humana» (capítulo nº 6). El juego de poder

12 Gina Paola Sierra, «La fiebre del caucho en Colombia», in: *Revista Credencial Historia*, nº 262 *el hierro y el caucho en los orígenes de la industrialización*, octubre de 2011, disponible en: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-262/ la-fiebre-del-caucho-en-colombia>, (consultado el 20 de marzo de 2021).

que establece el discurso de Joseph retoma entonces un modelo antropocentrista cimentado en el poder de dominio.

El discurso nazi¹³ sobre la eugenesia y la posibilidad de mejorar la raza humana será bastante perceptible y perpetúa la visión colonialista. Para Joseph, la sabiduría contenida en la Manigua no debería estar al alcance de todos, aún menos de las tribus indígenas: seres salvajes, inferiores. En un diálogo con Helena (capítulo nº 8), el alemán insiste: «Ushe y Yúa, [tutor indígena y caminante], nunca han querido analizar el secreto que controlan; son unos ignorantes». Para Helena, ellos protegen el saber y mantienen el mundo en equilibrio. Cuando Joseph se vea traicionado por Ushe que intenta impedir su acceso a la conciencia de la Manigua, el alemán no dudará en emplear técnicas punitivas llevadas a cabo por los caucheros contra los indígenas rebeldes. Ushe muere colgada de un árbol, imagen simbólica que implica la repetición de un acto de violencia cauchera. Saber es poder, y el poder significa dominio total sobre la humanidad. La relación entre selva/protección y saber/poder constituye por ende una perpetuación de una visión colonial y neocolonial de las relaciones entre humano/naturaleza y hombre/hombre.

Discursos híbridos: ecofeminismo y re-encantamiento del lazo primigenio entre selva y humanidad

En la serie, la figura de la mujer se encuentra en el centro mismo de la estructura narrativa. La serie comienza de hecho con una gran escena de violencia, el descubrimiento de un feminicidio: varias mujeres, misioneras blancas y una indígena han sido asesinadas por bala o por flecha envenenada. El agente Helena Poveda, es la encargada de la investigación. El escenario, la gran fauna y flora de la selva amazónica se presenta desde el principio como una entidad femenina, la madre tierra, origen y fin de toda vida natural, en donde las raíces de todos los árboles se interconectan como venas pertenecientes a un gran cuerpo. Desde la primera escena, la serie pone de relieve su objetivo: re-encantar las relaciones entre lo humano y lo no humano (la selva o manigua) en un sentido holístico primigenio propio de las culturas amazónicas. Una voz en *off*, aquella de Yúa, el caminante eterno, primer guardián de la Manigua y mentor de Ushe, exhorta ese vínculo eterno entre estas dos entidades y recuerda que la selva es el principal pilar de vida humana y no humana: La «selva madre es la casa del mundo y el origen de todo, la espiral, la semilla, el cráneo...es gran recipiente y fuente de vida». Los constantes *travellings* de la cámara que recorren la perspectiva de la madre tierra, nos indican desde el principio el hilo conductor de la serie: la selva/lo no humano como protagonista. Este movimiento constante y prolongado de la cámara lleva implícito la grandeza de esta entidad que parece cubrir toda la superficie terrestre. El re-encantamiento de los vínculos entre humanos y no humanos se perciben visualmente con cada movimiento de cámara: las raíces de los árboles parecen latir, gracias a un color rojo escarlata y un sonido de latidos que resuena de fondo cada vez que lo humano, principalmente los caminantes, entran en contacto con ella; humanos/animales y flora parecen interconectados: cada vez que un árbol es abatido o que un caminante se halla en peligro, la flora y la fauna confabulan para comunicarse (capítulo nº 1).

La Manigua contiene todo el saber de la humanidad y su eternidad es la clave para la perpetuación de la propia especie humana que es un elemento más de la selva. La Manigua se convierte en el tópico de la madre eterna y universal, el principio y final de toda existencia

13 El discurso nacionalista alemán de Adolfo Hitler retomó los principios del darwinismo social alemán desarrollados a finales del siglo XIX por Alfred Ploetz y Wilhelm Schallmayer. Para estos teóricos, era necesario realizar un proceso de depuración racial para conservar y mejorar la raza alemana frente a otros grupos étnicos considerados inferiores.

terrestre, pues como entidad viva se encuentra interconectada con todo lo que la rodea. Una triada femenina protagoniza este relato ecofeminista¹⁴ en el sentido en que reivindica un fuerte vínculo ontológico entre la figura femenina y la naturaleza: Ushe, la guardiana, caminante y protectora eterna de la Manigua; Raquel, religiosa miembro de la congregación de Misioneras de la Iglesia del Edén, al origen de un nuevo culto a la Manigua y Helena, hija del hombre blanco/mestizo y de la selva, heredera de Ushe y nueva guardiana de la selva. La mujer aparece entonces asociada a la figura de intermediaria que logra recrear el vínculo entre humano y no humano.

La historia de *Frontera verde* comienza con la imagen de un feminicidio de un grupo de misioneras presentes desde la década de 1940 en el trapezio amazónico. De origen alemán, dichas misiones tenían como objetivo evangelizar a los indígenas de la zona. Una imagen resalta por su horror entre las víctimas: la de una indígena colgada de un cepo, atada de manos y a quién le han extraído el corazón, órgano de mayor importancia para las culturas autóctonas pues contiene la conciencia del individuo. Esta violencia física anuncia la violencia simbólica perpetuada contra la figura femenina desde la época colonial y su discurso androcéntrico. Su cuerpo es hallado en un escenario preciso: en territorio del resguardo indígena Nai, junto a las ruinas de una antigua cauchería no muy lejos de Puerto Manigua, lugar de esclavización indígena durante la fiebre del caucho.

El cuerpo de Ushe será encontrado por Helena quien, tras largos días de investigación junto con su colega indígena Reynaldo Bueno, logra descifrar la identidad de la mujer: una chica perteneciente a la tribu Mamanuc. En su investigación, Helena descubre que el cuerpo de la mujer indígena no se descompone y que esta mujer había vivido hace más de 80 años sin ningún rastro de envejecimiento. Gracias a su colega encargada de la autopsia, también descubre que sus células siguen un proceso de regeneración como las cicatrices de un árbol. Su cuerpo contiene tres tipos de cromosomas de diferentes especies (fauna, flora, humano) lo que lleva a explicar la lenta descomposición del cuerpo de la indígena. Inscritos en una lectura del realismo maravilloso literario, este ente híbrido se convierte en el símbolo de la reconciliación entre lo humano y lo no humano. La manigua está presente en todos los entes que la componen sin ninguna distinción. Los guardianes o caminantes han logrado encarnar físicamente el lazo simbiótico que une al mundo humano con el no humano.

Numerosos *flash back* que remontan a la década de 1940 y de 1970 narran la historia de esta mujer identificada como Ushe. Adoptada por la tribu Nai y principalmente por su líder, Yúa, identificado por el padre de Helena como «el esclavo eterno» por antonomasia de la Manigua. Entre las cosmogonías de los pueblos del trapezio amazónico, la selva es una entidad viva, origen y fuente de todo. Esta entidad tiene sus protectores, designados y elegidos por ella para protegerla: los llamados «caminantes», seres eternos o árboles caminantes, conectados con el plano físico de la geografía amazónica, pero también con el plano espiritual, las tinieblas, la conciencia misma de la selva un espacio recreado en el plano estético como un lugar oscuro, atemporal, casi espacial y mítico. Ushe se convierte en heredera del saber de los «caminantes» y es iniciada por Yúa gracias a múltiples ritos. También llevará a cabo un entrenamiento que le permitirá una conexión simbiótica con la Manigua, su flora y fauna. Esta conexión también

14 Alicia Puleo, filóloga y directora de la cátedra de Estudios de género de la Universidad de Valladolid ha definido el ecofeminismo como «una corriente del feminismo que asume la problemática ecológica como algo que puede ser abordado de manera pertinente en clave de género, aportando ciertas claves de comprensión de la relación humana con la Naturaleza». Helena Duque, «Entrevista a Alicia Puleo : claves del ecofeminismo», in : *Mujeres en Red. Periódico feminista*, enero de 2009, disponible en: <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article1714>, (consultado el 13 de marzo de 2021).

implica sufrir en carne propia los daños causados a la Manigua que son recordados gracias a las visiones conscientes que tiene Ushe y en donde imágenes desoladoras de deforestación y ruidos de motosierras recuerdan la dura tarea de ser «caminante».

La simbiosis de los nativos con la Manigua es tal que en momentos de gran peligro, estos seres pueden llevar a cabo un proceso de simbiosis camaleónico con la selva. Este proceso les salva en varias oportunidades de una muerte segura a manos de los caucheros o del «demonio blanco» (Joseph). Así, desde el primer capítulo vemos diferentes planos en medio de la selva, en donde las tribus de Ushe y Yúa son perseguidas por los Yarukawa. En aquel momento la cámara hace un primer plano de la mano de Yúa sobre la tierra. Tiznada color corteza de viejo árbol, su mano permite una conexión con la madre tierra que enseguida activa un proceso de «camaleonización» de los indígenas que inmediatamente se funden con la selva. Este acto humano de conexión con lo no humano será repetido varias veces por los caminantes.

El objetivo de los caminantes reactualiza uno de los principales puntos de reflexión de la *ecología política*: no existe como tal una separación ontológica entre la naturaleza y los humanos ya que éste último posee una relación viva de codependencia, en el caso de *frontera verde*, con la selva amazónica. Los caminantes son los guardianes de la región y del mundo ya que, recordemos, todos los ecosistemas de la tierra se encuentran interconectados. Yúa y Ushe son los principales poseedores de la sabiduría que la selva ha revelado para ellos: conocen el secreto de la vida eterna y de la regeneración. Estos tesoros, casi metafísicos para el hombre occidental, no son «sobrenaturales» para los nativos sino «intranaturales», pues la Manigua contiene todo el saber del universo y ellos son forma integral de esta gran entidad viva. La tarea de los caminantes es conservar dicho saber para perpetuar la vida sin utilizar la violencia. Pero Yúa sucumbirá a la tentación de una alianza con Joseph con el objetivo de realizar una lucha sangrienta contra los caucheros lo que llevará su propio pueblo a la casi extinción total. Ushe, entidad femenina, por el contrario, no desea la muerte como solución a la violencia del hombre blanco sino la toma de conciencia, una acción pacífica pero duradera que se da gracias a la «pasación» del conocimiento ancestral. La mujer aliada a la figura arquetípica de la Manigua se transforma en símbolo de vida.

Otro actor femenino protagonista de *Frontera verde* son las religiosas. La presencia histórica de congregaciones religiosas femeninas en América Latina no es una novedad: Hijas de Santa Ana, las Dominicas, las Capuchinas o las Hermanas de Santa Catarina son unas de ellas. En la serie, las víctimas del feminicidio que da comienzo a la historia son todas miembro de las Misioneras de la Iglesia del Edén, una congregación de origen alemán que se había implantado desde la huida de ciertos miembros del régimen nazi a América durante la década de 1940. Sus tareas son múltiples: evangelizar a los nativos y ayudar a las zonas indígenas más vulnerables, aquellas olvidadas por el mismo gobierno, pero también se financian vendiendo ungüentos y pomadas naturales en Yurumí, uno de los principales centros urbanos, para mantener su comunidad. De la misma manera, Raquel, quién dirige la congregación en el 2018 y se ha desviado de las directrices originales de la congregación, recuerda la misión que tienen algunas veces las hermanas en el contexto contemporáneo: rescatar a las indígenas mujeres de los peligros que las rodean, principalmente de la explotación por parte del hombre blanco. En el discurso de Raquel la figura de la mujer y la Manigua aparecen intrínsecamente ligadas a la preservación del medio y la figura masculina, fálica, sigue siendo símbolo de la violencia, la muerte y la devastación. Raquel expone la situación a Helena: «los madereros, traficantes, cazadores: todo lo que no es nativo de la Manigua lo destruye».

Raquel es la cabeza de la congregación. Desde el capítulo n° 2 y gracias a varios *flash back* nos enteramos del fuerte lazo que ha unido Raquel a Ushe desde la década de 1970. Raquel es una mujer de grandes convicciones y poseedora de una fuerte devoción religiosa aunque heterodoxa y sincrética. Vemos que su interpretación del discurso religioso antropocéntrico comienza a ser cuestionado gracias al encuentro con Ushe que llega a formar parte de la congregación. Conocedora de un gran saber natural, Ushe no logra comprender ciertos ritos católicos de Raquel como la autoflagelación que busca expiar los pecados de la humanidad. Para la indígena «La muerte es un culto al hombre; la vida es un culto a la mujer». La mujer es vista como fuente y heredera de la vida. El dolor y la flagelación como estrategias expiatorias no tienen razón de ser pues son un acto masculino ligado a la violencia. El discurso occidental falocrático queda vacío de significado. La sanación de las heridas causadas por la flagelación gracias al uso del saber medicinal indígena, en este caso de la sábila del árbol, constituye el comienzo de una deconstrucción por parte de Raquel del discurso católico occidental. Las superiores de Raquel no comprenden entonces aquella sanación y la interpretan como una costumbre salvaje. De la misma manera, Ushe es percibida como bruja, un ser sobrenatural, ya que posee usos diferentes: no come, no menstrúa, utiliza un saber ancestral natural para curar enfermedades, etc. La indígena, ajena a las creencias y costumbres occidentales cristianas es inmediatamente designada como un «otro» entre humano y no humano. Este proceso de «subalternización»¹⁵ de la mujer en general e indígena en particular era muy frecuente en el discurso colonial.

Para la congregación, el árbol del Edén, fuente de saber y verdad, es el símbolo más importante. Este símbolo recuerda los discursos colombinos que buscaban en América las coordenadas exactas en donde se hallaría el jardín del Edén bíblico. Poco a poco, Raquel comprenderá que el saber y el discurso ecofeminista de Ushe son más adecuados para interpretar su realidad. Comienza entonces un proceso de resemantización del discurso católico colonial. El Edén es en realidad la Manigua. La voz *off* de Raquel nos recuerda en la capítulo n° 2 que Dios crea a la mujer a partir de la costilla del hombre: «hueso de mis huesos, carne de mi carne». Pero Eva no constituye un simple objeto dependiente de Adán, pues en «ella está toda la sabiduría de Dios». Su ser es fuente de vida a imagen de la Manigua, «su inmensidad está para crear vida». La mujer ya no es objetivada como parte del gran cuerpo masculino que se traspone en la jerarquía social colonial sino fuente y perpetuadora de vida: el relato toma un tamiz feminista. En palabras de Raquel: «por siglos el hombre ha buscado el camino de regreso al jardín del Edén; pero es tan ciego que no se ha dado cuenta que el Edén es la Manigua. En algún lugar se esconde el árbol de vida pero el hombre nunca lo va a encontrar. Por siglos solo ha traído destrucción; por eso ahora nosotras, las creadoras de la vida, las guardianas del Edén, tenemos que encontrarlo». Una perspectiva femenina que lucha por la conservación de la vida y se opone al discurso racionalizador y dominante heredado de la colonia.

La búsqueda del Edén no implica un dominio o instrumentalización del mismo sino su protección del hombre blanco caracterizado por su sadismo. En su lugar, Raquel instaura una serie de rituales híbridos: la muerte de las hermanas no implica su partida al paraíso sino su regreso al corazón de la Manigua. El cuerpo de Ushe, robado por Raquel de la morgue es conservado y velado en la congregación. El rito de velación de Ushe recuerda las imágenes barrocas de las monjas coronadas. Para Raquel, Ushe se convertirá en una santa. La sangre de

15 El concepto de sujeto subalterno ha sido ampliamente desarrollado por Gayatri Spivak : *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, traducción francesa de Jérôme Vidal, Ediciones Amsterdam, 2006, 112 p. La mujer es un sujeto subalterno en la medida en que su voz/palabra ha sido acallada o silenciada por la tradición escrita occidental que representaba únicamente un punto de vista androcéntrico, ligada al discurso patriarcal dominante.

Ushe es parte de todas y de la Manigua como la sangre de cristo en la eucaristía. Su cuerpo es: «fecundo, cuerpo de vida, madre de todas(capítulo n° 2)». Para terminar la oración, Raquel recita: «en nombre de la madre, de la hija, de la Manigua, amén»; Ushe es la guardiana del misterio de Dios y del árbol de la vida y debe ser alabada como una diosa, como la Manigua. Para Raquel, esta «hija de la selva», imagen crística, sacrificada a manos del hombre blanco, trae una nueva verdad al contexto histórico de crisis ecológica vivida en el siglo XXI. Ushe les ha abierto los ojos a lo verdaderamente sagrado: la conservación de la Manigua/vida. El concepto de ecofeminismo es reivindicado aquí por Raquel al establecer un lazo ontológico entre lo humano femenino/indígena y lo no humano/la Manigua. La propuesta de la religiosa evoca la necesidad de deconstruir el discurso androcéntrico para re-encantar y re- establecer una relación simbiótica entre los humanos y la madre tierra.

Recordemos que en términos de la *ecología política*, es en el territorio en donde se articula un proyecto de vida comunal con el proyecto político. Todo esto con el fin de generar autonomía y de reivindicar el derecho a ser. El personaje de Helena encarna dos espacios geográficos culturales diferentes: la autoridad y discurso centralizador de una nación que tiene su epicentro en la capital, pues Helena ha crecido y se ha educado en Bogotá, y la Manigua, su lugar de origen, un entorno en donde ella misma desde el vientre de su madre, había pactado con la selva tomar en relevo de Ushe y convertirse en caminante eterna. La lógica occidental se mezcla aquí con el bagaje ancestral de las cosmogonías indígenas que conciben el territorio como un macrocosmos. El rol de Helena será el de tomar conciencia del rol preponderante de la Amazonía en el mundo, de canalizar el proceso de re-encantamiento entre dos entidades, ser la portavoz de la Manigua que debe ser reconocida como la biblioteca más grande de la humanidad y fuente de vida y protegida como tal gracias a la praxis gubernamental. Reivindicar el derecho a ser de la Manigua significa poner así de manifiesto una visión holística que implique una total reciprocidad entre humano y naturaleza.

En la serie, nos enteramos que la muerte de Ushe es un sacrificio, pues sólo intentaba proteger la identidad de Helena frente a la presión de Joseph. Este sacrificio implica una vuelta a la madre tierra, un paso natural. Tras la muerte definitiva del corazón de Ushe, utilizado por Joseph para acceder al plano de las tinieblas, la conciencia de la selva y poder traspasar los límites temporales de su vida como mortal, Helena es la nueva llave para acceder a la conciencia de la Manigua y a todo su saber. En la cosmovisión indígena amazónica el corazón es la llave, el lugar de conexión entre el hombre/humano y la selva/no humano. La selva elige a sus guardianes. El lazo entre Ushe y Helena es revelado en los últimos tres capítulos de la serie. Aurora, Joaquín y Ushe conforman una familia. Sólo ellos conocen la verdadera identidad de la indígena. Y es gracias a Ushe que Aurora logra superar sus problemas de gestación y dar a luz a Helena tras varios abortos pasados. La bebida que Ushe hace tomar a Aurora implica la creación de un pacto entre la bebé y el árbol de vida (árbol de Yaguaní) y la Manigua: Helena será la nueva guardiana un ente híbrido, síntesis de lo humano y lo no humano como unidad ontológica y por ende indivisible y eterno.

A lo largo de su infancia, en donde Ushe toma el rol de nana (capítulo n° 6), la indígena llevará a cabo un proceso de iniciación de la niña. Así, gracias a un *flashback* (capítulo n° 7), la indígena enseña a la pequeña Helena cómo re-encantar la comunicación de lo humano con lo no humano. También le muestra la manera de hacer conexión mental con otros caminantes como ella gracias a la concentración y a través de ejercicios como adivinar los pensamientos de Ushe. De esta forma, Helena va visualizando su naturaleza híbrida: el árbol que camina. A través del juego en pleno laberinto selvático (paraje evocado gracias a un movimiento de cámara de 360°), Ushe

lleva a la niña a concentrarse en un juego de escondidas para aprender la simbiosis camaleónica con la selva. De la misma forma, Ushe le enseña a Helena a utilizar todos sus sentidos, sobre todo el oído, para entrar en comunicación con lo no humano. Ushe apoda a Helena cachicamo, animal que en la simbología indígena amazónica es hijo del sol. Ushe enseña a Helena a sentir y a ver las venas de la tierra, así como a avistar a aquellos que como el demonio blanco, Joseph y sus aliados indígenas, aparecen sin ser vistos en cualquier lugar de la selva. La serie nos muestra de qué manera los Yarikawas matan a su madre y queman la casa familiar. Helena, que lleva en su cuerpo las quemaduras del incendio, es salvada por Ushe gracias a su simbiosis camaleónica. Como un juego inocente, Ushe hace que Helena se concentre en ser verde como una planta. Helena lleva «la selva en el corazón», lo que la salva de una muerte segura.

Ushe reaparece nuevamente en la vida de Helena, gracias a diferentes visiones. Helena recuerda poco a poco el lazo que las une. El encuentro de Yúa y Helena, salvado de las manos de los madereros por ésta última, le permite a Helena disipar sus dudas y aceptar su destino. El caminante ayuda a Helena a «ver más allá de sí misma... pues sólo los espíritus fuertes son capaces de mirar su pasado». Una pasación de poder entre Yúa/Ushe y Helena termina dándose gracias a la revelación de su profunda conexión con la Manigua. El «llamado de la selva» es el regreso de Helena, la semilla que logrará una toma de conciencia definitiva con mayores repercusiones a nivel gubernamental, pues su estatus de agente de la Fiscalía se lo permite. Sólo falta una batalla final: aquella entre el demonio blanco que ha logrado acceder a la conciencia de la selva y Helena, que una vez en aquel espacio de tinieblas logra contrarrestar el poder de Joseph sobre el saber de la Manigua. La praxis de Helena es la síntesis de un combate que intenta generalizar una visión holística de la naturaleza con el humano. Este vínculo que re-encanta la relación ontológica de lo humano y lo no humano es encarnada por Helena. Este proceso de legitimación del discurso ancestral indígena sólo puede darse a través de una voz femenina fuerte, capaz de divulgar en los espacios hegemónicos de poder, una lucha que resulta más que nunca global. La serie nos deja en aquel suspenso, historia inacabada, reflejo de un contexto que intenta crear nuevos paradigmas que permitan un cuestionamiento de la relación entre lo humano y su entorno. En el último plano de la serie vamos cómo Helena logra vencer a Joseph en el plano de las tinieblas, la conciencia de la humanidad. De vuelta a su estado humano, Helena se encuentra de nuevo en una discoteca. Música fuerte, luces intermitentes y una multitud concentrada. La cámara entonces realiza un primer plano del rostro de Helena, con los ojos negros como cuando Joseph se volvió inmortal al tomar el veneno indígena. Su rostro entonces fluctúa con el juego de luces entre dos rostros: el de Joseph y el propio. ¿Dualidad eterna entre lo humano y lo no humano o lucha femenina por institucionalizar el discurso de un sujeto que deja de ser subalterno para abogar por el vínculo ontológico entre lo humano y lo no humano?

La serie *Frontera verde* propone al espectador un viaje a través de un espacio natural considerado por las políticas ecologistas como uno de los epicentros de la crisis ecológica contemporánea. La selva amazónica conocida como «el pulmón del mundo» es la principal protagonista del thriller ecológico de Ciro Guerra y surge como el arquetipo de lo no humano del cual depende toda humanidad. La multiplicidad de actores y su manera de relacionarse con el entorno selvático son el reflejo de la diversidad de discursos inmersos en la narración y la manera en que los vínculos entre lo humano y lo no humano son re-encantados y des-encantados. El discurso colonialista, así como el positivismo decimonónico, pero también la política ecologista y feminista actuales se entrecruzan, se contraponen y se cuestionan en esta fábula que intenta poner en primer plano una reflexión sobre la evolución de las relaciones entre lo humano y la naturaleza en el siglo XXI. La necesidad de cuestionar los paradigmas científicos y un discurso antropocéntrico nos llevan a replantear las relaciones entre los actores del mundo contemporáneo y el medio ambiente.

Éste último debe ser estudiado como un todo que engloba e integra al humano que puede decidir actuar sobre él, con él o junto a él. El humano debe entonces contemplar la posibilidad de establecer un nuevo diálogo con su medio, un diálogo que implique la integración de varias cosmovisiones y discursos en un mundo marcado por la pluralidad y la multiculturalidad en pleno contexto globalizador.

BIBLIOGRAFÍA

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, coll. Points, 1998.

BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto, *Los indios medievales de fray Pedro de Aguado. Construcción del idolatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2002, 247 p.

CASTRO, Carlos Hernán, « (Corpoamazonia) Afinidades culturales », in : *Reporte de Diversidad biológica y cultural del sur de la Amazonia colombiana*, Instituto de Investigación de Recursos Biológicos, Alexander von Humboldt, n° 3, 2007, p. 279, disponible en: «<http://repository.humboldt.org.co/handle/20.500.11761/34605> (consultado el 21 de julio de 2021).

DUQUE, Helena, «Entrevista a Alicia Puleo : claves del ecofeminismo», in : *Mujeres en Red. Periódico feminista*, enero de 2009, disponible en: <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article1714> (consultado el 21 de julio de 2021).

GÓMEZ, Marx, «Una aproximación a las contribuciones de Arturo Escobar a la ecología política», in : *Revista Ecología Política – Cuadernos de Debate Internacional*, 11 de enero de 2016, disponible en: <https://www.ecologiapolitica.info/?p=3650> (consultado el 21 de julio de 2021).

GREGOR BARIÉ, Cletus, *Pueblos indígenas y derechos constitucionales en América Latina: un panorama*, La Paz, Instituto Interamericano Indigenista/Abya-Yala, 2003.

—, «Nuevas narrativas constitucionales en Bolivia y Ecuador: el buen vivir y los derechos de la naturaleza», in: *Revista Latinoamérica UNAM*, México, 2014, n° 59, p.10.

OCAMPO LÓPEZ, Javier, «Las huellas de Mutis y Humboldt en la Ciencia y Educación Colombianas», in : *Revista historia de la educación colombiana*, Universidad pedagógica, Vol. 2 n° 2, 1999, p. 26.

O'GORMAN, Edmundo, *La invención de América: Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 256.

ROBLEDO, Andrés, «Entrevista con Ciro Guerra, director de *El Abrazo de la Serpiente*», Periódico *La Patria*, Manizales: Colombia, disponible en: <https://www.lapatria.com/blogs/el-blog-estupido/entrevista-con-ciro-guerra-director-de-el-abrazo-de-la-serpiente> (consultado el 21 de julio de 2021).

SIERRA, Gina Paola, «La fiebre del caucho en Colombia», in : *Revista Credencial Historia, el hierro y el caucho en los orígenes de la industrialización*, octubre de 2011, n° 262, disponible en: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-262/la-fiebre-del-caucho-en-colombia> (consultado el 21 de julio de 2021).

SPIVAK, Gayatri, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, (traducción francesa de Jérôme Vidal), Ediciones Amsterdam, 2006, 112 p.

Laureles sin inmortalidad: el reencantamiento de la naturaleza en una perspectiva biocolonial

Mabel Alicia CAMPAGNOLI

El relato se enfoca en el Parque Costero del Sur, provincia de Buenos Aires, Argentina, declarado Reserva Mundial de Biósfera Natural y Cultural por la UNESCO en 1984, categorización refrendada en 2020. Nos interesa relevar la producción de sentidos acerca de la «naturaleza» que surge en las controversias discursivas para fundamentar el pedido a la UNESCO por parte de diferentes actores que participan del proceso. Los laureles nativos y exóticos que pueblan la Reserva nos guían en el contexto particular de discursos que traman el conflicto por el mantenimiento de la Reserva en la membresía de la UNESCO. ¿Quiénes participamos de esa construcción? ¿Cómo lo hacemos? ¿Dónde nos ubicamos? ¿Producimos un discurso «sobre» la naturaleza o nos asumimos como parte

Le récit se focalise au Parc Parque Costero del Sur de la province de Buenos Aires, en Argentine. Ce parc fut déclaré Réserve Mondiale de la Biosphère Naturelle et Culturelle par l'UNESCO en 1984, catégorie que fut à nouveau approuvée en 2020. Ce qui nous intéresse est de relever la production de sens sur «la nature» qui surgit lors des controverses discursives entre les différents acteurs participant au processus visant un objectif commun : étayer la demande posée à l'UNESCO. Les lauriers natifs et exotiques que peuplent la Réserve nous guident dans ce contexte particulier des discours qui tissent les enjeux conflictuels pour maintenir le parc dans son statut de membre à l'UNESCO. Qui sommes nous, nous qui participons à cette construction ? Comment le faisons-nous ? Produisons-nous un discours « sur »

The story focuses on the South Coastal Park, Buenos Aires province, Argentina, declared a World Natural and Cultural Biosphere Reserve by UNESCO in 1984, categorization endorsed in 2020. We are interested in surveying the production of meanings about «nature» that arises in discursive controversies to justify the request to UNESCO by different actors who participate in the process. The native and exotic laurels that fill up the Reserve, guide us in the context of speeches plotting the conflict for the maintenance of the Reserve in the UNESCO membership. Who participated in that construction? How do we do it? Where are we located? Do we produce a discourse «about» nature or do we assume ourselves as part of that living thing and our relationships as constitutive of ourselves and our environment? (Núñez,

de eso vivo y a nuestras relaciones como constitutivas de nosotros y de nuestro entorno? (Núñez, 2018) ¿Enarbolamos la defensa de la biodiversidad o «hacemos con» en articulación con múltiples seres agentes (objetos, otros animales, vegetales...)? (Haraway, 2019). Tomar la segunda dirección en las últimas preguntas sería re-encantar la naturaleza, al asumir una apuesta por el fitoceno y una ontología relacional en la significación del buen vivir. Los laureles, entonces, permitirán hilvanar un relato que incorpore «a las naturalezas como sujeto en la intersección simultánea con la dominación racial, de género y clase en la biocolonialidad» (Beltrán, 2019).

la nature ou, au contraire, nous nous assumons nous mêmes comme faisant partie du vivant, et reconnaissons nous nos relations comme constitutives de nous-mêmes et de notre milieu? (Nuñez, 2018) Arborons-nous la défense de la biodiversité, ou alors « agissons nous avec », en articulation avec une multiplicité d'êtres agents (des objets, des autres animaux, des végétaux...)? (Haraway, 2019). Choisir la deuxième direction proposée par les derniers couples de questions ci-dessus, serait réenchanter la nature, en s'engageant dans un pari pour le phytocène et pour une ontologie relationnelle dans la signification du Buen Vivir (Bien-vivre). Les lauriers permettront donc de développer un récit qui incorpore « aux natures en tant que sujets dans l'intersection simultanée avec la domination raciale, de genre et de classe dans la biocolonialité » (Beltrán, 2019)

2018). Do we raise the defense of biodiversity or do we «do with» in articulation with multiple agent beings (objects, other animals, plants...)? (Haraway, 2019). To take the second direction in the last questions would be to re-enchante nature, assuming a commitment to the phytocene and a relational ontology in the meaning of good living. The laurels, then, will allow to weave a story that incorporates «natures as subject in the simultaneous intersection with racial, gender and class domination in biocoloniality» (Beltrán 2019).

«Entre laureles»

Si subes para Asunción pregunta al Señor Virrey
si puedo plantar un árbol para mirarlo crecer.
En el Río de la Plata quiero plantar un laurel.¹

El himno nacional argentino nos lega la inmortalidad de los laureles, unos *laurus nobilis* que simbolizan el triunfo guerrero, cuya eternidad deberíamos defender con la propia vida:

Sean eternos los laureles
que supimos conseguir.
Coronados de gloria vivamos
o juremos con gloria morir.
[...]
Se levanta a la faz de la tierra
una nueva y gloriosa Nación:
Coronada su sien de laureles...

Los mentados y honoríficos laureles son procedentes de Europa, del Mediterráneo, con ellos la genealogía de nuestra Independencia queda atada a la colonialidad, al tiempo que traza el fin del colonialismo. Pues la formación de los Estados-nación en la periferia, como fue el caso de Argentina, si bien significó la transformación jurídico-política hacia un sistema republicano, también implicó otras formas de subordinación, a través de la jerarquización étnico-racial de las poblaciones y de la división internacional del trabajo que establece la explotación global del ser humano por el ser humano.

Así, el hecho de que el himno nacional argentino, impronta de soberanía que marca el paso de la libertad (25 de mayo de 1810) a la independencia (9 de julio de 1816), enarbole *laurus nobilis*, se inscribe en el orden simbólico de la colonialidad. Este término pone énfasis en que a partir de la conquista de América se produce la invención de Europa y el mito de la modernidad que conlleva la centralidad del Mediterráneo, cuya principal consecuencia fue la racialización bajo la forma de relaciones de explotación. Las implicancias de esta conformación se siguen actualizando.

Es decir, desde fines del siglo xv se viene produciendo la globalización del planeta, en base a la organización de la población mundial en «razas», cual si se tratara de esencias, a partir de cuya jerarquización se establecen conflictos por el dominio de diferentes ámbitos de la existencia humana: la producción económica, la autoridad colectiva, el sexo, la subjetividad. La complejidad de esas relaciones conflictivas constituye la colonialidad del poder² y a su vez, del

1 Cada apartado, hasta el penúltimo inclusive, tiene como epígrafe una estrofa de la canción «El árbol ya fue plantado» con letra de Elena Siró y música de Damián Sánchez, que popularizó el grupo folklórico Los Trovadores. Los Trovadores, grupo del que Damián Sánchez fue miembro y arreglador entre 1967 y 1971, integran el Nuevo Cancionero, ver n. 56. La poeta Elena Siró compuso la letra a inicios de los 70, en un contexto socio político de búsqueda de liberación nacional que se manifestaba en canciones de rebeldía. En ésta, se evoca la rebeldía criolla en el siglo xviii, entonces Virreinato del Río de La Plata, previamente al Estado argentino. Una época en que todo tenía que ser aprobado por España y por los gobernantes de las colonias nacidos en España. Nada podían decidir los criollos, españoles nacidos acá. Una versión del tema puede escucharse en <https://youtu.be/SlDz76CNo8>

2 Ver Aníbal Quijano, «Colonialidad del poder y clasificación social» (2007), in: Danilo de Assis Clímaco (ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del*

análisis de las distintas disputas, surgen diversas dimensiones de la colonialidad: del saber, del ser, del género y de la noción misma de «naturaleza» (biocolonialidad)³. En consecuencia, la perspectiva decolonial permite hacer visibles estos procesos de racialización y sus concomitantes heterarquías de poder⁴, cuestión que queda opacada desde los enfoques eurocéntricos⁵. En Argentina y de modo más específico en el contexto rioplatense, la racialización implicó la negación de las existencias previas a la conquista a través de la cristalización en la figura sociopolítica del «indio»⁶. A partir de la Declaración de Independencia, los laureles inmortales del himno guiaron la unificación de la región contra el dominio ibérico durante el siglo XIX. Así, la transición de las Provincias Unidas del Río de La Plata a la Nación Argentina, implicó conflictos entre las provincias, pasando por la guerra entre Unitarios y Federales hasta confluir en la Organización Nacional homogeneizadora de una identidad de población. El panorama del siglo XIX nos lega al presente la centralidad de Buenos Aires y su hegemonía económico-cultural, basada en la europeización del territorio. La misma se fundó en los lemas pregnantos «gobernar es poblar» (Alberdi) y «gobernar es educar» (Sarmiento) que se tramitaron mediante el estímulo de la inmigración europea, el exterminio indígena y la creación de una élite criolla agropecuaria latifundista. Desde entonces la negación de la existencia indígena y afrodescendiente constituye la base del Estado-nación argentino y es un punto ciego de nuestro imaginario social⁷.

Ahora bien, la mirada decolonial no debería agotarse en un enfoque antropocéntrico que señala la global naturalización de relaciones basadas en la explotación intrahumana, pues

poder, BsAs, CLACSO, 2014.

3 Ver Eduardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*, BsAs, CLACSO, 2000. Ver María Lugones, «Colonialidad y género» in: *Tabula Rasa*. No.9. Bogotá, Colombia, julio-diciembre, 2008. Ver Nelson Maldonado-Torres, «Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto» y Juan Camilo Cajigas-Rotundo, «La biocolonialidad del poder. Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo» in: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre, 2007.

4 A la visión jerárquica del poder que privilegia la perspectiva descolonial al analizarlo verticalmente, Santiago Castro-Gómez la conjuga con la perspectiva foucaultiana del poder, que le permite analizar su heterarquía; es decir, diferentes niveles de este (micro, meso y macro). Así, las dimensiones que distingue la perspectiva descolonial, aparecen complejizadas al cruzarse con estos niveles. Ver Santiago Castro-Gómez, «Michel Foucault y la colonialidad del poder» in: *Tabula Rasa*, núm. 6, enero-junio, 2007.

5 Término del antropólogo brasileño Carlos Walter Porto-Gonçalves para referir la dependencia epistémica tanto de Europa como de Estados Unidos de Norteamérica.

6 En el análisis del poder que realiza la perspectiva decolonial, «indio» y «negro» decantan como figuras sociopolíticas a partir de las clasificaciones que opera la colonialidad del poder. Las implicancias de esto resultan incommensurables respecto de los racismos previos, porque configuran identidades esenciales racializadas, proceso que a su vez las convierte en prescindibles, cuestión que pone en evidencia el análisis de la colonialidad del ser. Esta colonialidad implica la producción de indígenas y negros como invisibles e inexistentes. Ver Nelson Maldonado-Torres, art. cit., n.2.

7 En principio los *laurus nobilis* sintonizan con esta negación a través de su presencia en el Escudo Argentino: «forma oval cortado con su campo superior de azul (azul), y el inferior de plata (blanco) con dos antebrazos humanos estrechados que representan la unión de las Provincias, el gorro de gules (rojo) es el símbolo de la libertad que sostenido por la pica (lanza corta) identificado con la defensa. El sol naciente anuncia una nueva Nación, rodeado de los laureles del triunfo» en <https://www.argentina.gob.ar/interior/asuntos-politicos-e-institucionales/simbolos-nacionales>. El mismo es la fiel reproducción del Sello que usó la Soberana Asamblea General Constituyente de las Provincias Unidas del Río de la Plata en 1813, primera ocasión en que se utilizó una simbología diferente de las armas de la realeza española que se estampaban en los documentos durante el virreinato. En 1944 el Poder Ejecutivo Nacional oficializó su adopción.

opaca la evidencia de que todo lo vital es explotado por los seres humanos, entiéndase en ello animales, vegetación, la tierra misma, cuestión que se propone analizar la perspectiva de la biocolonialidad. A sabiendas, claro, de que «los seres humanos» tampoco es una entidad unívoca pues está tensionada por las jerarquías de poder que estudia la decolonialidad.

Múltiples y variados son los cuestionamientos al antropocentrismo que realiza la filosofía. Ésta ha sido la impronta principal del siglo xx, sobre todo en su segunda mitad, que tuvo como consecuencia el desplazamiento hacia el posthumanismo. De este nuevo espectro, nos interesa cruzar los estudios sobre lo vegetal y más que nada, la perspectiva interespecie, como supuesto ontológico que nos permita desplazarnos del privilegio humano y dar cuenta de la politización de los posicionamientos.

De esta manera, queremos relacionar los laureles exóticos en esta región, *laurus nobilis*, cantados en el himno, con los laureles nativos o criollos, *ocotea acutifolia*. Partimos de la convivencia de estas plantas en la Reserva de Biosfera Parque Costero del Sur en los distritos de Punta Indio y Magdalena, provincia de Buenos Aires, Argentina. Los laureles nos guían, en el contexto particular de discursos que traman el conflicto por el mantenimiento de la Reserva en la membrecía de la UNESCO. El Parque Costero del Sur fue declarado Reserva Mundial de Biosfera Natural y Cultural por la UNESCO en 1984 y esa categorización fue refrendada en 2020, mediante la aprobación de la revisión periódica que la normativa establece.

En este marco, los diferentes niveles de discurso, institucionales, globales, regionales, locales, informales, permiten dar cuenta de los sentidos que se instituyen, de las imposiciones y las resistencias, de las torsiones en torno a la presencia del Estado argentino y a las categorías internacionales de biodiversidad. Por ejemplo, distintos grupos que propugnan mantener la condición de Reserva, para lo que arguyen intenciones naturalistas, las manifiestan en propuestas que se contraponen: promover o no el turismo, asfaltar o no la ruta principal, entre otras. De este modo, en ese entretejer sentidos, se construye «naturaleza». Indagaremos en ellos en busca de un re-encantamiento donde la naturaleza no se reduzca a objetivación.

Filosofía, biopolítica y fitoceno

Por el río que bajaba la carabela se fue
por debajo de los pájaros y por encima del pez.
¡El Virrey no da permiso para plantar el laurel!

Recientemente el antropólogo y filósofo vasco Santiago Beruete recuperó la metáfora del jardín para la filosofía, considerando que un jardinero tiene la respuesta a una pregunta clave de esta práctica: ¿cómo vivir bien?⁸

Sin embargo, las derivas que tematizaron la pregunta desde la modernidad fueron desestimando la figura del jardín a partir de la dicotomía naturaleza / cultura, animal / humano en clave antropocéntrica. Así, vivir bien quedaba del lado del bíos, implicando una tarea de alejamiento de zoé, de negación de la animalidad en pos de la humanización.

8 Santiago Beruete, Jardinosofía. *Una historia filosófica de los jardines*, Madrid, Turner, 2016. Si bien en la genealogía de los jardines no podemos soslayar los imperiales y su impronta colonial, aquí evocamos el jardín como tarea de cultivo de la tierra a escala personal y colectiva, comunitaria, en la que se cultiva también sociabilidad y amistad.

En el marco del posthumanismo contemporáneo, diferentes críticas a la posición de privilegio de la especie humana han desarrollado la cuestión animal como puesta en crisis de la razón moderna. Estas perspectivas conceptualizan el antropoceno y cuando no se centran en la animalidad, proponen un enfoque interespecie, como es el caso de Donna Haraway⁹, o un desplazamiento de *bíos a zoé*, como postula Rosi Braidotti¹⁰.

A su vez, Donna Haraway reconsidera la noción de humanidad, al afirmar que la expresión *humus* enfatiza la composición orgánica y telúrica de la humanidad. Para la autora, dicha pertenencia telúrica aparece en las raíces lingüísticas protogermanas (*guman*) y hebreas (*adamah*) que dan origen a la palabra humanidad. De esta manera, la desidentifica tanto de *antropo* como de *homo*. Desde allí nos invita al encuentro con otras formas de vida: animales no-humanos, vegetales, hongos o bacterias, especies compañeras del ser humano con las que compartimos relatos de cohabitación, co-evolución y sociabilidad. Incluso para diluir el dualismo moderno que considera la naturaleza y la cultura como dos esferas ontológicas diferentes, apuesta por el neologismo naturcultural o natursocial¹¹.

Ahora bien, en estas consideraciones Emanuele Coccia produce otro desplazamiento, ya que en la relacionalidad interespecie va a preferir la perspectiva vegetal: «Nuestro mundo es un hecho vegetal antes de ser un hecho animal»¹². Aceptarlo implica filosóficamente un fuerte cambio de perspectiva.

Así, el filósofo nos recuerda que el conjunto de objetos y utensilios que nos rodean viene de las plantas (alimentos, muebles, vestimenta, combustible, medicamentos), pero sobre todo la totalidad de la vida animal que tiene carácter aeróbico se alimenta de los cambios orgánicos gaseosos de estos seres que producen oxígeno.

La multiplicación de las plantas en tierra firme ha permitido producir la cantidad de materia y de masa orgánica de la que la vida aeróbica se compone y se nutre; es más, ellas han formado el rostro de nuestro planeta: es por la fotosíntesis que nuestra atmósfera está masivamente constituida de oxígeno.

Desde este punto de vista, las plantas echan a perder uno de los pilares de la biología y de las ciencias naturales de los últimos siglos: la prioridad del medio sobre el viviente, del mundo sobre la vida, del espacio sobre el sujeto. «Las plantas, su historia, su evolución, prueban que los vivientes producen el medio en el que viven en vez de estar obligados a adaptarse a él»¹³. En consecuencia, Emanuele Coccia nos advierte que ellas han modificado la estructura metafísica del mundo pues haciendo posible el mundo del que son parte y contenido, demuestran que la vida es una ruptura de la asimetría entre continente y contenido. Cuando hay vida, el continente yace en el contenido (y es pues contenido por él) y viceversa. El paradigma de esta imbricación recíproca es el soplo. «Soplar, respirar, significa hacer esta experiencia: lo que nos contiene, el

9 Donna Haraway, *Manifiesto de las especies de compañía* (2013), Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Editores, 2016.
Donna Haraway, «Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/inapropiables» in: *Política y Sociedad* N° 30, Madrid, 1999.

10 Rosi Braidotti, *Lo posthumano*. (2013). Barcelona, Gedisa, 2015.

11 Estas consideraciones surgen de Donna Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtchuluceno* (2016), Bilbao, consonni, 2019.

12 Emanuele Coccia, *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* (2016), BsAs, Miño & Dávila, 2017, p. 22.

13 *Ibid.*, p. 23.

aire, se vuelve contenido en nosotros y, a la inversa, lo que estaba contenido se vuelve lo que nos contiene»¹⁴.

En consecuencia, el autor propone partir de la perspectiva del fitoceno como prueba más evidente de que el mundo es mixtura y de que todo ser mundano está en el mundo con la misma intensidad con la que el mundo está en él. Mientras que la noción de antropoceno transforma lo que define la existencia misma del mundo en una acción única, histórica y negativa: hace de la naturaleza una excepción cultural y del ser humano una causa extranatural. En este sentido, Emanuele Coccia considera que el debate animalista está fuertemente impregnado de un moralismo superficial donde parece olvidar que la muerte provocada de otros vivientes resulta una dimensión natural y necesaria de todo ser viviente¹⁵. Entonces, «el animalismo antiespecista no sería más que un antropocentrismo en el darwinismo interiorizado: ha extendido el narcisismo humano al reino animal»¹⁶.

Desde su enfoque fitocentrado, para mostrar que las plantas han transformado al mundo en la realidad de un soplo, Coccia analiza el comportamiento de las hojas, las raíces y las flores. En su perspectiva, el mundo es el soplo de los seres vivientes. Así vuelve a resignificar la cultura, pues los seres vivientes, al producir modificaciones permanentes transmisibles de generación en generación, producen la cultura, la cual no es una prerrogativa humana sino más bien «una herencia exosomática»¹⁷. De este modo el cuerpo humano no es unidad central de acción y pensamiento sino por el contrario, efecto de esa trama en red del soplo, que imbrica continente y contenido, por tanto descentra la supuesta materialidad corpórea del antropocentrismo. Así la cultura deja de ser privilegio de esa posición para transversalizar lo existente y sus producciones.

En consecuencia, el desafío de tomar a las plantas como mediadoras para pensar desde otra perspectiva, relacional y situada, la producción de corporalidad, remite a la importancia de la respiración predominante en prácticas corporales como el yoga y la eutonía, así como en las danzas circulares presentes en la mayoría de los pueblos originarios. Queremos conjugar esta materialidad del hacer-nos mundo con una orientación simbólica de las plantas, para el caso laureles, en busca de un sentido no especista. A tal fin convocamos nuevamente a Haraway, para quien las plantas

son comunicadoras consumadas en una amplia gama terrana de modalidades, creando e intercambiando significados entre una galaxia asombrosa de asociados a lo largo de los taxones de seres vivos. Las plantas, junto con las bacterias y los hongos, son las cuerdas salvavidas de los animales para comunicarse con el mundo abiótico, desde el sol al gas y las rocas¹⁸.

Ahora bien, la autora articula esta materialidad con la búsqueda de otro modo de contar historias, que no caiga en la lógica salvacionista heroica, ineludiblemente patriarcal y colonial. Es por ello que en lugar de proponer relatos basados en conflictos a resolver, toma la imagen propuesta por Úrsula Le Guin, de la narrativa como una bolsa contenedora antes que como una gesta heroica:

14 *Ibid.*, p. 24.

15 *Ibid.*, p. 124, n.5.

16 *Ibid.*, p. 18.

17 *Ibid.*, p. 51.

18 Donna Haraway, *op. cit.*, n. 10, p. 189.

El conflicto, la competición, la presión, la lucha, etc., dentro de una narrativa concebida como una bolsa/vientre/caja/hogar/botiquín, podrían ser vistos como elementos necesarios de un todo que, en sí, no se puede caracterizar ni como un conflicto ni como armonía, ya que su propósito no es ni la resolución ni la inmovilidad, sino un proceso continuado¹⁹.

Al proponer que los laureles nos guíen, los consideramos en su materialidad y en su eficacia simbólica, de allí la importancia de ponerlos en una genealogía que les quite heroísmo guerrero y exitismo académico, porque «importa qué historias contamos para contar con ellas otras historias; importa qué conceptos pensamos para pensar con ellos otros conceptos»²⁰.

Ontología relacional y pluriverso

El árbol ya fue plantado sin permiso del Virrey.
Estuvo lleno de pájaros y se hizo grande el laurel.
Estuve esperando un año pero se pasaron diez.

Resulta sumamente sugerente la propuesta de retomar la figura del jardín para la filosofía y para la praxis del vivir bien. Ahora bien, pensando al planeta como gran jardín, si nos situamos en sus condiciones materiales de producción, las formas neoliberales del capitalismo contemporáneo las socavan y nos exponen la crudeza de un sentido único. Para quebrar esta univocidad retomamos la perspectiva decolonial presentada inicialmente, en pos de abrir un contexto conceptual que haga posible la pluralidad de sentidos, una cuestión no reductible a lo simbólico, sino que compromete la materialidad y resulta por ende, ontológica, al habilitar una multiplicidad de mundos dentro del mundo. Así, el plural «mundos» remite a las producciones de sociabilidad, prácticas y sentidos, dentro de la singularidad material de «un mundo», ontológicamente acaecido y sostenido a partir de la fotosíntesis, como hace visible el fitoceno. En función de la apertura de sentidos, indagemos la eficacia simbólica del «vivir bien».

La perspectiva decolonial permite inteligir al neoliberalismo como actualización del sistema-mundo capitalista moderno- colonial²¹ y al hacerlo pone en evidencia su ideología de vivir bien como Vivir Mejor fundamentada en las concepciones modernas de progreso material, crecimiento económico y desarrollo ilimitado. Como afirma Carlos Andrés Duque Acosta²²:

Este proyecto hegemónico globalizador/homogenizador del Vivir Mejor (o ethos neoliberal) basado en la explotación humana y de la Madre Tierra, encubre un Vivir Opulento para una ínfima minoría de la población mundial (menos del 0,0001 %) y un Mal Vivir para las mayorías humanas y no-humanas.

En este sentido, el ideal de Vivir Mejor se sostiene en base a una lógica extractivista, para la cual la naturaleza es un recurso para explotar, los humanos son fuerza de trabajo y/o individuos consumidores egoístas que tienen derechos en tanto tales, el Estado-Nación vela por ellos de modo secular, desde una ontología dual (naturaleza/cultura, atraso/desarrollo) en la que el

19 Úrsula Le Guin, «La teoría de la bolsa de transporte de la ficción» (1986), [en línea], 2021, Última actualización 14 de enero de 2021. Disponible en <https://arquitecturacontable.wordpress.com/2021/01/14/ursula-k-leguin-teoria-bolsa-para-llevar-cosas/>

20 Donna Haraway, *op. cit.*, p. 182.

21 Ver Walter Mignolo, *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad*, Barcelona, bellaterra, 2015.

22 Carlos Andrés Duque-Acosta, *La ampliación ontológico-política del Buen Vivir/Vivir Bien como praxis transmoderna*, Campinas, UNICAMP, 2019, p.21.

Progreso tecnocientífico prevalece cual mano invisible. Implica, en consecuencia, la reducción de sentido a la meta única del Progreso con lo que ésta conlleva de supuestos temporales, de innovación, de aceleración de la cotidianeidad²³.

Otra posible significación del vivir bien, surgida desde diferentes comunidades originarias del Abya Yala, es entenderlo como Buen Vivir. Nos detenemos en la sinonimia entre buen vivir y vivir bien, desde la hipótesis sostenida por Carlos Andrés Duque-Acosta de que «los proyectos/praxis del Buen Vivir/Vivir Bien constituyen una respuesta desde el Sur Global, al Vivir Mejor capitalista moderno-colonial»²⁴.

Un punto crucial para comprender la diferencia es considerar que no se trata de una distinción epistemológica sino de una controversia de orden ontológico; es decir, de un contraste entre construcciones ontológicas: la del Vivir Mejor o Progreso, que privilegia la sustancia al separar lo humano (múltiples culturas) de lo no-humano («naturaleza» sustancial) y la del Buen Vivir, que privilegia la relacionalidad sin establecer tal separación tajante entre lo humano y lo no-humano.

En este sentido, la ontología del Vivir Mejor es la que proviene de la modernidad con su privilegio del pensamiento racional que estructura dicotomías en base a una única sustancia (la naturaleza) mientras que identifica diferentes perspectivas o puntos de vista (culturas) a la vez que los jerarquiza estableciendo la mirada científica como neutral y universal. Por su parte, la ontología relacional del Buen Vivir pone el acento en la idea de que las prácticas de diferentes comunidades crean diferentes realidades, diferentes «mundos» y por tanto concibe tal realidad como múltiple (multinatural, pluriversal).

El Buen Vivir, puesto en clave de ontología relacional, a partir del perspectivismo amerindio de Eduardo Viveiros de Castro, se sustenta en que en casi todos los pueblos indígenas del mundo existe la visión de que todas las sociedades comparten una misma cultura y que se diferencian sólo en sus cuerpos, es decir, en sus distintas fisicalidades:

De manera que existe entonces una humanidad común (o cultura común, interioridad, conciencia, espíritu) y diferentes naturalezas (o cuerpos, fisicalidades); los animales, las plantas, los paisajes, los astros, los espíritus, los ancestros son también humanos, personas. A esta comprensión, el autor le denominó multinaturalismo y está íntimamente ligada con la idea de la relacionalidad entre todas las especies²⁵.

En consecuencia, el conflicto entre una «visión moderna» (como la racionalista del Vivir Mejor) y una «visión mítica» (como la indígena del Buen Vivir) no será entre las diferentes perspectivas sobre lo que ya se ha establecido de antemano que hay (conflicto epistemológico) sino que será un conflicto respecto de lo que hay, de lo que existe, de los existentes (conflicto ontológico). La perspectiva racionalista privilegia la epistemología, las creencias sobre lo que hay, parte del supuesto de un mononaturalismo (no-humano) al que se contrapone un multiculturalismo (humano). La lectura que seguimos, al desplazar la cuestión a lo ontológico; esto es, a lo que hay, plantea la existencia de un multinaturalismo (naturalezas) y una sola cultura (monoculturalismo

23 Este apartado sigue las consideraciones de *Ibíd.*, donde también se aclara que «no toda extracción es tipificada como extractivismo, pues como afirma (Gudynas, 2013, p. 3) el extractivismo es un tipo de extracción de recursos naturales, en gran volumen o alta intensidad, y que están orientados esencialmente a ser exportados como materias primas sin procesar, o con un procesamiento mínimo», p.144, n. 61.

24 *Ibíd.*, p. 24.

25 *Ibíd.*, n. 23, p. 94.

humano). Como consecuencia, en lugar del privilegio antropocéntrico, la noción de humanidad opera como la inmanencia de todos los seres. Se distancia entonces de la política racional, basada en la ontología moderna, que a las diferencias culturales, consideradas como epistemológicas, las traduce en irracionales.

Plantear las múltiples perspectivas como ontologías antes que como epistemologías implica darles una relevancia especial a las narraciones, pues en ellas las presunciones acerca de qué tipos de cosas pueden existir y sus posibles relaciones son más directamente visibles. Ahora bien, este modo de entender la narración excede el plano de las palabras, pues la considera una acción en la que el orden simbólico y el material se imbrican y entonces «producen mundos», ya que una narración muestra un modo de relacionar elementos, entidades.

Este modo de pensar la narración como una acción se enmarca en la «enacción», propuesta cognitiva de Francisco Varela²⁶ retomada por Arturo Escobar²⁷. «Enacción» proviene del verbo inglés *to enact*, que significa «poner en ejecución (por ejemplo una ley)», pero también «representar» o «actuar» en el sentido que se le da al trabajo del actor. Enfatiza la «convicción de que la cognición no es la representación de un mundo pre-dado por una mente pre-dada sino más bien la puesta en obra de un mundo y una mente a partir de una historia de la variedad de acciones que un ser realiza en el mundo».²⁸

La idea matriz del movimiento enactivo es que el conocimiento es acción en el mundo (que perfectamente podría llamarse ejecución) y no representación del mundo. Este «llevar algo a cabo» es lo que determina la historia de lo que se puede llevar a cabo más tarde, y es eso mismo lo que hace emerger «mundos» en los cuales se seguirá llevando a cabo, en una espiral sin límites precisables mientras un orden permanezca «activo» o «vivo»²⁹. Bajo esta consideración retomamos la guía de los laureles.

Contrasentidos de laurel

Usted me pidió permiso y yo le pedí al Virrey,
el Virrey escribió a España para preguntarle al Rey,
el rey preguntó a la Reina si plantaban el laurel.

La serpiente Pitón, en la mitología griega, era un monstruo de cien cabezas y cien bocas que vomitaban fuego; era el terror de la campiña de Tesalia porque arrasaba a hombres y animales. Cuenta Ovidio que Apolo, orgulloso por haberle dado muerte, osó desafiar a Cupido, hijo de Venus y de Marte. Este, para castigar tal osadía, tomó dos flechas de su aljaba. Una tenía la punta de oro e infundía amor; la otra era de plomo e inspiraba desdén. Cupido dirigió la primera hacia Apolo, y disparó la segunda a Dafne, hija del río Peneo y de la tierra Gea. Una violenta pasión por la hermosa ninfa se apoderó entonces de Apolo. Sin embargo ella, herida por la flecha del desprecio, huyó rápidamente tratando de esconderse. Apolo corrió en busca de Dafne, pero ésta,

26 Francisco Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch, *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Barcelona, Gedisa, 1992.

27 Arturo Escobar, *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*, Medellín, UNAULA, 2014.

28 César Ojeda, «Francisco Varela y las ciencias cognitivas» in: *Revista chilena de neuro-psiquiatría*. Vol. 39. Núm. 4, [en línea], 2001, Disponible en <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-92272001000400004>

29 *Ibid.*

al verse perdida, solicitó la ayuda de su padre. Tan pronto como cesaron sus gritos de socorro, una corteza suave le encerró el pecho, sus cabellos se transformaron en hojas verdes, los brazos en ramas, los pies se fijaron en el suelo y la ninfa quedó transformada en laurel. Apolo, no dispuesto aún a darse por vencido, abrazó el árbol y lo cubrió de ardientes besos, pero incluso las ramas retrocedían asustadas de sus labios. «Si no puedes ser mi amante», juró el dios, «me serás consagrada eternamente. Tus hojas serán siempre verdes y con ellas me coronaré». Desde entonces, el laurel es el símbolo de Apolo y con él se galardona a vencedores, artistas y poetas.

Innumerables composiciones literarias, musicales, escultóricas y pictóricas han inmortalizado el mito europeo. El laurel o *laurus nobilis*, nativo del Mediterráneo, quedó vinculado a la fama literaria y deportiva, pero también a los logros académicos: *cum laude*, *laudatio* o bachillerato (*baccalaureatus*, de *bacca*, baya y *laureatus*, laureado) en alusión a la obtención estudiantil de los frutos de los laureles.

Asimismo cuenta la leyenda que Zeus mató con un rayo a Asclepio, hijo de Apolo, que herido por el fallecimiento de su hijo, dio muerte a flechazos a los Cíclopes, forjadores del rayo. De ahí viene la creencia de que el laurel no podía ser alcanzado por los rayos y se utilizaba como protector contra las tormentas. De este modo, los laureles colocados en las entradas de las casas amparaban a sus habitantes haciendo las veces de pararrayos.

El laurel formaba también parte de los ritos adivinatorios de pitonisas y sacerdotisas, se utilizaba arrojando ramas al fuego o mascando sus hojas para favorecer el trance hasta alcanzar las visiones proféticas, pues cuando se queman sus hojas sus principios activos hacen tener alucinaciones. Además de ser un buen aromatizante de los alimentos tiene un gran predicamento en la medicina alternativa como tónico para estimular el apetito si se toma una infusión hecha con dos o tres hojas secas antes de las comidas o como alivante estomacal si se toma después de las comidas.

Las brujas, esas sabias maestras, lo usaban como elemento indispensable en pociones abortivas y para provocar la menstruación. En farmacología, sanaciones naturistas indican que su aceite esencial produce un efecto antiséptico. Se utiliza también en aromaterapia. Lo cierto es que esta planta de tanto simbolismo, es un excelente condimento sobre todo para comidas hervidas de todo tipo. Así el *laurus nobilis* no se reduce a su descripción botánica, como vemos a partir de cada relato anterior pues en ellos enactúa diferentes praxis conjuntamente con seres humanos y no-humanos. Entonces, los objetos resultan múltiples, es decir, no existe El Laurel, sino los laureles enactuados en un marco de multiplicidad ontológica³⁰.

De este modo, una Reserva de Biosfera es en principio un espacio donde la separación entre naturaleza (en tanto no-humano) y seres humanos parece haber sido superada:

Sin embargo, una nueva dicotomía se fue consolidando en las últimas décadas principalmente desde una mirada conservacionista: las especies nativas versus las especies exóticas. Las primeras como objeto de conservación y las especies exóticas, en cambio, consideradas material disruptivo que debe eliminarse (independientemente de si se conoce la biología y ecología de la especie en cuestión, es decir aspectos de su invasividad)³¹.

30 Parafraseo a Carlos Andrés Duque-Acosta, *op. cit.*, p. 99.

31 María B. Doumecq, Natalia S. Petrucci y Pablo C. Stampella, «Cuando los saberes no dialogan. Prácticas en conflicto en el Parque Costero Sur (Buenos Aires)» in: *Bonplandia. Revista del IBONE*, Vol. 9, Núm. 1, Corrientes, IBONE, Junio, [en línea], 2020, Disponible en <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/bon/article/view/4109/4012>

La Reserva de Biosfera Parque Costero del Sur (RBPCS) está constituida en gran parte por un monte natural de tala. Los talaes son considerados de utilidad pública, para evitar su devastación, porque es la única especie arbórea original de la llanura pampeana. Allí existen varios ejemplares de laurel criollo, uno de los cuales tiene más de seiscientos años de antigüedad, demostrando que llegaron al lugar en forma espontánea³².

En la RBPCS los *laurus nobilis* son exóticos, vigorosos invasores que quitan luz y espacio físico a especies nativas contribuyen a su reducción y en consecuencia a la de la fauna nativa. De este modo, se limita el crecimiento del tala y del coronillo, por lo que disminuye la presencia de variados pájaros y de múltiples mariposas nativas, se retrae la presencia de los *ocotea acutifolia* o laureles criollos.

Para desalentar su consumo se hicieron donaciones de madera del exótico, *laurus nobilis*, a quienes realizan artesanías en la zona, para la fabricación de muebles y otras aplicaciones, incentivando su comercialización y la preservación del criollo, pues la madera de éste es apreciada en carpintería y mueblería, para hacer bancos de escuela, marcos de puertas, ventanas, tirantes, etc. y «lamentablemente en la Argentina se sigue dependiendo en gran medida del uso de especies autóctonas, a pesar de que actualmente se cuente con una ley nacional que en teoría protege a los escasos bosques nativos que aún subsisten»³³. En Punta Indio, si bien existen ordenanzas municipales que prohíben la utilización de ciertas especies arbóreas nativas típicas del talar como tala, molle, coronillo, sombra de toro, espinillo y ombú, la normativa suele ser cuestionada por quienes habitan la localidad³⁴, que reclaman el derecho de seguir utilizando algunas de estas especies muy valoradas como leña³⁵.

Así, el *ocotea acutifolia* enactúa relatos de conservación, al tiempo que no protagoniza mitos, pues no ha llegado al presente ninguna leyenda en torno al laurel criollo, como sí en cambio sucede con el ombú, el ceibo o la yerba mate, por ejemplificar con plantas de simbología telúrica patriótico-nacional. A su vez, otras resonancias de los laureles nativos consisten en que sirven de indicio a quienes rastrean huellas de poblaciones indígenas pues localizan taperas gracias a su presencia, ya que las rocas de cimientos antiguos favorecen su crecimiento, así se ha llegado a dar con puntas de flecha, vasijas y otros enseres.

De este modo, los laureles nativos han servido también para localizar rastros de la existencia indígena en la RBPCS y agregamos, de la criolla, en alusión al modo de vida gauchesco, pues gracias a su presencia «se han excavado dos sitios arqueológicos que han brindado información tanto sobre el poblamiento aborígen temprano de la zona, como sobre el período hispano-indígena»³⁶. De esta manera enactúan una trayectoria que la historia oficial pretende ocultar en su eurocentrismo invisibilizador de las existencias precolombinas.

32 Amanda E. Hummel y Roberto A. Rodríguez, «Un refugio de vida silvestre dentro del Parque Costero del Sur» in: José Athor (ed.) *Parque Costero del Sur. Naturaleza, Conservación y Patrimonio Cultural*, BsAs: Fundación de Historia Natural «Félix de Azara», 2009, p. 456.

33 Alejandro Galup, «Proyecto monte nativo» in: José Athor (ed.) *Parque Costero del Sur. Naturaleza, Conservación y Patrimonio Cultural*, BsAs, Fundación de Historia Natural «Félix de Azara», 2009, p. 442.

34 La localidad de Punta Indio se encuentra en el partido del mismo nombre aunque enteramente situada en la RBPCS y cuenta con 569 habitantes según el último censo del INDEC (2010), lo que representa un descenso del 14,5% frente a los 666 habitantes consignados por el censo anterior (2001). La baja se debe principalmente a la emigración de jóvenes en busca de mejores oportunidades laborales.»

35 María B. Doumecq et alii, art. cit.

36 Marcelo Arturi, Mercedes Pérez Meroni, Clara Paleo y Raúl Herrera, «Lineamientos para una zonificación

Ahora bien, ¿se trata de una disputa entre laureles que debería acabar con el exterminio de una especie para recuperar la supuesta originalidad de la otra? ¿O más bien de una experiencia de la mixtura, donde puedan convivir nativas y exóticas en la búsqueda de un equilibrio que evite los excesos; es decir, un mundo único? ¿Lograremos evitar la praxis salvacionista que remitiría a la recuperación de un origen, en especial el de la creación de Dios? ¿Podremos desvincularnos de la genealogía del Vivir Mejor y su producción de beneficios, reductible a inversión inmobiliaria y régimen de consumo?

Se hace necesario descentrar la mirada para desandar las dicotomías y los modos de entrar en diálogo pueden ser instancias que propicien este desplazamiento, como advierte Paula Núñez desde el ecofeminismo: «No se trata de negar el conocimiento moderno, o las dinámicas de apropiación modernas como constitutivas, sino de deslizarnos hacia un lugar que habilite la complejidad de lo dejado afuera»³⁷. Una de estas instancias son las conversaciones con integrantes de diferentes asociaciones civiles; estas permiten atisbar un cambio de perspectiva en tanto cambio de narrativa. De las mismas participan grupos como Amigos del Parque Costero del Sur, Fundación Centro de Estudios y Proyectos del Ambiente y también habitantes, visitantes, personas vinculadas con el lugar por trabajo, todas convocadas por el Comité de Gestión de la RBPCS.

Las conversaciones conforman un diálogo como evento en proceso donde hay situaciones específicas que se pueden contextualizar. En 2019 el Comité lo convocó para compartir y participar de la elaboración del Plan de Manejo que sería luego aprobado por los Concejos Deliberantes para su posterior elevación a la UNESCO, acción primordial para sostener la membrecía, dado que un requisito es que en los modelos de desarrollo sostenible a aplicar la población local sea la protagonista.

Existen diferentes organizaciones no gubernamentales (ONG) en la localidad de Punta Indio que articulan con el Comité de Gestión de la RBPCS y conjuntamente con los municipios, con la participación de la población, trabajan en la reproducción de plantas autóctonas para la reforestación, realización de cartelera, construcción de senderos y de un centro de interpretación ambiental. Asimismo, hay personas del lugar independientes que realizan talleres y caminatas para el reconocimiento de plantas silvestres comestibles, jornadas de control de exóticas y de valoración de la flora y fauna nativa. Si bien en mayo de 2020, en plena cuarentena por la pandemia de COVID-19, llegó la buena noticia de que la RBPCS mantiene su membrecía, las acciones y los sentidos continúan abiertos, ya que los que gestemos dependen de nuestra participación.

Diferencia colonial y biocolonialidad

El laurel volaba pájaros Lauré, lauré, laurelé,
sin el permiso de España laure, laure, laurelé.
¡Que se tire abajo el árbol si crece a espaldas del rey!

del Parque Costero del Sur basada en la relación del paisaje con la cultura» in: José Athor (ed.) *Parque Costero del Sur. Naturaleza, Conservación y Patrimonio Cultural*, BsAs, Fundación de Historia Natural «Félix de Azara», 2009, p. 27.

37 Paula Núñez, «Planteos críticos del ecofeminismo sobre la vida en el planeta. Una mirada situada en la Patagonia» in: Marta Palacio (ed.), *Neo-materialismo*, BsAs: Prometeo, 2018, p. 125.

Los estudios de la descolonialidad nos enseñan que posicionarnos es hacerlo en la diferencia colonial, «el espacio donde se pone en juego la colonialidad del poder»³⁸, y por ende no es posible la pureza; es decir, nunca hay completa subalternidad ni mera dominación, sino tensiones múltiples. En este sentido, siempre es posible la resistencia para la parte subordinada, se trata de una opción por los grupos subalternos que evita fijarles en la condición de víctimas:

en vez de pensar el sistema global capitalista colonial como exitoso en todos los sentidos en la destrucción de los pueblos, relaciones, saberes y economías, quiero pensar el proceso como algo a lo cual se opone resistencia, y que sigue siendo resistido hoy. Y de este modo quiero pensar al colonizado o colonizada, no sencillamente como los imagina y construye el colonizador y la colonialidad de acuerdo con la imaginación colonial y con los mandatos de la aventura capitalista colonial, sino como seres que comienzan a habitar un locus fracturado construido doblemente, que percibe doblemente, se relaciona doblemente, donde los «lados» del locus están en tensión, y el conflicto mismo informa activamente la subjetividad del sí mismo colonizado en relación múltiple³⁹.

Esta advertencia tiene especial significación para el quehacer filosófico universalizante y para el propio imaginario argentino que niega la presencia indígena reproduciendo simbólicamente su genocidio. Ante ello el desafío consiste en mostrar las ausencias en un gesto que no intente hablar por ellas.

Si volvemos al territorio aludido, en Punta Indio hay rastros de existencia indígena a los que cuesta preservar pero no hay comunidades que se consideren descendientes⁴⁰, como sí ocurre en las cercanías de otra RB bonaerense, Delta del Paraná, donde se encuentra Punta Querandí «habitado por guaraníes, diaguitas, wichis, kom, qollas. Son albañiles, obreras de fábricas, pibes de gorrita, hijos y nietos de los primeros pobladores de la zona que hoy resisten el avance de los countries y sus topadoras»⁴¹.

Esto no suprime la diferencia colonial en Punta Indio sino que la complejiza, pues implica que se tienen que poner en evidencia las huellas de la colonialidad. Una que resulta ineludible, es que en ese otrora territorio querandí, la presencia indígena está simbolizada por dos grandes esculturas de chatarra. Ambas se encuentran emplazadas en la ribera del Río de La Plata. Una en el balneario El Pericón, cuenta con 9 metros de altura, fue realizada por el grupo independiente de trabajo autogestionado Cultura Vallese coordinado por Luis Lofeudo⁴² y la otra en un predio privado que da al río y debió habilitar esa parte para uso público, mide 22 metros de alto y la realizó un colectivo de artistas coordinado por Daniel Narezo⁴³. Si bien el modo de producción de estos grupos es horizontal pues prioriza la participación popular y contribuye a darle

38 Walter Mignolo citado por María Lugones, «Hacia un feminismo descolonial» (2010), *La manzana de la discordia*, Vol.6, N°2, Bogotá, julio-diciembre, 2011, p. 113.

39 María Lugones, art.cit., n.36, pp. 110-111. Quiero recuperar este carácter activo de la subjetividad en el modo que conceptualiza Lugones la diferencia colonial.

40 Tampoco hay comunidades que se reivindiquen afrodescendientes. De todas maneras este relato se centra en la línea indígena, pues parte del reconocimiento actual de que el lugar procede del originario «territorio querandí».

41 Sebastián Hacher, «Identidades y topadoras» in: *Revista Anfibia*, [en línea], 2018, Disponible en <http://revistaanfibia.com/cronica/puntoquerandi/>

42 Entrevista a Luis Lofeudo, [en línea], 2014, Disponible en <https://agassaganup.wordpress.com/2014/09/10/un-monumento-de-chatarra-tienevisibilidad-enorme-el-cemento-al-otro-dia-es-invisible/>

43 El guardián de la Cruz del Sur es una realidad», [en línea], 2019, Disponible en <http://elregionalcostero.com.ar/el-guardian-de-la-cruz-delsur-es-una-realidad/>

visibilidad a la presencia negada por la historia, nos lega una memoria androcéntrica en la que se articulan colonialidades. La exaltación gigantesca de estas figuras, donde la segunda funciona prácticamente como un faro, es inversamente proporcional a la asunción de la existencia indígena como partícipe de nuestra realidad, materializando una colonialidad del ser, pues vuelve superflua la presencia originaria al evocarla desde una gran estructura de metal.

La colonialidad se extiende más allá de la figura toda vez que no contamos con relatos heredados o personas indagadas, ni las buscamos por presuponerlas prescindibles de antemano. En este sentido, las grandes esculturas de escala extra humana, resitúan lo indígena en un lugar de no-humanidad, clave del racismo entendido para la colonialidad del poder como la segregación entre humano y no-humano. A su vez, evocar lo indígena en la figura de un varón linda con la colonialidad del género, ya que si bien el género es atributo humano (en la distinción racista) la adopción de lo masculino como representativo de un grupo implica simbolizarlo según los cánones de la matriz de género moderno/colonial⁴⁴.

Asimismo las calles de Punta Indio tienen mayormente denominación de grupos o individuos indígenas (por caso: guaraníes, comechingones, Túpac Amaru, Huáscar, etc.) y nombres de ritmos folklóricos (La Zamba, El Cuando, El Malambo, etc.), aunque también de próceres nacionales sin distinción respecto de su accionar para con los pueblos originarios (Sarmiento, Rivadavia, San Martín, Belgrano, etc.). Sí cabe destacar, de todas maneras, que no aparece el apellido Roca del perpetrador de la «Campana del Desierto». Suele considerarse «pintoresco» este rasgo del pueblo, cuando en realidad continúa simbólicamente la expropiación del lugar a los grupos indígenas. ¿Qué significa entonces situarse en la diferencia colonial? El término está pensado para hacer visibles las acciones y las resistencias de los grupos negados, que aquí además están ausentes. Recae entonces el peso de esa diferencia en quienes quedamos del lado del privilegio y por lo tanto de quien coloniza. Es desde la colonialidad del saber, que se aventura el gesto para que un saber situado no niegue su violencia y produzca su relato como herida abierta.

Rescatamos entonces la herida histórica, política, cultural, que tensa los relatos de nuestra pertenencia e identidad, no para cerrarla sino para no negarla⁴⁵. Queremos asimismo recordar que las heridas no forman parte solo del plano antropocéntrico, pues lo que la matriz moderno/colonial desplaza al margen de lo no-humano, «la naturaleza», es sensibilizado para la clave del Buen Vivir desde una ontología relacional pluriversal. De allí que la biocolonialidad muestre la colonialidad del ser puesta en juego en la producción misma de «naturaleza», en el carácter objetual y pasivo que la enacción tecno-científica le concede. Situar en esta dimensión la diferencia colonial implica indagar circuitos de enacción donde surjan sentidos activos de naturaleza y por ende, podamos encontrar naturalezas en plural.

Naturalezas, encanto y desencanto

Con el árbol en las manos estoy cantándole a usted
sin el permiso de España y con guitarra de laurel.

44 Ver María Lugones, *art. cit.*, n. 3.

45 Desocultar la diferencia colonial en los términos de este relato implica explicitar que quien escribe está, en principio, del lado privilegiado de dicha diferencia. En tanto no existe una co-construcción del relato, el mismo se basa en esta incomodidad. La misma tensión se pone en juego respecto de la vinculación con Punta Indio, pues soy frecuentadora de la localidad aunque no la habito.

Todo el Río de la Plata canta: laure, laurelé.

La zonificación de una Reserva de Biosfera comprende área núcleo (áreas silvestres protegidas), zona de amortiguamiento (terrenos privados con usos moderados incluyendo poblaciones rurales donde pueden desarrollarse actividades de bajo impacto como investigación, educación y cierto tipo de turismo) y zona de transición (terrenos públicos y privados dedicados a la producción y desarrollo socioeconómico dentro de un esquema sustentable). Punta Indio se ubica en la zona de amortiguamiento de la RBPCS donde «poco a poco la actividad turística va incrementando su oferta y demanda, sobre todo relacionada al turismo de fin de semana que busca el contacto con el ambiente, al turismo rural y a las actividades ecoturísticas como observación de flora y fauna, senderismo, y otras similares»⁴⁶.

En torno al turismo el diálogo es conflictivo porque no todos los grupos del lugar buscan promoverlo, sobre todo quienes se han mudado allí en pos de una forma de vida en paz como refugio del ámbito urbano, que son las personas que mayormente expresan una continuidad con el entorno desarrollando una economía de autosustento. Otros grupos, de corte tradicionalista, que trabajan con ganadería en las estancias privadas y desarrollan actividades gauchescas, son proclives al turismo rural. Del mismo modo, comerciantes y trabajadores de la zona entienden que una forma cuidada de turismo es vital para la economía del pueblo. Las diferencias expresan, entre otros intereses, conflictos de clase en el sentido de la colonialidad del poder; es decir, que no se basan exclusivamente en la figura salario del trabajo productivo, sino que se ligan con pluriempleo, informalidad de las tareas y del carácter de la retribución.

Estas controversias se articulan con otras problemáticas, pues si bien es mayoritaria la mirada que propicia el turismo, en ella surge una conflictividad en torno a asfaltar o no el acceso al pueblo. Aquí hay que tener en cuenta que la RBPCS está atravesada por la Ruta Provincial Interbalsearia N°11 (RP N°11), de unos 583 km de extensión, que va desde Punta Lara hasta Mar del Sur. Un tramo de la ruta, que abarca la longitud de la reserva, está consolidado con conchilla, por lo que es un camino de ripio sin asfalto. Periódicamente se renueva el debate en torno a la posibilidad de asfaltarlo y actualmente existe un proyecto aprobado para hacerlo hasta el ingreso a Punta Indio solamente.

Los factores que se alegan para rechazar el pavimento son el aumento del nivel de ruido, de la posibilidad de accidentes, de la inseguridad, de la intranquilidad y el impacto negativo en la conservación de la reserva. Los argumentos a favor esgrimen un mejor acceso a bienes y servicios como educación, alimentación, salud, emergencias. Aunque mayoritario el rechazo, en sus argumentos solo habría una motivación que toma en cuenta la Reserva de Biosfera como base y no el mero para qué de quienes la usufructuamos.

De todos modos, como señalamos en el apartado anterior, se trata de un diálogo en proceso del que se pueden ir tomando distintas circunstancias. Otra instancia de este la brinda un grupo de investigación etnobiológica que relevó las narrativas de diferentes grupos involucrados (gestoras, docentes y pobladoras) sobre la RBPCS como patrimonio biocultural y dio cuenta de los puntos de desencuentro⁴⁷.

46 AAVV «Reserva de Biosfera Parque Costero del Sur. Actualización del Plan de Manejo», s/d, 2019, p. 36.

47 Ver María B. Doumecq et alii, art. cit. En lugar de denominar a los grupos «los gestores, los docentes y los pobladores», feminizamos la expresión bajo el supuesto de que se trata de personas «las gestoras, las docentes y las pobladoras». De este modo intentamos eludir que la marcación de género gramatical se alinee con una marcación dicotómica de sexo-género. El femenino, entonces, alude a la condición de persona de quienes participaron de las entrevistas, independientemente de su identidad de género.

Entre estos puntos aparece el de la pavimentación de la RP N° 11 que se vincula con la aceptación o rechazo del incremento del turismo que se vería facilitado por un mejor camino. Los argumentos a favor son la mayor actividad económica que representa el turismo y una mejor calidad en la asistencia médica para pobladores locales. Quienes se oponen en cambio sostienen que la llegada de turistas en cantidad será perjudicial para la preservación de la RBPCS, ya que generaría más basura y mayor tránsito (con ello una mayor probabilidad de accidentes hacia los residentes y fauna local), impactos que al ignorar el patrimonio biocultural hacen dudar de la sostenibilidad de la actividad a largo plazo⁴⁸.

Sin embargo esa investigación encuentra un aspecto aún más conflictivo relacionado con la actividad minera de extracción de conchilla, especialmente pernicioso para la conservación y uso sustentable de los talares, pues hace necesario derribar el talar que crece sobre este sustrato. Además, con la extracción de conchilla se eliminan los reservorios de agua dulce que se encuentran en forma de lentes en los cordones conchiles, afectando la sustentabilidad hídrica del área:

Si bien las ordenanzas municipales no contemplan estas problemáticas, utilizándose este sedimento para la construcción de calles y caminos, inclusive la RP N° 11 que atraviesa el PCS, las autoridades actuales tratan de atender la situación mencionada evitando su utilización⁴⁹.

La investigación muestra también que la ordenanza de Punta Indio que prohíbe la utilización de las especies nativas del talar resulta contradictoria con la definición de las Reservas de Biosfera, ya que dificulta el desarrollo sustentable de la comunidad local. Diversos estudios realizados en áreas protegidas han demostrado que la prohibición en el uso de las especies nativas conduce a la interrupción de las relaciones entre la población local y el entorno. Esta interrupción, a la vez, provoca el empobrecimiento de las familias, la pérdida de procesos culturales de selección y criterios de manejo generadores de biodiversidad, como también la diversidad misma de especies, variedades y cultivares.

Dentro de la dicotomía nativo/exótico y las prácticas asociadas, algunas especies exóticas son mencionadas por quienes pueblan la RBPCS como propias de su entorno, independientemente de su origen. Así, las especies exóticas son resignificadas y consideradas como parte del paisaje y no como elementos disruptivos. Sin embargo, las gestoras distinguen entre ambas categorías y todas las acciones de conservación giran en torno a las especies nativas y el ecosistema que las alberga.

Además, en el discurso de este grupo, se distingue dentro de las especies exóticas aquellas que son invasoras y que representan, según su visión, una amenaza para la conservación de la RBPCS. También existen pobladoras conservacionistas -correspondiente al grupo de nuevas pobladoras- que distinguen entre ambas categorías. Gestoras y pobladoras organizan diversas actividades para restaurar los talares (jornadas de extracción de especies exóticas y aprovechamiento de las mismas). Estas acciones en algunos casos resultaron conflictivas por una parte, por el método empleado, principalmente el uso de herbicida para eliminarlas y, por otra parte, debido a que muchas pobladoras se oponían a la extracción de estas especies.

48 El tipo de turismo que se intenta fomentar es el ecoturismo de base comunitaria. Si bien en la década del 30 del siglo xx hubo un período de élite en el usufructo del lugar, donde el Hotel Argentino atraía a sectores oligárquicos, desde su hundimiento a raíz de las fuertes sudestadas la zona convoca principalmente a sectores populares.

49 *Ibid.* El apartado continúa basándose en los resultados de esta investigación. Aclaro que no pertenezco a ninguno de los grupos categorizados en la investigación.

La investigación por tanto señala que entre los distintos actores cambian las representaciones de los elementos identitarios del paisaje local, entendido este último como el espacio interpretado por las pobladoras. «En relación con este tópico, las instituciones educativas cumplieron un rol como articuladoras de saberes entre las gestoras y las pobladoras, donde la dinámica fue unidireccional»⁵⁰.

La fractura mayor, entonces, está en el modo en que se hace participar a las pobladoras y las docentes, tomando en cuenta los grupos analizados por el estudio en cuestión. Así, las gestoras eligieron un espacio que represente al parque incorporando elementos con cierta información (principalmente especies nativas), sin tener en cuenta la participación de las pobladoras.

Estas acciones redundan en diferencias narrativas basadas en el lugar de residencia de las distintas personas, ya que por lo general las docentes y las gestoras no habitan en Punta Indio. Esto también se observa en las discrepancias entre las pobladoras, donde el discurso de las nuevas habitantes se aproxima más al de las gestoras.

La permanencia en el lugar genera una relación diacrónica con el ambiente, resultando a lo largo del tiempo en la construcción del paisaje local. Otro factor que incide en las narrativas son los intereses económicos y las actividades desarrolladas. Estos intereses impiden el diálogo fluido y constructivo entre dichos actores, diálogo que sin embargo logra restablecerse frente a problemas comunes tales como la erosión costera⁵¹.

Las marcas de los desencuentros que señala esta investigación están en la diferente procedencia e intereses de las personas involucradas y son en este sentido antropocéntricas biocoloniales, pues de cierto modo las perspectivas en cuestión «hablan por» la naturaleza en tanto componente «no-humano» de los elementos en juego. La naturaleza es hablada y en tal sentido subalternizada, puesta en lugar de otredad, vuelta objeto, sobre todo por parte de quienes consideran detentar un saber científico. En primer lugar las gestoras, que traen las categorías clasificatorias de las especies y organizadoras del paisaje; en segundo lugar las docentes, que han tenido menos protagonismo porque no se les ha involucrado tanto en las conversaciones desde quienes las han propiciado. Mientras que las pobladoras, sobre todo las más antiguas, quedan asociadas a la otredad de la naturaleza, confundidas con ella por perderse entre la vegetación en su accionar, al punto de no considerar relevante la distinción entre nativa y exótica. Opera aquí otra dicotomía, con las nuevas pobladoras, que manejan criterios conservacionistas y traerían entonces un saber científico que les pone en la jerarquía de «gestoras».

Los sentidos que se alcanzan a atisbar en las breves consideraciones de este texto muestran el carácter problemático de las acciones institucionales que «bajan» categorizaciones, aunque las mismas en su conceptualización parezcan adecuadas.

El problema es de narración, de su materialidad, de puesta en juego de las personas en su construcción, cuestión que buscamos enfatizar al insistir en el diálogo como proceso y en la activación de conversaciones. Solo así, términos internacionalmente reconocidos y necesarios para la membrecía de la UNESCO, como biodiversidad y sustentabilidad, dejarán de ser vocabulario políticamente correcto para acceder a formularios y sellos.

50 *Ibid.* Con la intervención sobre el género gramatical indicada en n.47.

51 *Ibid.*

Se trata, en cambio, de propiciar lo que Arturo Escobar llama una versión fuerte de la sustentabilidad:

construir alternativas al «desarrollo» desde perspectivas que: alberguen lo comunal, tanto como lo individual; refuercen los entramados socio-naturales contruidos y defendidos por la gente común; contribuyan a devolverle al mundo la profunda posibilidad civilizatoria de la relacionalidad; y, auguren mejores condiciones de existencia para el pluriverso⁵².

La indicación no requiere un esfuerzo extraordinario sino simplemente un cambio material en la puesta en juego del diálogo. Para la situación que venimos considerando, desplazarnos hacia el multinaturalismo, cambiar la idea de cultura como indicador de lo humano en tanto especie, a tomarla como indicador de lo pluriversal, por lo tanto conformada no solo del pensamiento y las palabras de los seres humanos en sentido antropocéntrico, sino de la trama de convivencia humana en sentido amplio, que aúna lo vivo y lo no-vivo, lo material y lo simbólicamente existente.

Para ello basta un humilde gesto en el descentrar la mirada que nos ubique como una entidad más de la existencia:

donde el desafío del conocimiento de lo vivo es asumirnos a nosotros mismos como parte de eso vivo, y a nuestras relaciones como constitutivas de nosotros y de nuestro entorno. Permanentemente incompleto, permanentemente resignificado, (...) donde la sustentabilidad o sostenibilidad se va a resolver en cuanto se afiance una perspectiva relacional, que parta del reconocimiento de la propia mirada⁵³.

La cosificación de la naturaleza implicada en la clasificación científica, especialmente en nuestro análisis la distinción entre especies exóticas y nativas, enactúa un privilegio antropocéntrico que relega, además de a los laureles, a los grupos que producen otras materialidades narrativas al respecto. Dicho de otro modo, esta producción biocolonial de naturaleza genera su desencanto, en sintonía con la lógica racional que consolidó el triunfo capitalista de la modernidad, denunciada en diferentes expresiones como «desencantamiento del mundo» o «destrucción del cosmos»⁵⁴. Tramar lazos de generación de saber, donde el posicionamiento de los seres humanos baje horizontalmente a una situación de humildad y considere partícipe a la red de co-habitantes «no humanos» en la dicotomía tradicional, posibilitará asumir su producto como «permanentemente incompleto, permanentemente resignificado, permanentemente asociado a un potencial emancipatorio en tanto se lo inscribe en lo subalterno»⁵⁵. En el diálogo abierto, entonces, seguir la línea que lo transforma de «hablar por» a «hacer con» y acallar nuestras voces en función de una praxis conjunta.

52 Arturo Escobar, *op. cit.*, p. 65.

53 Paula Núñez, *op. cit.*, pp. 131-135

54 Ver Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *La nueva alianza*, Madrid, Alianza, 1985.

55 *Ibid.* n. 53, p. 132.

Laureles sin inmortalidad

Déjame en lo verde
Celebrar el día
Porque por lo verde
Regreso a la vida: Yo muero para volver
Juntando rocío en la flor del laurel⁵⁶

Hemos visto que para las pobladoras arraigadas en la RBPCS, la distinción entre exótico y nativo aplicada a las especies puede resultar superflua, pues en su bolsa contenedora, reúnen antes que excluyen los elementos compañeros de su hacer. Si bien confirmamos que El Laurel no existe, hay laureles, sus especies conviven y se enredan en las narrativas puntaindienses, enactúan junto a los diferentes grupos distintas prácticas que hacen mundos. Esos mundos conviven, con mayor o menor conflictividad, algunos simplemente se dejan estar junto a los demás, otros pretenden imponerse como el único posible. Este es el desencanto que deseamos conjurar.

Como señala la primera canción, El árbol ya fue plantado, se resiste la colonialidad al darle impulso a la vida a pesar de las autoridades virreinales y así llenarse de pájaros e incluso producir música con su madera. Mientras que la última canción, Zamba del laurel, conjuga el sol y la savia haciendo de la fotosíntesis un signo del ciclo vital, donde es posible volver después de morir, en otra modalidad existencial.

El ciclo de transformaciones que implica la aceptación de lo viviente como contingente y efímero escapa a cualquier pretensión de inmortalidad; contrasta entonces con el legado eurocéntrico de los laureles ya guerreros, ya académicos. Así resultan preferibles las canciones al Himno, para desplazarnos de la idea de Patria que hace de toda Nación una Medea⁵⁷. Preferimos laureles sin eternidad, menjunjes de brujas, inciensos y condimentos, que permitan a su vez liberar a Dafne, atrapada en la violencia de una posesión que pretende hacerse pasar por amor.

Dejamos el Himno del lado de los ecos genocidas de la Campaña del Desierto y de su reproducción simbólica contemporánea en la afirmación que expresa la colonialidad del poder: «los argentinos descienden de los barcos»⁵⁸. Combatir la simbólica inmortalizadora de los laureles nos pone en la trama de resistir la colonialidad del ser y del saber con sus respectivas

56 56Fragmento de Zamba del Laurel. Letra de Armando Tejada Gómez y música de Gustavo Leguizamón. Armando Tejada Gómez, de ascendencia huarpe, fue un poeta popular argentino, oriundo de Mendoza, que en 1963 sentó las bases del Movimiento Nuevo Cancionero: «Aspira a renovar en forma y contenido nuestra música para adecuarlas al ser y el sentir del país de hoy (...) expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas» citado en Claudio Díaz, «El Nuevo Cancionero. Un cambio de paradigma en el folklore argentino» in: Ricardo Costa y Teresa Mozejko (eds.), *Lugares del decir 2: competencia social y estrategias discursivas*, Rosario, Homo- Sapiens, 2007, p. 223. La Zamba del Laurel integra el poemario «Canto popular de las comidas» por el que Armando Tejada Gómez ganó el premio de Poesía de La Casa de las Américas en 1974. Una versión de la zamba, por el Dúo Salteño, puede escucharse en <https://youtu.be/lJ3PupdKOLA>

57 Una madre cruenta que devora a sus hijos. La frase se inspira en Adriana Cavarero, *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea* (2007), Barcelona, Anthropos, 2009.

58 Esta afirmación, usada incluso por líderes políticamente progresistas, identifica como única procedencia para la población argentina, la inmigración europea promovida desde la conformación del Estado-Nación y resulta negadora, tanto de la población indígena como de la afrodescendiente.

violencias. En la comunidad de Punta Indio los laureles hacen-con y así son en plural; muebles, sombra, música, condimento, madera, confort, constelación de mundos. Aunque hay mundos que en lugar de enactuar una red de compañías buscan extirpar una parte, deshacerse por ejemplo de las especies exóticas y depredar, en pos de un origen que se identificaría como más natural dentro de lo natural, en la dicotomía que le separa de la cultura.

Es el momento de evocar entonces los sentidos que en este relato dan indicio de una ubicación que desanda la dicotomía: naturcultural para Donna Haraway, humanidad como término extendido a todo lo sintiente-viviente para Eduardo Viveiro de Castro, cultura como referencia a la producción de todo viviente para Emanuele Coccia. Todas estas conceptualizaciones se desplazan de la dicotomía naturaleza / cultura de un modo que resignifica tanto la humanidad como la cultura, en un alcance de universalidad máxima, al quitarle el parámetro antropocéntrico que las configuraba. Universalidad en tanto abrazo de lo existente antes que pretensión de un modelo único que se debiera realizar; es decir, universalidad efectivamente plural en vez de unívoca.

En las pinceladas de este ensayo el recorrido conceptual aspira a sumarse al gesto de descolonización de la modernidad, «pero esto no significa el abandono de las instituciones modernas, sino su reinscripción en sentidos comunes diferentes, donde tales instituciones puedan ser «vivas» de forma no eurocéntrica»⁵⁹.

De este modo, el hacer-con entre laureles, seres humanos y otras especies compañeras, que se pone en evidencia en la RBPCS, nos saca de las razones lógico-modernas que brindan metas tecnocientíficas para ponernos en sintonía con la motivación de que «aprender a seguir con el problema de vivir y morir juntos en una tierra herida favorecerá un tipo de pensamiento que otorgará los medios para construir futuros más vivibles»⁶⁰. Laure, laurelé, laureles efímeros, praxis de libertad, embrujos protectores...»

59 Santiago Castro-Gómez citado por Carlos Andrés Duque-Acosta, *op. cit.*, p. 157.

60 Donna Haraway, *op. cit.*, p. 163.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, «Reserva de Biosfera Parque Costero del Sur. Actualización del Plan de Manejo», s/d, 2019.
- ARTURI, Marcelo, PÉREZ MERONI, Mercedes, PALEO, Clara y HERRERA, Raúl, «Lineamientos para una zonificación del Parque Costero del Sur basada en la relación del paisaje con la cultura» in: José Athor (ed.) *Parque Costero del Sur. Naturaleza, Conservación y Patrimonio Cultural*. BsAs: Fundación de Historia Natural «Félix de Azara», 2009, pp. 18-36.
- BERUETE, Santiago, *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*. Madrid, Turner, 2016.
- BELTRÁN-BARRERA, Yilson, «La biocolonialidad: una genealogía decolonial» in: *Nómadas* N° 50. Colombia: Universidad Central, 2019, pp. 77-91.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Lo posthumano* (2013) Barcelona, Gedisa, 2015.
- CAJIGAS-ROTUNDO, Juan Camilo, «La biocolonialidad del poder. Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo» in: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comps.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre, 2007, pp. 169-194.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago, «Michel Foucault y la colonialidad del poder» in: *Tabula Rasa*, núm. 6, enero-junio, 2007, pp. 153-172.
- CAVARERO, Adriana, *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea* (2007), Barcelona: Anthropos, 2009.
- COCCIA, Emanuele, *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* (2016), BsAs: Miño & Dávila, 2017.
- DÍAZ, Claudio, «El Nuevo Cancionero. Un cambio de paradigma en el folklore argentino» in: Ricardo Costa y Teresa Mozejko (eds.) *Lugares del decir 2: competencia social y estrategias discursivas*, Rosario, Homo-Sapiens, 2007, pp. 203-248.
- DOUMECQ, María B., PETRUCCI, Natalia S. y STAMPELLA, Pablo C., «Cuando los saberes no dialogan. Prácticas en conflicto en el Parque Costero Sur (Buenos Aires)» in: Bonplandia. *Revista del IBONE*. Vol. 9. Núm. 1, Corrientes: IBONE, Junio, 2020, pp.57-70. Disponible en <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/bon/article/view/4109/4012>
- «DUQUE-ACOSTA, Carlos Andrés, *La ampliación ontológico-política del Buen Vivir/Vivir Bien como praxis transmoderna*, Campinas, UNICAMP, 2019.
- ESCOBAR, Arturo, *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*, Medellín, UNAULA, 2014.
- GALUP, Alejandro, «Proyecto monte nativo» in: José Athor (ed.) *Parque Costero del Sur. Naturaleza, Conservación y Patrimonio Cultural*, BsAs, Fundación de Historia Natural «Félix de Azara», 2009 pp. 429-452.
- HACHER, Sebastián, «Identidades y topadoras. Punto Querandí» in: *Revista Anfibia*, [en

[línea], 2018, Disponible en <http://revistaanfibia.com/cronica/punto-querandi/>

HARAWAY, Donna, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtchuluceno* (2016), Bilbao, consonni, 2019.

HARAWAY, Donna, *Manifiesto de las especies de compañía*, (2003) Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Editores, 2016.

HARAWAY, Donna, «Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/inapropiables» in: *Política y Sociedad* N° 30. Madrid, 1999, pp. 121-163.

HUMMEL, Amanda E. y RODRÍGUEZ, Roberto A., «Un refugio de vida silvestre dentro del Parque Costero del Sur» in: José Athor (ed.) *Parque Costero del Sur. Naturaleza, Conservación y Patrimonio Cultural*, BsAs, Fundación de Historia Natural «Félix de Azara», 2009, pp. 453-463.

LANDER, Eduardo (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*, BsAs: CLACSO, 2000.

LE GUIN, Úrsula «La teoría de la bolsa de transporte de la ficción» (1986), [en línea], 2021, Disponible en <https://arquitecturacontable.wordpress.com/2021/01/14/ursula-k-leguin-teoria-bolsa-para-llevar-cosas/>

LUGONES, María, «Hacia un feminismo decolonial» (2010) in: *La manzana de la discordia*, Vol.6, N°2, Bogotá, julio-diciembre, 2011, pp. 105-119.

LUGONES, María, «Colonialidad y género» in: *Tabula Rasa*, No.9, Bogotá, julio-diciembre, 2008, pp.73-101.

MALDONADO-TORRES, Nelson, «Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto» in: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.) *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre, 2007, pp. 127-168.

MIGNOLO Walter, *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad*, Barcelona: bellaterra, 2015.

NÚÑEZ, Paula, «Planteos críticos del ecofeminismo sobre la vida en el planeta. Una mirada situada en la Patagonia» in: Marta Palacio (ed.) *Neo-materialismo*. BsAs, Prometeo, 2018, pp. 121-138.

OJEDA, César, «Francisco Varela y las ciencias cognitivas» in: *Revista chilena de neuro-psiquiatría*. Vol. 39. Núm. 4. [en línea], 2001, Disponible en <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-92272001000400004>

PRIGOGINE, Ilya y STENGERS, Isabelle, *La nueva alianza*, Madrid, Alianza, 1985.

QUIJANO, Aníbal, «Colonialidad del poder y clasificación social» (2007) in: Danilo de Assis Clímaco (ed.) *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. BsAs, CLACSO, 2014, pp.285-330.

VARELA, Francisco, THOMPSON, Evan y ROSCH, Eleanor, *De cuerpo presente. Las ciencias*

cognitivas y la experiencia humana, Barcelona, Gedisa, 1992.

O que arde (2019) d'Oliver Laxe : un certain regard sur la forêt galicienne

Christelle COLIN

*Théorisé en 2010 par les critiques José Manuel Sande, Martín Paley et Xurxo González, le novo cinema galego renvoie à une nouvelle génération de cinéastes se rejoignant par leur façon de voir et d'habiter le monde en s'interrogeant sur la relation entre l'homme et le paysage. Ce dernier constitue par exemple un élément primordial dans le cinéma de Lois Patiño ou Oliver Laxe. Le sujet de notre article concernera plus précisément *O que arde* (Viendra le feu) le dernier film d'Oliver Laxe réalisé en 2019 distingué par le Prix du Jury « Un certain regard » au Festival de Cannes. S'il s'agit d'une part d'une histoire crépusculaire sur une crise socio-écologique (la fin du monde rural et la destruction de la forêt par les incendies qui ravagent tous les ans cette région de l'Espagne), c'est aussi l'histoire du réalisateur qui se souvient de son enfance dans les montagnes des Ancares à travers des images empreintes d'un profond « réalisme intérieur ». Le film explore de manière subtile la complexité du personnage du pyromane pour faire (re)découvrir au spectateur le lien qui unit de manière intrinsèque l'homme galicien et la nature. Il opère par ce biais une neutralisation de la perte des dimensions sensibles et poétiques propres à une conception désenchantée du monde. Ainsi, entre fiction*

*«Teorizado en 2010 por los críticos José Manuel Sande, Martín Paley y Xurxo González, el novo cinema galego hace referencia a una nueva generación de cineastas unidos por su forma de ver y habitar el mundo cuestionando la relación entre el hombre y el paisaje. Este constituye, por ejemplo, un elemento clave en el cine de Lois Patiño o de Oliver Laxe. El tema de nuestro artículo se referirá más específicamente a *O que arde* la última película de Oliver Laxe estrenada en 2019 y recompensada por el premio del jurado « Un Certain Regard » en el Festival de Cannes. Si se trata, por un lado, de una historia crepuscular sobre una crisis socioecológica (el fin del mundo rural y la destrucción del bosque por los incendios que asolan esta región de España cada año), también es la historia del director que recuerda su infancia en las montañas de los Ancares a través de imágenes imbuidas de un profundo «realismo interior». La película explora la complejidad del carácter del pirómano para que el espectador vuelva a descubrir el vínculo que une intrínsecamente al hombre gallego y la naturaleza. De esta manera,» «opera una neutralización de la pérdida de las dimensiones sensible y poética propias de una concepción desencantada del mundo. Así, entre la ficción y el documental*

et documentaire ethnographique, le film livre au spectateur une fable écologique universelle tout en permettant un réenchancement de la relation au monde naturel.

etnográfico, la película propone al espectador una fábula ecológica universal y permite un reencantamiento de la relación con el mundo natural.»

«Entre laureles»

Si subes para Asunción pregunta al Señor Virrey
si puedo plantar un árbol para mirarlo crecer.
En el Río de la Plata quiero plantar un laurel.¹

El himno nacional argentino nos lega la inmortalidad de los laureles, unos *laurus nobilis* que simbolizan el triunfo guerrero, cuya eternidad deberíamos defender con la propia vida:

Sean eternos los laureles
que supimos conseguir.
Coronados de gloria vivamos
o juremos con gloria morir.
[...]
Se levanta a la faz de la tierra
una nueva y gloriosa Nación:
Coronada su sien de laureles...

Los mentados y honoríficos laureles son procedentes de Europa, del Mediterráneo, con ellos la genealogía de nuestra Independencia queda atada a la colonialidad, al tiempo que traza el fin del colonialismo. Pues la formación de los Estados-nación en la periferia, como fue el caso de Argentina, si bien significó la transformación jurídico-política hacia un sistema republicano, también implicó otras formas de subordinación, a través de la jerarquización étnico-racial de las poblaciones y de la división internacional del trabajo que establece la explotación global del ser humano por el ser humano.

Así, el hecho de que el himno nacional argentino, impronta de soberanía que marca el paso de la libertad (25 de mayo de 1810) a la independencia (9 de julio de 1816), enarbole *laurus nobilis*, se inscribe en el orden simbólico de la colonialidad. Este término pone énfasis en que a partir de la conquista de América se produce la invención de Europa y el mito de la modernidad que conlleva la centralidad del Mediterráneo, cuya principal consecuencia fue la racialización bajo la forma de relaciones de explotación. Las implicancias de esta conformación se siguen actualizando.

Es decir, desde fines del siglo xv se viene produciendo la globalización del planeta, en base a la organización de la población mundial en «razas», cual si se tratara de esencias, a partir de cuya jerarquización se establecen conflictos por el dominio de diferentes ámbitos de la existencia humana: la producción económica, la autoridad colectiva, el sexo, la subjetividad. La complejidad de esas relaciones conflictivas constituye la colonialidad del poder² y a su vez, del

1 Cada apartado, hasta el penúltimo inclusive, tiene como epígrafe una estrofa de la canción «El árbol ya fue plantado» con letra de Elena Siró y música de Damián Sánchez, que popularizó el grupo folklórico Los Trovadores. Los Trovadores, grupo del que Damián Sánchez fue miembro y arreglador entre 1967 y 1971, integran el Nuevo Cancionero, ver n. 56. La poeta Elena Siró compuso la letra a inicios de los 70, en un contexto socio político de búsqueda de liberación nacional que se manifestaba en canciones de rebeldía. En ésta, se evoca la rebeldía criolla en el siglo xviii, entonces Virreinato del Río de La Plata, previamente al Estado argentino. Una época en que todo tenía que ser aprobado por España y por los gobernantes de las colonias nacidos en España. Nada podían decidir los criollos, españoles nacidos acá. Una versión del tema puede escucharse en <https://youtu.be/SlDz76CNo8>

2 Ver Aníbal Quijano, «Colonialidad del poder y clasificación social» (2007), in: Danilo de Assis Clímaco (ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del*

análisis de las distintas disputas, surgen diversas dimensiones de la colonialidad: del saber, del ser, del género y de la noción misma de «naturaleza» (biocolonialidad)³. En consecuencia, la perspectiva decolonial permite hacer visibles estos procesos de racialización y sus concomitantes heterarquías de poder⁴, cuestión que queda opacada desde los enfoques eurocéntricos⁵. En Argentina y de modo más específico en el contexto rioplatense, la racialización implicó la negación de las existencias previas a la conquista a través de la cristalización en la figura sociopolítica del «indio»⁶. A partir de la Declaración de Independencia, los laureles inmortales del himno guiaron la unificación de la región contra el dominio ibérico durante el siglo XIX. Así, la transición de las Provincias Unidas del Río de La Plata a la Nación Argentina, implicó conflictos entre las provincias, pasando por la guerra entre Unitarios y Federales hasta confluir en la Organización Nacional homogeneizadora de una identidad de población. El panorama del siglo XIX nos lega al presente la centralidad de Buenos Aires y su hegemonía económico-cultural, basada en la europeización del territorio. La misma se fundó en los lemas pregnantos «gobernar es poblar» (Alberdi) y «gobernar es educar» (Sarmiento) que se tramitaron mediante el estímulo de la inmigración europea, el exterminio indígena y la creación de una élite criolla agropecuaria latifundista. Desde entonces la negación de la existencia indígena y afrodescendiente constituye la base del Estado-nación argentino y es un punto ciego de nuestro imaginario social⁷.

Ahora bien, la mirada decolonial no debería agotarse en un enfoque antropocéntrico que señala la global naturalización de relaciones basadas en la explotación intrahumana, pues

poder, BsAs, CLACSO, 2014.

3 Ver Eduardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*, BsAs, CLACSO, 2000. Ver María Lugones, «Colonialidad y género» in: *Tabula Rasa*. No.9. Bogotá, Colombia, julio-diciembre, 2008. Ver Nelson Maldonado-Torres, «Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto» y Juan Camilo Cajigas-Rotundo, «La biocolonialidad del poder. Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo» in: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre, 2007.

4 A la visión jerárquica del poder que privilegia la perspectiva descolonial al analizarlo verticalmente, Santiago Castro-Gómez la conjuga con la perspectiva foucaultiana del poder, que le permite analizar su heterarquía; es decir, diferentes niveles de este (micro, meso y macro). Así, las dimensiones que distingue la perspectiva descolonial, aparecen complejizadas al cruzarse con estos niveles. Ver Santiago Castro-Gómez, «Michel Foucault y la colonialidad del poder» in: *Tabula Rasa*, núm. 6, enero-junio, 2007.

5 Término del antropólogo brasileño Carlos Walter Porto-Gonçalves para referir la dependencia epistémica tanto de Europa como de Estados Unidos de Norteamérica.

6 En el análisis del poder que realiza la perspectiva decolonial, «indio» y «negro» decantan como figuras sociopolíticas a partir de las clasificaciones que opera la colonialidad del poder. Las implicancias de esto resultan incommensurables respecto de los racismo previos, porque configuran identidades esenciales racializadas, proceso que a su vez las convierte en prescindibles, cuestión que pone en evidencia el análisis de la colonialidad del ser. Esta colonialidad implica la producción de indígenas y negros como invisibles e inexistentes. Ver Nelson Maldonado-Torres, art. cit., n.2.

7 En principio los *laurus nobilis* sintonizan con esta negación a través de su presencia en el Escudo Argentino: «forma oval cortado con su campo superior de azur (azul), y el inferior de plata (blanco) con dos antebrazos humanos estrechados que representan la unión de las Provincias, el gorro de gules (rojo) es el símbolo de la libertad que sostenido por la pica (lanza corta) identificado con la defensa. El sol naciente anuncia una nueva Nación, rodeado de los laureles del triunfo» en <https://www.argentina.gob.ar/interior/asuntos-politicos-e-institucionales/simbolos-nacionales>. El mismo es la fiel reproducción del Sello que usó la Soberana Asamblea General Constituyente de las Provincias Unidas del Río de la Plata en 1813, primera ocasión en que se utilizó una simbología diferente de las armas de la realeza española que se estampaban en los documentos durante el virreinato. En 1944 el Poder Ejecutivo Nacional oficializó su adopción.

opaca la evidencia de que todo lo vital es explotado por los seres humanos, entiéndase en ello animales, vegetación, la tierra misma, cuestión que se propone analizar la perspectiva de la biocolonialidad. A sabiendas, claro, de que «los seres humanos» tampoco es una entidad unívoca pues está tensionada por las jerarquías de poder que estudia la decolonialidad.

Múltiples y variados son los cuestionamientos al antropocentrismo que realiza la filosofía. Ésta ha sido la impronta principal del siglo xx, sobre todo en su segunda mitad, que tuvo como consecuencia el desplazamiento hacia el posthumanismo. De este nuevo espectro, nos interesa cruzar los estudios sobre lo vegetal y más que nada, la perspectiva interespecie, como supuesto ontológico que nos permita desplazarnos del privilegio humano y dar cuenta de la politización de los posicionamientos.

De esta manera, queremos relacionar los laureles exóticos en esta región, *laurus nobilis*, cantados en el himno, con los laureles nativos o criollos, *ocotea acutifolia*. Partimos de la convivencia de estas plantas en la Reserva de Biosfera Parque Costero del Sur en los distritos de Punta Indio y Magdalena, provincia de Buenos Aires, Argentina. Los laureles nos guían, en el contexto particular de discursos que traman el conflicto por el mantenimiento de la Reserva en la membrecía de la UNESCO. El Parque Costero del Sur fue declarado Reserva Mundial de Biosfera Natural y Cultural por la UNESCO en 1984 y esa categorización fue refrendada en 2020, mediante la aprobación de la revisión periódica que la normativa establece.

En este marco, los diferentes niveles de discurso, institucionales, globales, regionales, locales, informales, permiten dar cuenta de los sentidos que se instituyen, de las imposiciones y las resistencias, de las torsiones en torno a la presencia del Estado argentino y a las categorías internacionales de biodiversidad. Por ejemplo, distintos grupos que propugnan mantener la condición de Reserva, para lo que arguyen intenciones naturalistas, las manifiestan en propuestas que se contraponen: promover o no el turismo, asfaltar o no la ruta principal, entre otras. De este modo, en ese entretejer sentidos, se construye «naturaleza». Indagaremos en ellos en busca de un re-encantamiento donde la naturaleza no se reduzca a objetivación.

Filosofía, biopolítica y fitoceno

Por el río que bajaba la carabela se fue
por debajo de los pájaros y por encima del pez.
¡El Virrey no da permiso para plantar el laurel!

Recientemente el antropólogo y filósofo vasco Santiago Beruete recuperó la metáfora del jardín para la filosofía, considerando que un jardinero tiene la respuesta a una pregunta clave de esta práctica: ¿cómo vivir bien?⁸

Sin embargo, las derivas que tematizaron la pregunta desde la modernidad fueron desestimando la figura del jardín a partir de la dicotomía naturaleza / cultura, animal / humano en clave antropocéntrica. Así, vivir bien quedaba del lado del bíos, implicando una tarea de alejamiento de zoé, de negación de la animalidad en pos de la humanización.

8 Santiago Beruete, Jardinosofía. *Una historia filosófica de los jardines*, Madrid, Turner, 2016. Si bien en la genealogía de los jardines no podemos soslayar los imperiales y su impronta colonial, aquí evocamos el jardín como tarea de cultivo de la tierra a escala personal y colectiva, comunitaria, en la que se cultiva también sociabilidad y amistad.

En el marco del posthumanismo contemporáneo, diferentes críticas a la posición de privilegio de la especie humana han desarrollado la cuestión animal como puesta en crisis de la razón moderna. Estas perspectivas conceptualizan el antropoceno y cuando no se centran en la animalidad, proponen un enfoque interespecie, como es el caso de Donna Haraway⁹, o un desplazamiento de *bíos a zoé*, como postula Rosi Braidotti¹⁰.

A su vez, Donna Haraway reconsidera la noción de humanidad, al afirmar que la expresión *humus* enfatiza la composición orgánica y telúrica de la humanidad. Para la autora, dicha pertenencia telúrica aparece en las raíces lingüísticas protogermanas (*guman*) y hebreas (*adamah*) que dan origen a la palabra humanidad. De esta manera, la desidentifica tanto de *antropo* como de *homo*. Desde allí nos invita al encuentro con otras formas de vida: animales no-humanos, vegetales, hongos o bacterias, especies compañeras del ser humano con las que compartimos relatos de co-habitación, co-evolución y sociabilidad. Incluso para diluir el dualismo moderno que considera la naturaleza y la cultura como dos esferas ontológicas diferentes, apuesta por el neologismo naturcultural o natursocial¹¹.

Ahora bien, en estas consideraciones Emanuele Coccia produce otro desplazamiento, ya que en la relacionalidad interespecie va a preferir la perspectiva vegetal: «Nuestro mundo es un hecho vegetal antes de ser un hecho animal»¹². Aceptarlo implica filosóficamente un fuerte cambio de perspectiva.

Así, el filósofo nos recuerda que el conjunto de objetos y utensilios que nos rodean viene de las plantas (alimentos, muebles, vestimenta, combustible, medicamentos), pero sobre todo la totalidad de la vida animal que tiene carácter aeróbico se alimenta de los cambios orgánicos gaseosos de estos seres que producen oxígeno.

La multiplicación de las plantas en tierra firme ha permitido producir la cantidad de materia y de masa orgánica de la que la vida aeróbica se compone y se nutre; es más, ellas han formado el rostro de nuestro planeta: es por la fotosíntesis que nuestra atmósfera está masivamente constituida de oxígeno.

Desde este punto de vista, las plantas echan a perder uno de los pilares de la biología y de las ciencias naturales de los últimos siglos: la prioridad del medio sobre el viviente, del mundo sobre la vida, del espacio sobre el sujeto. «Las plantas, su historia, su evolución, prueban que los vivientes producen el medio en el que viven en vez de estar obligados a adaptarse a él»¹³. En consecuencia, Emanuele Coccia nos advierte que ellas han modificado la estructura metafísica del mundo pues haciendo posible el mundo del que son parte y contenido, demuestran que la vida es una ruptura de la asimetría entre continente y contenido. Cuando hay vida, el continente yace en el contenido (y es pues contenido por él) y viceversa. El paradigma de esta imbricación recíproca es el soplo. «Soplar, respirar, significa hacer esta experiencia: lo que nos contiene, el

9 Donna Haraway, *Manifiesto de las especies de compañía* (2013), Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Editores, 2016.
Donna Haraway, «Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/inapropiables» in: *Política y Sociedad* N° 30, Madrid, 1999.

10 Rosi Braidotti, *Lo posthumano*. (2013). Barcelona, Gedisa, 2015.

11 Estas consideraciones surgen de Donna Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtchuluceno* (2016), Bilbao, consonni, 2019.

12 Emanuele Coccia, *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* (2016), BsAs, Miño & Dávila, 2017, p. 22.

13 *Ibid.*, p. 23.

aire, se vuelve contenido en nosotros y, a la inversa, lo que estaba contenido se vuelve lo que nos contiene»¹⁴.

En consecuencia, el autor propone partir de la perspectiva del fitoceno como prueba más evidente de que el mundo es mixtura y de que todo ser mundano está en el mundo con la misma intensidad con la que el mundo está en él. Mientras que la noción de antropoceno transforma lo que define la existencia misma del mundo en una acción única, histórica y negativa: hace de la naturaleza una excepción cultural y del ser humano una causa extranatural. En este sentido, Emanuele Coccia considera que el debate animalista está fuertemente impregnado de un moralismo superficial donde parece olvidar que la muerte provocada de otros vivientes resulta una dimensión natural y necesaria de todo ser viviente¹⁵. Entonces, «el animalismo antiespecista no sería más que un antropocentrismo en el darwinismo interiorizado: ha extendido el narcisismo humano al reino animal»¹⁶.

Desde su enfoque fitocentrado, para mostrar que las plantas han transformado al mundo en la realidad de un soplo, Coccia analiza el comportamiento de las hojas, las raíces y las flores. En su perspectiva, el mundo es el soplo de los seres vivientes. Así vuelve a resignificar la cultura, pues los seres vivientes, al producir modificaciones permanentes transmisibles de generación en generación, producen la cultura, la cual no es una prerrogativa humana sino más bien «una herencia exosomática»¹⁷. De este modo el cuerpo humano no es unidad central de acción y pensamiento sino por el contrario, efecto de esa trama en red del soplo, que imbrica continente y contenido, por tanto descentra la supuesta materialidad corpórea del antropocentrismo. Así la cultura deja de ser privilegio de esa posición para transversalizar lo existente y sus producciones.

En consecuencia, el desafío de tomar a las plantas como mediadoras para pensar desde otra perspectiva, relacional y situada, la producción de corporalidad, remite a la importancia de la respiración predominante en prácticas corporales como el yoga y la eutonía, así como en las danzas circulares presentes en la mayoría de los pueblos originarios. Queremos conjugar esta materialidad del hacer-nos mundo con una orientación simbólica de las plantas, para el caso laureles, en busca de un sentido no especista. A tal fin convocamos nuevamente a Haraway, para quien las plantas

son comunicadoras consumadas en una amplia gama terrana de modalidades, creando e intercambiando significados entre una galaxia asombrosa de asociados a lo largo de los taxones de seres vivos. Las plantas, junto con las bacterias y los hongos, son las cuerdas salvavidas de los animales para comunicarse con el mundo abiótico, desde el sol al gas y las rocas¹⁸.

Ahora bien, la autora articula esta materialidad con la búsqueda de otro modo de contar historias, que no caiga en la lógica salvacionista heroica, ineludiblemente patriarcal y colonial. Es por ello que en lugar de proponer relatos basados en conflictos a resolver, toma la imagen propuesta por Úrsula Le Guin, de la narrativa como una bolsa contenedora antes que como una gesta heroica:

14 *Ibid.*, p. 24.

15 *Ibid.*, p. 124, n.5.

16 *Ibid.*, p. 18.

17 *Ibid.*, p. 51.

18 Donna Haraway, *op. cit.*, n. 10, p. 189.

El conflicto, la competición, la presión, la lucha, etc., dentro de una narrativa concebida como una bolsa/vientre/caja/hogar/botiquín, podrían ser vistos como elementos necesarios de un todo que, en sí, no se puede caracterizar ni como un conflicto ni como armonía, ya que su propósito no es ni la resolución ni la inmovilidad, sino un proceso continuado¹⁹.

Al proponer que los laureles nos guíen, los consideramos en su materialidad y en su eficacia simbólica, de allí la importancia de ponerlos en una genealogía que les quite heroísmo guerrero y exitismo académico, porque «importa qué historias contamos para contar con ellas otras historias; importa qué conceptos pensamos para pensar con ellos otros conceptos»²⁰.

Ontología relacional y pluriverso

El árbol ya fue plantado sin permiso del Virrey.
Estuvo lleno de pájaros y se hizo grande el laurel.
Estuve esperando un año pero se pasaron diez.

Resulta sumamente sugerente la propuesta de retomar la figura del jardín para la filosofía y para la praxis del vivir bien. Ahora bien, pensando al planeta como gran jardín, si nos situamos en sus condiciones materiales de producción, las formas neoliberales del capitalismo contemporáneo las socavan y nos exponen la crudeza de un sentido único. Para quebrar esta univocidad retomamos la perspectiva decolonial presentada inicialmente, en pos de abrir un contexto conceptual que haga posible la pluralidad de sentidos, una cuestión no reductible a lo simbólico, sino que compromete la materialidad y resulta por ende, ontológica, al habilitar una multiplicidad de mundos dentro del mundo. Así, el plural «mundos» remite a las producciones de sociabilidad, prácticas y sentidos, dentro de la singularidad material de «un mundo», ontológicamente acaecido y sostenido a partir de la fotosíntesis, como hace visible el fitoceno. En función de la apertura de sentidos, indagemos la eficacia simbólica del «vivir bien».

La perspectiva decolonial permite inteligir al neoliberalismo como actualización del sistema-mundo capitalista moderno- colonial²¹ y al hacerlo pone en evidencia su ideología de vivir bien como Vivir Mejor fundamentada en las concepciones modernas de progreso material, crecimiento económico y desarrollo ilimitado. Como afirma Carlos Andrés Duque Acosta²²:

Este proyecto hegemónico globalizador/homogenizador del Vivir Mejor (o ethos neoliberal) basado en la explotación humana y de la Madre Tierra, encubre un Vivir Opulento para una ínfima minoría de la población mundial (menos del 0,0001 %) y un Mal Vivir para las mayorías humanas y no-humanas.

En este sentido, el ideal de Vivir Mejor se sostiene en base a una lógica extractivista, para la cual la naturaleza es un recurso para explotar, los humanos son fuerza de trabajo y/o individuos consumidores egoístas que tienen derechos en tanto tales, el Estado-Nación vela por ellos de modo secular, desde una ontología dual (naturaleza/cultura, atraso/desarrollo) en la que el

19 Úrsula Le Guin, «La teoría de la bolsa de transporte de la ficción» (1986), [en línea], 2021, Última actualización 14 de enero de 2021. Disponible en <https://arquitecturacontable.wordpress.com/2021/01/14/ursula-k-leguin-teoria-bolsa-para-llevar-cosas/>

20 Donna Haraway, *op. cit.*, p. 182.

21 Ver Walter Mignolo, *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad*, Barcelona, bellaterra, 2015.

22 Carlos Andrés Duque-Acosta, *La ampliación ontológico-política del Buen Vivir/Vivir Bien como praxis transmoderna*, Campinas, UNICAMP, 2019, p.21.

Progreso tecnocientífico prevalece cual mano invisible. Implica, en consecuencia, la reducción de sentido a la meta única del Progreso con lo que ésta conlleva de supuestos temporales, de innovación, de aceleración de la cotidianeidad²³.

Otra posible significación del vivir bien, surgida desde diferentes comunidades originarias del Abya Yala, es entenderlo como Buen Vivir. Nos detenemos en la sinonimia entre buen vivir y vivir bien, desde la hipótesis sostenida por Carlos Andrés Duque-Acosta de que «los proyectos/praxis del Buen Vivir/Vivir Bien constituyen una respuesta desde el Sur Global, al Vivir Mejor capitalista moderno-colonial»²⁴.

Un punto crucial para comprender la diferencia es considerar que no se trata de una distinción epistemológica sino de una controversia de orden ontológico; es decir, de un contraste entre construcciones ontológicas: la del Vivir Mejor o Progreso, que privilegia la sustancia al separar lo humano (múltiples culturas) de lo no-humano («naturaleza» sustancial) y la del Buen Vivir, que privilegia la relacionalidad sin establecer tal separación tajante entre lo humano y lo no-humano.

En este sentido, la ontología del Vivir Mejor es la que proviene de la modernidad con su privilegio del pensamiento racional que estructura dicotomías en base a una única sustancia (la naturaleza) mientras que identifica diferentes perspectivas o puntos de vista (culturas) a la vez que los jerarquiza estableciendo la mirada científica como neutral y universal. Por su parte, la ontología relacional del Buen Vivir pone el acento en la idea de que las prácticas de diferentes comunidades crean diferentes realidades, diferentes «mundos» y por tanto concibe tal realidad como múltiple (multinatural, pluriversal).

El Buen Vivir, puesto en clave de ontología relacional, a partir del perspectivismo amerindio de Eduardo Viveiros de Castro, se sustenta en que en casi todos los pueblos indígenas del mundo existe la visión de que todas las sociedades comparten una misma cultura y que se diferencian sólo en sus cuerpos, es decir, en sus distintas fisicalidades:

De manera que existe entonces una humanidad común (o cultura común, interioridad, conciencia, espíritu) y diferentes naturalezas (o cuerpos, fisicalidades); los animales, las plantas, los paisajes, los astros, los espíritus, los ancestros son también humanos, personas. A esta comprensión, el autor le denominó multinaturalismo y está íntimamente ligada con la idea de la relacionalidad entre todas las especies²⁵.

En consecuencia, el conflicto entre una «visión moderna» (como la racionalista del Vivir Mejor) y una «visión mítica» (como la indígena del Buen Vivir) no será entre las diferentes perspectivas sobre lo que ya se ha establecido de antemano que hay (conflicto epistemológico) sino que será un conflicto respecto de lo que hay, de lo que existe, de los existentes (conflicto ontológico). La perspectiva racionalista privilegia la epistemología, las creencias sobre lo que hay, parte del supuesto de un mononaturalismo (no-humano) al que se contrapone un multiculturalismo (humano). La lectura que seguimos, al desplazar la cuestión a lo ontológico; esto es, a lo que hay, plantea la existencia de un multinaturalismo (naturalezas) y una sola cultura (monoculturalismo

23 Este apartado sigue las consideraciones de *Ibíd.*, donde también se aclara que «no toda extracción es tipificada como extractivismo, pues como afirma (Gudynas, 2013, p. 3) el extractivismo es un tipo de extracción de recursos naturales, en gran volumen o alta intensidad, y que están orientados esencialmente a ser exportados como materias primas sin procesar, o con un procesamiento mínimo», p.144, n. 61.

24 *Ibíd.*, p. 24.

25 *Ibíd.*, n. 23, p. 94.

humano). Como consecuencia, en lugar del privilegio antropocéntrico, la noción de humanidad opera como la inmanencia de todos los seres. Se distancia entonces de la política racional, basada en la ontología moderna, que a las diferencias culturales, consideradas como epistemológicas, las traduce en irracionales.

Plantear las múltiples perspectivas como ontologías antes que como epistemologías implica darles una relevancia especial a las narraciones, pues en ellas las presunciones acerca de qué tipos de cosas pueden existir y sus posibles relaciones son más directamente visibles. Ahora bien, este modo de entender la narración excede el plano de las palabras, pues la considera una acción en la que el orden simbólico y el material se imbrican y entonces «producen mundos», ya que una narración muestra un modo de relacionar elementos, entidades.

Este modo de pensar la narración como una acción se enmarca en la «enacción», propuesta cognitiva de Francisco Varela²⁶ retomada por Arturo Escobar²⁷. «Enacción» proviene del verbo inglés *to enact*, que significa «poner en ejecución (por ejemplo una ley)», pero también «representar» o «actuar» en el sentido que se le da al trabajo del actor. Enfatiza la «convicción de que la cognición no es la representación de un mundo pre-dado por una mente pre-dada sino más bien la puesta en obra de un mundo y una mente a partir de una historia de la variedad de acciones que un ser realiza en el mundo».²⁸

La idea matriz del movimiento enactivo es que el conocimiento es acción en el mundo (que perfectamente podría llamarse ejecución) y no representación del mundo. Este «llevar algo a cabo» es lo que determina la historia de lo que se puede llevar a cabo más tarde, y es eso mismo lo que hace emerger «mundos» en los cuales se seguirá llevando a cabo, en una espiral sin límites precisables mientras un orden permanezca «activo» o «vivo»²⁹. Bajo esta consideración retomamos la guía de los laureles.

Contrasentidos de laurel

Usted me pidió permiso y yo le pedí al Virrey,
el Virrey escribió a España para preguntarle al Rey,
el rey preguntó a la Reina si plantaban el laurel.

La serpiente Pitón, en la mitología griega, era un monstruo de cien cabezas y cien bocas que vomitaban fuego; era el terror de la campiña de Tesalia porque arrasaba a hombres y animales. Cuenta Ovidio que Apolo, orgulloso por haberle dado muerte, osó desafiar a Cupido, hijo de Venus y de Marte. Este, para castigar tal osadía, tomó dos flechas de su aljaba. Una tenía la punta de oro e infundía amor; la otra era de plomo e inspiraba desdén. Cupido dirigió la primera hacia Apolo, y disparó la segunda a Dafne, hija del río Peneo y de la tierra Gea. Una violenta pasión por la hermosa ninfa se apoderó entonces de Apolo. Sin embargo ella, herida por la flecha del desprecio, huyó rápidamente tratando de esconderse. Apolo corrió en busca de Dafne, pero ésta,

26 Francisco Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch, *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Barcelona, Gedisa, 1992.

27 Arturo Escobar, *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*, Medellín, UNAULA, 2014.

28 César Ojeda, «Francisco Varela y las ciencias cognitivas» in: *Revista chilena de neuro-psiquiatría*. Vol. 39. Núm. 4, [en línea], 2001, Disponible en <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-92272001000400004>

29 *Ibid.*

al verse perdida, solicitó la ayuda de su padre. Tan pronto como cesaron sus gritos de socorro, una corteza suave le encerró el pecho, sus cabellos se transformaron en hojas verdes, los brazos en ramas, los pies se fijaron en el suelo y la ninfa quedó transformada en laurel. Apolo, no dispuesto aún a darse por vencido, abrazó el árbol y lo cubrió de ardientes besos, pero incluso las ramas retrocedían asustadas de sus labios. «Si no puedes ser mi amante», juró el dios, «me serás consagrada eternamente. Tus hojas serán siempre verdes y con ellas me coronaré». Desde entonces, el laurel es el símbolo de Apolo y con él se galardona a vencedores, artistas y poetas.

Innumerables composiciones literarias, musicales, escultóricas y pictóricas han inmortalizado el mito europeo. El laurel o *laurus nobilis*, nativo del Mediterráneo, quedó vinculado a la fama literaria y deportiva, pero también a los logros académicos: *cum laude*, *laudatio* o bachillerato (*baccalaureatus*, de *bacca*, baya y *laureatus*, laureado) en alusión a la obtención estudiantil de los frutos de los laureles.

Asimismo cuenta la leyenda que Zeus mató con un rayo a Asclepio, hijo de Apolo, que herido por el fallecimiento de su hijo, dio muerte a flechazos a los Cíclopes, forjadores del rayo. De ahí viene la creencia de que el laurel no podía ser alcanzado por los rayos y se utilizaba como protector contra las tormentas. De este modo, los laureles colocados en las entradas de las casas amparaban a sus habitantes haciendo las veces de pararrayos.

El laurel formaba también parte de los ritos adivinatorios de pitonisas y sacerdotisas, se utilizaba arrojando ramas al fuego o mascando sus hojas para favorecer el trance hasta alcanzar las visiones proféticas, pues cuando se queman sus hojas sus principios activos hacen tener alucinaciones. Además de ser un buen aromatizante de los alimentos tiene un gran predicamento en la medicina alternativa como tónico para estimular el apetito si se toma una infusión hecha con dos o tres hojas secas antes de las comidas o como alivante estomacal si se toma después de las comidas.

Las brujas, esas sabias maestras, lo usaban como elemento indispensable en pociones abortivas y para provocar la menstruación. En farmacología, sanaciones naturistas indican que su aceite esencial produce un efecto antiséptico. Se utiliza también en aromaterapia. Lo cierto es que esta planta de tanto simbolismo, es un excelente condimento sobre todo para comidas hervidas de todo tipo. Así el *laurus nobilis* no se reduce a su descripción botánica, como vemos a partir de cada relato anterior pues en ellos enactúa diferentes praxis conjuntamente con seres humanos y no-humanos. Entonces, los objetos resultan múltiples, es decir, no existe El Laurel, sino los laureles enactuados en un marco de multiplicidad ontológica³⁰.

De este modo, una Reserva de Biosfera es en principio un espacio donde la separación entre naturaleza (en tanto no-humano) y seres humanos parece haber sido superada:

Sin embargo, una nueva dicotomía se fue consolidando en las últimas décadas principalmente desde una mirada conservacionista: las especies nativas versus las especies exóticas. Las primeras como objeto de conservación y las especies exóticas, en cambio, consideradas material disruptivo que debe eliminarse (independientemente de si se conoce la biología y ecología de la especie en cuestión, es decir aspectos de su invasividad)³¹.

30 Parafraseo a Carlos Andrés Duque-Acosta, *op. cit.*, p. 99.

31 María B. Doumecq, Natalia S. Petrucci y Pablo C. Stampella, «Cuando los saberes no dialogan. Prácticas en conflicto en el Parque Costero Sur (Buenos Aires)» in: *Bonplandia. Revista del IBONE*, Vol. 9, Núm. 1, Corrientes, IBONE, Junio, [en línea], 2020, Disponible en <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/bon/article/view/4109/4012>

La Reserva de Biosfera Parque Costero del Sur (RBPCS) está constituida en gran parte por un monte natural de tala. Los talaes son considerados de utilidad pública, para evitar su devastación, porque es la única especie arbórea original de la llanura pampeana. Allí existen varios ejemplares de laurel criollo, uno de los cuales tiene más de seiscientos años de antigüedad, demostrando que llegaron al lugar en forma espontánea³².

En la RBPCS los *laurus nobilis* son exóticos, vigorosos invasores que quitan luz y espacio físico a especies nativas contribuyen a su reducción y en consecuencia a la de la fauna nativa. De este modo, se limita el crecimiento del tala y del coronillo, por lo que disminuye la presencia de variados pájaros y de múltiples mariposas nativas, se retrae la presencia de los *ocotea acutifolia* o laureles criollos.

Para desalentar su consumo se hicieron donaciones de madera del exótico, *laurus nobilis*, a quienes realizan artesanías en la zona, para la fabricación de muebles y otras aplicaciones, incentivando su comercialización y la preservación del criollo, pues la madera de éste es apreciada en carpintería y mueblería, para hacer bancos de escuela, marcos de puertas, ventanas, tirantes, etc. y «lamentablemente en la Argentina se sigue dependiendo en gran medida del uso de especies autóctonas, a pesar de que actualmente se cuente con una ley nacional que en teoría protege a los escasos bosques nativos que aún subsisten»³³. En Punta Indio, si bien existen ordenanzas municipales que prohíben la utilización de ciertas especies arbóreas nativas típicas del talar como tala, molle, coronillo, sombra de toro, espinillo y ombú, la normativa suele ser cuestionada por quienes habitan la localidad³⁴, que reclaman el derecho de seguir utilizando algunas de estas especies muy valoradas como leña³⁵.

Así, el *ocotea acutifolia* enactúa relatos de conservación, al tiempo que no protagoniza mitos, pues no ha llegado al presente ninguna leyenda en torno al laurel criollo, como sí en cambio sucede con el ombú, el ceibo o la yerba mate, por ejemplificar con plantas de simbología telúrica patriótico-nacional. A su vez, otras resonancias de los laureles nativos consisten en que sirven de indicio a quienes rastrean huellas de poblaciones indígenas pues localizan taperas gracias a su presencia, ya que las rocas de cimientos antiguos favorecen su crecimiento, así se ha llegado a dar con puntas de flecha, vasijas y otros enseres.

De este modo, los laureles nativos han servido también para localizar rastros de la existencia indígena en la RBPCS y agregamos, de la criolla, en alusión al modo de vida gauchesco, pues gracias a su presencia «se han excavado dos sitios arqueológicos que han brindado información tanto sobre el poblamiento aborígen temprano de la zona, como sobre el período hispano-indígena»³⁶. De esta manera enactúan una trayectoria que la historia oficial pretende ocultar en su eurocentrismo invisibilizador de las existencias precolombinas.

32 Amanda E. Hummel y Roberto A. Rodríguez, «Un refugio de vida silvestre dentro del Parque Costero del Sur» in: José Athor (ed.) *Parque Costero del Sur. Naturaleza, Conservación y Patrimonio Cultural*, BsAs: Fundación de Historia Natural «Félix de Azara», 2009, p. 456.

33 Alejandro Galup, «Proyecto monte nativo» in: José Athor (ed.) *Parque Costero del Sur. Naturaleza, Conservación y Patrimonio Cultural*, BsAs, Fundación de Historia Natural «Félix de Azara», 2009, p. 442.

34 La localidad de Punta Indio se encuentra en el partido del mismo nombre aunque enteramente situada en la RBPCS y cuenta con 569 habitantes según el último censo del INDEC (2010), lo que representa un descenso del 14,5% frente a los 666 habitantes consignados por el censo anterior (2001). La baja se debe principalmente a la emigración de jóvenes en busca de mejores oportunidades laborales.»

35 María B. Doumecq et alii, art. cit.

36 Marcelo Arturi, Mercedes Pérez Meroni, Clara Paleo y Raúl Herrera, «Lineamientos para una zonificación

Ahora bien, ¿se trata de una disputa entre laureles que debería acabar con el exterminio de una especie para recuperar la supuesta originalidad de la otra? ¿O más bien de una experiencia de la mixtura, donde puedan convivir nativas y exóticas en la búsqueda de un equilibrio que evite los excesos; es decir, un mundo único? ¿Lograremos evitar la praxis salvacionista que remitiría a la recuperación de un origen, en especial el de la creación de Dios? ¿Podremos desvincularnos de la genealogía del Vivir Mejor y su producción de beneficios, reductible a inversión inmobiliaria y régimen de consumo?

Se hace necesario descentrar la mirada para desandar las dicotomías y los modos de entrar en diálogo pueden ser instancias que propicien este desplazamiento, como advierte Paula Núñez desde el ecofeminismo: «No se trata de negar el conocimiento moderno, o las dinámicas de apropiación modernas como constitutivas, sino de deslizarnos hacia un lugar que habilite la complejidad de lo dejado afuera»³⁷. Una de estas instancias son las conversaciones con integrantes de diferentes asociaciones civiles; estas permiten atisbar un cambio de perspectiva en tanto cambio de narrativa. De las mismas participan grupos como Amigos del Parque Costero del Sur, Fundación Centro de Estudios y Proyectos del Ambiente y también habitantes, visitantes, personas vinculadas con el lugar por trabajo, todas convocadas por el Comité de Gestión de la RBPCS.

Las conversaciones conforman un diálogo como evento en proceso donde hay situaciones específicas que se pueden contextualizar. En 2019 el Comité lo convocó para compartir y participar de la elaboración del Plan de Manejo que sería luego aprobado por los Concejos Deliberantes para su posterior elevación a la UNESCO, acción primordial para sostener la membrecía, dado que un requisito es que en los modelos de desarrollo sostenible a aplicar la población local sea la protagonista.

Existen diferentes organizaciones no gubernamentales (ONG) en la localidad de Punta Indio que articulan con el Comité de Gestión de la RBPCS y conjuntamente con los municipios, con la participación de la población, trabajan en la reproducción de plantas autóctonas para la reforestación, realización de cartelera, construcción de senderos y de un centro de interpretación ambiental. Asimismo, hay personas del lugar independientes que realizan talleres y caminatas para el reconocimiento de plantas silvestres comestibles, jornadas de control de exóticas y de valoración de la flora y fauna nativa. Si bien en mayo de 2020, en plena cuarentena por la pandemia de COVID-19, llegó la buena noticia de que la RBPCS mantiene su membrecía, las acciones y los sentidos continúan abiertos, ya que los que gestemos dependen de nuestra participación.

Diferencia colonial y biocolonialidad

El laurel volaba pájaros Lauré, lauré, laurelé,
sin el permiso de España laure, laure, laurelé.
¡Que se tire abajo el árbol si crece a espaldas del rey!

del Parque Costero del Sur basada en la relación del paisaje con la cultura» in: José Athor (ed.) *Parque Costero del Sur. Naturaleza, Conservación y Patrimonio Cultural*, BsAs, Fundación de Historia Natural «Félix de Azara», 2009, p. 27.

37 Paula Núñez, «Planteos críticos del ecofeminismo sobre la vida en el planeta. Una mirada situada en la Patagonia» in: Marta Palacio (ed.), *Neo-materialismo*, BsAs: Prometeo, 2018, p. 125.

Los estudios de la descolonialidad nos enseñan que posicionarnos es hacerlo en la diferencia colonial, «el espacio donde se pone en juego la colonialidad del poder»³⁸, y por ende no es posible la pureza; es decir, nunca hay completa subalternidad ni mera dominación, sino tensiones múltiples. En este sentido, siempre es posible la resistencia para la parte subordinada, se trata de una opción por los grupos subalternos que evita fijarles en la condición de víctimas:

en vez de pensar el sistema global capitalista colonial como exitoso en todos los sentidos en la destrucción de los pueblos, relaciones, saberes y economías, quiero pensar el proceso como algo a lo cual se opone resistencia, y que sigue siendo resistido hoy. Y de este modo quiero pensar al colonizado o colonizada, no sencillamente como los imagina y construye el colonizador y la colonialidad de acuerdo con la imaginación colonial y con los mandatos de la aventura capitalista colonial, sino como seres que comienzan a habitar un locus fracturado construido doblemente, que percibe doblemente, se relaciona doblemente, donde los «lados» del locus están en tensión, y el conflicto mismo informa activamente la subjetividad del sí mismo colonizado en relación múltiple³⁹.

Esta advertencia tiene especial significación para el quehacer filosófico universalizante y para el propio imaginario argentino que niega la presencia indígena reproduciendo simbólicamente su genocidio. Ante ello el desafío consiste en mostrar las ausencias en un gesto que no intente hablar por ellas.

Si volvemos al territorio aludido, en Punta Indio hay rastros de existencia indígena a los que cuesta preservar pero no hay comunidades que se consideren descendientes⁴⁰, como sí ocurre en las cercanías de otra RB bonaerense, Delta del Paraná, donde se encuentra Punta Querandí «habitado por guaraníes, diaguitas, wichis, kom, qollas. Son albañiles, obreras de fábricas, pibes de gorrita, hijos y nietos de los primeros pobladores de la zona que hoy resisten el avance de los countries y sus topadoras»⁴¹.

Esto no suprime la diferencia colonial en Punta Indio sino que la complejiza, pues implica que se tienen que poner en evidencia las huellas de la colonialidad. Una que resulta ineludible, es que en ese otrora territorio querandí, la presencia indígena está simbolizada por dos grandes esculturas de chatarra. Ambas se encuentran emplazadas en la ribera del Río de La Plata. Una en el balneario El Pericón, cuenta con 9 metros de altura, fue realizada por el grupo independiente de trabajo autogestionado Cultura Vallese coordinado por Luis Lofeudo⁴² y la otra en un predio privado que da al río y debió habilitar esa parte para uso público, mide 22 metros de alto y la realizó un colectivo de artistas coordinado por Daniel Narezo⁴³. Si bien el modo de producción de estos grupos es horizontal pues prioriza la participación popular y contribuye a darle

38 Walter Mignolo citado por María Lugones, «Hacia un feminismo descolonial» (2010), *La manzana de la discordia*, Vol.6, N°2, Bogotá, julio-diciembre, 2011, p. 113.

39 María Lugones, art.cit., n.36, pp. 110-111. Quiero recuperar este carácter activo de la subjetividad en el modo que conceptualiza Lugones la diferencia colonial.

40 Tampoco hay comunidades que se reivindiquen afrodescendientes. De todas maneras este relato se centra en la línea indígena, pues parte del reconocimiento actual de que el lugar procede del originario «territorio querandí».

41 Sebastián Hacher, «Identidades y topadoras» in: *Revista Anfibia*, [en línea], 2018, Disponible en <http://revistaanfibia.com/cronica/puntoquerandi/>

42 Entrevista a Luis Lofeudo, [en línea], 2014, Disponible en <https://agassaganup.wordpress.com/2014/09/10/un-monumento-de-chatarra-tienevisibilidad-enorme-el-cemento-al-otro-dia-es-invisible/>

43 El guardián de la Cruz del Sur es una realidad», [en línea], 2019, Disponible en <http://elregionalcostero.com.ar/el-guardian-de-la-cruz-delsur-es-una-realidad/>

visibilidad a la presencia negada por la historia, nos lega una memoria androcéntrica en la que se articulan colonialidades. La exaltación gigantesca de estas figuras, donde la segunda funciona prácticamente como un faro, es inversamente proporcional a la asunción de la existencia indígena como partícipe de nuestra realidad, materializando una colonialidad del ser, pues vuelve superflua la presencia originaria al evocarla desde una gran estructura de metal.

La colonialidad se extiende más allá de la figura toda vez que no contamos con relatos heredados o personas indagadas, ni las buscamos por presuponerlas prescindibles de antemano. En este sentido, las grandes esculturas de escala extra humana, resitúan lo indígena en un lugar de no-humanidad, clave del racismo entendido para la colonialidad del poder como la segregación entre humano y no-humano. A su vez, evocar lo indígena en la figura de un varón linda con la colonialidad del género, ya que si bien el género es atributo humano (en la distinción racista) la adopción de lo masculino como representativo de un grupo implica simbolizarlo según los cánones de la matriz de género moderno/colonial⁴⁴.

Asimismo las calles de Punta Indio tienen mayormente denominación de grupos o individuos indígenas (por caso: guaraníes, comechingones, Túpac Amaru, Huáscar, etc.) y nombres de ritmos folklóricos (La Zamba, El Cuando, El Malambo, etc.), aunque también de próceres nacionales sin distinción respecto de su accionar para con los pueblos originarios (Sarmiento, Rivadavia, San Martín, Belgrano, etc.). Sí cabe destacar, de todas maneras, que no aparece el apellido Roca del perpetrador de la «Campana del Desierto». Suele considerarse «pintoresco» este rasgo del pueblo, cuando en realidad continúa simbólicamente la expropiación del lugar a los grupos indígenas. ¿Qué significa entonces situarse en la diferencia colonial? El término está pensado para hacer visibles las acciones y las resistencias de los grupos negados, que aquí además están ausentes. Recae entonces el peso de esa diferencia en quienes quedamos del lado del privilegio y por lo tanto de quien coloniza. Es desde la colonialidad del saber, que se aventura el gesto para que un saber situado no niegue su violencia y produzca su relato como herida abierta.

Rescatamos entonces la herida histórica, política, cultural, que tensa los relatos de nuestra pertenencia e identidad, no para cerrarla sino para no negarla⁴⁵. Queremos asimismo recordar que las heridas no forman parte solo del plano antropocéntrico, pues lo que la matriz moderno/colonial desplaza al margen de lo no-humano, «la naturaleza», es sensibilizado para la clave del Buen Vivir desde una ontología relacional pluriversal. De allí que la biocolonialidad muestre la colonialidad del ser puesta en juego en la producción misma de «naturaleza», en el carácter objetual y pasivo que la enacción tecno-científica le concede. Situar en esta dimensión la diferencia colonial implica indagar circuitos de enacción donde surjan sentidos activos de naturaleza y por ende, podamos encontrar naturalezas en plural.

Naturalezas, encanto y desencanto

Con el árbol en las manos estoy cantándole a usted
sin el permiso de España y con guitarra de laurel.

44 Ver María Lugones, *art. cit.*, n. 3.

45 Desocultar la diferencia colonial en los términos de este relato implica explicitar que quien escribe está, en principio, del lado privilegiado de dicha diferencia. En tanto no existe una co-construcción del relato, el mismo se basa en esta incomodidad. La misma tensión se pone en juego respecto de la vinculación con Punta Indio, pues soy frecuentadora de la localidad aunque no la habito.

Todo el Río de la Plata canta: laure, laurelé.

La zonificación de una Reserva de Biosfera comprende área núcleo (áreas silvestres protegidas), zona de amortiguamiento (terrenos privados con usos moderados incluyendo poblaciones rurales donde pueden desarrollarse actividades de bajo impacto como investigación, educación y cierto tipo de turismo) y zona de transición (terrenos públicos y privados dedicados a la producción y desarrollo socioeconómico dentro de un esquema sustentable). Punta Indio se ubica en la zona de amortiguamiento de la RBPCS donde «poco a poco la actividad turística va incrementando su oferta y demanda, sobre todo relacionada al turismo de fin de semana que busca el contacto con el ambiente, al turismo rural y a las actividades ecoturísticas como observación de flora y fauna, senderismo, y otras similares»⁴⁶.

En torno al turismo el diálogo es conflictivo porque no todos los grupos del lugar buscan promoverlo, sobre todo quienes se han mudado allí en pos de una forma de vida en paz como refugio del ámbito urbano, que son las personas que mayormente expresan una continuidad con el entorno desarrollando una economía de autosustento. Otros grupos, de corte tradicionalista, que trabajan con ganadería en las estancias privadas y desarrollan actividades gauchescas, son proclives al turismo rural. Del mismo modo, comerciantes y trabajadores de la zona entienden que una forma cuidada de turismo es vital para la economía del pueblo. Las diferencias expresan, entre otros intereses, conflictos de clase en el sentido de la colonialidad del poder; es decir, que no se basan exclusivamente en la figura salario del trabajo productivo, sino que se ligan con pluriempleo, informalidad de las tareas y del carácter de la retribución.

Estas controversias se articulan con otras problemáticas, pues si bien es mayoritaria la mirada que propicia el turismo, en ella surge una conflictividad en torno a asfaltar o no el acceso al pueblo. Aquí hay que tener en cuenta que la RBPCS está atravesada por la Ruta Provincial Interbalsearia N°11 (RP N°11), de unos 583 km de extensión, que va desde Punta Lara hasta Mar del Sur. Un tramo de la ruta, que abarca la longitud de la reserva, está consolidado con conchilla, por lo que es un camino de ripio sin asfalto. Periódicamente se renueva el debate en torno a la posibilidad de asfaltarlo y actualmente existe un proyecto aprobado para hacerlo hasta el ingreso a Punta Indio solamente.

Los factores que se alegan para rechazar el pavimento son el aumento del nivel de ruido, de la posibilidad de accidentes, de la inseguridad, de la intranquilidad y el impacto negativo en la conservación de la reserva. Los argumentos a favor esgrimen un mejor acceso a bienes y servicios como educación, alimentación, salud, emergencias. Aunque mayoritario el rechazo, en sus argumentos solo habría una motivación que toma en cuenta la Reserva de Biosfera como base y no el mero para qué de quienes la usufructuamos.

De todos modos, como señalamos en el apartado anterior, se trata de un diálogo en proceso del que se pueden ir tomando distintas circunstancias. Otra instancia de este la brinda un grupo de investigación etnobiológica que relevó las narrativas de diferentes grupos involucrados (gestoras, docentes y pobladoras) sobre la RBPCS como patrimonio biocultural y dio cuenta de los puntos de desencuentro⁴⁷.

46 AAVV «Reserva de Biosfera Parque Costero del Sur. Actualización del Plan de Manejo», s/d, 2019, p. 36.

47 Ver María B. Doumecq et alii, art. cit. En lugar de denominar a los grupos «los gestores, los docentes y los pobladores», feminizamos la expresión bajo el supuesto de que se trata de personas «las gestoras, las docentes y las pobladoras». De este modo intentamos eludir que la marcación de género gramatical se alinee con una marcación dicotómica de sexo-género. El femenino, entonces, alude a la condición de persona de quienes participaron de las entrevistas, independientemente de su identidad de género.

Entre estos puntos aparece el de la pavimentación de la RP N° 11 que se vincula con la aceptación o rechazo del incremento del turismo que se vería facilitado por un mejor camino. Los argumentos a favor son la mayor actividad económica que representa el turismo y una mejor calidad en la asistencia médica para pobladores locales. Quienes se oponen en cambio sostienen que la llegada de turistas en cantidad será perjudicial para la preservación de la RBPCS, ya que generaría más basura y mayor tránsito (con ello una mayor probabilidad de accidentes hacia los residentes y fauna local), impactos que al ignorar el patrimonio biocultural hacen dudar de la sostenibilidad de la actividad a largo plazo⁴⁸.

Sin embargo esa investigación encuentra un aspecto aún más conflictivo relacionado con la actividad minera de extracción de conchilla, especialmente pernicioso para la conservación y uso sustentable de los talares, pues hace necesario derribar el talar que crece sobre este sustrato. Además, con la extracción de conchilla se eliminan los reservorios de agua dulce que se encuentran en forma de lentes en los cordones conchiles, afectando la sustentabilidad hídrica del área:

Si bien las ordenanzas municipales no contemplan estas problemáticas, utilizándose este sedimento para la construcción de calles y caminos, inclusive la RP N° 11 que atraviesa el PCS, las autoridades actuales tratan de atender la situación mencionada evitando su utilización⁴⁹.

La investigación muestra también que la ordenanza de Punta Indio que prohíbe la utilización de las especies nativas del talar resulta contradictoria con la definición de las Reservas de Biosfera, ya que dificulta el desarrollo sustentable de la comunidad local. Diversos estudios realizados en áreas protegidas han demostrado que la prohibición en el uso de las especies nativas conduce a la interrupción de las relaciones entre la población local y el entorno. Esta interrupción, a la vez, provoca el empobrecimiento de las familias, la pérdida de procesos culturales de selección y criterios de manejo generadores de biodiversidad, como también la diversidad misma de especies, variedades y cultivares.

Dentro de la dicotomía nativo/exótico y las prácticas asociadas, algunas especies exóticas son mencionadas por quienes pueblan la RBPCS como propias de su entorno, independientemente de su origen. Así, las especies exóticas son resignificadas y consideradas como parte del paisaje y no como elementos disruptivos. Sin embargo, las gestoras distinguen entre ambas categorías y todas las acciones de conservación giran en torno a las especies nativas y el ecosistema que las alberga.

Además, en el discurso de este grupo, se distingue dentro de las especies exóticas aquellas que son invasoras y que representan, según su visión, una amenaza para la conservación de la RBPCS. También existen pobladoras conservacionistas -correspondiente al grupo de nuevas pobladoras- que distinguen entre ambas categorías. Gestoras y pobladoras organizan diversas actividades para restaurar los talares (jornadas de extracción de especies exóticas y aprovechamiento de las mismas). Estas acciones en algunos casos resultaron conflictivas por una parte, por el método empleado, principalmente el uso de herbicida para eliminarlas y, por otra parte, debido a que muchas pobladoras se oponían a la extracción de estas especies.

48 El tipo de turismo que se intenta fomentar es el ecoturismo de base comunitaria. Si bien en la década del 30 del siglo xx hubo un período de élite en el usufructo del lugar, donde el Hotel Argentino atraía a sectores oligárquicos, desde su hundimiento a raíz de las fuertes sudestadas la zona convoca principalmente a sectores populares.

49 *Ibid.* El apartado continúa basándose en los resultados de esta investigación. Aclaro que no pertenezco a ninguno de los grupos categorizados en la investigación.

La investigación por tanto señala que entre los distintos actores cambian las representaciones de los elementos identitarios del paisaje local, entendido este último como el espacio interpretado por las pobladoras. «En relación con este tópico, las instituciones educativas cumplieron un rol como articuladoras de saberes entre las gestoras y las pobladoras, donde la dinámica fue unidireccional»⁵⁰.

La fractura mayor, entonces, está en el modo en que se hace participar a las pobladoras y las docentes, tomando en cuenta los grupos analizados por el estudio en cuestión. Así, las gestoras eligieron un espacio que represente al parque incorporando elementos con cierta información (principalmente especies nativas), sin tener en cuenta la participación de las pobladoras.

Estas acciones redundan en diferencias narrativas basadas en el lugar de residencia de las distintas personas, ya que por lo general las docentes y las gestoras no habitan en Punta Indio. Esto también se observa en las discrepancias entre las pobladoras, donde el discurso de las nuevas habitantes se aproxima más al de las gestoras.

La permanencia en el lugar genera una relación diacrónica con el ambiente, resultando a lo largo del tiempo en la construcción del paisaje local. Otro factor que incide en las narrativas son los intereses económicos y las actividades desarrolladas. Estos intereses impiden el diálogo fluido y constructivo entre dichos actores, diálogo que sin embargo logra restablecerse frente a problemas comunes tales como la erosión costera⁵¹.

Las marcas de los desencuentros que señala esta investigación están en la diferente procedencia e intereses de las personas involucradas y son en este sentido antropocéntricas biocoloniales, pues de cierto modo las perspectivas en cuestión «hablan por» la naturaleza en tanto componente «no-humano» de los elementos en juego. La naturaleza es hablada y en tal sentido subalternizada, puesta en lugar de otredad, vuelta objeto, sobre todo por parte de quienes consideran detentar un saber científico. En primer lugar las gestoras, que traen las categorías clasificatorias de las especies y organizadoras del paisaje; en segundo lugar las docentes, que han tenido menos protagonismo porque no se les ha involucrado tanto en las conversaciones desde quienes las han propiciado. Mientras que las pobladoras, sobre todo las más antiguas, quedan asociadas a la otredad de la naturaleza, confundidas con ella por perderse entre la vegetación en su accionar, al punto de no considerar relevante la distinción entre nativa y exótica. Opera aquí otra dicotomía, con las nuevas pobladoras, que manejan criterios conservacionistas y traerían entonces un saber científico que les pone en la jerarquía de «gestoras».

Los sentidos que se alcanzan a atisbar en las breves consideraciones de este texto muestran el carácter problemático de las acciones institucionales que «bajan» categorizaciones, aunque las mismas en su conceptualización parezcan adecuadas.

El problema es de narración, de su materialidad, de puesta en juego de las personas en su construcción, cuestión que buscamos enfatizar al insistir en el diálogo como proceso y en la activación de conversaciones. Solo así, términos internacionalmente reconocidos y necesarios para la membrecía de la UNESCO, como biodiversidad y sustentabilidad, dejarán de ser vocabulario políticamente correcto para acceder a formularios y sellos.

50 *Ibid.* Con la intervención sobre el género gramatical indicada en n.47.

51 *Ibid.*

Se trata, en cambio, de propiciar lo que Arturo Escobar llama una versión fuerte de la sustentabilidad:

construir alternativas al «desarrollo» desde perspectivas que: alberguen lo comunal, tanto como lo individual; refuercen los entramados socio-naturales contruidos y defendidos por la gente común; contribuyan a devolverle al mundo la profunda posibilidad civilizatoria de la relacionalidad; y, auguren mejores condiciones de existencia para el pluriverso⁵².

La indicación no requiere un esfuerzo extraordinario sino simplemente un cambio material en la puesta en juego del diálogo. Para la situación que venimos considerando, desplazarnos hacia el multinaturalismo, cambiar la idea de cultura como indicador de lo humano en tanto especie, a tomarla como indicador de lo pluriversal, por lo tanto conformada no solo del pensamiento y las palabras de los seres humanos en sentido antropocéntrico, sino de la trama de convivencia humana en sentido amplio, que aúna lo vivo y lo no-vivo, lo material y lo simbólicamente existente.

Para ello basta un humilde gesto en el descentrar la mirada que nos ubique como una entidad más de la existencia:

donde el desafío del conocimiento de lo vivo es asumirnos a nosotros mismos como parte de eso vivo, y a nuestras relaciones como constitutivas de nosotros y de nuestro entorno. Permanentemente incompleto, permanentemente resignificado, (...) donde la sustentabilidad o sostenibilidad se va a resolver en cuanto se afiance una perspectiva relacional, que parta del reconocimiento de la propia mirada⁵³.

La cosificación de la naturaleza implicada en la clasificación científica, especialmente en nuestro análisis la distinción entre especies exóticas y nativas, enactúa un privilegio antropocéntrico que relega, además de a los laureles, a los grupos que producen otras materialidades narrativas al respecto. Dicho de otro modo, esta producción biocolonial de naturaleza genera su desencanto, en sintonía con la lógica racional que consolidó el triunfo capitalista de la modernidad, denunciada en diferentes expresiones como «desencantamiento del mundo» o «destrucción del cosmos»⁵⁴. Tramar lazos de generación de saber, donde el posicionamiento de los seres humanos baje horizontalmente a una situación de humildad y considere partícipe a la red de co-habitantes «no humanos» en la dicotomía tradicional, posibilitará asumir su producto como «permanentemente incompleto, permanentemente resignificado, permanentemente asociado a un potencial emancipatorio en tanto se lo inscribe en lo subalterno»⁵⁵. En el diálogo abierto, entonces, seguir la línea que lo transforma de «hablar por» a «hacer con» y acallar nuestras voces en función de una praxis conjunta.

52 Arturo Escobar, *op. cit.*, p. 65.

53 Paula Núñez, *op. cit.*, pp. 131-135

54 Ver Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *La nueva alianza*, Madrid, Alianza, 1985.

55 *Ibid.* n. 53, p. 132.

Laureles sin inmortalidad

Déjame en lo verde
Celebrar el día
Porque por lo verde
Regreso a la vida: Yo muero para volver
Juntando rocío en la flor del laurel⁵⁶

Hemos visto que para las pobladoras arraigadas en la RBPCS, la distinción entre exótico y nativo aplicada a las especies puede resultar superflua, pues en su bolsa contenedora, reúnen antes que excluyen los elementos compañeros de su hacer. Si bien confirmamos que El Laurel no existe, hay laureles, sus especies conviven y se enredan en las narrativas puntaindienses, enactúan junto a los diferentes grupos distintas prácticas que hacen mundos. Esos mundos conviven, con mayor o menor conflictividad, algunos simplemente se dejan estar junto a los demás, otros pretenden imponerse como el único posible. Este es el desencanto que deseamos conjurar.

Como señala la primera canción, El árbol ya fue plantado, se resiste la colonialidad al darle impulso a la vida a pesar de las autoridades virreinales y así llenarse de pájaros e incluso producir música con su madera. Mientras que la última canción, Zamba del laurel, conjuga el sol y la savia haciendo de la fotosíntesis un signo del ciclo vital, donde es posible volver después de morir, en otra modalidad existencial.

El ciclo de transformaciones que implica la aceptación de lo viviente como contingente y efímero escapa a cualquier pretensión de inmortalidad; contrasta entonces con el legado eurocéntrico de los laureles ya guerreros, ya académicos. Así resultan preferibles las canciones al Himno, para desplazarnos de la idea de Patria que hace de toda Nación una Medea⁵⁷. Preferimos laureles sin eternidad, menjunjes de brujas, inciensos y condimentos, que permitan a su vez liberar a Dafne, atrapada en la violencia de una posesión que pretende hacerse pasar por amor.

Dejamos el Himno del lado de los ecos genocidas de la Campaña del Desierto y de su reproducción simbólica contemporánea en la afirmación que expresa la colonialidad del poder: «los argentinos descienden de los barcos»⁵⁸. Combatir la simbólica inmortalizadora de los laureles nos pone en la trama de resistir la colonialidad del ser y del saber con sus respectivas

56 56Fragmento de Zamba del Laurel. Letra de Armando Tejada Gómez y música de Gustavo Leguizamón. Armando Tejada Gómez, de ascendencia huarpe, fue un poeta popular argentino, oriundo de Mendoza, que en 1963 sentó las bases del Movimiento Nuevo Cancionero: «Aspira a renovar en forma y contenido nuestra música para adecuarlas al ser y el sentir del país de hoy (...) expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas» citado en Claudio Díaz, «El Nuevo Cancionero. Un cambio de paradigma en el folklore argentino» in: Ricardo Costa y Teresa Mozejko (eds.), *Lugares del decir 2: competencia social y estrategias discursivas*, Rosario, Homo- Sapiens, 2007, p. 223. La Zamba del Laurel integra el poemario «Canto popular de las comidas» por el que Armando Tejada Gómez ganó el premio de Poesía de La Casa de las Américas en 1974. Una versión de la zamba, por el Dúo Salteño, puede escucharse en <https://youtu.be/lJ3PupdKOLA>

57 Una madre cruenta que devora a sus hijos. La frase se inspira en Adriana Cavarero, *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea* (2007), Barcelona, Anthropos, 2009.

58 Esta afirmación, usada incluso por líderes políticamente progresistas, identifica como única procedencia para la población argentina, la inmigración europea promovida desde la conformación del Estado-Nación y resulta negadora, tanto de la población indígena como de la afrodescendiente.

violencias. En la comunidad de Punta Indio los laureles hacen-con y así son en plural; muebles, sombra, música, condimento, madera, confort, constelación de mundos. Aunque hay mundos que en lugar de enactuar una red de compañías buscan extirpar una parte, deshacerse por ejemplo de las especies exóticas y depredar, en pos de un origen que se identificaría como más natural dentro de lo natural, en la dicotomía que le separa de la cultura.

Es el momento de evocar entonces los sentidos que en este relato dan indicio de una ubicación que desanda la dicotomía: naturcultural para Donna Haraway, humanidad como término extendido a todo lo sintiente-viviente para Eduardo Viveiro de Castro, cultura como referencia a la producción de todo viviente para Emanuele Coccia. Todas estas conceptualizaciones se desplazan de la dicotomía naturaleza / cultura de un modo que resignifica tanto la humanidad como la cultura, en un alcance de universalidad máxima, al quitarle el parámetro antropocéntrico que las configuraba. Universalidad en tanto abrazo de lo existente antes que pretensión de un modelo único que se debiera realizar; es decir, universalidad efectivamente plural en vez de unívoca.

En las pinceladas de este ensayo el recorrido conceptual aspira a sumarse al gesto de descolonización de la modernidad, «pero esto no significa el abandono de las instituciones modernas, sino su reinscripción en sentidos comunes diferentes, donde tales instituciones puedan ser «vivas» de forma no eurocéntrica»⁵⁹.

De este modo, el hacer-con entre laureles, seres humanos y otras especies compañeras, que se pone en evidencia en la RBPCS, nos saca de las razones lógico-modernas que brindan metas tecnocientíficas para ponernos en sintonía con la motivación de que «aprender a seguir con el problema de vivir y morir juntos en una tierra herida favorecerá un tipo de pensamiento que otorgará los medios para construir futuros más vivibles»⁶⁰. Laure, laurelé, laureles efímeros, praxis de libertad, embrujos protectores...»

59 Santiago Castro-Gómez citado por Carlos Andrés Duque-Acosta, *op. cit.*, p. 157.

60 Donna Haraway, *op. cit.*, p. 163.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, «Reserva de Biosfera Parque Costero del Sur. Actualización del Plan de Manejo», s/d, 2019.
- ARTURI, Marcelo, PÉREZ MERONI, Mercedes, PALEO, Clara y HERRERA, Raúl, «Lineamientos para una zonificación del Parque Costero del Sur basada en la relación del paisaje con la cultura» in: José Athor (ed.) *Parque Costero del Sur. Naturaleza, Conservación y Patrimonio Cultural*. BsAs: Fundación de Historia Natural «Félix de Azara», 2009, pp. 18-36.
- BERUETE, Santiago, *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*. Madrid, Turner, 2016.
- BELTRÁN-BARRERA, Yilson, «La biocolonialidad: una genealogía decolonial» in: *Nómadas* N° 50. Colombia: Universidad Central, 2019, pp. 77-91.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Lo posthumano* (2013) Barcelona, Gedisa, 2015.
- CAJIGAS-ROTUNDO, Juan Camilo, «La biocolonialidad del poder. Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo» in: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comps.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre, 2007, pp. 169-194.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago, «Michel Foucault y la colonialidad del poder» in: *Tabula Rasa*, núm. 6, enero-junio, 2007, pp. 153-172.
- CAVARERO, Adriana, *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea* (2007), Barcelona: Anthropos, 2009.
- COCCIA, Emanuele, *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* (2016), BsAs: Miño & Dávila, 2017.
- DÍAZ, Claudio, «El Nuevo Cancionero. Un cambio de paradigma en el folklore argentino» in: Ricardo Costa y Teresa Mozejko (eds.) *Lugares del decir 2: competencia social y estrategias discursivas*, Rosario, Homo-Sapiens, 2007, pp. 203-248.
- DOUMECQ, María B., PETRUCCI, Natalia S. y STAMPELLA, Pablo C., «Cuando los saberes no dialogan. Prácticas en conflicto en el Parque Costero Sur (Buenos Aires)» in: Bonplandia. *Revista del IBONE*. Vol. 9. Núm. 1, Corrientes: IBONE, Junio, 2020, pp.57-70. Disponible en <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/bon/article/view/4109/4012>
- «DUQUE-ACOSTA, Carlos Andrés, *La ampliación ontológico-política del Buen Vivir/Vivir Bien como praxis transmoderna*, Campinas, UNICAMP, 2019.
- ESCOBAR, Arturo, *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*, Medellín, UNAULA, 2014.
- GALUP, Alejandro, «Proyecto monte nativo» in: José Athor (ed.) *Parque Costero del Sur. Naturaleza, Conservación y Patrimonio Cultural*, BsAs, Fundación de Historia Natural «Félix de Azara», 2009 pp. 429-452.
- HACHER, Sebastián, «Identidades y topadoras. Punto Querandí» in: *Revista Anfibia*, [en

[línea], 2018, Disponible en <http://revistaanfibia.com/cronica/punto-querandi/>

HARAWAY, Donna, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtchuluceno* (2016), Bilbao, consonni, 2019.

HARAWAY, Donna, *Manifiesto de las especies de compañía*, (2003) Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Editores, 2016.

HARAWAY, Donna, «Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/inapropiables» in: *Política y Sociedad* N° 30. Madrid, 1999, pp. 121-163.

HUMMEL, Amanda E. y RODRÍGUEZ, Roberto A., «Un refugio de vida silvestre dentro del Parque Costero del Sur» in: José Athor (ed.) *Parque Costero del Sur. Naturaleza, Conservación y Patrimonio Cultural*, BsAs, Fundación de Historia Natural «Félix de Azara», 2009, pp. 453-463.

LANDER, Eduardo (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*, BsAs: CLACSO, 2000.

LE GUIN, Úrsula «La teoría de la bolsa de transporte de la ficción» (1986), [en línea], 2021, Disponible en <https://arquitecturacontable.wordpress.com/2021/01/14/ursula-k-leguin-teoria-bolsa-para-llevar-cosas/>

LUGONES, María, «Hacia un feminismo decolonial» (2010) in: *La manzana de la discordia*, Vol.6, N°2, Bogotá, julio-diciembre, 2011, pp. 105-119.

LUGONES, María, «Colonialidad y género» in: *Tabula Rasa*, No.9, Bogotá, julio-diciembre, 2008, pp.73-101.

MALDONADO-TORRES, Nelson, «Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto» in: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.) *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre, 2007, pp. 127-168.

MIGNOLO Walter, *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad*, Barcelona: bellaterra, 2015.

NÚÑEZ, Paula, «Planteos críticos del ecofeminismo sobre la vida en el planeta. Una mirada situada en la Patagonia» in: Marta Palacio (ed.) *Neo-materialismo*. BsAs, Prometeo, 2018, pp. 121-138.

OJEDA, César, «Francisco Varela y las ciencias cognitivas» in: *Revista chilena de neuro-psiquiatría*. Vol. 39. Núm. 4. [en línea], 2001, Disponible en <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-92272001000400004>

PRIGOGINE, Ilya y STENGERS, Isabelle, *La nueva alianza*, Madrid, Alianza, 1985.

QUIJANO, Aníbal, «Colonialidad del poder y clasificación social» (2007) in: Danilo de Assis Clímaco (ed.) *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. BsAs, CLACSO, 2014, pp.285-330.

VARELA, Francisco, THOMPSON, Evan y ROSCH, Eleanor, *De cuerpo presente. Las ciencias*

cognitivas y la experiencia humana, Barcelona, Gedisa, 1992.

Enchantement, désenchantement et réenchantement des rapports entre l'humain et la nature chez Gabriel García Márquez

Charlie DAMOUR

Docteur en études hispaniques et hispano-américaines Professeur certifié d'espagnol,
membre associé du laboratoire DIRE, enseigne dans le secondaire et à l'Université de La
Réunion.

Dans « La mer du temps perdu » (1961), García Márquez fait de la mer, rejetée par les habitants du village à cause de son hostilité, une source d'émerveillement, d'harmonie, d'apaisement, de régénérescence physique, puis de sérénité permanente, et enfin de richesses inépuisables. Or, six ans plus tard, dans *Cent ans de solitude* (1967), les Macondiens sont châtiés pour avoir permis à la United Fruit Company, cheville ouvrière de l'impérialisme en Amérique latine, de bafouer les lois naturelles régissant leur village édénique. Le pessimisme de la vision semble total et rejoindre l'analyse du fondateur de l'écologie Aldo Leopold qui affirmait dès 1949 que « nous maltraitons la Terre parce que nous la considérons comme un bien qui nous appartient ». Comment expliquer cette évolution entre les deux œuvres ? A la fin de sa vie, García Márquez laisse cependant une lueur d'espoir.

En « El mar del tiempo perdido » (1961), García Márquez hace del mar, rechazado por los habitantes de un pueblo costero por su hostilidad, una fuente de asombro, armonía, apaciguamiento, regeneración física, y luego de serenidad permanente y finalmente de riquezas inagotables. Ahora bien, seis años más tarde, en Cien años de soledad (1967), se ven castigados los macondianos por haber permitido a la United Fruit Company, el eje del imperialismo en América Latina, burlarse de las leyes naturales que rigen su pueblo edénico. El pesimismo de la visión parece total y unirse al análisis del fundador de la ecología Aldo Leopold, quien afirmó ya en 1949 que « maltratamos a la Tierra porque la consideramos como un bien que nos pertenece ». ¿Cómo explicar esta evolución entre las dos obras? Al final de su vida, sin embargo, García Márquez dejó un rayo de esperanza.

Depuis l'Antiquité, avec Théocrite et ses *Idylles* (275 av. J.-C), Virgile et ses *Bucoliques* (37 av. J.-C) ; la Renaissance avec Sannazarro et *L'Arcadie* (1502), Thomas More et son *Utopia* (1516), Jorge de Montemayor et *Los siete libros de la Diana* (1559), Cervantès et *La Galatea* (1585), Vauquelin de La Fresnaye et *L'Art poétique* (1589), le siècle des Lumières avec Antoine Watteau et *Les Bergers ou Fêtes galantes* (1717), François Boucher et [la] *Pastorale* ou [le] *Jeune berger dans un paysage* (1739-1745), la poésie, les romans pastoraux, la peinture et le genre utopique n'ont cessé de célébrer la nature à travers, dans la plupart des cas, une vision idéalisatrice, et en y projetant les sentiments et les états d'âme de l'homme. Au contact de la nature, l'humain s'épanouit, s'évade, se met à rêver. Son émerveillement lui procure bien-être et satisfaction. Lorsque l'osmose se rompt, il s'en trouve égaré.

Ce n'est pas de cet aspect dont nous voudrions parler ici, mais de la nature non anthropique¹, que certains bouleversent poussés par le désir de lucre. C'est ce qui arrive au village de Macondo de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez après le passage de la United Fruit Company. La «*ciudad de los espejos* »², bâtie avec enthousiasme par José Arcadio Buendía, est anéantie au point de sombrer dans la violence, d'être balayée de la surface de la terre et de laisser une vision profondément pessimiste du rapport de l'être humain avec la nature imposé par une idéologie, celle du capitalisme.

Cette vision proposée dans l'œuvre la plus célèbre de García Márquez fut-elle toujours la sienne ? Il semblerait bien que non, si nous examinons une de ses créations précédentes. En 1961, en publiant le conte «*El mar del tiempo perdido*», García Márquez y avait pourtant laissé un espoir de réconciliation entre l'être humain et la nature. Le réenchancement s'y opère non pas sur terre mais sous la mer. Nous contrasterons ici ces deux aspects de manière à faire ressortir les évolutions et infléchissements de l'œuvre de Gabriel García Márquez sur ce sujet.

Du désenchantement au réenchancement éphémère des villages dans « El mar del tiempo perdido »(1961)

Avant d'entrer en matière, il convient de préciser rapidement le contexte de l'élaboration de cette nouvelle. En 1960, son auteur, journaliste de *Prensa latina* à La Havane, fut muté à New York, où il démissionna de son poste en 1961 à la suite d'une menace de mort. Par bus, il se rendit avec femme et enfant à la frontière mexicaine, ce qui lui permit de percevoir les

1 Les premières lignes de cette introduction montrent déjà combien le terme « nature » est imprécis, voire ambigu, dans la mesure où il introduit forcément une dimension anthropique qu'il convient d'éviter, d'où l'opposition « humains vs non-humains ». L'expression « *natura naturata* », que nous pourrions tirer de l'opposition proposée par Spinoza entre « *natura naturans* » (Dieu créateur) et « *natura naturata* » (la création sous tous ses aspects) ne nous satisfait pas non plus dans la mesure où elle inclut l'être humain. Bruno Latour démontre que le vocable « nature » n'est pas rigoureusement opératoire et adopte le mot « Gaïa » emprunté à Hésiode par James Lovelock, dans *The Revenge of Gaia* (2006), pour parler de la Terre comme « système autorégulé ». Le bassin du Mississippi nous semble-t-il « de nature » ? Eh bien non, répond Latour : sans une digue, l'ouest de la Nouvelle-Orléans deviendrait une grande partie de l'immense bassin du Mississippi vers lequel se déverse un quart de l'économie américaine. Voir : Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Paris : La Découverte, 2015, en particulier la seconde conférence (p. 75) et la troisième. Pour notre part, nous avouons que le nom de « Gaïa » nous paraît bien mal connoté dans la mythologie. Dans ce travail, le mot « nature » aura donc le sens de « nature non anthropique », c'est-à-dire non marquée par les activités humaines.

2 Jouant sur les termes, on pourrait dire que le village primitif de Macondo n'a de valeur que par l'environnement qu'il reflète.

effets de la discrimination raciale dans le sud des Etats-Unis³. Arrivés en train à Mexico, ils ne survécurent que grâce à l'aide de quelques amis. García Márquez ressentit alors ce que pouvait être la pauvreté –sentiment qu'exacerba sans doute la lecture de *El llano en llamas* (1953) et *Pedro Páramo* (1959) de Juan Rulfo⁴–, qu'il exposa à la manière fantastique dans l'œuvre qui nous intéressera en premier.

Désenchantés par la misère au bord d'une mer impitoyable, certains habitants d'un village côtier dans «El mar del tiempo perdido», finissent par sentir d'une façon tout à fait paradoxale une odeur de rose⁵ venant des flots qui ne cessent de rejeter des immondices⁶.

La mentalité populaire, on le voit dans les martyrologes, rattacha très tôt la fragrance de cette fleur d'origine exotique, parmi les plus suaves qu'il soit, à un fait exceptionnel, la perfection chrétienne d'un homme ou d'une femme « décédés en odeur de sainteté ». Dans l'Antiquité, elle servait d'ailleurs au culte des divinités. Bref, ce parfum, dans la mythologie chrétienne, est intimement lié à l'idée de la mort, mais d'une mort heureuse qui ouvre le chemin vers le bonheur éternel auquel aspire Pétra, la morte vivante, à en juger par son nom⁷. Elle y voit donc l'annonce de sa fin prochaine⁸ et fait part à son mari de son désir d'être enterrée dignement, car elle refuse de subir le même sort que ses compatriotes qui, faute d'un sol meuble pour y être mis en terre, étaient jetés à la mer. Lorsqu'elle meurt, six mois après la supposée prémonition, son vœu n'est évidemment pas respecté.

3 Voir : Gerald Martin, *Gabriel García Márquez. Une vie*, Paris : Grasset, 2009, p. 296-299.

4 *Ibid.*, p. 304.

5 Raúl Orrantía Bustos range cette « mystérieuse odeur de roses qui provient de la mer » parmi les « thèmes constants de l'écrivain colombien, les pestes » ; dans : «*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada de Gabriel García Márquez*». Libro de transición y de temas recurrentes en pos de un nuevo estilo », 2021, p. 2, disponible sur : <https://www.academia.edu/6812188/La_increible_y_triste_historia_de_la_Cándida_Eréndira_y_de_su_abuela_desalmada_de_Gabriel_García_Márquez_Libro_de_transición_y_de_temas_recurrentes_en_pos_de_un_nuevo_estilo> (consulté le 2 juin 2021).

6 Manuel Guillermo Ortega, s'appuyant sur Bachelard, assure que dans les nouvelles de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* la mer est une « force diysphorique », un « locus terribilis », « une force menaçante, dangereuse, saturée de mort, qui lance sur la plage les naufragés et les dépouilles de tempêtes brutales » ; dans : «Los motivos del mar y el puerto en los cuentos de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*», *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 2007, n° 6, p. 2 et 3, dernière mise à jour : 2021, disponible sur <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5810204>> (consulté le 2 juin 2021). Fernando Burgos insiste sur les deux niveaux de la mer présentés successivement par la nouvelle. Dans un premier temps, à sa superficie, elle rejette les détritiques que les hommes ont déversés dans ses eaux et dans un second elle offre aussi « le mystère de ses fonds » ; dans : «Aspectos de la cuentística de Gabriel García Márquez» de Fernando Burgos, dans : *El cuento hispanoamericano*, p. 467. En cela, ajouterons-nous, la vision de García Márquez annonce les protestations des mouvements écologiques actuels, comme cela apparaît par exemple dans l'article d'Albeiro Marrugo Padilla, Lucía Álvarez Álvarez et Edgar Barrera Díaz, «Cultura, ciudadanía y organización sostenible para el desarrollo socioeconómico del Caribe colombiano», dans : Jorge Enrique Elías-Caro et Raúl Román-Romero (comp.), *Cultura, ciudades y economía en el Caribe. Una mirada al litoral, Barranquilla* : ACOLEC, 2016, p. 619-629, disponible sur <<https://acolec.org.co/cultura-ciudades-y-economia-en-el-caribe/>>

7 La minéralisation suggérée par le nom laisse entendre que la vie avait abandonné son corps, au fil d'une existence de continuelles déceptions.

8 Mario Vargas Llosa attire l'attention sur le fait que Pétra, tout comme Amaranta Buendía de *Cien años de soledad*, ressent la « prémonition exacte de sa mort et s'y prépare » ; *García Márquez : Historia de un deicidio*. Barcelona : Seix-Barral, 1971, p. 460.

Tobie, jeune homme curieux et quelque peu rêveur, sent également cette odeur étrange provenant de la mer. Lorsqu'il raconte à sa femme Clotilde ce qui lui est arrivé, elle ne le croit pas, la mer étant réputée cruelle et peu généreuse. Il se met à attendre patiemment la réapparition de l'odeur en examinant toutes les nuits cette mer-ogresse qui, quand elle ne dévore pas ses enfants, rejette du poisson mort ou lance «*sus eructos cargados de desperdicios*»⁹. Au moment où l'odeur de rose ressurgit, seuls quelques vieux purent la sentir. Le narrateur signale que, telles les victimes d'un sortilège, «*bajaron a gozarlo en la playa*», que «*algunos, agotados de tanto sentir, regresaron a casa*», mais que «*la mayoría se quedo a terminar el sueño en la playa*»¹⁰. Cette odeur, dont certains mettent en doute l'existence et qui empêche d'autres de respirer normalement, relève de la transgression significative du réalisme magique¹¹. García Márquez met à profit le pouvoir magique de l'imagination pour passer outre les limites réductrices du réalisme cartésien, permettant ainsi d'appréhender la complexité de la relation de l'humain et du non-humain, en l'occurrence entre Petra dotée d'une nouvelle vie et la mer régénératrice.

Et comme cela se produit dans les romans marquézien chaque fois qu'un événement inhabituel survient, le village, déserté depuis des années par les femmes et meurtri par le soleil et la misère, s'anime brusquement comme par réenchantement : l'établissement de Catarino diffuse à nouveau de la musique et le narrateur fait savoir que les gens réalisent à ce moment-là que «*habían envejecido desde la última vez que oyeron música*»¹². L'odeur de rose s'intensifie au point d'imprégner «*la madera de las casas, los alimentos y el agua de beber*»¹³, au point de la trouver «*en el vapor de su propia cagada*» et de «*no [haber] dónde estar*»¹⁴ sans la respirer. On est loin de l'odeur de sainteté : il y a là une touche humoristique de l'auteur qui déconstruit ici un des lieux communs de la mythologie chrétienne.

De façon tout à fait inattendue, cette odeur ensorcelante redonne vie au village pendant plusieurs semaines. Subitement, elle attire une multitude de visiteurs insolites, loin pour la plupart de vivre en odeur de sainteté, qui trouvent en ce lieu de crédulité ce qu'ils cherchent, parmi lesquels des anciens habitants, des devineresses, des «*pistoleros*» et des hommes avec «*una culebra enrollada en el cuello*»¹⁵. La carnavalisation, l'hyperbole et l'ironie s'emparent incontestablement de l'écriture marquézienne. Un curé, fraîchement débarqué, qui ne voit que ce qu'il veut voir, en vient même à comparer l'odeur de la mer à l'odeur de Dieu. Pour lui, il n'y a pas de doute, il s'agit de «*un pueblo elegido*»¹⁶. Toutefois, n'étant pas à court d'arguments face à l'évolution négative du village, il reconnaît plus tard qu'il est tombé en état de péché mortel. Cette odeur de rose, exhalée par la bouche de la mer-ogresse, réenchante provisoirement le village, d'une façon très prosaïque cependant. Lorsqu'elle se dissipe, l'afflux de visiteurs disparaît.

9 Gabriel García Márquez, «El mar del tiempo perdido» (1961), dans : *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Barcelona : Barral Editores, 1974, p. 28.

10 *Ibid.*, p. 29.

11 Voir : Alejo Carpentier, *De lo real maravilloso*, édition de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 41-42, et l'introduction de Gonzalo Celorio. Précisons que le qualificatif « fantastique », pour des raisons phoniques, est utilisé dans ce travail en adéquation avec le concept de « réalisme magique », expression qui n'admet pas de forme adjectivale.

12 Gabriel García Márquez, «El mar del tiempo perdido», *op. cit.*, p. 30.

13 *Ibid.*, p. 32.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, p. 33.

16 *Ibid.*

Avant cela, d'autres ogres tel que M. Herbert, font leur apparition¹⁷. Non seulement il corrompt et infantilise les villageois, en leur proposant de l'argent en échange de l'accomplissement d'un quelconque savoir-faire, mais il s'empare de leurs biens en les poussant à l'endettement, dans un processus de consommation capitaliste qui se trouve ainsi humoristiquement dénoncée par l'auteur¹⁸. Représentant de l'impérialisme américain, le prétendu philanthrope propose de prendre en main «[el] maravilloso destino del pueblo» et dessine même «la ciudad del futuro, con inmensos edificios de vidrio y pistas de baile en las azoteas»¹⁹, un nouvel Hollywood en quelque sorte.

Une fois l'odeur disparue et l'effervescence de la fête retombée, les villageois plongent de nouveau dans la misère la plus extrême. Poussés par la faim, ils en viennent à déterrer des crabes sur la plage. Catarino doit fermer son établissement car «los nuevos discos [...] se volvieron tan viejos, que ya nadie pudo escucharlos sin lágrimas»²⁰. Quant au curé, il échoue dans sa tentative de recueillir des fonds pour construire l'église. La nature redevient hostile : la pluie met fin à la fête en faisant fermenter «la basura que dejó la muchedumbre en las calles» et le sol est «otra vez árido y duro como un ladrillo»²¹. Le désenchantement est total.

Même M. Herbert qui, magicien en son genre lui aussi, se vantait d'avoir beaucoup d'argent, de défendre «el más equitativo sistema de distribución de la riqueza»²² et de pouvoir résoudre «los problemas del género humano»²³ – on croit entendre les poncifs les plus éculés du système capitaliste que García Márquez se complaît à parodier –, se meurt de faim au sortir d'un long sommeil proche de celui de l'ogre du Petit Poucet, mise à part la différence du dénouement des deux récits²⁴. Son image d'homme puissant se trouve ironiquement remise en question. Comme les habitants, la bouche pleine d'écume, il doit déterrer des crabes pour se sustenter. Toutefois, se souvenant des récits exotiques des navigateurs, bien éloignés des considérations objectives des

17 García Márquez dénomme ainsi l'Etatunien qui prépare la prise de possession de Macondo par la United Fruit Company dans *Cien años de soledad*. Mario Vargas Llosa étudie l'évolution du personnage dans *Historia de un deicidio*, *op.cit.*, p. 460. Satoko Tamura le présente comme «un hombre superior proveniente de un país dueño de los últimos conocimientos científicos» ; *Por los caminos de Cien años de soledad*, Bogotá : Aguilar, 2015, p. 94. Óscar Collazos termine le portrait qu'il dresse de ce personnage avec la formule percutante : «No es «un filántropo», sino un vulgar explotador» ; dans : *García Márquez : La soledad y la gloria. Su vida y su obra*, Barcelona : Plaza & Janes, 1986, p. 175.

18 Pour Luis Carlos Herrera Molina, ce «gringo» pense que « tout se solutionne à travers l'argent ». Il représente « l'omnipotence et la source du pouvoir », les compagnies transnationales qui « exercent leur pouvoir sur les pays tiers-mondistes » ; dans : *El cuento, estructura y símbolo : análisis tentativo de los cuentos de Gabriel García Márquez*, Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, 1998, p. 137, 132. Pour Mario Vargas Llosa, il crée un « mirage de bonheur » et laisse un « vide désolant » en partant ; *op. cit.*, p. 460. Le romancier et critique péruvien établit un parallèle significatif entre son arrivée et son départ et ceux de la compagnie bananière sur la côte atlantique de la Colombie : la fiction dénonce les effets désastreux d'une réalité historique ; *op. cit.*, p. 476.

19 Gabriel García Márquez, «El mar del tiempo perdido», *op. cit.*, p. 39.

20 *Ibid.*, p. 40.

21 *Ibid.*, p. 41.

22 *Ibid.*, p. 35.

23 *Ibid.*, p. 34.

24 Pour Luis Carlos Herrera, ce sommeil est significatif de l'échec des transnationales dans l'évolution socio-économique des pays investis. Il précède la seconde phase avec le retour à la situation *ante quem*, ce qui donne une temporalité cyclique que l'on retrouve dans d'autres œuvres, *Cien años de soledad* en particulier. Voir : *op. cit.*, p. 133.

économistes, il invite Tobie à plonger avec lui sous « la mer des naufrages » c'est-à-dire celle bien connue des êtres humains pour son agressivité, afin de récupérer des tortues à la chair délicieuse.

Triomphe du réenchantement

Tobie y trouvera une toute autre récompense. Si le personnage éponyme d'un livre de la Bible est connu pour sa fidélité à sa foi, lui-même ne change pas d'opinion. Dans cette nouvelle, il n'abandonne pas le rêve suscité en lui par l'odeur de rose inexplicablement exhalée par la mer.

Une fois sous les eaux, l'Américain et Tobie découvrent un village englouti. Mais pas à la mode des côtes de Bretagne, comme la ville d'Ys, submergée en châtiment des péchés de ses habitants, selon la version chrétienne, et dont on entendrait par temps calme les cloches des églises sonner le glas. Non, une cité bien vivante et même festive, avec des hommes et des femmes à cheval, «*que giraban en torno al quiosco de la música*»²⁵, comme lors d'une fête patronale, qui jouiraient d'une jeunesse éternelle, préservée des malheurs du continent et de la surface des eaux. La présence de «*flores de colores vivos en las terrazas*»²⁶ et de roses accentue l'aspect enchanté de ce village submergé. Herbert attribue son ensevelissement à un cataclysme qui pourrait faire penser à celui connu par la légendaire Atlantide²⁷. Le réenchantement, qui avait fini par disparaître sur terre, s'opère ici sous les yeux éblouis de Tobie. Il veut instinctivement cueillir ces fleurs pour les montrer à sa femme Clotilde afin de lui prouver que l'odeur sentie avait bien une origine matérielle.

Poussé par la faim, M. Herbert suggère à son compagnon de continuer leur descente et de revenir un autre jour plus calmement à ce niveau. Ils se retrouvent ainsi dans « la mer des défunts » où ils rencontrent des morts très anciens, en «*estado de reposo*»²⁸. En dessous, dans les « eaux des morts récents », ils aperçoivent une femme très jeune qui «*flotaba de costado, con los ojos abiertos, perseguida por una corriente de flores*»²⁹. Tobie en elle reconnaît Pétra, l'épouse du vieux Jacob, qui telle une princesse endormie, a rajeuni d'au moins cinquante ans. M. Herbert se laisse prendre à son charme : «*Es la mujer más hermosa que he visto en mi vida dijo*». Il rajoute qu'elle a beaucoup voyagé et qu'elle traîne derrière elle «*la flora de todos los mares del mundo*»³⁰. Pétra, qui craignait tant d'être jetée comme un vulgaire déchet dans un océan rempli d'immondices, est réenchantée physiquement non pas sur terre mais sous la mer et parmi les morts. Elle semble avoir atteint la sérénité qui lui a fait défaut à la fin de sa vie. Serait-ce de la part de la mer une compensation pour toutes les misères que «*la violencia*» lui a imposées de son vivant ainsi qu'aux autres habitants ? La mort l'a réconciliée avec cette mer-ogresse qu'elle a tant redoutée. L'eau de mer qui l'a en quelque sorte purifiée des ravages du temps et de la misère devient fontaine de jouvence et source de réenchantement³¹. C'est là une

25 Gabriel García Márquez, «El mar del tiempo perdido», *op. cit.*, p. 42.

26 *Ibid.*

27 Ce cataclysme ne correspondrait-il pas métaphoriquement à la submersion du pays par la violence ? On sait que la montée des eaux a permis la conservation de certaines parties de cités romaines et du port d'Alexandrie. D'où la scène festive : le village retrouve ainsi la vie innocente dont il a été privé.

28 Gabriel García Márquez, «El mar del tiempo perdido», *op. cit.*, p. 43.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 Pour Luis Carlos Herrera, le fait que les morts reprennent corps dans les profondeurs de la mer nous montre, grâce à la fiction, un monde parallèle qui accompagne la vie : «Los cuentos de García Márquez. Análisis Tentativo de sus Significativos Simbólicos», *Universitas Humanística* 5, 1973, n°5 y 6, p. 473, disponible depuis le 25 avril 2021 sur <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/10533>> (consulté le 2 juin

retranscription marquézienne d'une légende bien connue qui remonte au Jardin d'Eden de la *Genèse* et passe, entre autres textes, par les chroniques de la conquête du Nouveau Monde avec la *Historia general y natural de las Indias* (1535) de Gonzalo Fernández de Oviedo qui assure que Ponce de León croyait pouvoir la situer en Floride, et se retrouve dans le célèbre *Jardin des délices* (1504) de Jérôme Bosch.

En atteignant le plancher océanique, l'émerveillement de M. Herbert s'accroît lorsqu'il y découvre des milliers de tortues «*aplanadas en el fondo*»³². «*Están vivas ijo el señor Herbert, pero duermen desde hace millones de años*»³³. Le comportement de l'Américain, représentant de l'impérialisme et du capitalisme, est à cet instant surprenant : alors qu'il meurt de faim, il se contente de prélever une seule tortue, comme s'il était devenu tout à coup soucieux de leur préservation. Sa préoccupation se confirme lorsqu'il demande à Tobie de ne rien raconter à personne : «*Imagínate el desorden que habría en el mundo si la gente se enterara de estas cosas*»³⁴, lui lance-t-il. Tout se passe comme si la faim avait suscité chez M. Herbert une prise de conscience de l'inanité de son attitude antérieure, une sorte de rédemption ou plutôt une véritable rupture épistémologique sous couvert d'un cadre fantastique, méthode bien marquézienne qui se garde de tout développement idéologique. Quant à Tobie, il ne peut cacher son éblouissement lorsqu'il regarda «*hacia la superficie y vio todo el mar al revés*»³⁵. «*Parece un sueño dijo*»³⁶. Contrairement à d'autres villageois, il n'a jamais douté des mystères de la mer, c'est-à-dire d'une possible régénérescence non seulement pour Pétra mais pour tout le village.

Le moment est venu de faire référence à une autre source d'inspiration de García Márquez, ici inversée. Il s'agit du voyage de Dante Alighieri dans la *Divine Comédie* (1303- 1320)³⁷, à travers les Enfers, le Purgatoire et le Paradis. M. Herbert et Tobie traversent successivement au cours de leur plongée « la mer des défunts », qui correspondrait aux Enfers³⁸, et les « eaux des morts récents », sorte de Purgatoire où évolue Pétra régénérée, pour arriver au « plancher océanique » qui semble être le support d'incommensurables richesses pour l'humanité, ce dont prend conscience le capitaliste qu'est M. Herbert, qui y voit une sorte de Paradis.

La vision fantastique fait de la mer, rejetée par les habitants du village à cause de sa rigueur, une source d'émerveillement, d'harmonie, d'apaisement, de régénérescence physique, puis de sérénité permanente, et enfin de richesses inépuisables, sans aucune relation avec une quelconque divinité mais qui correspondrait à la puissance créatrice de la nature (*natura naturans*). Délaissant un instant ses habits d'ogresse dévoreuse de morts, la mer se transforme en fée qui enchante et réenchante les relations entre les êtres humains et leur environnement³⁹. La violence n'a pas tari

2021).

32 Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 43.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, p. 44.

35 *Ibid.* C'est-à-dire le village tel qu'il fut avant son ensevelissement, soit avant la violence.

36 *Ibid.*

37 À propos des marques du temps et de l'espace dans *Cien años de soledad*, Caroline Lepage effectue un rapprochement avec la *Divine Comédie* : voir : *op. cit.*, p. 60.

38 Enfers au sens antique du terme, et non chrétien. Il a fallu des siècles à ces morts pour atteindre le repos.

39 Pour Fernando Burgos cette mer est « cimetière et vie », « terme de l'espérance et début de l'illusion ». García Márquez en fait le « centre d'une transmutation » ; «Hacia el centro de la imaginación : *La Increíble y triste historia de la cándida*

l'espoir qui ne demande qu'à resurgir. Le rejet d'innombrables immondices n'avait d'autre finalité que de se protéger et dissimuler ses richesses.

Il y a tout lieu de penser que cette vision fantastique se réfère également et plus matériellement à une réalité découverte par les scientifiques grâce aux nouveaux instruments de prospection : la présence au fond des abysses océaniques de nodules polymétalliques qui font actuellement l'objet de recherches et de projets d'exploitation et que García Márquez évoque peut-être métaphoriquement. Comme le suggère paradoxalement M. Herbert, après sa rupture avec son ancienne mentalité, l'homme se doit de protéger cette richesse ou alors de l'explorer avec modération. C'est l'un des problèmes que les politiques auront à régler dans le futur : l'avenir de l'humanité se trouve en partie au fond des mers. Influencé sans aucun doute par les expéditions océaniques françaises et nord-américaines des années 50-60, l'écrivain colombien fait œuvre de précurseur en soulevant la question de la préservation de cet aspect nouvellement découvert de la nature fortement menacé par la cupidité de l'homme. Là aussi la vision de García Márquez est prémonitoire si nous nous référons à la perspective de Serenella Iovino et Serpil Oppermann qui assurent que

the new narrative agents are things, nonhuman organisms, places, and forces, as well as human actors and their words. Together, they anticipate an alternative vision of a future where narratives and discourses have the power to change, re-enchant and create the world that comes to our attention only in participatory perceptions.⁴⁰

Cela nous amène à nous interroger sur le rapport entre êtres humains et environnement et sur la protection d'espaces naturels découverts récemment au XXI^e siècle, tels que le volcan sous-marin en formation au large de Mayotte où règne en toute quiétude une vie extrêmement abondante, diversifiée du point de vue faune et flore, qui est une merveille pour les yeux de l'homme –à en juger par les films tournés par la récente expédition scientifique⁴¹–, comme le fut pour Herbert et Tobie leur descente au fond de la mer.

De l'enchantement au désenchantement des rapports entre les êtres humains et la nature dans *Cien años de soledad* (1967)

En seulement six ans, il semblerait bien que le « réenchantement » évoqué de façon fantastique ci-dessus ait totalement disparu, si l'on en juge par le roman qui porta García Márquez à la notoriété internationale. Voyons de quelle manière.

Les Buendía, il convient de le rappeler, sont arrivés à Macondo en quête d'une terre d'accueil, comme les Hébreux firent l'Égypte à la recherche de la Terre promise⁴².

Eréndira y de su desalmada abuela», *Inti : Revista de literatura hispánica* 16, 1982, p. 4, disponible sur : <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss16/9>> (consulté le 2 juin 2021).

40 Serenella Iovino, Serpil Oppermann, «Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity», *Ecozon@*, 3 (1), 2012, p. 91, dernière mise à jour : 2014, disponible sur : <https://www.academia.edu/8108315/Material_Ecocriticism> (consulté le 13 mars 2021).

41 Cette expédition menée à bord du Marion Dufresne en 2018, à l'initiative de l'Ifremer et de l'Institut de Physique du Globe de Paris, avec la participation de 70 scientifiques, dont certains de l'université de La Réunion, a permis d'étudier la formation de ce type de volcan, mais aussi de la profusion de la flore et de la faune maritimes de ces bas-fonds. Notre université a eu le privilège de voir en avant-première les films tournés à cette occasion, projetés à l'amphithéâtre bioclimatique. Ils ont été par la suite présentés à la télévision.

42 Ils fuyaient les effets dévastateurs de la guerre, dit le romancier dans *La hojarasca* (1955) : «*La llegada al naciente pueblecito de Macondo en los últimos días del siglo, fue la de una familia devastada, aferrada todavía a un reciente pasado esplendoroso, desorganizada por la guerra*», Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1971,

Ce lieu comptait «veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de agua diáfana que se precipitaba por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos»⁴³. La volonté d'attribuer un aspect primitif, édénique et merveilleux à ce village est manifeste. La découverte de son emplacement à la suite du rêve prémonitoire de son fondateur⁴⁴ ainsi que l'absence de mort renforcent son côté mythique. Nous sommes à l'aube d'un temps nouveau où règne une simplicité naturelle. «*El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, para mencionarlas había que señalarlas con el dedo*»⁴⁵ - précise le narrateur⁴⁶. Tout est pureté et innocence à tel point que le lecteur ne manque pas de rapprocher cette description des plus idylliques du récit de la création de la Genèse : on assiste à « l'éclosion d'un univers immaculé » et « les eaux diaphanes de la rivière rappellent celles du fleuve arrosant le jardin d'Éden »⁴⁷. Les habitants de la cité en gestation se contentent des matériaux que leur offre la nature : de la glaise et des roseaux. Rien n'est encore venu la pervertir. Pour le lecteur, habitué à la violence structurale régnant en Colombie, elle relève du passé mythique, de l'utopie des temps bibliques. La plénitude régnant en ces lieux, évoquée par la comparaison des pierres de la rivière avec des œufs préhistoriques, ne laisse rien présager de son évolution vers une proche dystopie. Macondo n'appartient donc pas à l'Occident moderne, mais est à ranger, selon l'analyse de Philippe Descola, du côté de ces « nombreuses régions de la planète » où

humains et non-humains ne sont pas conçus comme se développant dans des mondes incommunicables et selon des principes séparés ; l'environnement n'est pas objectivé comme une sphère autonome ; les plantes et les animaux, les rivières et les rochers, les météores et les saisons n'existent pas dans une même niche ontologique définie par son défaut d'humanité⁴⁸.

Le cadre de vie des Macondiens met en exergue une relation de respect, de complémentarité entre l'humain et le non-humain, entièrement dépourvue de toute idée d'exploitation ou de dépendance.

Restons dans le contexte profondément marqué par un substrat biblique significatif. La cité construite sur la rive d'une rivière est en fait une oasis entourée d'espaces désertiques. «*La ciudad de los espejos*» se trouve dans une région aride et inhospitalière où, sous l'effet de la chaleur, les oiseaux fuient par manque « d'arbres de vie », et où les charnières et les verrous se tordent, ce qui permet de mesurer à sa juste valeur la réussite de l'entreprise du fondateur de Macondo.

p. 40.

43 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Edición de Jacques Joset, Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1999, p. 79.

44 J. Joset rattache ce rêve prémonitoire à celui que fit Jacob avant de fonder la ville de Bethel ; note n°17, dans : Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 108.

45 *Ibid.*, p. 79.

46 Le créateur dans la *Genèse* donne un nom aux différents éléments de la nature au fur et à mesure de leur création. Caroline Lepage évoque la « construction de *Cien años de soledad* suivant le mouvement biblique » et souligne que l'auteur donne à Macondo « de surcroît cette existence sublime de l'idéal du monde des origines avec le pouvoir du démiurge qui lui confère le fait de nommer les êtres vivants, les objets et les lieux... » ; dans : *L'univers de Gabriel García Márquez*, Paris : Ellipses, 2008, p. 72 -73.

47 Voir Charlie Damour : « De la genèse à l'apocalypse » dans : *La mort et le désir d'immortalité dans l'œuvre de Gabriel García Márquez*, Paris : L'Harmattan, 2016, p. 244-251.

48 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2005, p. 56.

Car l'installation de Macondo dans un endroit charmant, paisible et accueillant, est due à un seul homme. José Arcadio Buendía, Moïse des temps modernes⁴⁹, est un visionnaire qui guide son peuple fuyant l'adversité et lui présente la table des lois qui vont présider à la construction de la nouvelle Canaan. Il choisit d'implanter son village «*junto al río, en el lugar más fresco de la orilla*»⁵⁰. Pourvu d'un grand sens de l'équité, «*[dispone] de tal modo la posición de las casas, que desde todas [puede] llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y [traza] las calles con tan buen sentido que ninguna casa [recibe] más sol que otra a la hora del calor*»⁵¹. En tant qu'administrateur rigoureux et soucieux du bien-être de ses compatriotes, «*[...] [da] instrucciones para la siembra y consejos para la crianza de los niños y animales, y [colabora] con todos, aun en el trabajo físico, para la buena marcha de la comunidad*»⁵². Respectueux de l'ordre, il veille à la bonne distribution des terres. Il fait peupler les maisons du village de «*turpiales, canarios, azulejos y petirrojos*»⁵³. Ecologiste en avance sur son temps, il fait planter dans les rues du village des amandiers. De toutes ses entreprises, on retiendra que l'être humain ne peut se passer d'animaux et d'éléments naturels pour vivre sereinement. Il s'établit une entente entre humain et nature, une solidarité, un respect mutuel, un accord implicite de bonne conduite. Bref, le patriarche est le bâtisseur visionnaire d'une « cité radieuse » dont rêveront certains architectes du XX^e siècle comme Le Corbusier, d'une « écocité », selon une expression plus récente, où il fait bon vivre matériellement, socialement et moralement.

Les premiers habitants de Macondo, nous l'avons vu, vivaient dans un « microcosme paradisiaque »⁵⁴ en harmonie avec la nature. «*Era en verdad una aldea feliz*»⁵⁵, affirme le narrateur. Cette félicité fut de courte durée. Son propre créateur, porté par la soif de découvertes et par les inventions introduites par les gitans, ouvre les portes de Macondo à la technologie, représentée symboliquement par la substitution du chant des oiseaux par des horloges artificielles, et par l'entrée triomphale du «*tren amarillo*»⁵⁶ que tantas incertidumbres y evidencias, y tantos hallazgos y desventuras, y tantos cambios, calamidades y nostalgias había de llevar a Macondo»⁵⁷. Satoko Tamura parle de « désastre écologique » : «*La penetración agresiva de los estadounidenses es*

49 La critique rapprocha José Arcadio Buendía de nombreuses figures bibliques : Gustavo Alfaro et Carmen C. de Rodríguez-Puértolas le comparent à Adam, Graciela Maturo à Abraham, Katalin Kulin à Caïn et à Moïse. Voir Gustavo Alfaro, *Constante de la historia de Latinoamérica en García Márquez*, Cali, Colombia, Biblioteca Banco Popular, vol. 82, 1979, p. 77 ; Carmen C. de Rodríguez-Puértolas, «Aproximaciones a la obra de Gabriel García Márquez» ; dans : *Universidad*, vol. 76. Santa Fe : Universidad nacional del litoral, juillet- décembre 1968, p. 36 ; Graciela Maturo, *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, Buenos Aires : Fernando García Cambeiro, 1972, p. 115-125 ; Katalin Kulin, *Creación mítica en la obra de García Márquez*, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1980, p. 188-190.

50 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit., p. 108.

51 *Ibid.*, p. 89.

52 *Ibid.*, p. 88-89.

53 *Ibid.*, p. 90.

54 Charlie Damour, op. cit., p. 245.

55 Gabriel García Márquez, op. cit., p. 90.

56 Couleur polysémique : c'est certes celle de la banane mûre que la United exporte, encore qu'elle soit verte au moment de la récolte, mais aussi et surtout de la trahison, en l'occurrence envers les intérêts de la région et de ses habitants.

57 Gabriel García Márquez, op. cit., p. 338.

tan sofisticada que los habitantes al principio no lo notan, pero cuando caen en la cuenta, la empresa se ha asegurado una posición dominante en complicidad con el poder local»⁵⁸.

L'anticipation narrative des fléaux générés par cette intrusion technologique, qui se veut civilisationnelle, est nodale. La United Fruit Company, suivant l'arrivée de la locomotive, plonge les Macondiens dans le crime, la corruption, la démesure, le gaspillage et la lubricité. Du jardin des délices, on passe à Babylone, non la splendide cité de Nabuchodonosor, mais la « grande courtisane » dénoncée par Isaïe. La compagnie américaine détourne de son cours la rivière mythique aux eaux diaphanes, modifie le régime des pluies et le cycle des récoltes⁵⁹. Les lois naturelles ne sont plus respectées tout comme la protection des sols et des ressources. Le rapport entre l'être humain et la nature s'en trouve dégradé au profit du rendement économique. Cette vision n'est pas sans évoquer celles qu'offrent à propos de la forêt José Eustasio Rivera dans *La Vorágine* en 1924, où les arbres avant l'intervention de l'être humain, « paladin de la destruction », sont « contemporains du paradis », ou même le Vénézuélien Rómulo Gallegos dans *Canaïma* (1935)⁶⁰.

Avec le puissant déluge, de type biblique, s'abattant sur la région pendant «*cuatro años, once meses y dos días*»⁶¹, juste après le massacre des travailleurs de la banane, le pacte de non-agression et de coexistence, implicite mais bien réel entre les premiers Macondiens et la nature, est définitivement rompu. Les réserves alimentaires s'en trouvent réduites, les trains déraillent, les bêtes périssent. Des crapauds, des escargots et autres bestioles hideuses envahissent les habitations⁶². Le déluge laisse place à un village en ruines et en putréfaction : «*La región*

58 Satoko Tamura, *Por los caminos de Cien años de soledad*, op. cit., p. 94.

59 Charlie Damour, op. cit., p. 248.

60 José Eustasio Rivera, *La vorágine*, Buenos Aires : Losada, 1967. Notre attention a été attirée lors de la préparation de ce travail sur cette possible influence de Rivera sur García Márquez. Arturo, en fuite avec Alicia qu'il a enlevée, et dont il sera séparé, s'enfonce dans la forêt amazonienne «*de árboles imponentes, contemporáneos del paraíso*» (p. 95). Dans un cauchemar de son compagnon Pibe, ils se plaignent de «*la mano que los [hiere], del hacha que los [derriba]*» (p. 111). Mais ils survivent et menacent d'envahir les plaines et les villes «*hasta borrar de la tierra el rastro del hombre*» (id.). Rivera n'idéalise pas cette forêt : la mort y est certes toujours présente, mais elle n'y est pas gratuite, car elle donne la vie (p. 176), alors qu'en Colombie «*destruyen anualmente millones de árboles*» (p. 177). L'homme civilisé se transforme en «*paladín de la destrucción*» (id.), escroquant «*las generaciones del porvenir*» (id.). Tout se passe comme si «*[un] sino de fracaso y maldición [persiguiera] a cuantos explotan la mina verde*» (p. 225). La vision de la forêt, telle qu'elle se présente à un premier niveau dans l'œuvre du Vénézuélien Rómulo Gallegos, semble négative. Pour l'être humain qui l'exploite, elle représente en effet le mal. Il la qualifie de «*antihumana*» (p. 186), «*alevosa*» (p. 190), «*embrujadora*» (id.). Mais si la forêt se montre hostile face à l'être humain, c'est en réalité pour se protéger de son agression. Voir : *Canaïma* (1935), Buenos Aires : Espasa Calpe, 1965, p. 186, 190.

61 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit., p. 439. Le déluge biblique, auquel survécurent Noé, les siens et leurs animaux, est l'héritier de nombreux antécédents légendaires. Le Nouveau Testament présente le cataclysme comme un châtement divin infligé « à un monde impie », interprétation adoptée ici par García Márquez. La durée de celui que connut Macondo dépasse celle du phénomène vétérotestamentaire (quarante jours de crue et de longs mois de décrue). La surenchère est significative. Notons que García Márquez met en scène de façon récurrente les conséquences catastrophiques de fortes pluies, comme par exemple dans «*Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*» (1955) : «*El olor. Deben ser los muertos que están flotando por las calles*» ; dans : *Ojos de perro azul*, Barcelona : Mondadori, 1999, p. 165. Vingt-cinq ans plus tard, en 1979, il introduit l'image des cercueils flottants dans «*María dos Prazeres*» : «*Una mañana, siendo muy niña, el Amazonas desbordado amaneció convertido en una ciénaga nauseabunda, y ella había visto los ataúdes rotos flotando en el patio de su casa con pedazo de trapos y cabellos de muertos en las grietas*» ; dans : *Doce cuentos peregrinos*, Bogotá : Editorial Oveja Negra, 1992, p. 129.

62 Dans la deuxième plaie d'Égypte, la crue saisonnière du Nil dépose sur ses rives d'innombrables grenouilles qui finissent par envahir les maisons des Égyptiens. Puis des insectes, des scarabées et des taons ravagent le pays.

*encantada que exploro José Arcadio Buendía [...] era un tremendal de cepas putrefactas*⁶³, indique le narrateur. Au déluge, succèdent dix ans de sécheresse et une brûlante poussière «*que cubrio para siempre los oxidados techos de zinc y los almendros centenarios*»⁶⁴.

Maudite à jamais, à la différence de Ninive construite sur les rives du Tigre qui fut pardonnée par Yahvé, Macondo, dont le crime était incommensurable, devient de nouveau cette terre stérile, hostile où les oiseaux refusent de rester ou préfèrent aller mourir dans les maisons⁶⁵. Envahie par des lézards, des araignées, des ronces, des mites, des termites et des fourmis rouges mais surtout souillée par l'inceste, la demeure des Buendía est soufflée par un « ouragan biblique » qui finit par raser et bannir « la cité des miroirs » de la mémoire des hommes.

Le désenchantement est total. Les Macondiens sont châtiés pour avoir permis, entre autres choses, à la United Fruit Company de bafouer les lois naturelles pour exploiter les ressources du pays, en bonne représentante de l'impérialisme étatsunien en Amérique latine. La nature, puissante et imprévisible, suggère García Márquez, ne peut être impunément soumise et encore moins surexploitée⁶⁶.

La vision de l'homme de lettres colombien rejoint donc celle du père fondateur de l'écologie Aldo Leopold qui affirmait dès 1949 que « nous maltraitons la Terre parce que nous la considérons comme un bien qui nous appartient »⁶⁷. Grâce à ce que l'on a appelé le « réalisme magique », elle préfigure l'analyse des scientifiques actuels, tel Paul Crutzen, qui annoncent l'entrée dans l'ère de l'« Anthropocène », où l'activité « anthropique » s'avère capable de détruire l'équilibre de la planète⁶⁸.

Survinrent par la suite des invasions de criquets.

63 Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 456-457.

64 *Ibid.*, p. 89. Cette poussière brûlante ressemble à celle de sable qui couvrit à l'appel de Moïse tout le pays d'Égypte au moment du conflit entre Pharaon et les Israélites et produisit « sur les hommes et sur les animaux, des ulcères formés par une éruption de pustules », *La Sainte Bible*, traduction de Louis Second, Paris : Alliance Biblique Universelle, 1992, p. 71. Les conséquences ne sont assurément pas les mêmes chez García Márquez.

65 Comme dans la Bible, on les entasse par monceaux : « Las amas de casa se agotaban de tanto barrer pájaros muertos, sobre todo a la hora de la siesta, y los hombres los echaban al río por carretadas », Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 472. Il semblerait que « l'impact des mythes judéo-chrétiens sur le chef-d'œuvre de García Márquez [...] se résume à des réminiscences remaniées de la *Genèse*, de l'*Exode* ou de l'*Apocalypse* » et que le « recours au merveilleux biblique donne aux histoires [marquéziennes] une authenticité culturelle qui implique grandement le lecteur de culture occidentale » ; voir Charlie Damour, *op. cit.*, p. 251.

66 N'est-ce pas là ce que dénonce James Lovelock dans *The Revenge of Gaia*, où il met en scène la lutte de la Terre pour sa survie face aux excès commis par l'être humain ? Philippe Descola a fait de ce constat son cheval de bataille, ce qu'il rappelle à propos de la pandémie dans un entretien avec Nicolas Truong donné au journal *Le Monde* du 20 mai 2019, dernière mise à jour : le 22 mai 2020, disponible sur : https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/05/20/philippe-descola-nous-sommes-devenus-des-virus-pour-la-planete_6040207_3232.html (consulté le 20 juin 2021). Il y dénonce la « dégradation des milieux et le rétrécissement sans précédent des milieux peu anthropisés du fait de leur exploitation par l'élevage intensif, l'agriculture industrielle, la colonisation interne et l'extraction de minerais d'énergie fossiles ». L'« ouragan biblique » évoqué par le romancier n'est-il pas une sorte de pandémie dans la mesure où il rase « la cité des miroirs » ?

67 Voir références dans la note suivante.

68 Bénédicte Meillon, Margot Lauwers, « Lieux d'enchantement : approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains », *Crossways Journal*, 2.1, 2018, p. 2, dernière mise à jour : 08 août 2018, disponible sur <<https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/4686>> (consulté le 13 mars 2021). Voir aussi le début de l'article de Bénédicte Meillon « Le chant de la matière pour désensorcelier les modernes : vers une écopoétique du réenchantement à travers quelques romans des Appalaches », *Transtext(e)s Transcultures* 跨文本跨文化 [En ligne], 13 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018,

Message significatif quant au pessimisme de l'auteur, M. Herbert qui prépara l'installation de la United Fruit, ne changea pas d'attitude, comme García Márquez le lui permit dans la nouvelle.

Conclusion

Il reste à éclaircir le problème de la contradiction entre le message allégorique prometteur d'espoir *sub conditione* délivré en 1961 dans «*El mar del tiempo perdido*» et le pessimisme foncier de *Cien años de soledad*, publié en 1967, soit à six années de distance seulement.

La doit-on uniquement à un changement d'esthétique ? Non, puisque le fantastique ne disparaît pas dans le roman. Il est utilisé dans une autre optique qui correspond de façon plus pertinente à l'engagement de l'auteur entre 1965 et 1966, époque de la rédaction de l'œuvre. On était bien loin des espoirs suscités, dans la lutte entre pauvres et riches, par le gaïtanisme, dont le promoteur fut assassiné le 9 avril 1948. Entre 1958 et 1978 les libéraux et les conservateurs s'alternèrent au pouvoir sans rien améliorer à la situation du pays, et en 1960, le gouvernement créa les forces paramilitaires, mesure renforcée en 1965 par le Congrès, ce qui accrut davantage la violence⁶⁹. De plus, avant 1967, l'United Fruit Company délaisse la culture de la banane dans le pays, laissant certaines contrées exsangues, comme celle de Santa Marta⁷⁰. Le pessimisme du romancier colombien paraissait avoir atteint son paroxysme.

García Márquez, voulant dénoncer sans aucune rémission le drame politique et socio-économique de son pays, qui menaçait son écosystème livré à la cupidité du capitalisme et par là-même tous ses concitoyens, alla dans *Cien años de soledad* bien au-delà de l'allégorie fantastique utilisée dans «*El mar del tiempo perdido*». L'avenir lui semblait définitivement perdu.

Or, paradoxalement, cela se « révéla radicalement thérapeutique », assure Gérard Martin. Le biographe poursuit :

« Ce livre fut réellement magique, miraculeux et exaltant : il le guérit de bien des maux », soit, à l'en croire, de « toutes les frustrations et l'angoisse de sa vie passée »⁷¹. Le « réenchantement » de l'auteur serait donc passé par le travail cathartique du « désenchantement » et lui permit d'appeler de ses vœux bien plus tard, le 8 décembre 1982 à Stockholm, una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra.⁷²

disponible sur <<http://journals.openedition.org/transtexts/1202>> ; <<https://doi.org/10.4000/transtexts.1202>> (consulté le 13 mars 2021).

69 Voir Carlos Miguel Ortiz Sarmiento, *La violence en Colombie. Racines historiques et sociales*, Paris : L'Harmattan, 1990, p. 233-240.

70 Voir ce qu'en dit Pierre Gilhodes dans « La Colombie et l'United Fruit Company », *Revue française de sciences politiques* 17 (2), 1967, p. 316 : « La zone de Santa Marta se présente aujourd'hui sous un aspect désolant. La culture des bananes est en régression. Les plantations ne sont pas traitées correctement, il semble que les dommages causés par les ouragans soient considérables. On en revient bien souvent à l'élevage extensif, traditionnel dans le pays et plus facile pour les propriétaires absenteïstes. Les voies ferrées secondaires ont disparu. Le réseau d'irrigation se détériore rapidement, les cantonnements des travailleurs tombent en ruines. Le chômage est énorme dans une population rurale de 70 000 personnes environ pour les trois principales communes de la zone. Les travailleurs ont perdu, outre leur salaire, les prestations sociales, le logement, souvent, et ils émigrent en masse vers le Venezuela ».

71 Gérard Martin, *op. cit.*, p. 329.

72 Gabriel García Márquez, *Yo no vengo a decir un discurso*, Buenos Aires : Sudamericana, 2010, p. 28-29.

Quelle pouvait être cette « nouvelle et triomphante utopie de la vie », prometteuse de « félicité » qui offrirait toutes ses chances à l'être humain ? Ne serait-ce pas le retour à des rapports respectueux de son environnement, véritable preuve d'amour envers les siens, selon l'enseignement des anciennes traditions chamaniques (voir ce que dit Philippe Descola des Achuars de l'Amazonie⁷³), et prôné par les mouvements écologiques en émergence ? En ce sens, pourrait-on dire, le romancier pressentit le constat qu'effectuera plus tard l'anthropologue Bruno Latour : il devenait urgent d'abandonner l'usage des « deux gabarits ontologiques de l'objet et du sujet » qui entraîne un blocage de l'expérience en traitant mal des « objets », ce qui amène à la catastrophe, à la vengeance de Gaïa, car on ne peut continuer à nier plus longtemps que la « réalité est plurielle ». García Márquez met le lecteur face à ses responsabilités : «*enseña deleitando*».

73 Dans *Par-delà nature et culture*, op. cit., P. Descola donne à voir comment les Achuars de l'Amazonie équatorienne traitent les plantes et les animaux comme des personnes. Il est d'autre part significatif qu'il ait choisi un texte de *Cien años de Soledad* portant sur Macondo, pour agrémenter l'émission « L'heure bleue » de France-inter animée par Laure Adler le 24 juin 2020, où il commentait sa proposition de « décentrement » pour « repenser l'humain et le non-humain afin de mettre un terme à la dérive de la mondialisation ». Mise en ligne le 24 juin 2020, disponible sur : <https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-24-juin-2020> (consultée le 20 juin 2021).

BIBLIOGRAPHIE

ALFARO, Gustavo, *Constante de la historia de Latinoamérica en García Márquez*, Cali, Colombia, Biblioteca Banco Popular, vol. 82, 1979, 147 p. ISBN : N/A.

BURGOS, Fernando, «Hacia el centro de la imaginación : *La Increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su desalmada abuela*», *Inti : Revista de literatura hispánica* 16, 1982, p. 1-12, disponible sur : <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss16/9>> (consulté le 2 juin 2021).

BURGOS, Fernando, «Aspectos de la cuentística de Gabriel García Márquez», dans : Enrique Pupo-Walker, *El cuento hispanoamericano*, ISBN : 13 : 9788470391415.

CARPENTIER, Alejo, *De lo real maravilloso*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, 47 p. ISBN : 970-32-0804-5.

COLLAZOS, Óscar, *García Márquez : la soledad y la gloria. Su vida y su obra*, Barcelona, Plaza & Janes, 1983, 280 p. ISBN : 84-01-45065-9.

DAMOUR, Charlie, *La mort et le désir d'immortalité dans l'œuvre de Gabriel García Márquez*, Paris : L'Harmattan, 2016, 363 p. ISBN : 978-2-343-10401-0.

DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2005, 640 p. ISBN : 9782070772636.

-Entretien avec Nicolas Truong, « Nous sommes devenus des virus pour la planète », *Le Monde*, 20 mai 2019. https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/05/20/philippe-descola-nous-sommes-devenus-des-virus-pour-la-planete_6040207_3232.html (consulté le 20 juin 2021).

-Entretien avec Laure Adler, « Penser l'humain et le non-humain », « L'heure bleue », France-inter, 24 juin 2020. <https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-24-juin-2020> via @radiofrance (consulté le 20 juin 2021).

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, «Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo» (1955), dans : *Ojos de perro azul*, Barcelona : Mondadori, 1999, p. 157-167 ISBN : 84-397-0384-8.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *La hojarasca* (1955), Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1971, 133 p. ISBN : N/ A.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, «El mar del tiempo perdido» (1961), dans : *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Barcelona : Barral Editores, 1974, p. 21-45 ISBN : 84-211-0240-0.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad* (1967), Madrid : Ediciones Cátedra, S.A., 1999, 559 p. ISBN : 84-376-0494-X.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, «María dos Prazeres» (1979), dans : *Doce cuentos peregrinos*, Bogotá : Editorial Oveja Negra, 1992, p. 127-144 ISBN 958-06-0007-4.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Yo no vengo a decir un discurso*, Buenos Aires : Sudamericana,

2010, 154 p. ISBN : 978-950-07-3313-7.

GILHODES, Pierre, « La Colombie et l'United Fruit Company », *Revue française de sciences politiques* 17 (2), 1967, p. 307-317.

HERRERA, Luis Carlos, S.J, «Los cuentos de García Márquez. Análisis Tentativo de sus Significativos Simbólicos», *Universitas Humanística* 5, 1973, n°5 y 6, p. 419-493, disponible depuis le 25 avril 2021 sur <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/10533>> (consulté le 2 juin 2021).

HERRERA MOLINA, Luis Carlos, *El cuento, estructura y símbolo : análisis tentativo de los cuentos de Gabriel García Márquez*. Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, 1998, 211 p. ISBN : 978-9586830508.

IOVINO, Serenella, OPPERMAN, Serpil, « Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity », *Ecozon@*, 3 (1), 2012, p. 91, dernière mise à jour : 2014, disponible sur : <https://www.academia.edu/8108315/Material_Ecocriticism> (consulté le 13 mars 2021).

KULIN, Katalin, *Creación mítica en la obra de García Márquez*, Budapest : Akadémiai Kiado, 1980, 267 p. ISBN- 10 : 9630523817.

LATOUR, Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Paris : La Découverte, 2015, 398 p., ISBN : 9782359251081.

-Entretien avec Adèle Van Reeth, « La distinction entre humain et non-humain ne correspond plus à rien de l'expérience terrestre », « Les chemins de la connaissance », France-Culture, 22 novembre 2013, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/actualite-philosophique-bruno-latour-via-radiofrance> (consulté le 20 juin 2021)

LEPAGE, Caroline, *L'univers de Gabriel García Márquez*, Paris : Ellipses, 2008, 144 p. ISBN : 978-2-7298-4093- 8.

MARRUGO PADILLA, Albeiro, ÁLVAREZ, Lucía, BARRERA DÍAZ, Edgar, «Cultura, ciudadanía y organización sostenible para el desarrollo socioeconómico del Caribe colombiano», dans : Jorge Enrique Elías-Caro et Raúl Román-Romero (comp.), *Cultura, ciudades y economía en el Caribe. Una mirada al litoral, Barranquilla* : ACOLEC, 2016, 732 p. ISBN : 978-958-58957-1-3, disponible sur <<https://acolec.org.co/cultura-ciudades-y-economia-en-el-caribe/>> (consulté le 2 juin 2021).

MARTIN, Gerald, *Gabriel García Márquez. Une vie*, Paris : Grasset, 2009, 701 p. ISBN : 978-2-246-73911-1. MATURO, Graciela, *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, Buenos Aires : Fernando García Cambeiro, 1972, 194 p. ISBN : N/A.

MEILLON, Bénédicte, « Le chant de la matière pour désensorceler les modernes : vers une écopoétique du réenchancement à travers quelques romans des Appalaches », *Transtext(e)s Transcultures* 跨文本跨文化 [En ligne], 13 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, disponible sur <<http://journals.openedition.org/transtexts/1202>> ; <<https://doi.org/10.4000/transtexts.1202>> (consulté le 13 mars 2021).

MEILLON, Bénédicte, LAUWERS, Margot, « Lieux d'enchantement : approches écocritiques et

écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains », *Crossways Journal*, 2.1, 2018, p. 2, dernière mise à jour : 08 août 2018, disponible sur <<https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/4686>> (consulté le 13 mars 2021).

ORRANTIA BUSTOS, Raúl, «*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada de Gabriel García Márquez*. Libro de transición y de temas recurrentes en pos de un nuevo estilo», 2021, p. 1-7, disponible sur : <https://www.academia.edu/6812188/La_increíble_y_triste_historia_de_la_Cándida_Eréndira_y_de_su_abuela_desalmada_de_Gabriel_García_Márquez_Libro_de_transición_y_de_temas_recurrentes_en_pos_de_un_nuevo_estilo> (consulté le 2 juin 2021).

ORTEGA, Manuel Guillermo, «Los motivos del mar y el puerto en los cuentos de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*», *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 2007, n° 6, p. 1-12, dernière mise à jour : 2021, disponible sur <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5810204>> (consulté le 2 juin 2021).

ORTIZ SARMIENTO, Carlos Miguel, *La violence en Colombie : racines historiques et sociales*, Paris, L'Harmattan, 1990, 310 p. ISBN : 2-7384-0802-8.

RIVERA, José Eustasio, *La vorágine*, Buenos Aires : Losada, 1967, 244 p. ISBN : N/A.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Carmen C. de, «Aproximaciones a la obra de Gabriel García Márquez» ; dans : *Universidad*, vol. 76. Santa Fé, Argentine, Universidad nacional del litoral, juillet-décembre 1968, p. 9-45.

TAMURA, Satoko, *Por los caminos de Cien años de soledad*, Bogotá, Aguilar, 2015, 292 p. ISBN : 978-958- 8912-04-2.

VARGAS LLOSA, Mario, *Historia de un deicidio*, Barcelona, Seix-Barral, 1971, 667 p. ISBN : 9788421102206.

El relato ecosocial en *El calentamiento global* de Daniel Ruiz García

David García Ponce

A lo largo del siglo XXI, las cuestiones medioambientales han generado debates en el seno de las humanidades, los cuales han favorecido el nacimiento de un nuevo horizonte temático en la literatura. En esta línea, la reciente novela social española recoge cuestiones tan actuales como el cambio climático, reivindicaciones ecologistas, gestión de recursos naturales e incluso las actuales políticas de sostenibilidad. *El calentamiento global* (2019) de Daniel Ruiz García es un claro ejemplo de esta tendencia. La obra refleja la prioridad que tiene la industria por el crecimiento económico frente a las cuestiones medioambientales. Sobre esta cuestión, desde una perspectiva ecocrítica, nos proponemos estudiar la problemática socioambiental presentada en la obra así el estilo literario empleado. En este contexto, analizamos el concepto de Encantamiento y el planteamiento que este presenta para el estudio sobre el binomio entre naturaleza y obra literaria. En otro orden de factores, valoramos hasta qué punto novelas como esta avivan una conciencia ecológica mediante la literatura.

Au cours du XXI^e siècle, les questions environnementales ont suscité des débats au sein des sciences humaines qui, à leur tour, ont favorisé la naissance d'un nouvel horizon thématique dans la littérature. En ce sens, le roman social espagnol le plus récent, sous le couvert de l'écocritique, s'intéresse à des questions aussi actuelles que le changement climatique, les revendications écologistes, la gestion des ressources naturelles et même les politiques de durabilité. El calentamiento global (2019) de Daniel Ruiz García en est un exemple clair. L'intrigue de l'œuvre tourne autour des mauvaises pratiques de l'industrie en matière de protection de l'environnement. À partir de ce roman, nous nous proposons d'identifier le discours écocritique présent et les procédés narratifs employés afin d'obtenir une bonne qualité littéraire. De même, nous analysons la question de l'enchantement et le changement que cette approche implique dans l'analyse des questions liées à la nature dans l'œuvre littéraire. Enfin, nous essayons d'évaluer dans quelle mesure des romans comme celui-ci modifient notre manière de percevoir et d'appréhender les rapports entre la société et l'environnement.

Mots-clés: ecocritique, écologisme,
environnement, roman social, réenchantement.



Introducción¹

En los primeros días del año 2020, un complejo químico de Tarragona (España) fue testigo de un accidente que se cobró vidas humanas, heridos de gravedad y además provocó el derrumbe de un edificio. Todo empezó cuando una nube tóxica cubrió las inmediaciones de la planta, lo cual obligó al confinamiento de los vecinos de la zona. A medida que se fue difundiendo la noticia, se sucedieron las muestras de solidaridad de las autoridades: condenas, luto oficial, y el compromiso de esclarecer las causas reales del accidente. Las investigaciones concluyeron que la razón del siniestro se había producido al fabricar un producto químico, el cual no se consideraba peligroso, y que, sin embargo, provocó una explosión en las instalaciones. Asimismo, se criticó el protocolo de actuación, sin que ninguna de las partes implicadas asumiera la culpa. La pasividad en la actuación y los informes poco esclarecedores movilizaron a plataformas locales² y organizaciones ecologistas a denunciar los hechos y exigir responsabilidades.

Reivindicaciones como esta han impulsado a diferentes organismos a elaborar una legislación con el objetivo de instaurar protocolos para la preservación y sostenibilidad del planeta. Sin embargo, estas actuaciones han topado con la intransigencia de la industria y la inacción de algunos agentes locales. Esta situación define un escenario dual, incluso de contrasentido, en territorios donde la industria ha mantenido un rol intervencionista y donde activismo y negligencia se encuentran en un mismo plano.

Los orígenes de estos problemas se remontan a los inicios de la industrialización. En el caso concreto de España, si bien existen pruebas que corroboran malas prácticas llevadas a cabo por la industria, las reacciones críticas han permanecido silenciadas durante un largo tiempo; una situación que se prolonga durante las primeras décadas del Franquismo. La Dictadura intentó cualquier actitud divergente. Asimismo, se trató de tergiversar el impacto causado por los accidentes en las industrias. También fueron escasos los estudios sobre el impacto ambiental en el paisaje. Sin embargo, a partir de los cincuenta se llevan a cabo reivindicaciones tímidas sobre espacios de interés natural que toman relevancia cuando «el régimen se debilitaba y el descontento social crecía, apareció un nuevo grupo de activistas que veían la ³protección ambiental como inseparable de los problemas de justicia social».

Varios autores sostienen que los movimientos ecologistas europeos se gestaron en el Mayo del 68⁴. En España, la consolidación de estos grupos tiene lugar durante el ocaso del Franquismo y la Transición democrática pues es cuando las cuestiones medioambientales pasan a ser objeto de debate público y nacen sucesivas asociaciones ecologistas. Como estos movimientos carecían de una legislación, se crean las bases de una corriente ideológica que acabará convirtiéndose en ideario político, cuyos objetivos entroncan con algunos políticos demócratas y también con determinadas asociaciones obreras de las ciudades españolas más industrializadas.

1 El presente artículo se integra en la producción del grupo de investigación consolidado «Patrimonio y Artes Visuales LAB» HUM068 perteneciente al Sistema Científico de la Comunidad de Andalucía.

2 Destacó la Plataforma *Cel Net* formada por habitantes de poblaciones próximas al complejo petroquímico de Tarragona. Su objetivo principal es detener la industria contaminante e informar de los conflictos medioambientales que les afectan.

3 Sarah Hamilton, «Activismo medioambiental en la época tardofranquista. El caso de El Saler» [en línea], *Arbor*, 192 (781), a346, 2016.

4 Geneviève Massard-Guilbaud, *The modern Demon. Pollution in Urban and Industrial European Societies*, Clermont-Ferrand, Presse universitaires Blaise-Pascal, 2002.

Esta coyuntura permitió poner al descubierto irregularidades hasta aquel entonces desconocidas, cuyo calado informativo consiguió sensibilizar a un segmento de la población. En definitiva, la Transición representa el germen de la concienciación ecológica que, en las décadas sucesivas, se ramifica en diferentes cuestiones: cambio climático, desforestación, impacto industrial, etc. Para su puesta en práctica, organismos competentes internacionales, políticas locales y la conciencia ciudadana han elaborado una legislación, la cual se ha ido modificando en función de la evolución de los problemas medioambientales. Sin embargo, estas cuestiones tardan en tener un espacio propio en la literatura española, ya que en las últimas décadas del siglo XX, su presencia queda reducida a la mínima expresión⁵.

Sobre esta línea temática, ya existían algunos precedentes en el realismo crítico. Es el caso de *Central eléctrica* (1957) de Jesús López Pacheco y *La Mina* (1960) de Armando López Salinas, cuyos argumentos tratan sobre las condiciones laborales de la clase trabajadora hacia el medio siglo y reflejan una coyuntura sin ningún tipo de preservación medioambiental.

Con el cambio de siglo, se aprecia un auge de la autoficción y una tendencia a la hibridación de estilos. En este contexto, surge una nómina de jóvenes escritores con interés por la novela social y claramente influenciados por el movimiento 15M⁶, lo cual les conduce hacia una escritura crítica, disidente y contrahegemónica. El estilo empleado es una suerte de realismo crítico que incorpora una variedad de estilos literarios. A estos autores les une el compromiso ético de radiografiar los problemas sociales de su época, los cuales transcurren casi de forma simultánea al proceso de escritura, como por ejemplo, las cuestiones medioambientales. Estos jóvenes literatos se implican en sus obras en diferentes grados: desde la contemplación, pasando por el análisis de los hechos, hasta la implicación política. Al respecto, Bonvalot afirma:

El paisaje narrativo ilustra la vitalidad de la literatura de intención política [...] La novela sigue siendo el territorio privilegiado de una reflexión sobre las gramáticas disponibles de lo político, así como para una incluso cartográfica, de la «crisis», de sus consecuencias y del régimen depredador de la que son el síntoma.⁷

Entre estos escritores destaca Daniel Ruiz García (1976), periodista de formación, autor de guiones cinematográficos y novelista. En sus últimas obras deja constancia de una habilidad narrativa y de una clara adhesión a la novela social. Con la obra *Todo está bien* (2015) narra la historia de un político que tras conseguir un éxito electoral se ve inmerso en una historia que hace peligrar su carrera. En *La gran ola* (2016) desenmascara las contradicciones del mundo empresarial, mientras que en *Maleza* (2018) aborda las dificultades de vivir en el extrarradio de una ciudad. En *El calentamiento global* (2019), la crisis medioambiental no solo queda reflejada de forma crítica sino que esta genera un debate interdisciplinar. La novela «viene a ser un compendio de sendas preocupaciones, la conducta del capitalismo industrial y la corrupción

5 Existen obras que exploran la relación del hombre con la naturaleza. Es el caso de los libros de viajes de Julio Llamazares, o en buena parte de la obra de Miguel Delibes.

6 El movimiento social denominado 15-M es la culminación de una serie de protestas en torno a la recesión económica a partir de la crisis del 2008, lo cual significa el reconocimiento de contradicciones y conflictos del sistema capitalista. El 15 de mayo de 2011, miles de personas fueron convocadas a manifestarse en las plazas de las ciudades a través de las redes sociales, que por primera vez intervienen de forma activa.

7 Anne-Laure Bonvalot, «Nuevas territorialidades y ontologías políticas en las ficción española post-15M: horizontes estéticos y antropológicos de la “literatura indignada”», in: Jorge Cagiao y Conde e Isabelle Touton (dirs.), *España después del 15M*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2019, p.195-196.

que impregna entera nuestra sociedad»⁸, todo ello presentado con una variedad de recursos narrativos, entre los cuales destacan el sarcasmo y la ironía.

Crecimiento industrial *versus* sensibilidad medioambiental.

La historia comienza con el accidente de un trabajador de Oilgas, una multinacional del sector petroquímico, con implantación en varios países. El operario cae desde varios metros de altura mientras realizaba trabajos de reposición de luminarias, sin llevar consigo el equipo de seguridad. Días después el empleado fallece.

El percance tiene lugar en la planta de Pico Paloma, una población ubicada dentro del Parque Natural del Roque, un espacio litoral donde conviven las actividades locales, la turística y las generadas por la industria petroquímica. La refinería se erige como un agente dinamizador económico y social. Sin embargo, se da la paradoja que su nombre va asociado a una serie de irregularidades como: falta de prevención de riesgos laborales, ausencia de políticas de preservación medioambiental e irregularidades en los fondos de responsabilidad corporativa, entre otros asuntos. Siguiendo esta política, la directiva opta por salvaguardar la imagen de la empresa mediante acciones benéficas a asociaciones y entidades locales. Una práctica que se extiende a los medios de comunicación de la comarca. Este patrocinio crea una relación de dependencia que desemboca en un sistema corrupto entre los agentes locales y la multinacional.

Federico Castilla, director de Responsabilidad Corporativa y Desarrollo Sostenible, preocupado por la repercusión mediática, se desplaza al lugar del accidente. En la fábrica y en el barrio de La Iruñuela, donde residen la mayor parte de los trabajadores, se pueden escuchar diferentes opiniones sobre lo ocurrido. Algunos se resignan a aceptar el suceso de la refinería, otros, sin embargo, no dudan en expresar su desacuerdo. Este es el caso de Berta, becaria de una asociación ecologista y sobrina del fallecido. Movida por la indignación, por su carácter combativo y por su dominio de las redes sociales, consigue activar un despliegue informativo que, más allá de lo concerniente al accidente, desenmascara las relaciones tóxicas entre la industria y los *mass media*.

La trama de la novela pone de manifiesto una serie de problemas de orden ecológico, económico y político. Este friso socioambiental es el resultado de una ecuación entre la análisis que se desarrolla en la obra, fundamentada en la relación de los seres humanos con la naturaleza, y la búsqueda de un lenguaje adecuado en aras de obtener una calidad literaria. Por lo cual, nos encontramos ante dos variables como son la crítica y la estética; dos pilares básicos de la ecocrítica.

Esta categoría crítica se ha vinculado más a la academia anglosajona que a la europea. Cheryll Glotfelty, en uno de los textos fundacionales, la definió a mediados de los noventa como la relación recíproca entre naturaleza y literatura⁹, de tal modo que el resultado estético de una obra es imposible de desvincular de su contexto socioeconómico, político y medioambiental. Esta definición se ha ido reformulando en la medida en que ha sido necesario el acercamiento a nuevas disciplinas y a nuevos contextos. Greg Garrard, otro reputado teórico de esta corriente,

8 Santos Sanz de Villanueva, «El calentamiento global», *El cultural*, octubre 2019, disponible en : <https://elcultural.com/el-calentamiento-global> (consultado el 26 de febrero de 2021).

9 Cheryll Glotfelty & Harold Fromm, *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, London: The University of Georgia Press, 1996.

la describe como «el campo encargado de analizar cómo las ciencias ambientales toman forma dentro de obras culturales»¹⁰.

A lo largo del siglo XXI, la gestión de los asuntos medioambientales se ha hecho cada vez más compleja y los estudios que emplean la ecocrítica como enfoque metodológico han tenido que ampliar sus líneas de investigación. En esta nueva fase, se ha abierto paso a nuevos temas como: políticas de sostenibilidad; la implantación de normativas ambientales en núcleos urbanos; el cambio climático; la relación entre neocapitalismo y la gestión de los recursos naturales; o el impacto ambiental provocado por el turismo de masas. Frente a estos nuevos contextos, la literatura ha tenido que plantear nuevos retos en la búsqueda de formas adecuadas de expresión. Al respecto Niall Binns afirma que «el trastorno ecológico no deja de ser un trastorno lingüístico y literario más profundo»¹¹.

La perspectiva ecocrítica en *El calentamiento global*.

Algunas de las cuestiones medioambientales anteriormente citadas, se identifican claramente en *El calentamiento global*, a través de las acciones de protesta del personaje de Berta Vila. Esta periodista, víctima de la precariedad laboral, ha conseguido realizar unas prácticas no remuneradas en la asociación medioambiental AMPIPA que ella misma define como: «una asociación provinciana, gestionada por zoquetes, que solo buscaban medrar políticamente y seguir buscando de la teta de las subvenciones y ayudas públicas y privadas»¹².

Si bien Federico Castilla, director de Responsabilidad Social Corporativa y Desarrollo Sostenible de Oilgas, es el eje articulador de la trama de la novela, en el contexto que analizamos, esa función recae en Berta Vila, conocida en las redes sociales como @anonadada. En realidad es el contrapeso de Castilla. Este se mueve por unos parámetros altos de exigencia empresarial, mientras que ella da rienda suelta a su rebeldía: «se había presentado con su extravagante look habitual: el pelo tintado de amarillo oxígeno, recogido con dos coletas; los labios pintados de negro, a juego con las uñas; una camiseta de tirantes blanca, que dejaba al descubierto el tatuaje de su brazo derecho»¹³.

Se trata de una joven feminista movida por su espíritu activista. Concibe el periodismo como el medio donde militar su ideología, la cual difunde a través de su perfecto dominio de las redes sociales. Las reivindicaciones de Berta tienen su correlato en los movimientos del 15-M, los cuales se desarrollan mientras cursaba sus estudios universitarios en Madrid:

Las acampadas en Sol que ella vivió en primera persona con solo veinte años, la transformaron. Participó en toda aquella marea solidaria, la sensación de hermandad pura, el vértigo y a la vez la ilusión de tener a su alcance la posibilidad de cambiarlo todo le abrieron una puerta mental que desconocía [...] una nueva sentimentalidad se hizo fuerte en ella.¹⁴

Aunque algunos objetivos del 15-M han quedado desdibujados con el paso del tiempo, Berta mantiene su espíritu combativo, el cual queda reflejado en las siguientes líneas:

10 Gerard Garrard, *Ecocriticism*, Londres, Routledge 2012, p. 3.

11 Niall Binns, «Acercamientos ecocríticos a la literatura hispanoamericana», *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 33, p.7-14, 2004.

12 Daniel Ruiz García, *El calentamiento global*, Barcelona: Ed. Tusquets, 2019, p. 46.

13 *Ibid.*, p.32.

14 Daniel Ruiz García, *op. cit.*, p. 43.

Tenía muchas ganas de hacer algo así desde hacía tiempo, un proyecto más personal y de guerrilla, bien trabajado, para nada un panfleto, sino un lugar con criterio, donde cada denuncia estuviera debidamente documentada. [...] Los objetivos estaban claros, siempre lo habían estado: igualdad de género, empoderamiento femenino, derechos de los trabajadores, lucha contra la globalización, defensa de la verdad frente a los grandes intereses corporativos, corrupción política, maltrato animal, fomento de la diversidad y la interculturalidad; y medioambiente en todas sus variables; contra la especulación y los usos indebidos del suelo, contra la contaminación ambiental de la industria, contra la relajación en el cuidado de los recursos, contra la emisión de gases de efecto invernadero, contra la negación del cambio climático, contra la destrucción de espacios naturales.¹⁵

Esta declaración de intenciones marca la hoja de ruta que emprende Berta a raíz del accidente laboral en la refinería. Asimismo, se observa como las inquietudes del personaje engarzan con temas abordados por la ecocrítica, razón de más para escoger este criterio metodológico para el presente ensayo.

Uno de los temas que aparecen es la prevención de riesgos laborales, una normativa que en determinadas industrias queda sobre papel ya que, a la práctica, no se aplican de forma correcta. Berta conoce las consecuencias que ello conlleva:

Rodolfo Vela, padre de Berta, le había ganado la batalla a Distrigresa, la empresa fabricante de piensos en la que llevaba trabajando más de treinta años y contra la que varios compañeros habían interpuesto una demanda conjunta, después de que tres trabajadores hubieran fallecido en un aparatoso accidente por intoxicación de gases. Aquello ocurrió en 1998, y generó un tremendo revuelo mediático que puso sobre la mesa la falta de determinadas instalaciones industriales y la ausencia de protocolos internos de salud laboral [...] Rodolfo Vela se había convertido en un prejubilado millonario con una patología de EPOC que convertiría sus pulmones en un acordeón viejo.¹⁶

Esta historia de irregularidades se repite en la familia, pero esta vez con un triste desenlace. Su tío, Miguel Ángel Mendieta, empleado de Oilgas, muere por accidente laboral. Por esta razón, su sobrina se implica en el caso y no tarda en discrepar con la postura adoptada por la empresa, que trata de compensar económicamente a su viuda sin asumir responsabilidades.

Los altos cargos de la empresa no tardan en personarse en el hospital para «representar a Oilgas ante la viuda y trasladarle su espíritu de colaboración, ganar su adhesión y simpatía, [y] neutralizar la posible amenaza de un giro crítico de los acontecimientos»¹⁷. Una acción que bien podría interpretarse como solidaria, sin embargo, en el transcurso de la novela queda demostrado que la principal preocupación de la empresa es la de eliminar cualquier indicio de irregularidad.

El accidente de Oilgas es uno de los muchos casos de siniestralidad laboral que tienen lugar por falta de aplicación de un protocolo, y cuyos informes omiten las causas de este. Para ello, la parte implicada argumenta otras razones con el fin de no dañar la imagen corporativa y, de esta forma, eximirse de cualquier responsabilidad. El suceso de Miguel Ángel Mendieta no es una excepción:

El propio Manuel había superado, lo habían comprobado, el curso online para operadores, no

15 *Ibid.*, p.65.

16 *Ibid.*, p.42.

17 *Ibid.*, p.266.

le quedaba otra, era obligatorio para el puesto. Es algo que machacamos a menudo, la seguridad no es un cuento, es un aspecto que los trabajadores deben respetar a rajatabla. Pero es una pena que no todos los trabajadores compartan con nosotros las mismas cautelas, ese escrúpulo por la protección en su desempeño.¹⁸

Finalmente, los responsables de la empresa concluyen el dictamen del modo siguiente:

Aun así el empleado podría haberse negado a realizar el trabajo hasta disponer de equipo. Por tanto, al no seguir los protocolos de seguridad, la empresa responsable de la cobertura del seguro de Responsabilidad Civil no asumía el siniestro. Era culpa exclusivamente del trabajador.¹⁹

Desde que tiene lugar el accidente, Berta sostiene que debe hacerse justicia. Le irrita la conformidad de su tía, viuda del fallecido, a quien le expone las razones del accidente:

¿Sabes tía que más de la mitad de los arneses estaban viejos? ¿Sabes que los estaban sustituyendo? ¿Sabes que, por edad, el tío no debería haber estado asignado a esos trabajos? ¿Por qué no vamos a por ellos?, preguntó al final, elevando ostensiblemente la voz. Pero al otro lado se hizo el silencio. La sobrina aprovechó para ahondar en el asunto. Estoy convencida de que es posible meterles mano. Porque aunque el tío no llevara puesto el arnés, podemos probar que hubo negligencia.²⁰

Esta situación pone en cólera a Berta y reacciona con la difusión de noticias y artículos de opinión a través de su blog. Para ello, se manifiesta con un tono descarnado con titulares como: «Oilgas factoría de accidentes»²¹, «Seguridad obsoleta y deficiente para los trabajadores de Oilgas»²² o «En Oilgas la muerte se vende muy barata. Y, por supuesto, siempre es culpa del trabajador@. #STOPAsesinos, remataba»²³. Con esta herramienta, pretende contrarrestar la información emitida por medios oficiales, cuyo contenido está condicionado por las ayudas económicas que reciben de la refinería bajo el lema publicitario de «Oilgas, mil vidas contigo»²⁴. Esta relación de sumisión determina un posicionamiento ideológico que reflejarán los medios informativos, como es el caso de *La voz del Roqueo* que apenas había informado del suceso.

Las acciones de la periodista ponen sobre las cuerdas las relaciones entre Oilgas y la asociación medioambiental AMPIPA. Por esta razón, la refinería, que tiene la convicción de ser la principal patrocinadora, decide que: «exigiría de inmediato la cabeza de aquella niñata que lo había puesto en entredicho y avergonzado delante de media plantilla»²⁵ ya que al Presidente Castilla le preocupa por encima de todo:

qué incidencia va a tener esto sobre nuestra reputación de marca, había añadido, pero es evidente que introduce un elemento de ruido en nuestras relaciones que, inevitablemente, tendrá reflejo en los términos de nuestra colaboración.²⁶

Este hecho empujará a la asociación a prescindir de los servicios de su becario, quien más

18 *Ibid.*, p.92

19 *Ibid.*, p.263

20 *Ibid.*, p.274.

21 *Ibid.*, p.115.

22 *Ibid.*, p.157.

23 *Ibid.*, p.276.

24 *Ibid.*, p.28.

25 *Ibid.*, p.264.

26 *Ibid.*, p.264.

adelante recibirá una serie de amenazas y acciones violentas con la finalidad de que abandone definitivamente sus acciones contra Oilgas.

El afán de Berta por desenmascarar los asuntos turbios de la multinacional, le lleva a indagar sobre cuestiones de diferente orden. Una es la influencia que ejerce Oilgas en sus inmediaciones. La primera es entre la comunidad de trabajadores. Casi la totalidad viven en Pico Paloma, concretamente en el barrio de la Iruñuela, lo cual crea un sistema fácil de subordinación. Además la empresa dedica una parte de la responsabilidad corporativa a patrocinar asociaciones de la población y a financiar proyectos de la región, de tal modo que su influencia está presente tanto en entidades públicas —ayuntamiento y escuelas—, asociaciones de ocio —clubes deportivos— y otras sin ánimo de lucro como son AMPA y el banco de alimentos. Tampoco falta la influencia en los medios de difusión local y en el sindicato SIOG:

SIOG era parte de Oilgas y que si ellos habían ayudado a que tuviera ese espacio, en detrimento de CCOO y UGT era justo para que fortaleciera la paz social. Educación y descanso, a ver si lo comprendía, sindicato amarillo con todas las bendiciones de la estructura ejecutiva de la empresa, necesariamente discreto, aparentemente independiente, pero al fin y al cabo sostenido por la compañía.²⁷

Todo ello se podría interpretar como una política social ejemplar dado el número de acciones que se llevan a cabo en el entorno. Sin embargo, la realidad es otra. Esta planificación permite a Oilgas ejercer una relación de biopoder²⁸, en la acepción de Michel Foucault, sobre el tejido asociativo y el resto de ámbitos de la gestión municipal. Esta multinacional gestiona la responsabilidad social corporativa con la finalidad de limpiar o mantener la reputación de la marca. Por tanto, resulta difícil encontrar una asociación que se plantee proyectos sin contar con el beneplácito de Oilgas. En opinión de Berta, esta práctica se traduce por unas relaciones de soborno:

Eso, solo y justo eso, es lo que ha estado haciendo Oilgas con AMPIPA desde décadas. Soltando dinero de manera indecente para acallar las bocas de quien debiera ser el principal foco crítico con esta refinería que tanto daño medioambiental ha hecho al Roqueo [...] ¿Habrase visto alguna vez más disparate que una entidad medioambiental financiada por una empresa que objetivamente es foco contaminante de la naturaleza y de la salud de sus gentes? Así se entiende que en todos estos años, y también hasta el presente, desde AMPIPA no haya habido siquiera una denuncia pública o crítica o comunicado que ponga en foco sobre Oilgas.²⁹

En realidad, se trata de una red de beneficiarios cómplices de una corrupción. Incluso en determinadas asociaciones sin ánimo de lucro, la gestión corre a cargo de personas que utilizan la solidaridad en beneficio propio. Este es el caso de Lagartijo, encargado del almacén del Banco de alimentos, convencido de que «La sustracción selectiva de artículos, que él acometía de forma discrecional y discreta, era una suerte de contraprestación como voluntario»³⁰, y por ello revende los productos que llegan al Banco de Alimentos.

²⁷ *Ibid.*, p.92.

²⁸ Michel Foucault (1926-1984) acuñó el término Biopoder en *La volonté du savoir*, el primer volumen de su *Histoire de la sexualité* (1976) para referirse a la subyugación que ejercen los estados modernos para controlar a la población. Esta noción ha sido reinterpretada por otros pensadores más próximos a la filosofía marxista. Mientras para Antonio Negri (1933) se trata de un concepto totalizador que subyace en todos los proyectos de dominación, para Paolo Virno (1952) el Biopoder es una consecuencia directa del Capitalismo en el sentido que este necesita controlar al sujeto productivo para asumir sus objetivos.

²⁹ Daniel Ruiz García, *op. cit.*, p. 276-277.

³⁰ *Ibid.*, p.71.

Uno de los aspectos que más indaga la periodista es en la ausencia de un compromiso medioambiental por parte de Oilgas, una realidad que se puede constatar al observar la ubicación geográfica de la planta, en pleno parque natural, próxima a reservas naturales y animales:

Pero antes de que fuera declarado espacio natural protegido, allá por los sesenta, el Roqueo vio cómo en su suelo proliferaba la implantación de la industria, principalmente petroquímica y gasista. Oilgas había sido la pionera y la única que, junto a una vieja cementera, continuaba todavía desarrollando su actividad en la zona. Ya que poco a poco se fue produciendo el desmantelamiento de la mayor parte del polo industrial: las grandes ingenierías volvieron sus ojos hacia países del este y del norte de África, menos escrupulosos desde el punto de vista medioambiental [...] En este proceso fue decisiva la presión de algunas entidades, entre ellas AMPIPA, la Asociación Medioambiental de Pico Paloma. La crisis de la segunda mitad de los noventa y el compromiso de permanencia de la vieja refinería, con las implicaciones sobre el empleo estable que ello suponía para la comarca, habían contribuido a un sensible cambio de percepción entre los habitantes del núcleo. Ya ninguno podría hacerse a la idea de contemplar el horizonte de la playa sin la presencia de las chimeneas de la factoría. A muchos, de hecho, les encantaba su imagen nocturna, cuando toda la instalación se llenaba de luces que hacían pensar en un sofisticado robot gigante.³¹

La transformación paisajística del Parque del Roqueo es extrapolable a un buen número de paisajes del litoral mediterráneo. Por lo general, la implantación de la industria suele ir acompañada de una urbanización que se desarrolla en los alrededores de la fábrica. Este es el caso de La Iruñuela, un barrio creado para alojar a los trabajadores de la planta petroquímica:

La Iruñuela, el barrio, nació de hecho casi a la par que se construía la propia refinería, como una especie de broma macarra de un urbanista desquiciado. Porque hoy, la idea de levantar una zona residencial a menos de cuatrocientos metros de un polo industrial hubiera sido sencillamente demencial. Eran otros tiempos, aún los políticos no se reunían para analizar el cambio climático y el CO₂ aparecía solo en los libros de texto de química. Quedarían algunos años para que el Roqueo fuera declarado parque natural protegido, e importaba, sobre todo, la generación de puestos de trabajo que un proyecto así supondría.³²

El territorio³³ descrito en la obra se trata de un espacio ficticio enclavado en un parque natural donde conviven tres áreas: el espacio industrial de la petroquímica, que se da el agravante que es contaminante; el complejo turístico de Aljaraluz donde se aloja Federico Castilla y los turistas que no mantienen contacto alguno con el resto del entorno; la población de Pico Paloma y el área de interés natural que carece de una política de preservación. El desarrollo de este espacio obedece a unos criterios económicos por encima de los ecológicos. Como consecuencia de ello, entre la industria y su entorno se establece una relación anómala, en el sentido que la población vive de la actividad de la fábrica, pero a la vez aquella sufre los efectos nocivos provocados por la actividad industrial.

Hacia algunos años, un estudio promovido por la universidad había advertido del riesgo de contaminación. Pero en La Iruñuela había calado más bien poco. Realmente, le debían mucho a la fábrica, no solo por el hecho de que muchas familias vivían de ella, sino también por el modo en que Oilgas se había volcado con el barrio [...] siendo un barrio muy popular con viviendas

31 *Ibid.*, p.30-31.

32 *Ibid.*, p.73.

33 Empleamos el término *territorio* siguiendo la definición de Henri Lefebvre en *La producción del espacio*, según la cual, se trata de una multiplicidad de lugares con relaciones particulares de espaciamiento. Para este filósofo, los límites de un territorio no siempre se corresponden con la división administrativa sino que están compuestos de redes entremezcladas.

protegidas que habían salido muy baratas, lo cierto es que en La Iruñuela no podían quejarse.³⁴

El fragmento anterior constata la dependencia económica entre Oilgas y los habitantes del barrio de La Iruñuela. Este vínculo supera los límites de una relación laboral, ya que la empresa ejerce su influencia en las actividades lúdicas que financia. En este sentido, estaríamos delante de una relación de vasallaje extrapolable al capitalismo moderno. La ligazón específica forjada entre Oilgas y sus empleados ha condicionado la visión determinista de estos frente a situaciones conflictivas. Este colectivo no entiende otro modo de progreso que no sea el de la total sumisión, pese al impacto que provoca las industrias con algunas acciones:

Los habitantes de Pico Paloma se lo deben todo, la nómina de cada mes, los parques en los que corretean sus hijos, las carreteras para desplazarse, la propia vida. Ese monstruo adherido a ellos, lo llevan incrustado en la sangre, e incluso en ocasiones toca morir por él. Normalmente de forma silenciosa, poco a poco, haciendo especial daño en los pulmones de los habitantes con mayor predisposición genética, hasta hacerse visible en las radiografías, hasta dotarse de angustioso nombre en las consultas hospitalarias de los oncólogos.³⁵

Las investigaciones de Berta confirman que el parque natural carece de prevención ecológica y denuncia la falta de protección. Otra prueba más es la ausencia de una normativa para el tratamiento de los residuos generados por la refinería. Sin embargo, esta cuestión ha quedado velada por la prensa debido a la influencia que ejerce el nombre de Oilgas en la comarca:

No presta atención a las palabras duras que Berta dirige a Oilgas, mientras el niño enfoca la mancha de hidrocarburo, que flota sobre el mar como una enorme descomposición de tripa. Este es el respeto por el medioambiente de que hace gala Oilgas, este es el futuro sostenible que nos prometieron para el Roqueo. La viva imagen de Responsabilidad Empresarial Corporativa.³⁶

Las diferentes actuaciones expuestas en las páginas anteriores confirman la ausencia de un protocolo de preservación ambiental. Oilgas se une a la lista amplia de empresas que generan grandes impactos ambientales en su actividad productiva, algunos de los cuales se podrían evitar con la aplicación de un protocolo de sostenibilidad medioambiental. Este efecto devastador levanta voces disidentes que se expresan con la militancia de una ideología medioambiental, bien sea a través del activismo o por la expresión artística en cualquiera de sus facetas.

La novela social ha mostrado un especial interés por estos temas. Sus autores han ficcionalizado estas cuestiones y las han enmarcado en un marco holístico, de tal modo que la crítica no se plantea de forma aislada sino relacionada con diferentes variables como pueden ser las económicas, sociales, ecológicas, psicológicas, etc. Todas ellas forjan el discurso ecocrítico de la obra. Así pues, fenómenos como la deforestación, la desaparición de especies animales o la contaminación, esta última presente en *El calentamiento global*, denuncian la ausencia de actuaciones gubernamentales sobre el medioambiente. Estos accidentes naturales desenmascaran la cara hipócrita del progreso, o, dicho sea de otro modo, del compromiso medioambiental de determinadas industrias. Al respecto, no son pocos los pensadores que hablan de un fracaso de las políticas ecológicas en el antropoceno, la fase geológica actual. Estos planteamientos discordantes quedan reflejados en el campo de la ficción gracias al interés de algunos autores por la ecocrítica.

34 Daniel Ruiz García, *op. cit.*, p. 74.

35 *Ibid.*, p.192-193.

36 *Ibid.*, p. 370

El calentamiento global se une a esta categoría crítica y denuncia la inacción de la industria ante determinados problemas del ecosistema y, al hilo de esta cuestión, refleja como la sociedad, bien sea por desconocimiento o por manipulación, no alcanza a calibrar la magnitud de los desastres ecológicos.

Hacia una retórica apropiada en *El calentamiento global*.

Además de los discursos planteados de ámbito medioambiental, la novela indaga sobre otros temas como son las relaciones humanas, la situación actual del cuarto poder, y el fenómeno de los *youtubers*, pero el análisis de estas cuestiones sobrepasa los objetivos del presente ensayo. De acuerdo a nuestro planteamiento, la obra aporta un estudio crítico sobre la relación entre el ser humano y la naturaleza que le rodea, y busca alcanzar una estética literaria adecuada. En este sentido, Ruiz García construye una novela coral con diferentes registros léxicos y diversos tipos de habla que permiten al lector identificar y contextualizar a un personaje determinado. Asimismo, el autor emplea una paleta de recursos literarios que van desde el sarcasmo a la ironía, pasando por un registro poético y por el retrato realista. A nuestro juicio, esta diversidad de planteamientos sería uno de los grandes logros de la novela.

El calentamiento global recrea un ecosistema social que se articula en torno a la fábrica de hidrocarburos, el lugar donde se establecen los juegos de poder y donde interactúa una galería de personajes. El retrato de estos se construye con la técnica del perspectivismo: unos piensan y obran al son del capitalismo feroz, como es el caso de Federico Castilla; algunos actúan movidos por sus sentimientos, como el músico Tana; otros, como el personaje del Lagartijo, les mueve la picaresca y hacen un uso fraudulento de las acciones solidarias; personajes como Berta y Ginés, esbozan su ideario a lo largo de la obra. Este último es el novio de Arancha, hija de Federico Castilla. Su caracterización sería la de una víctima más del trabajo precario:

Trabajaba como repartidor de comida para Glovo. Él ponía la bici de los repartos, e incluso le habían obligado a comprar la bolsa en la que transportaba la comida. Se pasa todo el día en la bici, de aquí para allá, haciendo las entregas. Y cuando vuelve a casa está completamente deslomado, sin ganas de nada más que de ducharse y dormir. A Federico aquel cuadro lumpenproletario le habría llenado de compasión si no hubiera sido porque se trataba de Ginés, y porque con ese ritmo de vida se reducían sensiblemente las horas de convivencia y de contacto entre ambos.³⁷

Su ideología choca con la del directivo ya que «despotricó contra la industria petroquímica por su falta de compromiso real con el objetivo 2020 de la Unión Europea y la agenda de Kioto».³⁸

Otros, sin embargo, actúan desde la resignación. Para este último grupo, el autor emplea la ironía como crítica social. De hecho, este recurso está presente en el propio título de la obra, *El calentamiento global*, que no se corresponde con el tema principal, ya que el argumento no analiza este fenómeno climático. Federico Castilla emplea el término «calentamiento» para definir de modo sutil el ambiente vivido durante su última visita en Pico Paloma:

Según el último informe de Evaluación del Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático, durante el siglo XXI, la temperatura superficial de la tierra subiría entre 1,7 y 4,8 centígrados. Sí, como parece probado, el efecto del hombre sobre este incremento es determinante, Federico estaba convencido de que había que tomar medidas excepcionales con Pico Paloma. Porque en pocos días había asistido a unos calentamientos sin precedentes.³⁹

³⁷ *Ibid.*, p.172-173.

³⁸ *Ibid.*, p.108.

³⁹ *Ibid.*, p.316.

El juego irónico es el recurso más empleado por un narrador subjetivo, que no es omnisciente, y que da voz a un elenco de personajes que aceptan desde una posición determinista, las relaciones entre Oilgas y Pico Paloma, como si hubieran cedido su propia vida a la empresa. Además, con el empleo de la ironía, el narrador no solo muestra la relación entre la empresa y los habitantes de los barrios colindantes, sino también da a entender al lector una situación opuesta a la que está explicando, a través de un juego paródico:

Situar a Pico Paloma en el mapa de las principales ciudades europeas con un turismo sostenible y de calidad, con un compromiso firme con el medioambiente y la conciencia ecológica que convertiría a la ciudad en un referente como gran proyecto urbano smart del sur de Europa.⁴⁰

El fragmento anterior expone algunos de los principios de los diecisiete Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) propuesto por Naciones Unidas para dar continuidad a los Objetivos del Desarrollo del Milenio (ODM). A tenor de lo narrado en la obra se constata que las políticas de responsabilidad social quedan lejos de cumplir tales propósitos.

El autor recurre también a la sabiduría popular para dar respuesta a determinadas situaciones planteadas en la obra. Este es el caso de Tana, el cantante que acompaña a Amanda, y que en una conversación con Federico Castilla emplea un proverbio indoamericano: «Cuando el último árbol sea cortado, el último río envenenado y el último pez pescado, solo entonces el hombre recordará que el dinero no se come...»⁴¹. Estas palabras contienen uno de los mensajes principales de la novela: el dinero parece que va a solventar todos los problemas, sin embargo, hay cosas a las que este no puede hacer frente, e incluso las destruye. Es la disyuntiva del crecimiento económico, que mientras enriquece a una parte de la población destruye el patrimonio natural de todos.

El Reencantamiento como giro afectivo

Los sistemas económicos actuales han creado un círculo vicioso ya que aportan riqueza a costa de sacrificar el planeta. Esta situación ha impulsado a algunos investigadores a poner en tela de juicio los discursos políticos sobre materia medioambiental, puesto que consideran que estos están concebidos desde parámetros económicos. Prueba de ello, determinados estudios analizan la crisis medioambiental bajo el prisma del capitalismo y que han denominado Capitaloceno. Este término pone énfasis en los problemas del Antropoceno que se han generado por una mala praxis con los recursos de la naturaleza y no parten del supuesto de que los ecosistemas se adaptan a cualquier escenario. En torno a esta noción está la idea de la humanidad no ha sido consciente de que muchos recursos son finitos. También culpan a la actividad industrial desenfrenada por no llevar un control sobre los recursos energéticos. Como consecuencia de ello, se genera una diferencia de clases en función del acceso a estos recursos. Según Cano Ramírez «En el Capitaloceno, la crisis ecológica y climática no fue impulsada por todos, porque no todos han tenido el mismo poder social para influir sobre la estructura económica»⁴².

Por otro lado, pensadores como Bruno Latour y otros relacionados con los Estudios Culturales cuestionan la validez de determinados estudios científicos sobre crisis ecológicas o medioambientales. Estos investigadores aducen que el propio sistema capitalista ha acabado asumiendo esta problemática como cuestiones aisladas sin analizar toda su dimensión, por ejemplo

40 *Ibid.*, p.104.

41 Daniel Ruiz García, *op. cit.*, p. 95.

42 Omar Ernesto Cano Ramírez, «Capitaloceno y adaptación elitista» [en línea], *Ecología Política. Cuadernos de debate internacional*, 2017, no 53, p. 8-11.

el calentamiento global, el cambio climático etc. Asimismo, las cuestiones medioambientales pueden llegar a convertirse en un producto económico y cultural⁴³. Lo primero por la actividad que se genera en torno a estos fenómenos, y lo segundo por la producción cultural que estos temas generan. Sin embargo, no es esta la única senda investigadora abordada por los estudios medioambientales en la literatura. Varios investigadores proponen dirigir los estudios hacia las relaciones entre humanos y no humanos, de tal modo que la naturaleza actuaría como intermediaria, sin diálogos políticos que ni condicionen ni provoquen enfrentamientos movidos por intereses⁴⁴.

En este escenario literario, se han publicado obras distópicas, tanto novelas como ensayos, que representan una sociedad deshumanizada donde la naturaleza sufre un desenfrenado deterioro que los seres humanos no pueden controlar. Pero existe también la literatura que claman por la unión entre humanidad y naturaleza. Para ello, sus autores proponen un diálogo basado en la observación y el deleite de las bellezas naturales. Esta vía encuentra en el arte y en la escritura un cauce efectivo de expresión tanto para desarrollar su crítica como para expresar su vínculo emocional.

La mayor parte de las novelas que han ahondado en problemas medioambientales, han empleado un tono crítico con la finalidad de concienciar sobre el problema. Los argumentos han puesto el acento en los conflictos medioambientales y en determinar sus causas. Esta tendencia se suele acentuar cuando la novela aborda cuestiones sobre sistemas de producción y las condiciones laborales. Valgan como ejemplo obras del realismo social y las recientes aportaciones de la denominada literatura *working-class*⁴⁵. Sin embargo, estos autores, por lo general, han cedido poco espacio a la contemplación del paisaje, así como a las descripciones naturales. Sin embargo, existe otra senda, al hilo de las tesis de Latour, que consiste en realzar los valores de la naturaleza. En esta se hallan gran parte de las respuestas acerca de las crisis ecológicas y de las relaciones turbias entre industria y medioambiente⁴⁶. En cierto modo, esta propuesta entronca con los estudios ecocríticos más incipientes cuyos intereses se centraron «en la preservación de la naturaleza y la exaltación de su belleza»⁴⁷.

Esta práctica exige una observación en grado superlativo: contemplar el paisaje como se llevaba a cabo en el Renacimiento⁴⁸. Es decir: considerar a la naturaleza como la principal vía de acceso al conocimiento de la realidad. Con este planteamiento, asistimos a un viraje interpretativo sobre el estudio de la representación literaria de los seres humanos y del medio ambiente, el cual

43 Stuart Hall y Max Horkheimer, entre otros investigadores.

44 Bruno Latour, *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2017, p.85.

45 Este término se refiere a la literatura realista centrada en los problemas de la clase obrera y que, por lo general, están escritas por autores de orígenes proletarios.

46 Bruno Latour, *op. cit.*, p. 92.

47 Carmen Flys Junquera, José M. Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal (eds.), *Ecocrítica, literatura y Medio Ambiente*, Madrid, Ed. Iberoamericana Vervuert, 2010, p. 16.

48 El Renacimiento supone un modo de inflexión en el modo de mirar el paisaje. El Humanismo invita a proyectar una mirada particular hacia la naturaleza. Por tanto, la percepción y la observación juegan papeles primordiales, ya que ambas variables configuran una vivencia interior. Valga como ejemplo la subida de Petrarca (1304-1374) al Monte Ventoso. En realidad, el autor desarrolla un viaje interior, cuya recompensa será disfrutar de los placeres de la naturaleza.

se ha denominado Reencantamiento⁴⁹. Entendemos por este término, una suerte de conciliación entre la vertiente crítica del texto y la función contemplativa de la literatura. Para tal finalidad, es necesario ceder espacio a la espiritualidad y rescatar la mirada contemplativa frente a la autodestructiva.

Este paradigma se ubicaría en la línea de los giros planteados en los estudios de las humanidades, como lo son el giro espacial (*spatial turn*) o el giro afectivo⁵⁰. En el contexto medioambiental, el Reencantamiento parte del supuesto que el autor puede desarrollar una lectura personal, e incluso subjetiva, sin necesidad de apartar su visión crítica, razón por la cual este planteamiento puede adscribirse perfectamente a la ecocrítica.

La ligazón que propone el Reencantamiento entre la mirada crítica y objetiva, y la personal con un determinado grado de subjetivismo, queda claramente representada en *El calentamiento global* de Daniel Ruiz García. En las antípodas de crear una novela distópica, el autor aprovecha el perspectivismo para representar, desde diferentes puntos de vista, los problemas planteados en la obra. En esta visión poliédrica, el novelista cede un espacio a la contemplación personal de la naturaleza, reflejada con el registro poético que aparece en determinadas partes de la obra, como por ejemplo: «La visión del mar a esas horas era hermosa, deslumbrante: animaba a la trascendencia»⁵¹. Incluso Federico Castilla piensa en un momento dado: «lo cierto es que no le cabía en la cabeza, que pudiera existir algo más hermoso que el jodido planeta Tierra»⁵². También el narrador resalta las bellezas del paisaje:

Parte de Pico Paloma está integrada en el Parque Natural del Roque. Un parque autóctono de cerca de mil hectáreas encuadrado en un espacio biofísico singular, caracterizado por un paisaje de marisma, pinar y cordón dunar y un clima suave de tipo mediterráneo. La zona incorpora una gran variedad de ecosistemas. Cuestiones como la salinidad, el viento o el estrés hídrico, derivadas de su proximidad a la costa, configuran un sistema de flora rico y diverso [...]. Por lo que respecta a la fauna, [...] el parque es un lugar preferente de asiento de aves migratorias.⁵³

Otros personajes valoran la grandeza de la naturaleza, aunque hagan un uso indebido de ella. Es el caso de Lagartito, que emplea su picaresca para recolectar moluscos mientras contempla los placeres que proporciona el mar. A través de una serie de metáforas, el narrador describe la comunión del personaje con el paisaje que le rodea, es decir: el elemento acuático con el reino animal, incluyendo en este último a los seres humanos:

Coger coquinas es mucho más que pescar, es entrar en contacto con el mar y la tierra, es hacer surcos en el lomo submarino mientras el agua te cubre hasta la cintura y la brisa culebrea por el cuerpo como haciéndote compañía [...]. Él lleva años cogiendo coquinas, no necesita ninguna

49 Béné Meillon, Margot Lauwers, «Lieux d'enchantement : Approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non- humains», *Crossways Journal*, I/2, 2018, p. 5.

50 El *spatial turn* o giro espacial consiste en un enfoque metodológico que concibe el espacio no como una variable aislada del texto sino como un elemento cuyo significado se constituye con el diálogo entre varias disciplinas humanísticas (política, historia, economía, etc.). Por otro lado, el giro afectivo o emocional parte del supuesto que en paralelo a la construcción del relato se forja una sentimentalidad, lo cual permite entender determinados comportamientos individuales y colectivos de la sociedad que nos rodea. Ambos planteamientos, al amparo de los Estudios Culturales, suponen una nueva dirección en los estudios literarios del siglo XXI.

51 Daniel Ruiz García, *op. cit.*, p. 92.

52 *Ibid.*, p.373.

53 *Ibid.*, p.30.

licencia municipal para hacerlo, y si se supone que mariscar por la noche es un problema, para él es perfecto. Porque no hay nada más bello que internarse en el agua a esas horas, sintiendo cómo lo envuelve la sensación de eternidad, de infinito.⁵⁴

En un plano simbólico, cabe señalar los tatuajes de Berta, que llaman la atención de los asistentes de la reunión organizada entre la asociación AMPIPA y Oilgas:

El dragón que enroscaba todo su brazo, desde la muñeca hasta le hombro, era un dragón vietnamita, un Lac Long Quan, rey de los dragones orientales [...] que simboliza el conocimiento, la nobleza y la buena suerte. El dragón vietnamita es el símbolo del yang, y encarna la existencia plena, la infinitud del universo.⁵⁵

De su cuerpo tatuado sobresalen unos dragones, considerados animales benéficos en la cultura oriental. En China se les consideraba guardianes de los mares y de las fuentes. Según la tradición, eran seres que unían el cielo con la tierra y, en otros lugares de Asia, simbolizan el cambio de estaciones. Por todo ello, el dragón se convierte en la novela en símbolo de la armonía, la cual estaría en manos de la naturaleza.

En definitiva en *El calentamiento Global*, los personajes proyectan una visión poética del medio que les rodea, sin abandonar su visión crítica. El autor consigue esta simbiosis a partir de una observación profunda del entorno, mientras contempla las bellezas del paisaje y halla analogías entre el comportamiento animal y el humano. De este modo, los personajes de la obra se reconocen como miembros integrantes de la naturaleza.

Conclusiones

Daniel Ruiz García hace de su novela una herramienta de concienciación sobre problemas de la biosfera y del neocapitalismo. *El calentamiento global* aborda cuestiones candentes de la sociedad actual y otorga especial relevancia a los asuntos medioambientales como la política ecológica, y las complejas relaciones entre la producción industrial y la preservación del medioambiente. En las páginas anteriores, hemos comprobado cómo convivimos con estos temas, que se pueden considerar como «verdades incómodas», y cuyas consecuencias no siempre alcanzamos a conocer en su totalidad.

La pluralidad de registros y el empleo de diferentes recursos literarios, en particular la ironía, aporta una riqueza literaria al texto. En este sentido, el planteamiento de la obra, aporta originalidad en lo referente a la representación de la complejidad medioambiental, hasta el momento, poco representada en la novela española social española.

Tanto el enfoque holístico como el perspectivismo aportan al lector una visión global de los hechos. El primero permite contemplar la realidad económica, social, afectiva y ecológica en un mismo plano. El segundo pone al lector en contacto con los diferentes modos de concebir la problemática, así como los diferentes grados de compromiso que de ella surgen. Se comprueba que el compromiso medioambiental prolifera en contextos o personas no condicionadas por entornos laborales.

El binomio literario resultante de la temática medioambiental y de la búsqueda de un estilo propio, determinan una clara filiación con la ecocrítica. Por esta razón, como ha quedado comprobado, el planteamiento de *El calentamiento global* tiende un diálogo con diferentes

⁵⁴ *Ibid.*, p.168-169.

⁵⁵ *Ibid.*, p.38.

teorías —Garrard, Glotfelty y Latour— y conceptos relativos a esta categoría crítica. También el concepto de Reencantamiento, entendido como viraje interpretativo, tiene cabida en la obra. Las interpretaciones de algunos personajes y el tono poético en determinados pasajes de la obra engarzan con este nuevo horizonte interpretativo.

En resumen, novelas como *El calentamiento global* sobrepasan el cometido de reflejar cuestiones sociales. Su argumento contribuye a fomentar el pensamiento crítico sobre las relaciones entre la humanidad y la naturaleza, pues ello determinará el futuro de la biosfera.

BIBLIOGRAPHIE

- ARMIERO, Marco & TUCKER, Richard (eds.), *Environmental History of Modern Migrations*, London, Routledge, 2017.
- BERMAN, Morris. El reencantamiento del mundo. Santiago de Chile: Ed. Cuatro Vientos, 1987.
- BINNS, Niall, «Acercamientos ecocríticos a la literatura hispanoamericana», *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 33, 7-14, 2004, disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0404110007A> (consultado el 3 de marzo de 2021).
- BONVALOT, Anne-Laure, «Nuevas territorialidades y ontologías políticas en las ficción española post-15M: horizontes estéticos y antropológicos de la “literatura indignada”», in: Jorge Cagiao y Conde e Isabelle Touton (dirs.), *España después del 15M*, Madrid: Los Libros de la Catarata, 2019, p.193-202.
- CANO RAMÍREZ, Omar Ernesto, «Capitaloceno y adaptación elitista», *Ecología Política. Cuadernos de debate internacional*, 2017, no 53, p. 8-11. Disponible en: <https://www.ecologiapolitica.info/?p=9698> (consultado el 3 de julio de 2021).
- FLYS JUNQUERA, Carmen, MARRERO HENRÍQUEZ, José M. & BARELLA VIGAL, Julia (eds), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- GARRARD, Gerard, *Ecocriticism*. Londres: Routledge 2012.
- GLOTFELTY, Cheryll & FROMM, Harold, *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, London, The University of Georgia Press, 1996.
- HAMILTON, Sarah, «Activismo medioambiental en la época tardofranquista. El caso de El Saler» [en línea], *Arbor*, 192 (781), a346, 2016, disponible en: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2016.781n5004> (consultado el 10 de Julio de 2021).
- LATOUCHE, Serge, *La apuesta por el decrecimiento ¿Cómo salir del imaginario dominante?*, Barcelona: Icaria, 2009.
- LATOUR, Bruno, *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2017.
- LEFEBVRE, Henri, *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2013.
- MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel, «Pertinencia a la ecocrítica», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 79, 2014, pp. 57-77.
- MASSARD-GUILBAUD, Geneviève, *The modern Demon. Pollution in Urban and Industrial European Societies*, Clermont-Ferrand, Presse universitaires Blaise-Pascal, 2002.
- MEILLON, Béné, LAUWERS, Margot , «Lieux d'enchantement : Approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains», *Crossways Journal*, I/2, 2018, disponible en : [<https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/4686/4659>] (consultado el 12 de marzo de 2021)

PRÁDANOS, Luis I., «Decrecimiento o barbarie: ecocrítica y capitalismo global en la novela futurista española reciente», *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, 2012, 3, pp. 74-92.

PRÁDANOS, Luis I., «Toward a Euro-Mediterranean Socioenvironmental Perspective: The Case for a Spanish Ecocriticism», *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, 2013, 4, pp. 30- 48.

RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón, «Narrar la crisis medioambiental: eco(teo)logía, discurso audiovisual y comunidad», *Arbor*, 2020, 196 (797), a571, disponible en: [<https://doi.org/10.3989/arbor.2020.797n3008>] (consultado el 21 de febrero de 2021).

RUIZ GARCÍA, Daniel, *El calentamiento global*, Barcelona, Anagrama, 2019.

SANZ DE VILLANUEVA, Santos, «El calentamiento global», *El cultural*, octubre de 2019, disponible en : [<https://elcultural.com/el-calentamiento-global>] (consultado el 26 de febrero de 2021). TAIBO, Carlos, *El decrecimiento explicado con sencillez*, Madrid, Catarata, 2011.

Tela/arañas vibrando al ritmo del polvo cósmico: redes híbridas de atención en Tomás Saraceno

SUSANA JIMÉNEZ CARMONA

Durante el otoño de 2018, el artista argentino Tomás Saraceno dispuso del Palais de Tokyo (París) para la exposición *On Air* y las diferentes actividades asociadas a ella. Las arañas y sus telas (tela/arañas) formaron parte de la multitud de colaboradores humanos y no humanos, vivos y no vivos, orgánicos y tecnológicos, terrestres y cósmicos que tramaron esta rica y compleja exposición que buscaba tender de manera colectiva, transdisciplinar e interespecífica redes de atención que hagan posibles otros modos de habitar nuestro frágil planeta. Partiendo de *On Air* y en diálogo con distintos pensadores, queremos preguntarnos cómo desde el arte es posible propiciar otros regímenes de atención (Despret, Guattari) y otros tipos de interacciones interespecíficas a partir de los cuales generar otros modos de cohabitar. O, dicho de otro modo, como desde el arte se atiende a lo que Haraway (referente para Saraceno) denomina la *response-ability* del inevitable *vivir-con*, *devenir-con*, *morir-con*. Cuando desde los estudios multiespecies se está apelando a la necesidad de escuchar los modos de vida no humanos (van Dooren, Rose) y Haraway y Despret hablan de Fonoceno, queremos indagar qué papel juega un arte que hace audibles otros mundos sensoriales (von Uexküll, de la Cadena) y otras temporalidades (incluidas las cósmicas). Asimismo, nos preguntamos por el rol de las tecnologías y otros agentes (o actantes) no vivos en estas inauditas conexiones vibratorias en las que estamos inmersos (Latour, Bennet, Tsing).

Pendant l'automne de l'année 2018, l'artiste argentin Tomás Saraceno disposa du Palais de Tokyo (Paris) pour l'exposition On Air et les différentes activités qui y sont associées. Les araignées et leurs toiles (toile/araignées) faisaient partie de la multitude de collaborateurs humains et non-humains, vivants et non vivants, organiques et technologiques, terrestres et cosmiques qui ont tissé cette exposition riche et complexe qui cherchait à tendre collectivement des réseaux d'attention transdisciplinaires et interspécifiques rendant possibles d'autres manières d'habiter notre fragile planète. Partant de On Air et en dialogue avec différents penseurs, le présent article cherche à savoir comment il est possible que l'art promeuve d'autres régimes d'attention (Despret, Guattari) et d'autres types d'interactions interspécifiques à partir desquelles générer d'autres modes de cohabitation. Ou, pour le dire autrement, si l'art répond à ce que Haraway (une référence pour Saraceno) appelle la response-ability de l'inévitable vivre-avec, devenir-avec, mourir-avec. Lorsque les études multi-espèces font appel à la nécessité d'écouter les modes de vie non-humains (van Dooren, Rose) et que Haraway et Despret parlent du Phonocène, nous nous proposons d'étudier le rôle joué par un art qui rend audibles d'autres mondes sensoriels (von Uexküll, de la Cadena) et d'autres temporalités (y compris cosmiques). De même, nous nous interrogeons sur le rôle des technologies et autres agents (ou actants) non vivants dans ces connexions vibratoires inédites dans lesquelles nous sommes immergés (Latour, Bennet, Tsing).

Uno

To be enchanted is to be struck and shaken by the extraordinary that lives amid the familiar and the everyday¹.

Entrar a un espacio expositivo como quien se introduce en un agujero negro: al traspasar el umbral a *On Air*, la oscuridad era total y completamente desorientadora, en fuerte contraste con la claridad característica del Palais de Tokyo (París). La primera de las obras que los visitantes encontraban al adentrarse en esta exposición encargada a modo de carta blanca a Tomás Saraceno era *Event Horizon*, nombre del límite teórico alrededor de un agujero negro más allá del cual no puede escapar ninguna luz u otra radiación. En esa primera sala, mientras la vista se habituaba a la profunda oscuridad, los atentos oídos podían percibir las respuestas vibratorias de la *Holocnemus pluchei* a las vibraciones de dos agujeros negros que colisionaron hace más de mil millones de años, vibraciones que siguen latiendo en el universo y que los humanos descubrimos recientemente gracias a sofisticados instrumentos y cálculos. Una vez traspasado este horizonte vibratorio y perceptivo, la entrada en la siguiente sala resultaba deslumbrante a pesar de la escasez de luz. En ella, conformando *Webs of At-tent(s)ion*, resplandecían 76 telas de araña híbridas colocadas e iluminadas como esas maravillosas obras escultóricas que son. El efecto de encantamiento logrado se hacía patente en el sobrecogimiento experimentado por los numerosos visitantes a esta exposición, un sobrecogimiento palpable por el silencio, los rostros fascinados y los delicados movimientos de los allí presentes. Se trató, sin duda, de una perfecta activación de ese encantamiento de lo cotidiano que propugna la pensadora Jane Bennett y del efecto de suspensión temporal que éste provoca.

Saraceno no duda en reiterar que uno de los objetivos de su trabajo con las arañas y sus telas (él no las separa, por eso habla de *spider/webs* y, por ello, a partir de ahora emplearemos la expresión tela/arañas²), es que nos percatemos de lo extraordinarios que son estos seres que tantas fobias suelen despertar y a los que tan poca atención prestamos, a pesar de convivir cotidianamente con ellas. A este respecto, es importante señalar que para él todas las tela/arañas son igualmente fascinantes. Por ello, su primer acercamiento al Palais de Tokyo arrancó con una cartografía de las telas de araña y las arañas que ya lo habitaban, dando con más de 500. Entre estas arañas se encontraba la *Holocnemus pluchei*, la protagonista de *Event Horizon*. Dicha cartografía formó parte de la exposición, y antes y durante ésta no se retiró ninguna de esas telas de araña por el personal de limpieza³. Asimismo en los créditos de la exposición se incluyeron los nombres de las distintas especies de arañas que, junto a los humanos y otros participantes ni humanos ni vivos, hicieron posible *On Air*. Si retiramos los numerosos nombres de humanos podemos leer la siguiente lista: *Tegenaria domestica*, *Enoplognatha ovata*, Radio Galena, *Argiope lobata*, CO, *Nephila edulis*, CO₂, *Argiope bruennichi*, *Larinioides sclopetarius*, Ácaros del polvo, *Badumna longinqua*, Ozono, *Fecenia sp.*, *Theridiidae sp.*, PM_{2.5} (partículas muy pequeñas suspendidas en el aire que tienen un diámetro de menos de 2.5 micras), *Steatoda triangulosa*, VOC (compuestos orgánicos volátiles), PM, Ondas gravitacionales, *Nephila inaurata*, *Linyphia triangularis*, *Neriere clathrata*, *Linyphiidae sp.*, *Zygiella x-notata*, *Holocnemus pluchei*, *Eratigena atrica*, Agujeros negros, Carbono negro, Luna, *Neriere peltata*, Aerocene Explorer, *Agelena*

1 Jane Bennett, *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*, Princeton: Princeton University Press, 2001, p. 4.

2 Si bien en español existe el término «telaraña», optamos por utilizar tela/arañas para incidir en que no se trata sólo de la tela de la araña en línea de lo que Saraceno busca al emplear la expresión spider/webs.

3 Tomás Saraceno (ed.), *Magazine Palais #28, ON AIR*, París: Palais de Tokio, 2018, p. 11.

labyrinthica, Condrita porosa, *Nephila senegalensis*, Ballenas, *Philopanella alata*, *Cyrtophora citricola*, *Cyclosa conica*, *Parasteatoda tepidariorum*, *Latrodectus geometricus*, PM10 (pequeñas partículas sólidas o líquidas de polvo, cenizas, hollín, partículas metálicas, cemento o polen, dispersas en la atmósfera, y cuyo diámetro aerodinámico es menor que 10 µm), *Psechrus jaegeri*, *Steatoda grossa*, *Anelosimus studiosus*, CHO (hidratos de carbono), Meteoritos⁴. De este modo, entre octubre de 2018 y enero de 2019 el Palais fue tomado por

Los humanos participantes fueron: Evan Ziporyn, Leila W. Kinney, Robert Barry, Markus J. Buehler, Anna-Sophie Springer, Sasha Engelmann, David Eckhardt, Christine Rollard, Carol Robinson, Bertrand Gauguier, Luca Cerriza, Anselm Franke, Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, Estelle Zhong Mengual, Eben Kirksey, Megan Prelinger, Stavros Katsanevas, Vinciane Despret, Brandon LaBelle, Timothy Choy, Dereck McCormack, Christina Dunbar-Hester, Jussi Parikka, Isabelle Su, Philipp Ursprung, Milovan Farronato, Michael Marder, Eliane Radigue, Mitchell Akiyama, Marie Thébaud-Sorger, Porous Chondrite, Nick Shapiro, Peggy S. M. Hill, Alvin Lucier, Christine Southworth, Yannick Guedon, Filipa Ramos, Roland Mühlethaler, Frédérique Ait-Touati, Jens Hauser, Bruno Latour, Albert-László Barabási, Débora Switsun, Gabriele Uhl, Mark Wigley, Alex Jordan, Benjamin Bratton, Primavera de Filippi, João Ribas, Jonathan M. Ledgard.

Saraceno junto a una multitud de colaboradores humanos y no humanos, vivos y no vivos, orgánicos y tecnológicos, terrestres y cósmicos.

El nombre dado a esta ambiciosa exposición, *On Air*, apunta, por un lado, a conexiones, transmisiones y amplificaciones vibratorias interespecies e interestelares. Así, Saraceno afirma que quería «*to amplify unheard voices and turn down the volume of others*»⁵. Por otro lado, hace referencia a ese aire atmosférico que nos permite volar y que Saraceno ha colocado en el centro de sus exploraciones y utopías en torno a lo que llama Aeroceno. Así pues, durante aquellos tres meses de exposición y actividades paralelas (visitantes, científicos, activistas, comunidades locales, músicos y filósofos participaron en talleres, simposios y conciertos) se trataron de tender de manera colectiva, transdisciplinar e interespecífica redes de atención (*web of at-tent(s)ion*) que hagan posibles otros modos de habitar nuestro frágil y compartido planeta atendiendo a los múltiples agentes, vivientes o no, tramados en él. Se podría decir que esta exposición fue un enorme *cat's cradle* o juego de cuerdas tal y como lo entiende Donna J. Haraway: «*These string figures are thinking as well as making practices, pedagogical practices and cosmological performances*»⁶. Con él, Haraway, que es un referente para Saraceno, reclama no sólo la importancia y la necesidad de conocer y señalar las innumerables relaciones simbióticas, en su mayor parte desconocidas, de las que dependemos los seres vivos de este planeta, sino también el esencial papel que tienen la narración, la imaginación y el arte. Y es que para ella, estas prácticas son especialmente fructíferas a la hora de permitirnos tentar mundos posibles, unas tentativas que siempre serán un *devenir-con* junto a esos quienes – un quienes múltiple, interespecífico y que abarca más allá de lo considerado vivo – con los que irremediabilmente *vivimos-con* y *morimos-con*, y deberíamos *pensar-con*⁷. Y como de tramar y tentar se trata, Haraway no duda en recurrir a las arañas:

I remember that tentacle comes from the Latin *tentaculum*, meaning “feeler,” and *tentare*, meaning “to feel” and “to try”; and I know that my leggy spider has many-armed allies. (...) The tentacular ones make

4 Tomás Saraceno (ed.), *SCOLAB, Cahier pédagogique, ON AIR, Carte blanche à Tomas Saraceno*. Paris: Palais Tokyo, 2018, p. 6.

5 Tomás Saraceno (ed.), *Magazine Palais #28, ON AIR...* p. 10.

6 Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble*, Durham and London: Duke University Press, 2016, p. 14.

7 Ibid, pp. 28, 34, 40.

attachments and detachments; they make cuts and knots; they make a difference; they weave paths and consequences but not determinisms; they are both open and knotted in some ways and not others.⁸

Se trata, pues, de *response-ability*, de atender y crear (*sym-poiesis*) desde estos «-con» inevitables y, a su vez, abiertos a otros entrelazamientos, algo que, sin duda, Saraceno tienta sin tregua en su trabajo.

Dos

Quien pretenda aferrarse a la convicción de que todos los seres vivos son solo máquinas debe abandonar toda esperanza de atisbar alguna vez sus mundos circundantes.⁹

En este artículo no se hace un recorrido detallado por toda la exposición de Saraceno en el Palais de Tokyo, sino que se irá parando sólo en algunas de sus salas y encuentros. De entre éstos últimos, queremos destacar el que se produjo con Alvin Lucier el 26 de octubre a modo de cierre de la sesión «ON AIR live with...Aerocene»¹⁰. Saraceno invitó a este pionero de la música experimental y el arte sonoro a formar parte de una de las *jam(ming) session* que tuvieron cabida dentro de *On Air*. Aquella noche del 26 de octubre de 2018 se interpretaron por vez primera *Silk* y *Moon Bounce*. En *Silk*, se pudieron oír los sonidos de algunas tela/arañas a través de un Qin, una antigua cítara china cuyas cuerdas son de seda. Este cordófono ejerció asimismo de interfaz en *Moon Bounce*, en este caso volviendo perceptibles a los oídos humanos los ecos sobre la luna de los latidos del corazón de Lucier. Como la superficie de ésta es irregular, los rebotes de los latidos se recibían con retardos en torno a los dos segundos y medio aproximadamente, pero nunca exactamente iguales, lo que provocaba variadas síncopas sobre las cuerdas del Qin.

Para ambas obras, Lucier y Saraceno conectaron la antigua cítara con medios tecnológicos mucho más actuales para que vibraciones tan sutiles y tan lejanas pudieran ser captadas y transmitidas. Para *Silk*, hicieron uso de los diferentes micrófonos y demás instrumentos que suelen emplear en el estudio de Saraceno para captar las vibraciones y para sonificar las tela/arañas. Para *Moon Bounce*, activaron toda una red de transmisores y receptores de ondas de radio: las señales de los latidos del corazón de Lucier fueron transmitidas a la luna por el satélite HB9Q pasando por un emisor en Suiza, y las señales de los ecos lunares de estos latidos los recibieron los Radio Telescopios Dwingeloo que se encuentran en Países Bajos y el SRT Sardinia en Italia, que a su vez las reenviaron hasta la antena colocada en el Palais de Tokyo y desde ella las señales eran conducidas hasta el Qin. Si a este despliegue de medios tecnológicos añadimos a las tela/arañas, los demás humanos, la misma luna, los metros de cables, la atmósfera transmisora y receptora de esas ondas, las mesas de sonido, los amplificadores, etc., podemos afirmar que en esta *jam session* se concentraron de manera rotunda y poética la *sympoiesis* que caracteriza el trabajo de Saraceno, así como las múltiples y complejas redes de relaciones que despliega en ella. El que además le acompañase Lucier no es casual, ya que este compositor y artista siempre se ha mostrado muy atento a los modos de operar de otros seres vivos y otros agentes ya sean o no orgánicos (*Vespers*, de 1968, en la que los intérpretes han de desplazarse mediante ecolocalización es posiblemente su obra más conocida a este respecto). Con su trabajo, Lucier ha tratado de, según sus propias palabras, poner a las personas en relaciones armoniosas con ondas,

8 Ibid, p. 31.

9 Jakob von Uexküll, *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres* (1934), Buenos Aires: Editorial Cactus, 2016, p. 33.

10 En este enlace pueden leerse las distintas actividades y los participantes a esta sesión: <https://www.palaisdetokyo.com/en/event/voices-collide-day-aerocene>

ecos, resonancias, vibraciones¹¹. Y en relación a las obras ejecutadas aquella noche en el Palais de Tokyo, es importante señalar que Lucier deja que esas ondas, ecos, resonancias y vibraciones se muestren en tanto que tales en su propio sonar y operar, sin añadir expresión o expresividad a aquello que es expresivo por sí mismo, pues «*in imitating the natural, the way that the natural world works, you find out about it, and you also connect to it in a beautiful way*»¹².

Estas palabras de Lucier recuerdan a las de Jakob von Uexküll cuando afirma que

los mundos circundantes, que son tan múltiples como los mismos animales, ofrecen a cada aficionado de la naturaleza nuevas tierras de una riqueza y hermosura tales que bien vale la pena recorrerlos, aun cuando no se ofrezcan a nuestros ojos físicos, sino tan solo a los espirituales¹³.

Estos mundos circundantes o *Umwelten* de los que habla Uexküll están conformados por todo lo que un sujeto percibe, mundo perceptual, y todo lo que hace, mundo efectual (esos modos de operar que tanto interesan a Lucier). Uexküll y sus *Umwelten* son mencionados habitualmente cuando se reflexiona acerca del trabajo de Saraceno. Y son posiblemente las *jam sessions* que este artista argentino propicia entre tela/arañas y muy diferentes músicos desde 2014 (no sólo se realizaron durante *On Air*), el terreno más propicio para tratar acerca de las posibles conexiones con el planteamiento del biólogo alemán. Con estos encuentros musicales, Saraceno busca experimentar con la posibilidad de poner en contacto dos mundos perceptivos en principio muy lejanos, jugando con la posibilidad de entrar en un mundo que no tiene nada que ver con el nuestro y de que quizá pueda darse una comunicación inter-especies. Ello a pesar de que, como el propio Saraceno y algunos de sus colaboradores afirman en un artículo dedicado a estas tentativas de comunicaciones vibratorias inter-especies, los *Umwelten* que propone Uexküll son exclusivos a cada especie¹⁴. Es decir, son recíprocamente no comunicantes e incognoscibles. No obstante, si se sigue la manera en la que el biólogo los va describiendo, estos dispares *Umwelten* estarían todos vinculados y sintonizados a modo de enorme partitura musical. Así lo entiende, por ejemplo, Giorgio Agamben, a quien mencionan Saraceno y su equipo en su artículo. O también Gilles Deleuze y Félix Guattari, para quienes el pensamiento de Uexküll está atravesado de una musicalidad polifónica¹⁵. Por tanto, en esta idea de sintonización, de vinculación entre

11 Alvin Lucier, Douglas Simon, *Chambers*, Middletown: Wesleyan University Press, 1980, p. 170.

12 Walter Zimmermann, «A. Lucier and W. Zimmermann, [Conversation]», *Insel Musik*, Colonia: Beginner Press, 1981, p. 347. Esta manera de entender la expresividad o la expresión por parte de Lucier es muy próxima a que escriben Gilles Deleuze y Félix Guattari en el capítulo «1837: Del Ritornello» de *Mil mesetas*. Allí, además de defender que el arte no es un privilegio del hombre, los dos filósofos plantean que no hay que confundir la expresividad, que es auto-objetiva, con las impresiones o emociones subjetivas (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil mesetas* (1980), Valencia: Pre-Textos, 2002, p. 323). También podríamos aplicar a la sobriedad en su hacer y el amor que siente Lucier por los fenómenos acústicos las palabras que Deleuze y Guattari dedican en ese mismo capítulo a algunas prácticas musicales contemporáneas: «Es evidente que hace falta un sonido muy puro y simple, una emisión o una onda sin armónicos, para que el sonido viaje, y se viaje alrededor del sonido [...]. Ser un artesano no un artista, un creador o un fundador, es la única manera de devenir cósmico, de salir de los medios, de salir de la tierra» (*ibid*, p. 348). Es esta sobriedad del artesano Lucier la que posibilitaría una desterritorialización cósmica capaz de alcanzar a la misma luna.

13 Jakob von Uexküll, *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres* (1934)..., p. 35.

14 Tomás Saraceno, Ally Bisshop, Adrian Krell, Roland Mühlethaler, «Arachnid Orchestras: Artistic Research in Vibrational Interspecies Communication», *Biotremology: Studying Vibrational Behavior, Animal Signals and Communication* 6, Cham: Springer Nature Switzerland AG, 2019, p. 492.

15 Giorgio Agamben, *Lo abierto. El hombre y el animal* (2002), Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 80. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil mesetas* (1980)..., p. 321.

diferentes mundos perceptivos no comunicantes, incognoscibles se inspira Saraceno (y sus colaboradores) a la hora de tantear contactos acústico-vibratorios entre humanos y arañas:

Una interpretación diferente a la planteada aquí acerca de la relación entre el trabajo de Saraceno y el pensamiento de Uexküll puede leerse en Caroline A. Jones, «Entrelazando Umwelten en cronotopos. Tomás Saraceno, arañas y polvo cósmico en Buenos Aires», Tomás Saraceno. *Cómo atrapar el universo en una tela de araña*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2018, p. 21-30. Jones no reconoce la posibilidad de contacto entre los diferentes Umwelten implícita en los planteamientos del propio Uexküll (*ibid*, p. 26).

This idea of the musical score that unifies us across our noncommunicating perceptual worlds is at the core of Saraceno's attempts to initiate acoustic dialogues across the species boundaries of the spider and the human. His biotremological research begins with the understanding of the spider web as a musical instrument— an architecture for acoustic transmission of the vibrational (biotremological) signals specific to the Umwelt of the spider, but which is also a potential site for a kind of paradoxical attunement across species, which perhaps allows the spider and the human to transcode each other's signals, and to create a musical passage between unknowable perceptual worlds¹⁶.

El tratamiento de las telas de las arañas como instrumentos musicales, como estructuras transmisoras de señales vibratorias, requiere de la investigación biotremológica llevada a cabo por algunos de los colaboradores de Saraceno y de las herramientas de sonificación que han desarrollado y que tan importante papel juegan en las *jam sessions*¹⁷. Para esta sonificación emplean *feelers*, que son preamplificadores electrónicos y sensores piezoeléctricos modificados, y *buzzers*, piezoeléctricos, modificados de manera que puedan transformar las vibraciones de las telas de araña en frecuencias audibles para el oído humano. De este modo, las posibles reacciones de las arañas ante las vibraciones que provocan las acciones de los distintos músicos (o de la colisión entre agujeros negros en *Event horizon*) se nos hacen perceptibles, alcanzan nuestro mundo perceptual. Y a través de esas mismas telas las músicas o sonidos antrópicos llegarían hasta el mundo perceptual arácnido. De este modo, pues, actúan de interfaces en ambos sentidos. Ahora bien, no son interfaces inertes, ya que las telas son extensiones del sistema sensorial y cognitivo de las arañas. De ahí lo de *spider/webs* o tela/arañas. Sordas y ciegas, las arañas sienten, oyen las vibraciones a través de las telas y de las *trichobothriae*, los pelos que emergen de sus piernas que actúan como detectores de movimiento y responden a los estímulos en el aire. También se comunican entre sí a través de ellas, como hacen los machos al provocar determinadas vibraciones para no ser confundidos con presas por las hembras.

Sin embargo, aunque compartamos vibraciones, la disparidad de los *Umwelten* humanos y arácnidos hace que las reacciones de las arañas a nuestro vibrar nos sean completamente imprevisibles. Es por ello que lo de *jam* no sólo se refiere a sesión improvisada, sino también a *jamming*, interferencia. Y de ahí que constituya todo un desafío para unos músicos que se encuentran completamente desorientados ante la cuestión de en qué momento se puede considerar que la araña responde, como el propio Saraceno comenta. Por ejemplo, cuando el

16 Tomás Saraceno, Ally Bisshop, Adrian Krell, Roland Mühlethaler, «Arachnid Orchestras: Artistic Research in Vibrational Interspecies Communication»... p. 493.

17 El estudio de Saraceno en Berlín es un laboratorio colaborativo de investigación transdisciplinar en el que se dan encuentro investigadores llegados de diferentes latitudes. Además, las investigaciones que generan no se desarrollan sólo allí, pues los contactos y las estancias en otros espacios de investigación son numerosas. A los colaboradores humanos hay que añadir los arácnidos, ya que el estudio alberga una variedad de géneros y especies de arañas de diversos orígenes geográficos, con un promedio de cientos de arañas juveniles y adultas en cualquier momento. Además, allí se encuentra la colección más grande del mundo de telarañas.

clarinetista David Rothenberg estuvo tocando junto a una *Nephila inaurata* y a una *Pholcus phalangioides*, dos de las arañas que viven en el estudio de Saraceno en Berlín, éstas sólo reaccionaron cuando el músico apoyó su clarinete provocando vibraciones de baja frecuencia¹⁸. Por estas posibles dificultades, Lucier decidió no arriesgarse a que las

En este enlace se puede acceder al archivo biotremológico de los sonidos arácnidos que el equipo de Saraceno ha ido registrando: <http://arachnophilia.net/sonifying-the-web/> Los sonidos aparecen recogidos en diferentes categorías como punteo, afinación o sintonización, temblor, percusión, estridulación. También están clasificados dependiendo de la función a la que se asocian: vibraciones probando la integridad de la telaraña, vibraciones construyendo la tela, las vibraciones alimentándose de arañas, señales de cortejo, señales defensivas, señales territoriales, señales sociales y señales de imitación.

David Rothenberg, músico especialmente interesado en los sonidos de los demás animales, también comparte lo vivido durante aquella *jam* en su texto «Spider Music». *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 2018, no 40 (1 (118)), p. 31–36. El audio de lo allí sucedido puede escucharse aquí:

<https://soundcloud.com/ntuccasingapore/6-spider-salon-jam-session-nephila-inaurata-and-pholcus-phalangioides-duet-and-david-rothenberg>

imprevisibles arañas no respondiesen y se decantó por el uso de grabaciones para *Silk*. Ahora bien, no se limitó a hacer oír dichas grabaciones de los sonidos producidos por las tela/arañas directamente, sino que, como ya señalamos arriba, las vibraciones de éstas eran transmitidas a través de las cuerdas de seda del *Qin*, respondiendo así a su interés por el modo en que perciben y hacen de las arañas¹⁹. Asimismo, rehusó a añadirles componentes sonoros o musicales humanos siguiendo su máxima de no añadir expresión a lo que ya es expresivo *per se* (aunque no hay que olvidar que para que el *Qin* reciba y transmita estas sutiles ondas se requiere de toda una red tecnológica de micros, cables, amplificadores, etc).

Tres

In short, the arts of attentiveness remind us that knowing and living are deeply entangled and that paying attention can and should be the basis for crafting better possibilities for shared life²⁰.

Los músicos y artistas sonoros no son los únicos humanos desafiados y desorientados durante las *jam sessions*. Estas interacciones vibratorias entre especies suelen realizarse ante un público expectante. Y la atención de éste, su disposición hacia lo que las arañas puedan llegar a hacer es un elemento que requiere que nos detengamos en él. Frédérique Aït-Touati apunta a ello al hablar de lo que le provocaron los implacables silencios arácnidos durante uno de estos vibrantes encuentros²¹. Porque el que las arañas no respondan a lo esperado, el que no lleguen a (inter)

18 Saraceno comenta esta anécdota durante una entrevista realizada en el programa *Par les temps qui courent* de France Culture a propósito de *On Air* (Tomas Saraceno, « Les araignées m'ont convaincu de travailler avec elles », *Par les temps qui courent*, France Culture, 19/10/2018 <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/tomas-saraceno>).

19 En 1994, Lucier ya había trasladado a una obra para cordófono la manera de operar de las tela/arañas, aunque de una manera mucho más analógica: en *Spider Paths*, un laúd extendido es puesto en vibración a través de las cuerdas tramadas al modo del juego de las *string figures* o *cat's cradle* tan apreciado por Haraway, que ligan los dedos del ejecutante a las cuerdas del instrumento, reproduciendo así la trama de las telas de araña y la vibración conectada que se da en ellas.

20 Thom van Dooren, Eben Kirksey, Ursula Münster, «Multispecies Studies. Cultivating Arts of Attentiveness», *Environmental Humanities*, 2016, n.o. 8 (1), p. 17.

21 Frédérique Aït-Touati, « The spider, the artist and the philosopher / L'araignée, l'artiste et le philosophe »,

actuar no tiene que considerarse como un posible fracaso y la consiguiente decepción. Lo más interesante en estos encuentros con público es la entrega de éste ante cualquier mínimo gesto por parte de las enigmáticas arañas, su completa disposición y atención hacia estos seres vivos a los que apenas solemos atender y a los que muchos solemos temer. Recurriendo a lo que la filósofa Vinciane Despret (quien participó en los encuentros de *On Air*) plantea sobre la noción de «disponibilidad», podemos decir que lo importante aquí sería lo que las arañas nos hacen hacer, el que les prestemos toda nuestra atención y que nos dejemos tocar por ellas, que nos queramos dejar tocar por ellas²². Esta disponibilidad es la que posibilitaría esa simpatía afectiva entre y a través de diferentes especies tan buscada por Saraceno:

The idea of 'playfulness' underscores these experiments in interspecific (spiderhuman) communication— where 'play' is understood as a dynamic complex of interactions that open up the possibilities of affective sympathy between and across different species²³.

Esta simpatía afectiva entre diferentes especies que posibilitaría una disponibilidad por nuestra parte a hacer lo que las arañas dispongan para poder maravillarnos de ellas podría vincularse asimismo con la sintonización (*attunement*) propuesto por Despret²⁴. La noción de sintonización ya ha aparecido antes en relación a los *Umwelten* de Uexküll, si bien se trata en este caso de una sintonización que se da de suyo, seamos o no conscientes de ella, y que Saraceno explora en obras como *Sounding de Air*. Esta instalación presente en *On Air*, permite oír el mundo perceptivo de la *Pholcus phalangioides*, gracias a un arpa eólica de cinco hilos flotantes que se mueven afectadas por el calor radiante de los cuerpos humanos, por las ráfagas y temblores creados por el flujo y la respiración de los visitantes y por las interacciones interminables de diferentes elementos aéreos como el polvo en suspensión. Sin embargo, la sintonización sobre la que escribe Despret requiere de la disponibilidad de quienes serían sintonizados, implica por tanto cierta intencionalidad y acción (o tensión). Una intencionalidad que podemos vincular con los regímenes de atención y, más concretamente, con la escucha. Porque en estas obras musicales, sonoras y vibratorias propuestas por Saraceno, el expectante y tenso (o tendido) auditorio así como los desorientados músicos y artistas sonoros escuchan o tratan de escuchar a las tela/arañas. Y el que se haga o se trate de hacer entre tan dispares *Umwelten* plantea la cuestión de la posibilidad de la escucha en toda su radicalidad.

Cuando Despret acude a la noción de sintonización contrapone ésta a la de empatía, a la que no pocas veces apelamos cuando pedimos que se escuche. Si la simpatía, que busca Saraceno, apunta a un «con» (el «sim-» de origen griego), la empatía indica un «en», un «dentro» que puede tornarse completamente sordo:

Con seguridad la empatía transforma al sujeto (a aquel que siente empatía) pero esta transformación es muy local en tanto y en cuanto no le dé a su objeto la oportunidad de ser activado como sujeto, siendo el sujeto empático el único sujeto de todo esto. Aunque el empático pretende ser habitado (o transformado localmente) por el otro, de hecho «okupa» a este último. La empatía nos permite hablar en el lugar del otro, hablar de lo que es ser el otro, pero no plantea la pregunta de 'qué es ser "con" el otro'. La empatía es más bien «llenarse uno mismo» que tener

Palais 21, 2015, p. 127- 133.

22 Vinciane Despret, «El cuerpo de nuestros desvelos: Figuras de la antropo-zoogénesis», *Tecnogénesis. La construcción técnica de las ecologías humanas*, vol. 1, Madrid: AIBR, 2008, p. 250.

23 Tomás Saraceno, Ally Bisshop, Adrian Krell, Roland Mühlethaler, art. cit., p. 493s.

24 Vinciane Despret, art. cit., p. 255.

en cuenta la sintonización [*attunement*]²⁵.

Así pues, Despret apuesta por ser «con» un otro cuya otredad y su capacidad de agencia(miento) en tanto que sujeto no son anulados por un exceso de comprensión. Aquí también podríamos apelar a la noción de *uncommon* o incomún propuesta por Marisol de la Cadena. Esta antropóloga defiende que en lugar de un común sustentado a menudo en comprensiones, traducciones y equívocos que rechazan o excluyen lo poco común, el planteamiento de lo incomún podría ayudar a comprometerse con la transformación mutua sin tener la mismidad o equivalencia como horizonte final y poder seguir adelante juntos en divergencia. Estos incommunes o *uncommons* son una herramienta muy adecuada para que cuando tratemos de pensar-con y de hacer-con no anulemos los divergentes *Umwelten* y las diversas y desconocidas capacidades de agenciamiento. Además son un estupendo detector de ese excepcionalismo antropocéntrico que todo lo pretende entender y controlar, además de serlo asimismo de colonizadores etnocentrismos.

Es precisamente la implacable imprevisibilidad de las arañas debida a los insorteables incommunes entre humanos y arácnidos lo que hace de las *jam sessions* propuestas por Saraceno unas situaciones privilegiadas en las que emerge en toda su complejidad la cuestión de la escucha entre mundos a la vez inaccesibles y conectados en cuanto vibrantes. En ellas no se puede hablar de diálogo ni de empatía, pero sí de una escucha en tanto que disposición hacia lo que pueda darse, lo que pueda sonar. Esta disposición a que se produzcan simpatías y sintonizaciones entre dispares, a ser tocados, a conectarse, a vibrar-con por esos otros *incomprendibles* con los que vivimos, hacemos y morimos, es la que activaría esa escucha enredada («escuchar-con») que aquí estamos llamando redes de atención²⁶. Y estas *jam sessions* también son una buena muestra del goce que provoca la simple posibilidad de que se den estas vibraciones compartidas, estas afectaciones, del goce que propicia sintonizar la sensibilidad con los momentos de encantamiento, sucedan estos o no:

Enchantment is a feeling of being connected in an affirmative way to existence; it is to be under the momentary impression that the natural and cultural worlds offer gifts and, in so doing, remind us that it is good to be alive. This sense of fullness—what the Epicureans talked about in terms of ataraxy (contentment with existence)—encourages the finite human animal, in turn, to give away some of its own time and effort on behalf of other creatures. A sensibility attuned to moments of enchantment is no guarantee that this will happen, but it does make it more possible²⁷.

Cuatro

What about things that are not alive? Aren't they social too? I cannot think of a good reason to argue that non-vital things are not social. After all, they are constituted in relations with others. They react; they are transformed. There is no reason not to extend social theory to rocks and

25 Ibid. 250.

Esta crítica de Despret a una empatía completamente absorbente tiene resonancias con la crítica realizada por Adrienne Janus a la escucha en Nancy, quien se decanta por una escucha en tanto que resonancia de un cuerpo demasiado, limpio, demasiado aéreo, hueco, desencarnado, y por ello capaz de una completa y armoniosa afinación con lo que suena (Adrienne Janus, «Listening: Jean-Luc Nancy and the “Anti-Ocular” Turn», *Continental Philosophy and Critical Theory. Comparative Literature*, 2011, no 63 (2), p. 182–202).

26 Deirdre Heddon, «The cultivation of entangled listening: an ensemble of more-than-human participants», *Performance and Participation: Practices, Audiences, Politics*, Palgrave: Basingstoke, 2017, p. 19-40.

27 Jane Bennett, *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics...*, p. 155.

rivers²⁸.

A modo de consumado ejemplo del nuevo materialismo vibrante y horizontal propugnado por la inmanentista Bennett²⁹, en las *jam sessions* que aquí estamos analizando, el contacto propiciado por esa escucha enredada se produciría mediante ondas, vibraciones, reverberaciones, sonidos que producen y/o reciben telas de seda, patas peludas, exoesqueletos, tímpanos, pieles, dedos, sistemas neuronales, circuitos eléctricos, piezo eléctricos *feelers*, amplificadores, altavoces, el aire que rodea y se respira, e incluso la luna. Buena parte de estos mismos agentes vibran y se componen asimismo en algunas de las instalaciones que se podían encontrar en *On Air*, como es el caso de *Sounding the air* (mencionada arriba) o el de *Events of perception*. En ésta se lograban hacer perceptibles para los humanos no sólo las vibraciones de la propia araña sobre su tela, sino también la afectación sobre ella del polvo cósmico que flota de continuo en las corrientes de aire y los movimientos de los visitantes, así como los sonidos de delfines y de la fractura hidráulica que eran retransmitidos en directo desde las profundidades del Mediterráneo. Estos muy distintos agentes o actantes (término de Bruno Latour que reivindica Bennett³⁰) al conectarse y componerse entre ellos de manera tan explícita consigue mostrar cómo nuestras vidas y nuestros gestos más cotidianos se enredan con seres y lugares más o menos lejanos, cómo nos componemos con ellos en nuestro habitar. A esto apuntan Vinciane Despret y Michel Meuret cuando hacen del componer (*composer*) un con-poner (*com-poser*) en tanto que un habitar los lugares en el que, a la vez, se transforman hábitat/habitado y habitante³¹.

Se trata, el que caso de Saraceno, de un componerse que tiene mucho de esos agenciamientos colectivos heterogéneos y transversales que Guattari propone en su ecosofía que rompen con la dicotomía entre naturaleza y cultura e implican singularidades más allá de lo vivo y de lo orgánico (también de lo terrestre)³². En esta *sympoiesis* inevitable y continua que nos hace percibir y sentir este artista otros actantes considerados no vivos juegan importantes roles: mares, atmósfera, ondas electromagnéticas, partículas, rocas, tierras, pesticidas, combustibles fósiles, movimientos tectónicos... Porque reaccionan y se transforman junto con lo viviente, surgen-con, devienen-con y desaparecen-con (para salir de los habituales ejemplos antropocénicos, pensemos en las cyanobacterias que hace 3.600 millones de años hicieron de nuestra atmósfera rica en oxígeno, o en aquellas que generaron las láminas de las que extraemos hierro). Además, no sólo es que haya que tomarlos en consideración, sino que participan activamente en estas interacciones, como la actual situación de emergencia climática, el omnipresente plástico o los diferentes accidentes nucleares evidencian de terribles maneras, aunque sus temporalidades

28 Anna Tsing, «More-than-human sociality: a call for critical description», en *Anthropology and nature*, ed. Kirsten Hastrup. New York: Routledge. 2013, p. 28.

29 Según la propia Bennett, estos son los objetivos de su apuesta inmanentista por una materia vibrante:

« (1) to paint a positive ontology of vibrant matter, which stretches received concepts of agency, action, and freedom sometimes to the breaking point; (2) to dissipate the onto-theological binaries of life/matter, human/animal, will/determination, and organic/inorganic using arguments and other rhetorical means to induce in human bodies an aesthetic-affective openness to material vitality; and (3) to sketch a style of political analysis that can better account for the contributions of nonhuman actants».

(Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press, 2010, p. X).

30 Bruno Latour, *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy* (1999), Londres: Harvard University Press, 2004, p. 237.

31 Vinciane Despret, Michel Meuret, *Composer avec les moutons*, Avignon: Cardère éditeur, 2016, p. 111.

32 Félix Guattari, *Las tres ecologías* (1989), Valencia: Pre-Textos, 2005, 80 p.; *¿Qué es la ecosofía?* (2013), Buenos Aires: Editorial Cactus, 2015, 448 p.

nos resulten difíciles de captar o imaginar. Saraceno y su equipo se preguntan con su trabajo por la posibilidad de plantear otras interacciones que posibiliten otras maneras de habitar menos violentas, más vivibles buscando esas relaciones que ya se están dando, aunque no las percibamos, y en las que lo geológico, lo geográfico, lo atmosférico, lo cósmico y lo tecnológico están implicados de manera activa (también entre los humanos se podrían encontrar ejemplos de otros modos de habitar porque, como afirma Saraceno en reiteradas ocasiones, no todos los humanos participamos igual en lo que se denomina Antropoceno³³).

Así como Anna Tsing siguiendo el rastro a los hongos *matsutake* para ir cartografiando socialidades más-que-humanas, trata de hacer Saraceno con sus instalaciones, sus *jam session* o con sus investigaciones y experimentos *aerocénicos*³⁴. Precisamente este trabajo en torno a lo que denominan Aeroceno es una magnífica manera de mostrar y poner en práctica esos mundos sociales más-que-humanos y más-que-vivos que, como afirma Tsing, «*pulse with multiple rhythms*»³⁵. Aeroceno consiste en un proyecto comunitario y transdisciplinar que busca maneras de viajar por el aire al modo en el que las arañas se dejan llevar por las corrientes de viento. En él se exploran maneras de volar alternativas empleando esculturas que, en lugar de requerir combustibles fósiles, paneles solares, baterías, helio o hidrógeno, atienden y se componen con la energía solar, las corrientes de viento y la radiación infrarroja. El «air» de *On Air* también hacía referencia a este ambicioso proyecto (recordemos que la *jam session* de Lucier se enmarcó dentro de «ON AIR live with...Aerocene»)³⁶. En el Palais de Tokyo, además de las charlas, talleres y vídeos que mostraban y explicaban las propuestas, investigaciones y vuelos realizados por la comunidad interdisciplinar aerocénica, se podían seguir los datos atmosféricos captados por el *Aerocene Explorer* (temperatura, humedad, presión y calidad del aire). Porque para poder actuar en, para y con el aire, para poder abrir la imaginación a otras posibles convivencias en y con la atmósfera, es necesario conocer ese más que un entorno gaseoso que nos conecta a unos con otros modulado activamente por y para la vida en este planeta, como afirma Lynn Margulis³⁷.

33 De manera muy contundente y señalando algunos de los no vivos con los que estamos íntimamente vinculados, lo explicita, por ejemplo, en el texto que acompañó la muestra *Aria* en el Palazzo Strozzi (Florencia), entre febrero y julio de 2020: “An avoidance of the rights of the non-living is rooted even deeper as inestimable ecosystems dwindle in size, pro rata to the offshore accounts of intercontinental agro-capitalists; trash bouncing from coast to coast as a few pockets get deeper and toxic incinerator fumes blow back over the border. This interface between us and the Sun, is controlled by the few and continues to be compromised: carbon emissions fill the air, particulate matter floats inside our lungs while electromagnetic radiation envelops the earth, dictating the tempo of digital capitalism, in the era of global warming. Yet, a different epoch is possible, an Aerocene epoch - one of interplanetary sensitivity through a new ecology of practices. Towards this, collective ideas must form, by asking: how would breathing feel in a post fossil fuel economy?” (disponible en <https://studiotomassaraceno.org/aria/> , consultado el 28 de marzo de 2021). Por otro lado, Bennett insiste en sus textos en esta participación activa de los no vivientes y no orgánicos, que no se limitarían a ser meros «recalcitrant objects, social constructs, or instrumentalities» (Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things...*, p. 62). Bennett suele recurrir al trabajo de Illya Prigogine e Isabelle Stengers para sostener esta afirmación.

34 Sasha Hildegard Engelmann señala algunos de los puntos de contacto entre el trabajo de Anna Tsing y el de Saraceno en su tesis doctoral dedicada a este artista (Sasha Hildegard Engelmann, *The Cosmological Aesthetics of Tomás Saraceno's Atmospheric Experiments*, DPhil Candidate, School of Geography and the Environment, St. Hilda's College, University of Oxford, 2017, p. 22, 26, 39, 188).

35 Anna Tsing, art. cit., p. 38.

36 Si tanto Saraceno como Haraway se vuelven hacia las arañas para encontrar otros modos de habitar y tejer mundo, mientras que el argentino apuesta por el aire con su proyecto Aerocene, la estadounidense lo hace por una tierra humus con el Chthulucene.

37 John Feldman, *Symbiotic Earth: How Lynn Margulis rocked the boat and started a scientific revolution*

Aquí entran de nuevo en juego esos instrumentos tecnológicos, encantados y encantadores, sensibles y vibrantes, tan materia vibrante como los demás actantes con los que interactúan, como diría Bennett. Estas esculturas flotantes llevan sensores y antenas a modo de apéndices sensoriales, que nos permiten prestar atención a los acontecimientos y sentimientos (*feelings*) atmosféricos. El papel de la tecnología en el trabajo de Saraceno y su equipo es crucial: no sólo buscan, inventan y emplean instrumentos que hacen perceptible lo imperceptible a los humanos y nos muestran las extraordinarias capacidades de las arañas y sus telas, sino que son capaces de generar interconexiones y vínculos distintos en su anhelo por hallar otras de con-vivir³⁸. Con ellos surgen nuevos regímenes de atención, nuevas redes de atención que producen otras formas de enredarse, otros agenciamientos colectivos.

Este empleo de tecnologías muchas veces punteras se hace junto a científicos, ingenieros y complejos laboratorios desde planteamientos transdisciplinares colaborativos en código abierto³⁹. Este no es un detalle banal, ya que la exploración de otras redes de atención y de convivencia la lleva Saraceno a la práctica en su propia manera de trabajar: colaborativa, transdisciplinar e interespecíficamente (o como el propio Saraceno llega a decir siguiendo a Deleuze y Guattari, rizomáticamente⁴⁰). Cuando se dice Saraceno, en realidad bajo ese nombre se está englobando un equipo variable y diverso, como lo es su estudio, en el que está incluida la crucial *spider room* que alberga a la multitud de arañas que tejen gran parte de la producción artística de este equipo multiespecie. Y qué mejores imágenes de diversas tipologías de redes en las que estamos imbricados no sólo humanos, sino también diferentes especies de seres vivos y otros actantes terrestres, atmosféricos y cósmicos que esas esculturas o estructuras de seda arácnida que podemos encontrar en algunos rincones de nuestras casas. Cuando Saraceno, cuya formación es de arquitecto, se adentró allá por el 2007 en los *Umwelten*, o mundos, arácnidos, lo hizo fascinado por las estructuras de las propias telas. Su empeño en replicarlas se materializó de manera espectacular en *Galaxy Forming along Filaments, Like Droplets along the Strands of a Spider's Web* (título tomado de un artículo sobre la estructura cósmica escrito por el Dr. David Whitehouse, editor científico de la BBC⁴¹), obra que formó parte de la Biennale de Venecia de 2009. Esta instalación inmersiva hecha con cuerdas elásticas reproduce tridimensionalmente a escala humana la tela de una viuda negra (*Latrodectus mactans*), escaneada por vez primera gracias a la insistencia de Saraceno y la colaboración de investigadores de la Universidad Técnica de Darmstadt. Además de la clara apelación en el título a una imagen de la estructura del universo, *Galaxy Forming along Filaments* suscitó asimismo reflexiones acerca de la posibilidad

(documental), Hummingbird Films, 2017.

38 Sobre las problemáticas del uso de nuevas tecnologías en prácticas artísticas preocupadas por cuestiones ecológicas puede verse T.J. Demos, *Descolonizar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología*, Madrid: Akal, 2020, 272 p.

39 Es muy interesante el contraste entre Saraceno y Lucier en cuanto al empleo de medios tecnológicos. Frente al despliegue de medios y colaboradores del argentino, Lucier recurre a los mínimos medios posibles promoviendo un DIY (*do it yourself*) que permita la máxima autonomía posible. Es por ello que hubo de cruzarse con Saraceno y toda su extensa, transdisciplinar e interespecífica red para que se cumpliera, en cierto modo, el sueño de alargar tanto el cable vibrante de la instalación *Music On A Long Thin Wire* que poder alcanzar la luna.

40 Disponible en <https://studiotomassaraceno.org/aria/> (consultado el 28 de marzo de 2021).

41 La «red cósmica» es una analogía comúnmente usada por los astrofísicos para describir el universo como un conjunto de galaxias discretas unidas por gravedad.

de generar otro tipo de relaciones sociales, como la defendida por Bruno Latour en «Some Experiments in Art and Politics»⁴².

Este interés por escalar las telas de las arañas a proporciones humanas se debe a que Saraceno quiere que podamos sentir estas redes ecológicas y sociales directamente en nuestros cuerpos. Un paso más allá en este sentido lo dio con instalaciones como *In Orbit* (2013) y *On Space Time Foam* (2012), en las que Saraceno propone más un hacer- como que un percibir-como, al igual que hizo Lucier en *Vespers*, mencionada arriba. La primera de ellas es una red a 25 metros de altura de cables de acero y seis esferas de PVC que ofrece la posibilidad de sentir corporalmente de manera muy próxima a cómo podría ser moverse en una tela de araña. La segunda es una enorme estructura inflable que también logra colocar nuestros cuerpos humanos en el sutil e interconectado mundo aéreo de las tela/arañas al permitir que se sientan y padezcan directamente los movimientos y las posiciones de los demás participantes humanos, así como los desplazamientos de aire que éstos provocan. Cómo responden unos cuerpos a los movimientos de otros, cómo se relacionan se convierten en estas instalaciones en experiencias físicas, corporales. Ambas instalaciones forman parte del proyecto *Air-Port-City* que imagina de una manera física una ciudad flotante inspirada en las telas de las arañas como una de las respuestas a las crisis ecológicas y sociales actuales. De nuevo el aire, de nuevo el Aeroceno, de nuevo formas de hacer y de habitar inspiradas en las tela/arañas y sus *Umwelten*.

Cinco

We are all invited to take part in this giant jam session, a way to shift our attention to worlds in tension and suspension. By doing so, we attune with nonhuman voices that join with our own in endless webs of connectivity and dysconnectivity⁴³.

Debido a su empeño por tentar otras formas de habitar nuestro planeta múltiple e interrelacionado, el trabajo de Saraceno busca algo más que simplemente maravillarse ante la belleza de la naturaleza. Aunque esto no quiere decir que se rehúse a ella, a la belleza, ya que sus instalaciones, vídeos y performances son una clara muestra de cuán bellos, poéticos y conmovedores, además de sorprendentes, son seres, gestos, relaciones y procesos naturales *per se*. Y sin duda, esta belleza y este maravillamiento o encantamiento ante ella, ante lo hasta ese momento imperceptible o ante las extraordinarias capacidades de las tela/arañas ayudan a desprendernos de esa arrogancia de creernos, los humanos, la más exitosa de las especies que nos ha llevado al presente imposible en el que nos encontramos⁴⁴. Para Saraceno este paso es imprescindible a la hora de poder imaginar y de tentar otras formas de atención, de comunicación y de cooperación entre especies y otros actantes, algo tan necesario en estos tiempos en los que tantos y tan diversos modos de vida están en peligro:

To understand why extinction is happening, or why our alarm bells sound only now that ninety-two percent of the world's population breathes contaminated air, we urgently need to exercise a new ecology of practice. Ecosystems have to be thought of as webs of interactions, within which each living being's ecology co- evolves, together with those of others. By focusing less on individuals and more on reciprocal relationships, we might think beyond what means are

42 Bruno Latour, «Some Experiments in Art and Politics», *e-flux*, 2011, 1-7.

43 Disponible en <https://studiotomassaraceno.org/aria/> (consultado el 28 de marzo de 2021).

44 Disponible en <https://www.wallpaper.com/art/tomas-saraceno-guest-editor-on-air-palais-de-tokyo-paris> (consultado el 28 de marzo de 2021).

necessary to control our environments and more on the shared formation of our quotidian⁴⁵.

No sólo se trata de cuestionar el excepcionalismo antropocéntrico y de mostrar las redes de interacciones y atenciones de las que dependemos y estamos implicados porque todo esto en buena parte ya lo sabemos, la información al respecto es ampliamente difundida por los más diversos medios. Este tipo de prácticas artísticas con su capacidad de afectar, de maravillarnos y encantarnos, de hacernos sentir, de alterar percepciones e imaginaciones, de proponer otras atenciones e interconexiones, otros agenciamientos colectivos, son cruciales a la hora de que prestemos atención a lo que está pasando y de que tratemos de plantear otras maneras de con-vivir y todos esos demás «con» en los que estamos enredados como sostienen Bennett, Deleuze, Guattari, Haraway o Despret⁴⁶.

Para cerrar este artículo señalando la importancia del encantamiento de la escucha sintonizada que nos enreda con los más diversos actantes a la hora de componernos de otros modos más con-vivibles, volvamos a la *jam session* en la que participó Alvin Lucier, aquella en la que se escucharon *Silk* y *Moon bounce*. Para que, en la segunda de ellas, las cuerdas del Qin vibrasen al ritmo del eco lunar de los latidos del corazón de Lucier, se hubo de contar con la red colaborativa e interdisciplinar que acompaña a Saraceno, entre la que se incluyen los medios técnicos capaces de enviar y recibir ondas a y desde la luna. El que las ondas enviadas a la luna provengan de los movimientos involuntarios de un corazón humano, que la irregularidad de la superficie lunar produzca variadas e inesperadas síncopas con el pulso terrestre del corazón de Lucier, que estos latidos y ecos se oigan gracias a un antiguo instrumento cuyas cuerdas de seda han sido previamente pulsadas por vibrantes tela/arañas es, sin duda, una manera tremendamente poética de componerse, de enredarse poniendo en práctica la *response-ability* y la *sympoiesis* a las que apela Haraway. Este enredarse es asimismo un tramarse-con en tanto que narrar(se) abriendo posibles, pues, como afirma esta pensadora:

The tentacular ones tangle me in SF. Their many appendages make string figures; they entwine me in the poiesis—the making—of speculative fabulation, science fiction, science fact, speculative feminism, so in de ficelle, so far. The tentacular ones make attachments and detachments; they ake cuts and knots; they make a difference; they weave paths and consequences but not determinisms; they are both open and knotted in some ways and not others. SF is storytelling and fact telling; it is the patterning of possible worlds and possible times, material-semiotic worlds, gone, here, and yet to come. I work with string figures as a theoretical trope, a way to think-with a host of companions in sympoietic threading, felting, tangling, tracking, and sorting⁴⁷.

Esta manera de enhebrarnos, enredarnos, tramarnos con arañas, luna y demás actantes propuesta por Lucier y Saraceno tiene mucho de SF en el sentido de fabulación especulativa, hechos científicos y ciencia ficción reclamada por Haraway como necesaria para hacernos imaginar y sentir, para tentar esas otras maneras de con- vivir, de habitar-con. Podríamos recurrir aquí también a la noción de cosmoecología experimental planteada por Despret y Meuret. Si bien ellos lo emplean en relación con las atenciones y aprendizajes mutuos entre pastores y rebaños, se puede aplicar a formas más sofisticadas tecnológicamente de construir

45 Disponible en <https://studiotomassaraceno.org/aria/> (consultado el 28 de marzo de 2021).

46 En relación a esta carencia del sólo saber y la necesidad de sentir y ficcionar puede verse esta reciente conferencia de Despret titulada «Imaginaires des futurs possibles : Enquête avec d'autres êtres, Désassigner» disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=bZ5RpTbQRRg> (consultado el 28 de marzo de 2021).

47 Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble...* p. 31.

mundos con otros que, aunque puedan parecer muy lejanos de nuestro dañado planeta, están vinculados con él⁴⁸.

Ciertamente, los escasos dos segundos y medio que tardan en volver los latidos de Lucier tras tocar la superficie lunar hacen sentir que no es tanta la distancia que nos separa de este satélite al que tantas miradas, suspiros y anhelos hemos lanzado los humanos. Sin embargo, el eco que nos devuelve *Moon Bounce* ya no es la fotografía espectacular de la tierra entera completamente abarcable y dominable gracias al progreso tecnológico que ha sido la imagen de la globalización. Frente a esta imagen capaz de poner distancia entre los humanos y el planeta en el que viven, el latido irregular de un ser vivo y mortal que a ciegas pero atento y en múltiples compañías tienta cómo tramitar otros vínculos nos devuelve a la vibrante y rizomática red de interconexiones e interacciones en la que estamos co-implicados.

La combinación de *Silk and Moon Bounce* en una misma *jam session* logra situarnos de manera muy directa y hermosa como habitantes de un planeta vivo, frágil y finito dentro de un cosmos no tan lejano. El Qin receptor y emisor de vibraciones arácnidas, latidos humanos y ecos lunares no sólo nos permite oír determinados sonidos y ritmos, sino también sentir las conexiones, las redes, los -con (vivir-con, morir-con, devenir-con, pensar-con, hacer-con) en los que los humanos estamos enredados con otros seres vivos y entidades de tamaños, distancias y temporalidades dispares. Asimismo, nos hace intuir e imaginar todas aquellas que ya están dando y que nos pasan desapercibidas, y también las que se podrían dar. Esta *jam session*, así como la propia *On Air* y, en general el trabajo de Saraceno, componen redes híbridas de atención, *webs of at-tent(s)ion*, que nos hacen sentir esas redes en las que ya estamos implicados con otros diversos tan familiares y, a la vez, tan sorprendentes y desconcertantes como las tela/arañas con las que convivimos. Porque para tentar otras maneras de relacionarse y de habitar este planeta y este cosmos hemos de hacerlo a-tendiendo-con y com-poniendo(nos): «*jamming, playing together in an ecosystem in becoming, always contingent and evolving, across multiple rhythms and trajectories... assembling as an ensemble of universes*»⁴⁹.

48 This is, in other words, experimental cosmoecology: learning to hold possibilities open, learning attentiveness to the infinite ways of being affected and of affecting, where no one may know ahead of time the affects one is capable of or the kinds of forces and entities that will constitute landscapes and worlds with us.

(Vinciane Despret, Michel Meuret, «Cosmoecological sheep and the arts of living on a damaged planet», *Environmental Humanities*, 2016, n.o 8 (1), p. 35)

49 Tomás Saraceno (ed.), *Magazine Palais #28, ON AIR...* p. 10.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN, Giorgio, *Lo abierto. El hombre y el animal* (2002), Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, 184 p., ISBN: 987-1156-50-2.

AÏT-TOUATI, Frédérique, « The spider, the artist and the philosopher / L'araignée, l'artiste et le philosophe », *Palais #21*, París: Palais de Tokyo, 2015, p. 127-133, ISBN: 978-2-84711-057-9.

BENNETT, Jane *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*, Princeton: Princeton University Press, 2001, 224 p., ISBN: 0-691-08813-6. ; *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press, 2010, 200 p., ISBN: 978-0-8223-4633-3.

BLASER, Mario, CADENA, Marisol de la, « The Uncommons: An Introduction », *Anthropologica*, 2017, no 59(2), p. 185-193, ISSN: 0003-5459.

CADENA, Marisol de la, *Earth Beings. Ecologies of Practice across Andean Worlds*, Durham and London: Duke University Press, 2015, 368 p., ISBN: 978-0-8223-5963-0.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil mesetas* (1980), Valencia: Pre-Textos, 2002, 526 p., ISBN: 978-84-18178-35-1.

DEMOS, T.J., *Descolonizar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología*, Madrid: Akal, 2020, 272 p., ISBN: 978-84-460-4845-9.

DESPRET, Vinciane, «El cuerpo de nuestros desvelos: Figuras de la antroppo-zoogénesis», *Tecnogénesis. La construcción técnica de las ecologías humanas*, vol. 1, Madrid: AIBR, 2008, p. 229-261, ISBN: 978-84-612-3385-4. ; *Habiter en oiseau*, Arles: Actes Sud, 2019, 224 p., ISBN: 978-2-330-12673-5.

DESPRET, Vinciane, Meuret, Michel, «Cosmoecological sheep and the arts of living on a damaged planet», *Environmental Humanities*, 2016, n.o 8 (1), p. 24-36, ISSN: 2201-1919. ; *Composer avec les moutons*, Avignon: Cardère éditeur, 2016, 154 p., ISBN: 9782914053891.

DOOREN, Thom van, *Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction*, New York: Columbia University Press, 2016, 208 p., ISBN: 9780231166195.

DOOREN, Thom van, KIRKSEY, Eben, MUNSTER, Ursula, «Multispecies Studies. Cultivating Arts of Attentiveness», *Environmental Humanities*, 2016, n.o 8 (1), p. 1-23, ISSN: 2201-1919.

ENGELMANN, Sasha Hildegard, *The Cosmological Aesthetics of Tomás Saraceno's Atmospheric Experiments*, DPhil Candidate, School of Geography and the Environment, St. Hilda's College, University of Oxford, 2017, 300p.

FELDMAN, John, *Symbiotic Earth: How Lynn Margulis rocked the boat and started a scientific revolution* (documental), Hummingbird Films, 2017, 147 minutos.

GUATTARI, Félix, *Las tres ecologías* (1989), Valencia: Pre-Textos, 2005, 80 p., ISBN: 9788487101298. ; *¿Qué es la ecosofía?* (2013), Buenos Aires: Editorial Cactus, 2015, 448 p., ISBN: 978-987-3831-05-8.

HARAWAY, Donna J., *Testigo-Modesto@.Segundo-Milenio.HombreHembra _Conoce_ Oncoraton. Feminismo y tecnociencia*, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2004, 358 p., ISBN: 9788497881715.

; *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press, 2016, 312 p., ISBN: 978-0-8223-6224-1.

HEDDON, Deirdre, «The cultivation of entangled listening: an ensemble of more-than-human participants», *Performance and Participation: Practices, Audiences, Politics*. Palgrave: Basingstoke, 2017, 19-40, ISBN: 9781137393166.

JANUS, Adrienne, «Listening: Jean-Luc Nancy and the “Anti-Ocular” Turn», *Continental Philosophy and Critical Theory. Comparative Literature*, 2011, no 63 (2), p. 182–202, ISSN: 0010-4124.

JONES, Caroline A., «Entrelazando *Umwelten* en cronotopos. Tomás Saraceno, arañas y polvo cósmico en Buenos Aires», *Tomás Saraceno. Cómo atrapar el universo en una tela de araña*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2018, p. 21-30, ISBN: 978-987-1358-52-6.

LATOUR, Bruno, *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy* (1999), Londres: Harvard University Press, 2004, 320 p., ISBN: 9780674013476.

; «Some Experiments in Art and Politics», *e-flux*, 2011, 1-7.

LUCIER, Alvin, SIMON, Douglas, *Chambers*, Middletown: Wesleyan University Press, 1980, 177 p., ISBN: 0- 8195-5042-6.

LUCIER, Alvin, *Reflections: interviews, scores, writings = Reflexionen: Interviews, Notationen, Texte*, Köln: Musiktexte, 1995, 544 p., ISBN: 9783980315128.

ROTHENBERG, David, «Spider Music», *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 2018, no 40 (1 (118)), p. 31–36, ISSN 1520-281X.

SARACENO, Tomás (ed.), *Magazine Palais #28, ON AIR*, Paris: Palais de Tokio, 2018, 192 p., ISBN : 978-2- 84711-106-4.

; SCOLAB, *Cahier pédagogique, ON AIR, Carte blanche à Tomas Saraceno*. Paris: Palais Tokyo, 2018, 42 p. SARACENO, Tomas, « Les araignées m'ont convaincu de travailler avec elles », *Par les temps qui courent*, France Culture, 19/10/2018 <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/tomas-saraceno>

SARACENO, Tomás, BISSHOP, Ally, KRELL, Adrian, MÜHLETHALER, Roland, «Arachnid Orchestras: Artistic Research in Vibrational Interspecies Communication», *Biotremology: Studying Vibrational Behavior, Animal Signals and Communication* 6, Cham: Springer Nature Switzerland AG, 2019, 485-509, ISSN: 2197-7313.

TSING, Anna, «More-than-human sociality: a call for critical description», en *Anthropology and nature*, ed. Kirsten Hastrup, New York: Routledge. 2013, 27-42, ISBN: 9780203795361.

UEXKÜLL, Jakob von, *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres* (1934), Buenos Aires: Editorial Cactus, 2016, 162 p., ISBN: 978-987-3831-10-2.

ZIMMERMANN, Walter, «A. Lucier and W. Zimmermann, [Conversation]», *Insel Musik*, Colonia: Beginner Press, 1981, p. 347-350, ISBN: 978-3980051606.

Enchantement et réenchantement des rapports entre
humains et non humains dans le monde hispanophone

« La vie d'un peintre ne suffirait pas... ». L'émerveillement de Humboldt et des artistes voyageurs du XIX^e siècle devant la nature latino- américaine

Lucile MAGNIN

Cet article étudie la réaction des voyageurs du XIX^e siècle devant la nature latino- américaine, et s'intéresse en particulier à l'émerveillement que ces voyageurs éprouvèrent devant la beauté de cette nature. Cette étude se base sur le témoignage d'Alexandre de Humboldt et de cinq peintres voyageurs européens (Johann Moritz Rugendas, Robert Krause, Léon Pallière, Ernest Charton et Ferdinand Bellermann). L'émerveillement s'accompagne très souvent d'analogies dans les journaux de voyage de ces artistes, qui doivent par ailleurs reconsidérer leur façon d'appréhender un paysage et adapter leur pratique artistique à de nouveaux sujets. L'émotion devant la forêt vierge provoque également parfois une certaine paralysie chez l'artiste, mais quand il parvient à peindre, c'est souvent pour répondre en tous points aux attentes de Humboldt, qui lui aussi puisa toute son inspiration dans la force de son émerveillement. Le regard émerveillé du peintre renforce finalement la fonction révélatrice de l'art.

Este artículo estudia la reacción de los viajeros del siglo XIX frente a la naturaleza latinoamericana, y se interesa en particular en la maravilla que estos viajeros sintieron ante la belleza de esta naturaleza. Este estudio se basa en el testimonio de Alexander von Humboldt y de cinco pintores viajeros europeos (Johann Moritz Rugendas, Robert Krause, Léon Pallière, Ernest Charton y Ferdinand Bellermann). La maravilla va acompañada muy a menudo de analogías en los diarios de viaje de estos artistas, quienes por otro lado tienen que reconsiderar su manera de aprehender un paisaje y adaptar su práctica artística a nuevos temas. La emoción frente a la selva virgen provoca también a veces cierta parálisis en el artista, pero cuando consigue pintar, a menudo satisface totalmente las expectativas de Humboldt, quien él también sacó toda su inspiración en la fuerza de su asombro. La mirada maravillada del pintor finalmente refuerza la función reveladora del arte.

L'émerveillement est constitutif du voyage, il en est l'un des piliers, ce qui en fait son charme : s'émerveiller est l'un des principaux buts d'un voyage, c'est ce à quoi l'on s'attend quand on part, c'est ce pour quoi l'on part. La beauté nous subjugué et nous envahit, elle nous surprend au détour d'un chemin ou à l'arrivée d'un long périple ; l'émotion devant la beauté est ce qui justifie tous les efforts. Selon Bertrand Vergely, l'émerveillement traduit

une suite ininterrompue de découvertes. Le terme même de mirabilia, d'où est tiré le mot "émerveillement", l'exprime bien. Comme le souligne Alain Rey dans son Dictionnaire historique de la langue française, ce terme vient à la fois du mot signifiant « miracle » et du mot signifiant « admirer », les deux termes étant liés. Le miracle, qui est une curiosité, est ce que l'on admire. Inversement, le fait d'admirer quelque chose le révèle comme une curiosité¹.

En Amérique latine, c'est souvent la nature dans toute sa splendeur et sa diversité qui éblouit le voyageur, tel un miracle sur son parcours, et lorsque ce voyageur a une vocation et un talent d'artiste, cette nature merveilleuse et enchantée est parfois immortalisée dans un dessin ou une peinture qui laisse une trace tangible de ce moment d'émotion. C'est plus particulièrement de plusieurs artistes voyageurs européens ayant foulé le sol hispano- américain au XIX^e siècle dont il va être question ici. Mais avant de nous intéresser au regard de ces peintres, il nous faut définir brièvement les deux notions que nous allons évoquer : l'émerveillement et le paysage.

Définition des concepts, mise en perspective historique et problématiques

L'histoire du concept de l'émerveillement remonte à l'Antiquité grecque. Comme le rappelle Bernard Vouilloux, « Platon et Aristote font tous deux du *thaumazein*, de l'émerveillement ou de l'étonnement, le moment premier de la philosophie : l'émerveillement n'est pas la mise en suspens de la connaissance, il en est le ferment »². Etymologiquement, le terme provient du latin « *mirabilia* », qui a donné en ancien français le mot « *merveillos* ». Selon Jacques Le Goff, « le substantif féminin merveille apparaît dès le XI^e siècle et désigne une collection d'êtres, d'objets, de phénomènes possédant la caractéristique commune d'être "étonnants" au sens fort »³. « Une des caractéristiques du merveilleux c'est, bien entendu, d'être produit par des forces ou des êtres surnaturels »⁴. Le Goff sépare le merveilleux médiéval en trois catégories : le *mirabilis*, le *magicus* et le *miraculosus*⁵, mais le terme qui correspond le mieux à notre concept d'émerveillement est bien celui de *mirabilia*, qui se décline au Moyen- Âge notamment à travers « le merveilleux antique et urbain », comme *Les Merveilles de Rome* au XII^e siècle, « le merveilleux géographique et monstrueux » (Le Goff cite notamment *Otia Imperialia* de Gervais de Tilbury (ca 1210) et « le merveilleux et l'idéologie chrétienne (Raymond Lulle, *Libre de meravelles* (v. 1288) »⁶. Le plus fameux ouvrage qui réunit récit de voyage et émerveillement au Moyen-Âge est sans doute le récit de Marco Polo. « Les hommes du Moyen-Âge ont vu dans le récit de Marco Polo un tissu de fables, d'inventions et on l'a appelé *Le Livre des merveilles*, au sens, cette fois-ci, des mirages,

1 Bertrand Vergely, *Retour à l'émerveillement*, Paris : Albin Michel, 2010, p. 16.

2 Bernard Vouilloux, « Le merveilleux entre savoir, croyance et fiction », in : Aurélia Gaillard et Jean René Valette (dir.), *La beauté du merveilleux*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 15.

3 Jacques Le Goff, « Au Moyen Âge, le merveilleux est bien réel », Revue *L'Histoire*, 2007, disponible sur : <https://www.lhistoire.fr/%C2%AB-au-moyen-age-le-merveilleux-est-bien-r%C3%A9el-%C2%BB> (consulté le 15 juillet 2021).

4 Jacques Le Goff, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », in : *L'imaginaire médiéval*, Paris : Gallimard, 1985, p. 22.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 29.

comme si les Occidentaux n'avaient pu croire à la réalité terrestres des merveilles de l'Orient »⁷, écrit Le Goff. *Le Livre des merveilles* est justement l'ouvrage qui a inspiré Christophe Colomb lors de sa grande entreprise. Récit de voyage et émerveillement vont de pair lors de la découverte du Nouveau Monde. Dans son journal de bord, Colomb décrit l'Hispaniola (l'actuelle Haïti) comme une terre fertile, riche et merveilleuse.

A chaque nouvelle baie, à chaque nouveau cap que Colomb marque de son pouvoir de nomination, le Journal chante les louanges d'une nature extraordinairement généreuse et d'une inconcevable beauté : climat tempéré, diversité des arbres et des plantes cultivées, couleurs inouïes des oiseaux et des poissons [...] Tout évoque l'harmonie inviolée d'un nouvel Eden, de ce paradis terrestre dont Colomb ne se prive pas de rappeler qu'il se situe à l'extrémité orientale des terres, c'est-à-dire là où il vient de parvenir⁸.

Par la suite, les spécificités naturelles des nouvelles terres découvertes deviennent objets de fascination des collectionneurs. A partir de 1550, les cabinets de curiosité, ancêtres des musées, se répandent dans toute l'Europe : appelés chambres de merveilles en Italie ou *Wunderkammern* dans les pays germaniques, ces cabinets présentent des échantillons d'animaux fossilisés, de végétaux ou de minéraux étranges qui témoignent de la diversité du monde⁹. Les voyages d'expéditions à travers le monde ayant pour but de cartographier et de documenter les terres peu connues commencent à se multiplier au XVIII^e siècle. Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, Alexandre de Humboldt et les artistes voyageurs qui partent sur ses traces au Mexique ou en Amérique du Sud renouvèlent le regard enchanté de Colomb sur la beauté de cette nature prolifique et intacte. Après le rationalisme des Lumières, et dans un contexte d'industrialisation naissante de l'Europe, à une époque où l'on considère la nature comme une machine que le progrès humain ne tardera pas à démanteler, ces artistes romantiques portent au contraire un regard émerveillé sur une nature qu'ils considèrent comme un refuge sublime, un idéal à préserver, une création divine, et leur peinture témoigne de la joie de la contemplation¹⁰; autant de caractéristiques qui s'inscrivent en faux contre la vision désenchantée ou utilitariste de la nature qui domine en Europe depuis la « révolution mécaniste du XVII^e siècle »¹¹, et qui nous montre que malgré tout, une forte capacité d'émerveillement résiste et est toujours intacte face à la nature.

Un autre concept dont il va être question ici mérite d'être défini, celui de paysage. Bien des ouvrages ont été écrits sur la question et il n'est pas lieu ici de développer une étude sur ce vaste sujet. Rappelons simplement que le paysage est une représentation culturelle et une création de l'esprit. Comme le rappelle Jean-Marc Besse,

Le paysage n'existe pas objectivement ni en soi [...], il est relatif à ce qu'en pensent les hommes, à ce qu'ils en perçoivent et à ce qu'ils en disent. Il est une sorte de grille mentale, un voile mental que

7 *Ibid.*, p. 37.

8 Jérôme Baschet, « Le journal de bord de Christophe Colomb », in : Patrick Boucheron (dir.), *Une histoire du monde au XV^e siècle*, Paris, Fayard, 2009, p. 582-587. Disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-03104500/document> (consulté le 16 juillet 2021).

9 « De la chambre des merveilles au musée du 19^e siècle ». Disponible sur : <https://balises.bpi.fr/de-la-chambre-des-merveilles-au-musee-du-19e-siecle/> (consulté le 16 juillet 2021).

10 Voir Lucile Magnin, « Le Mexique au prisme du romantisme allemand. A propos de quelques peintures de paysage de J. M. Rugendas (1831-1834) », *Amerika*, n°20, 2020. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/amerika/12011> (consulté le 17 juillet 2021).

11 Voir Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 97.

*l'être humain place entre lui et le monde, en produisant par cette opération le paysage proprement dit. [...] Le paysage n'existe pas en lui-même mais dans la relation avec un sujet individuel ou collectif qui le fait exister comme une dimension de l'appropriation culturelle du monde*¹².

Le paysage est aussi une construction artistique : il est intimement lié à la peinture, et il s'agit même peut-être avant tout d'un terme lié à l'art, en particulier depuis le XV^e siècle.

L'invention historique du paysage a été mise en relation avec l'invention du tableau en peinture à la Renaissance, mais aussi, dans le tableau lui-même, avec l'invention de la « fenêtre » : le paysage serait donc le monde tel qu'il est vu depuis une fenêtre, que cette fenêtre soit seulement une partie du tableau, ou bien qu'elle se confonde avec le tableau lui-même dans sa totalité¹³.

Les peintres européens qui arrivaient en Amérique latine au XIX^e siècle étaient nourris par une culture picturale au sein de laquelle le paysage n'était souvent qu'une petite ouverture carrée dans des tableaux religieux, mythologiques ou historiques et lorsqu'ils virent la nature latino-américaine, ils furent confrontés à des types de paysages complètement nouveaux et grandioses qui dépassaient totalement ce qu'ils avaient pu voir jusqu'alors.

A une époque où « le romantisme invente la nature sauvage et en propage le goût », où « les essayistes de la philosophie du *wilderness*, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau ou John Muir, incitent leurs compatriotes à chercher dans la fréquentation des montagnes et des forêts américaines une existence plus libre et plus authentique que celle dont l'Europe avait fourni le modèle »¹⁴, à une époque où les peintres ne sont plus attirés par une nature douce et sereine mais par « ces précipices où bouillonnent les torrents, ces massifs surhumains d'où dégringolent des chaos de rochers, ces hautes et sombres futaies que peignent Carl Blechen, Caspar David Friedrich ou Carl Gustav Carus en Allemagne, Thomas Moran ou Albert Bierstadt aux Etats-Unis »¹⁵, une révolution semblable se joue en Amérique Latine à travers la perception des peintres voyageurs, qui eux aussi, le regard empreint de paysages tranquilles et de lumière italienne, découvrent et peignent cette nature exubérante et sauvage qui les enchante.

Ces artistes durent s'affranchir de leur façon d'appréhender le paysage pictural européen pour construire de nouvelles références. Celles-ci s'appuyèrent sur leur regard émerveillé. Comment s'exprime cet émerveillement dans les récits de voyage et dans les œuvres de ces artistes « américanistes » ? Comment la découverte de paysages nouveaux entre-t-elle en résonance avec des images inscrites dans leur mémoire et comment ces paysages peuvent-ils les amener à modifier leur façon de peindre ? Enfin, comment l'expression de cet émerveillement peut-il toucher le lecteur ou le spectateur et le mener à redécouvrir la nature qui l'environne avec un regard autre ? Telles sont les interrogations auxquelles nous tenterons d'apporter une réponse à travers l'étude de quelques extraits de récits de voyage. Les peintres qui voyagèrent en Amérique latine au XIX^e siècle furent nombreux. Nous nous appuyerons sur le témoignage de cinq d'entre eux, tous actifs de l'autre côté de l'Atlantique entre 1820 et 1860 : Johann Moritz Rugendas¹⁶,

12 Jean-Marc Besse, *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Paris : Actes Sud, 2009, p. 16-17.

13 *Ibid.*, p. 19.

14 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, op. cit., p. 89.

15 *Ibid.*

16 Johann Moritz Rugendas (1802-1858), peintre bavarois, né à Augsbourg. Après avoir reçu une formation artistique, il fut engagé comme dessinateur au sein de l'expédition Langsdorff qui partit explorer le Brésil. A son retour en Europe, il publia un ouvrage illustré de lithographies, *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, puis passa un an en Italie. Encouragé par Alexandre de Humboldt, il s'embarqua en 1831 pour réaliser, seul, un second grand voyage en Amérique latine. Durant quinze ans, il parcourut le Mexique,

Robert Krause¹⁷, Léon Pallière¹⁸, Ferdinand Bellermann¹⁹ et Ernest Charton²⁰. Nous évoquerons également l'expérience de celui qui inspira une grande partie de ces artistes : Alexandre de Humboldt.

Émerveillement et analogies

La découverte de la nature latino-américaine provoque chez les voyageurs européens du XIX^e siècle un émerveillement incomparable. La splendeur des paysages dépasse ce qu'ils ont pu voir auparavant. Les artistes voyageurs se délectent à dessiner et à peindre cette nature luxuriante ou austère, prolifique ou sauvage, si incroyablement différente de ce qu'ils connaissaient en Europe. Lorsque les peintres allemands Johann Moritz Rugendas et Robert Krause traversèrent la Cordillère des Andes par le Paso de Uspallata entre Santiago du Chili et Mendoza lors de l'été 1837-1838, les paysages de montagne suscitèrent chez eux un immense enthousiasme. Dans son journal de bord, Krause s'extasie à plusieurs reprises devant les sublimes paysages andins, comme dans cet extrait où son imagination l'incite à percevoir un monument gothique parmi les sommets :

Unos cien pasos más adelante, otra maravilla nos llamó la atención. En una garganta que corría hacia el norte, creímos ver, encima de un cerro bajo, una catedral de estilo gótico. No se

le Chili, l'Argentine, l'Uruguay, la Bolivie et le Pérou, puis fit de nouveau étape au Brésil avant de rentrer définitivement en Europe, en 1846. La couronne de Bavière lui acheta une grande partie de ses œuvres (des milliers de dessins et des centaines de peintures) contre une rente à vie. Il mourut en Allemagne à l'âge de 56 ans.

17 Robert Krause (1813-1885), peintre allemand. À seize ans, il entreprit à pied un voyage en Italie. En 1834, il s'embarqua en direction du Chili et arriva à Valparaíso. Il traversa les Andes afin de découvrir l'Argentine avec Rugendas en 1838. Deux ans plus tard, il se rendit aux États-Unis et, en 1842, il rentra en Allemagne. En 1885, peu avant sa mort, il réalisa un voyage en Asie Mineure.

18 Léon Pallière (1823-1887), peintre français. Il se forma à Paris, à Rio de Janeiro et à Rome. En 1855, il s'installa à Buenos Aires et y resta de nombreuses années, pendant lesquelles il travailla activement. Il réalisa de régulières excursions dans la campagne proche de la capitale, afin de peindre des scènes *costumbristas* s'intéressant au mode de vie des gauchos dans la pampa. En 1858, il traversa l'Argentine et la Cordillère afin de se rendre au Chili. Il séjourna à Valparaíso durant près de cinq mois. Plus tard, il traversa le désert d'Atacama, passa par Talca, Tucumán et Córdoba avant de rentrer à Buenos Aires. Il fit également un voyage au Brésil et en Uruguay. Il revint définitivement en Europe en 1866.

19 Ferdinand Bellermann (1814-1889), peintre allemand. Soutenu par Alexandre de Humboldt et par le roi de Prusse, il parcourut le Venezuela durant trois ans (1842-1845). Il se rendit dans la plupart des lieux où était passé Humboldt, notamment à la Cueva del Guácharo, dont il fit plusieurs tableaux. Il navigua également sur l'Orénoque et réalisa de nombreuses études de la végétation vénézuélienne. Il travailla avec plusieurs botanistes et naturalistes, notamment avec Karl Moritz, qui constituait un Herbarium Royal pour le roi de Prusse et aida l'artiste à classer et à nommer les différentes plantes dessinées. Après ce voyage, Bellermann enseigna en Allemagne, fit plusieurs voyages en Italie et continua à peindre des tableaux basés sur les études réalisées au Venezuela.

20 Ernest Charton (1818-1877), peintre français. Passionné par les voyages, il partit pour le Chili en 1843. Il travailla comme peintre à Valparaíso, puis il s'installa à Santiago en 1848. Il y peignit entre autres, une de ses plus fameuses toiles, *El Velorio del Angelito*, actuellement conservée au Musée des Beaux-Arts de Buenos-Aires. Après une aventure dans l'Océan Pacifique, il séjourna en Equateur, au Pérou et au Panama, avant de retourner au Chili, où il réalisa de nombreux portraits, paysages et scènes de mœurs. En 1871, Charton traversa la Cordillère des Andes et se rendit à Buenos Aires. Il enseigna au Collège National de Buenos Aires pendant les dernières années de sa vie. Il mourut dans la pauvreté en 1877.

*puede imaginar una ilusión más completa: numerosas torrecillas llenas de adornos y ojivas, en el centro una roca puntiaguda que, primero, se yergue vertical y, después, toma la forma puntiaguda de modo que resulta semejante a una torre gótica hermosísima*²¹.

L'émerveillement face à la montagne se traduit ici par l'emploi d'une métaphore architecturale. Il est intéressant de constater que ce type d'analogie, que l'on trouve en abondance dans les récits de voyage des écrivains traversant les Alpes à la même époque²², est employé de la même façon par un Européen décrivant les Andes : les mêmes réactions, les mêmes outils littéraires sont spontanément employés aussi bien face à des paysages alpins que devant les sommets andins, comme s'il existait « un langage de la montagne », quelle que soit sa situation terrestre. C'est donc une « cathédrale » que croit apercevoir Krause, qui naturellement se délecte de cette vision qui semble surgir comme dans un rêve.

On trouve des *mirabilia* de ce type dans tous les récits de voyage, il s'agit même d'un ingrédient quasiment indispensable à ce genre. Selon François Hartog, celui qui raconte son périple dispose de plusieurs procédés

*pour opérer une suture entre le monde d'ici et celui de là-bas. La nomination représente l'un de ces procédés, au même titre que l'antithèse [...] ou l'écriture de la merveille, qui, pour contourner le caractère potentiellement indicible de l'objet exotique, le met en scène à la fois comme objet d'étonnement, de curiosité et de mesure, tout en laissant libre cours à la rhétorique de l'hyperbole*²³.

Le journal de voyage de Léon Pallière, qui parcourut l'Argentine, ne fait pas exception à la règle. Pallière, qui lui aussi traversa les Andes, nous propose la description d'un paysage grandiose de montagne, qui lui apparaît déjà comme un tableau :

*La tropa, que parece en el vacío, desgránase como las cuentas de un rosario, mientras sigue las vueltas del peligroso sendero, semejando hormigas desde lejos; cuadro que hacen más grandioso las sombras inmensas de la montaña y la nieve de las cumbres lejanas. Esto se ve, pero no puede ser contado ni traducido*²⁴.

Il est difficile de retranscrire la beauté d'un paysage : Pallière se retrouve face à cet obstacle. Il avoue son impuissance : devant le sublime, il reste sans voix ; il sent que le langage a ses limites. Christine Montalbetti parle de « l'hétérogénéité du langage et du monde »

Ce qui me rend littéralement muet, dans le monde, c'est ce que j'y vois [...] Cette aphasie où je me trouve devant la configuration des paysages coïncide explicitement avec l'épreuve que je fais de l'impropriété des outils du langage. L'écriture ne saurait constituer un moyen de reprobographie du monde. Partout où je rencontre du spectacle, du panorama [...], je dois me plier à cette évidence que je ne dispose pas des bons instruments pour en rendre le compte : il vaudrait

21 Robert Krause, «Travesía de los Andes y estada en Mendoza en el año de 1838. Diario íntimo del paisajista alemán» (éd. et traduit par Alberto Haas), *Fenix - Revista de la Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, 1923, año 9, n° 2-4, p. 51.

22 Voir Alain Guyot, « La ville dans la montagne, la montagne comme une ville : analogies architecturales et urbaines dans la représentation des Alpes chez les écrivains voyageurs aux XVIIIe et XIXe siècles », *Revue de géographie alpine*, n°87-1, 1999, p. 51-60. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rga_0035-1121_1999_num_87_1_2918 (consulté le 16 juillet 2021).

23 Alain Guyot, *Analogie et récit de voyage. Voir, mesurer, interpréter le monde*, Paris : Classiques Garnier, 2012, p. 30. Guyot fait référence ici à François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote*, Paris : Gallimard, 1980.

24 Léon Pallière, *Diario de viaje por la América del Sud* (éd. et traduit par Miguel Sola et Ricardo Gutiérrez), Buenos Aires : Ed. Peuser, 1945, p. 146.

*mieux alors le pinceau que la plume*²⁵.

Or, même l'autre moyen d'expression de Pallière, la peinture, est selon lui tout aussi incapable de rendre compte de toute la splendeur des paysages andins :

*Antes de anochecer tomo mi cartón y me voy con el duque a ver el Puente del Inca, maravilla de la naturaleza, como la Gruta Azul de Capri, una de esas cosas que pertenecen a la naturaleza y que no se pueden traducir sino débilmente en pintura. Sin embargo ejecuto rápidamente un apunte*²⁶.

A nouveau, l'artiste se retrouve face à une beauté si grande qu'il se sent bien démuní : la peinture lui semble un moyen d'expression bien médiocre, qui ne peut rendre compte d'une telle magnificence. L'art, comme le langage, semble impuissant devant la splendeur de la nature. Cependant, malgré cette difficulté, Pallière ne peut s'empêcher d'écrire dans son journal et d'esquisser un croquis. Devant la beauté, la nécessité d'en garder une trace l'emporte sur la prétendue faiblesse du moyen d'expression. On pourrait presque parler de « prétérition de l'émerveillement », qui se résumerait de la sorte : « je ne peux pas le décrire (ou le dessiner) parce que c'est trop beau, mais je le décris (ou le dessine) tout de même ». Dessiner dans ces cas-là semble être une nécessité absolue, un besoin semblable à celui que nous pouvons actuellement assouvir facilement avec nos appareils photographiques, quand la beauté absolue exige d'être capturée, fixée sur un support.

Cette impression d'incapacité n'est pas la seule chose qui attire notre attention dans ce récit de Pallière : on note également cette comparaison du Pont de l'Inca (fig. 1) avec la Grotte Bleue de Capri. Il est fréquent en effet de trouver dans les récits des peintres voyageurs découvrant l'Amérique latine, des comparaisons avec les paysages italiens. Il est naturel de comparer un endroit nouveau avec un endroit que l'on connaît déjà. Numa Broc décrit cette

*tendance naturelle de l'esprit humain qui consiste à ramener l'inconnu vers le connu. Face à l'inconnu, face à la nouveauté, l'homme, même le plus courageux, est pris de vertige et, consciemment ou non, il essaie de se raccrocher aux rares éléments lui permettant d'évoquer des réalités familières [...]*²⁷.

Or, l'Italie est bien entendu la référence incontournable de tout artiste, le pays que chacun d'entre eux a un jour visité, ou a rêvé de visiter ; le pays de l'art. On le retrouve aussi sous la plume de Rugendas, lorsqu'il décrit les paysages mexicains à sa sœur en 1832 :

*Los viajes tienen la ventaja de obligarte a estudiar de continuo y a mantener los ojos abiertos. En este sentido, el país no puede ser más apropiado para los artistas, pues sus paisajes cambian continuamente de aspecto. Las hermosas siluetas de las montañas, entre ellas las del valle de México, ofrecen un aspecto diferente en cada momento del día. Los montes de esta zona, apenas poblada de árboles, presentan los bellos y cálidos tonos de las serranías romana y siciliana*²⁸.

25 Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris : PUF, 1997, p. 12.

26 *Ibid.*, p. 147

27 Numa Broc, *La Géographie de la Renaissance (1420-1620)*, Paris : Bibliothèque Nationale, 1980, p. 34, cité dans : Alain Guyot, *Analogie et récit de voyage...*, *op. cit.*, p. 55.

28 Cité dans : Renate Löschner, *Juan Mauricio Rugendas en México (1831-1834). Un pintor en la senda de Alejandro de Humboldt*, Berlin : Instituto Ibero-Americano, Patrimonio Cultural Prusiano, 2002, p. 24.

Cette tendance à ramener une nature exotique à des paysages italiens connus peut nous rappeler certains passages des *Cannibales* de Montaigne, qui trouvait que la langue des Indiens d'Amérique était aussi agréable à entendre que la langue grecque et qui allait jusqu'à excuser l'anthropophagie parce qu'elle avait été défendue par les Stoïciens. Dans *Nous et les autres*, Todorov critique le relativisme de Montaigne, arguant que « le jugement de valeur positif est fondé sur le malentendu, la projection sur l'autre d'une image de soi - ou, plus exactement, d'un idéal du moi, incarné pour Montaigne par la civilisation classique. L'autre n'est en fait jamais perçu ni connu »²⁹. La comparaison du paysage argentin ou mexicain avec le paysage italien serait-elle une « projection » sur une terre étrangère de l'image d'un idéal qui demeure l'idéal de l'artiste, l'Italie ? Le paysage exotique est-il vraiment perçu, connu ? Telles sont les questions que l'on pourrait être amené à se poser. La perception de l'altérité semble passer par une étape d'appropriation ; on ne vient pas sur une terre nouvelle avec un regard neutre, et l'artiste voit le monde avec le filtre de ce qu'il connaît déjà, et qui s'interpose entre le paysage et lui. « Dès que nous sommes touchés par une impression visuelle, nous procédons aussitôt à son enregistrement, son classement, son intégration à une certaine catégorie, écrit Ernst Hans Gombrich. Le regard innocent est un mythe »³⁰.

Fig. 1 : Robert Krause, *El Puente del Inca*, janvier 1838, Huile sur carton, 40,5 x 30,5 cm, Musée d'art graphique de Munich, <https://www.sgsm.eu/>, © Staatliche Graphische Sammlung München.

Traditions et innovations picturales

Certes, l'artiste voyageur ne peut pas s'empêcher de « classer » ce paysage nouveau dans une catégorie qu'il connaît déjà. Mais il est muet de stupéfaction devant la beauté de ces terres qu'il foule. Renate Löschner met l'accent sur la majestuosité des paysages mexicains que Rugendas contemple :

*El paisaje mexicano, con sus grandiosas dimensiones, su intenso colorado, sus contrastes y sus soberbios efectos de luz, reclamaba una representación pictórica propia. [...] Rugendas plasmó la diáfana luminosidad de los extensos y áridos altiplanos apenas poblados por una exigua vegetación; aprovechó los cambios de la atmósfera y la luz para reproducir con colores la fisiónomía del paisaje mexicano*³¹.

Rugendas, devant cette lumière, ces couleurs et ces formes nouvelles, dut adapter sa peinture. Il partit des modèles classiques qu'il connaissait. Là aussi, l'Italie revint, et avec elle, les peintres qui l'avaient représentée. «La exacta

29 Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris : Seuil, 1989, p. 60.

30 Cité dans : Odile Dupont, *Art et perception*, Paris : Delagrave, 2004, p. 96.

31 Renate Löschner, *Juan Mauricio Rugendas en México (1831-1834)...*, op. cit., p. 25, 26.



reproducción de las estampas de paisajes y la luminosa claridad de sus bocetos recuerdan a los estudios italianos de Corot»³², écrit Löschner. Ce transfert artistique de schémas de composition européens se retrouve également chez le peintre Ferdinand Bellermann lorsqu'il découvre le paysage tropical du Venezuela :

*En el paisaje tropical, contemplando escenas de la naturaleza particularmente impresionantes, le venían a la memoria paisajes de los «viejos Maestros», composiciones de Salvator Rosa y Claude Lorrain; recordaba este último sobre todo en vista de los «magníficos efectos» que causa la luz tropical*³³.

L'artiste voyageur voit des tableaux de maîtres dans la nature tropicale. Comme l'écrit Odile Gannier, « les lieux n'existent pas seulement en soi, mais ils sont redoublés par la présence, dans le regard du voyageur, des descriptions de ses sources livresques ou artistiques »³⁴.

Néanmoins, Rugendas et Bellermann ne se sont pas contentés uniquement d'appliquer au paysage tropical des modèles picturaux existants. Ces nouveaux paysages les ont obligés à innover, à modifier leurs habitudes artistiques, à aller contre une certaine tradition qui avait tendance à devenir sclérosante :

*En algunos lugares, como la Academia de Dusseldorf, se vislumbraban nuevas tendencias, pero a pesar de ello se continuaba pensando que el azul y el verde eran dos colores incompatibles: para no renunciar al azul del cielo, se pintaban los árboles y primeros planos en marrón. Rugendas no estaba dispuesto a aceptar semejantes limitaciones; para cada motivo buscaba su representación adecuada y la naturaleza constituía siempre, para él, una experiencia nueva que se reflejaba en sus diferentes estudios*³⁵.

Bellermann aussi, au Venezuela, ose employer un langage pictural nouveau. C'est l'exubérance de la nature elle-même qui l'incite à aller au-delà de ce qu'il aurait peint en temps normal : «Últimamente, he pintado un cuadro en el que se encuentran dos palmeras en el primer plano, y como fondo los glaciares de la Sierra Nevada. Combinación ésta que yo nunca hubiera osado

³² Ibid. p. 26.

³³ Sturm Dietrich, Renate Löschner, Waltraud de la Rosa (coord.), *Bellermann y el paisaje venezolano, 1842-1845*, Caracas : Fundación cultural Humboldt, sans date, p. 23.

³⁴ Odile Gannier, *La littérature de voyage*, Paris : Ellipses, 2001, p. 31.

³⁵ Renate Löschner, *Juan Mauricio Rugendas en México (1831-1834)...*, op. cit., p. 26.

*pintar si no la hubiese podido apreciar en la naturaleza»*³⁶. La nature exotique dicte à l'artiste de nouvelles façons de créer.

On perçoit cette inspiration nouvelle dans les peintures mexicaines de Rugendas. Dans l'esquisse à l'huile intitulée *Lago Pantanoso. Los Manantiales en el camino a Xalapa* (fig. 2), pour représenter la végétation luxuriante, Rugendas a joué sur les dégradés de bleu, de vert et de jaune. Loin de considérer ces tons comme incompatibles, il les a réunis sans complexe, les rehaussant de-ci de-là par quelques pointes de rouge. Dans une clairière, près des marais, un petit personnage à cheval attire notre attention. Il voyage au sein du tableau. C'est le même personnage qui parcourt seul la terre rougeâtre et désolée du paysage andin intitulé *La Casucha de las Cuevas* (fig. 3). Le contraste de couleurs entre les deux peintures est saisissant, tout comme l'est le contraste entre deux paysages d'Amérique latine que tout oppose : la région de Xalapa au Mexique et les environs de El Juncal, non loin de l'Aconcagua, à la frontière entre Argentine et Chili. Et pourtant, un point commun dans les peintures de Rugendas de ces deux sites : un petit personnage à cheval, isolé, parcourant l'immense étendue, un voyageur qui contemple le paysage, tout en s'inscrivant dans ce dernier. Si le tableau de Rugendas était dépourvu de cette présence humaine, il lui manquerait indubitablement quelque chose d'essentiel. Pour mieux appréhender cette présence humaine au cœur de la nature peinte par l'artiste voyageur, il faut faire un détour par la peinture chinoise. Cette peinture représente souvent d'immenses paysages, au sein desquels figure un petit personnage.

*[...] Le petit personnage dans le tableau chinois paraît complètement perdu, noyé dans la brume du Grand Tout. Mais si, avec un peu de patience et d'abandon, l'on consent à contempler ce paysage mû par le souffle de l'infini, jusqu'à y pénétrer en sa profondeur, on finit par prêter attention à ce petit personnage, à s'identifier à cet être sensible qui, placé à un point privilégié, est en train de jouir du paysage. On s'aperçoit qu'il en est le point névralgique, qu'il est l'œil éveillé et le cœur battant d'un grand corps. Il est pour ainsi dire le pivot autour duquel se déploie le paysage, de sorte que celui-ci peu à peu devient son paysage intérieur*³⁷.

La matérialisation de l'appartenance de l'homme à l'immensité du cosmos s'exprime à travers une mise en abyme. Car ce personnage est aussi, d'une certaine façon, une auto-représentation du peintre voyageur. C'est bien le peintre lui-même qui est « l'œil éveillé et le cœur battant » du grand corps dont parle Cheng. C'est lui le témoin qui partagera plus tard avec le public européen ses découvertes extraordinaires d'une nature toujours plus époustouflante. C'est lui qui s'émerveille, dessine et peint à n'en plus finir.

Fig. 2 : Johann Moritz Rugendas, *Lago Pantanoso. Los Manantiales en el camino a Xalapa*, septembre 1831, Huile sur carton, 29,5 x 56 cm, Musée d'art graphique de Munich, <https://www.sgsm.eu/>, © Staatliche Graphische Sammlung München.

36 Cité dans : Sturm Dietrich, Renate Löschner, Waltraud de la Rosa (coord.), op. cit., p. 22-23

37 François Cheng, *Œil ouvert et cœur battant. Comment envisager et dévisager la beauté* (2011), Paris : Desclée de Brouwer, 2019, p. 60.



Fig. 3 : Johann Moritz Rugendas, *Ladera oriental de la cumbre cerca de El Juncal (Casucha de las Cuevas)*, janvier 1838, Huile sur carton, 30 x 40,7 cm, Musée d'art graphique de Munich, <https://www.sgsm.eu/>, © Staatliche Graphische Sammlung München.

La découverte de la forêt vierge : émotion et fascination

Ce personnage, c'est Bellermand lorsqu'il pénètre dans la forêt vierge et éprouve une intense émotion devant la beauté des lieux :

Mi nostalgia por la bellísima selva de La Ceiba era demasiado grande [...] Para mí, resultó ser un momento solemne cuando entré a caballo en la majestuosa selva virgen con su abundancia en plantas, árboles y animales. Sus partes más hermosas se encuentran junto a la Quebrada del Río Vichú. Detrás de maravillosas arboledas se elevan los altos taludes de la quebrada, hallándose arriba grupos de árboles no menos hermosos. Las copas de las palmeras y los bejucos les proporcionaban de nuevo ligereza a las poderosas masas. Apenas pude dejar de contemplar las magníficas escenas, y por fin comencé a dibujar algo³⁸.

L'enchantement devant la nature vénézuélienne atteint ici un point de non-retour, la contemplation est empreinte de recueillement et l'artiste ne se met à dessiner que lorsqu'il parvient à se rassasier de tant de beauté. Ses yeux ne peuvent se détacher des « magnifiques scènes » de cette « majestueuse » forêt. Il entre dans la forêt comme il entrerait dans une église, il regarde la nature comme s'il assistait à une cérémonie : pour lui, il s'agit d'un « moment solennel ». En quelques lignes, l'artiste a employé deux fois l'adjectif «*hermoso*», auquel il a ajouté «*bellísima*», «*maravillosas*» et «*magníficas*», mais il semble qu'il manque des adjectifs dans la langue espagnole pour parvenir à décrire autant de beauté.

38 Sturm Dietrich, Renate Löschner, Waltraud de la Rosa (coord.), op. cit., p. 29.

La nature équatorienne n'est pas en reste. Ernest Charton, en voyage en Equateur, décrit lui aussi son entrée dans la forêt vierge et son témoignage est tout aussi fort que celui de Bellermann, mais si pour ce dernier, ce moment est solennel, pour Charton, il s'agit d'un rêve éveillé :

Salí de Guayaquil el 22 de marzo de 1862. Luego de haber remontado el Guayas, hermoso río sembrado de islas flotantes y bordeado de una vegetación lujuriente, penetré en la inmensa selva virgen del Ecuador, situada en la vertiente occidental de la primera cadena de las Cordilleras. Jamás se borrará de mi recuerdo lo que experimenté al entrar en aquella imponente soledad. Una luz incierta, verdosa, confundía allí los objetos y les daba una forma imprecisa, fantástica; caminaba conmovido, enajenado, como en uno de esos países imaginarios que se ve, a veces, en sueño; una atmósfera vaporosa comunicaba a mis miembros fatigados del calor del sol, un bienestar indecible; habría deseado detenerme, soñar, concentrarme; pero, por todas partes la novedad y la rareza de los objetos me atraían; pintorescos accidentes del terreno, colinas, cañadas profundas diversificaban la escena sin despojarla en nada de su grandeza³⁹.

La découverte de la forêt vierge est pour Charton un souvenir indélébile, une expérience mémorable. Son émotion est grande : elle est liée, comme chez Bellermann, à cette impression de pénétrer dans un monument immense, une « imposante solitude », mais également à cette sensation de bien-être incomparable qui le saisit. Et surtout, Charton a l'impression d'être à la frontière du réel : dans un pays imaginaire, fantastique. Il fait voyager son lecteur dans un monde merveilleux et onirique. Comment retranscrire par le dessin un tel enchantement ? « ¡Quién se atrevería a tentar el bosquejo, en algunas líneas, de impresiones tan extraordinarias que el espíritu trastornado tiene tanta dificultad en captar y que, con los años, se agigantan y multiplican en la memoria! »⁴⁰ Charton est ici en proie à la même difficulté que Pallière : il semble impossible d'esquisser des « impressions si extraordinaires ». Le faire sur place, au milieu de la forêt, est déjà difficile, l'esprit a déjà bien du mal à assimiler tout ce qu'il perçoit, mais se baser sur ses souvenirs est encore plus compliqué puisqu'avec le temps la mémoire, d'après Charton, a tendance à amplifier ce que les sens avaient perçus.

Ce qui paraît à première vue un obstacle à la réalisation d'un dessin ou d'une peinture est en fait ce que préconisait Humboldt, qui a tant souhaité que cette nature tropicale soit représentée en peinture. En effet, d'après lui, la transformation des souvenirs que l'artiste a emmagasinés en lui est précisément ce qui lui permet de représenter le paysage avec talent : « Le grand style de la peinture de paysage est le fruit d'une contemplation profonde de la nature et de la transformation qui s'opère dans l'intérieur de la pensée »⁴¹. Mais auparavant, l'artiste devra réaliser des esquisses et des croquis sur le vif : « Les efforts de l'artiste seront plus heureux encore si, sur les lieux mêmes, tout plein de son émotion, il a fait un grand nombre d'études partielles, s'il a dessiné ou peint, à l'air libre, des têtes d'arbres, des branches touffues chargées de fruits et de fleurs, des troncs renversés recouverts de Pothos ou d'orchidées, des rochers, une falaise, quelque partie d'une forêt »⁴² (fig. 4). L'émotion doit donc être tracée sur le papier, à chaud. Comme l'écrit Löschner,

39 Cité dans : Dario Lara, *Viajeros franceses al Ecuador en el siglo XIX*, Quito : Editorial Casa de la cultura ecuatoriana, 1972, p. 95.

40 *Ibid.*

41 Alexandre de Humboldt, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde* (1847-1859), Paris : Editions Utz, 2000, p. 418.

42 *Ibid.*, p. 417.

«Humboldt se había adelantado inmensamente a su época al sugerir, ya alrededor de 1800, que se pintara directamente en medio del paisaje tropical»⁴³.

Rugendas et Bellermann sont les deux artistes à avoir le mieux réussi à faire ce que recommandait Humboldt. Dans leurs dessins ou peintures de forêts brésiliennes et vénézuéliennes, la précision de la représentation des végétaux n'empêche pas la composition d'une vue d'ensemble où chaque élément semble avoir sa place (fig. 5). Il n'est pas étonnant que Humboldt ait autant admiré les œuvres de ces deux artistes : elles semblent illustrer les théories sur la nature qu'il exposera plus tard dans *Cosmos* : « La nature [...] est l'unité dans la diversité des phénomènes, l'harmonie entre les choses créées dissemblables par leur constitution propre, par les forces qui les animent ; c'est le Tout pénétré d'un souffle de vie »⁴⁴. Humboldt affirme dans *Cosmos* qu'il faut prendre en compte « la connexité des forces de la nature » et « leur dépendance mutuelle »⁴⁵. «*La concomitancia de los fenómenos de la naturaleza había de traducirse en pintura, écrit Löschner. Las condiciones de la vegetación y del clima debían manifestarse al contemplador de los cuadros. Para ello había de acentuar lo típico de una región y de elaborar la fisonomía de un paisaje*»⁴⁶.

Humboldt aurait aimé que la peinture de paysage s'enrichisse d'un nouveau chapitre.

*Si bien los intereses científicos ocupaban un primer plano - el artista había de colaborar con el naturalista en la exploración de regiones desconocidas de la tierra - esperaba Humboldt asimismo un enriquecimiento de la pintura de paisajes europea que a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX aún despertaba poca atención*⁴⁷.

Si la reproduction artistique du paysage tropical était pour Humboldt une préoccupation si fondamentale, c'est à cause de l'émerveillement que le grand naturaliste ressentit lorsqu'il se trouva immergé dans cette nature. La fascination qu'il éprouva devant la nature sud-américaine a également été la source d'où il puisa son inspiration pour écrire toutes ses œuvres monumentales. Humboldt n'était pas seulement un grand scientifique, il pratiquait aussi le dessin, et lorsqu'il décrit la nature d'Amérique latine, c'est en fait avec les yeux d'un artiste qu'il le fait : « Quoi de plus pittoresque que ces Fougères arborescentes qui déploient leurs feuilles délicates au-dessus des Chênes-lauriers du Mexique ; quoi de plus attrayant que ces buissons de Bananiers ombragés par des Graminées en arbre, telles que les Guadua et les Bambous ? »⁴⁸. Humboldt s'intéresse aux contrastes entre les couleurs et les contours des plantes ; il contemple la nature avec le regard de celui qui s'apprête à peindre un paysage et qui recherche une composition et un point de vue particulier pour son tableau : « L'azur profond du ciel des tropiques, entrevu à travers les folioles délicates des Mimosa, est d'un effet extrêmement pittoresque »⁴⁹. Si Humboldt est aujourd'hui considéré comme un précurseur de l'écologie, c'est aussi parce que son regard enchanté sur la nature s'oppose à la vision utilitariste et désenchantée qui prend sa source au XVII^e siècle avec Galilée et ne cesse de s'amplifier jusqu'à la Révolution Industrielle. « Humboldt

43 Renate Löschner, *Alexander von Humboldt, inspirador de una nueva ilustración de América. Artistas y científicos alemanes en Sudamérica y México*, Berlin : Ibero-Amerikanisches Institut, 1988, p. 10.

44 Alexandre de Humboldt, *op. cit.*, p. 38.

45 *Ibid.*, p. 37.

46 Renate Löschner, *Alexander von Humboldt, inspirador de una nueva ilustración de América...*, *op. cit.*, p. 10.

47 *Ibid.*

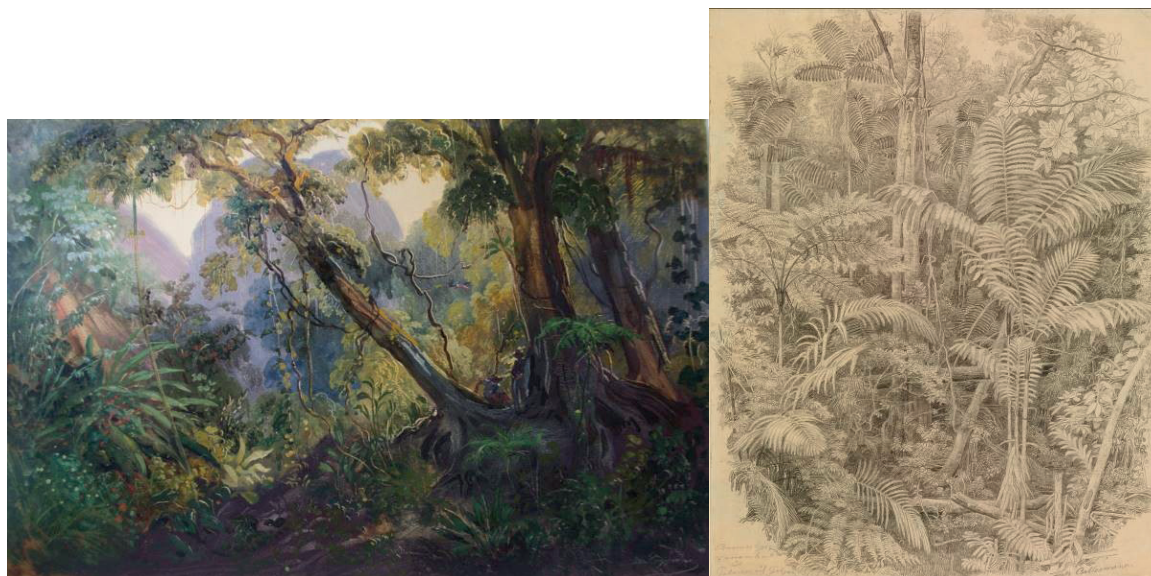
48 Alexandre de Humboldt, *Tableaux de la Nature*, Nanterre : Ed. Erasme, 1990 (1^e éd. : 1808), p. 367.

49 *Ibid.*, p. 358

va penser la Terre comme un organisme vivant fragile à protéger, contrecarrant ainsi l'idée dominante de l'époque : l'homme domine la nature qui est à son service »⁵⁰. Cette conscience et cet enchantement devant la nature, on les retrouve donc dans les tableaux des peintres voyageurs que Humboldt n'a cessé de soutenir et d'encourager.

Fig. 4 : Johann Moritz Rugendas, *Vegetación en la barranca de Tuzamapan*, septembre 1831, Huile sur carton, 27,9 x 42 cm, Musée d'art graphique de Munich, <https://www.sgsm.eu/>, © Staatliche Graphische Sammlung München.

Fig. 5 : Ferdinand Konrad Bellermann, *Fougères arborescentes et palmiers à Galipan*, 1842-1845,



Dessin au crayon sur papier, 44,2 x 34,9 cm, Cabinet des estampes, Berlin, <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/kupferstichkabinett/home/>, © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, SZ-Nr. SZ Bellermann 14.

Art révélateur

Une peinture offre parfois au spectateur la possibilité de redécouvrir un paysage qu'il croyait pourtant connaître. Le regard de l'artiste sur le pays où il voyage peut aussi être révélateur et permettre parfois à l'habitant de ce pays de redécouvrir l'endroit où il vit. En effet, très souvent, nous ne voyons plus les lieux où nous vivons parce qu'ils nous sont masqués par l'habitude ; une habitude qui annihile toute curiosité. Comme l'écrit De Botton :

Si l'on pouvait voir les lieux où on vit avec les yeux d'un voyageur, on les trouverait peut-être aussi intéressants que les hauts cols de montagne et les forêts pleines de papillons de l'Amérique du Sud de von Humboldt. Qu'est donc une attitude de voyageur ? On pourrait dire que la réceptivité est sa caractéristique principale. Nous abordons les lieux nouveaux avec humilité. Nous n'y venons pas avec des idées rigides sur ce qui est intéressant ou non. [...] On est beaucoup moins curieux en revanche des lieux où on vit. On est persuadé d'en avoir découvert tout ce qu'ils ont d'intéressant, du fait essentiellement qu'on y a longtemps vécu. Il semble inconcevable qu'il puisse y avoir quelque chose de nouveau à trouver dans un endroit où on vit depuis

50 David Barreiro Jiménez, *La construction d'un imaginaire environnemental dans trois romans hispano-américains : La Vorágine (1924), Los pasos perdidos (1953) et La casa verde (1965): une étude écopoétique*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Mme la Pr Françoise Aubes, Paris Nanterre, 2019, p. 84. Disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02881563> (consulté le 17 juillet 2021).

*dix ans ou plus. On s'y est habitué et on ne le voit donc plus*⁵¹.

Or, les artistes voyageurs du XIX^e siècle ayant dessiné et peint l'Amérique Latine ont parfois fait voir aux autochtones ce qu'ils ne voyaient plus. Ils leur ont proposé une vision nouvelle de leur environnement quotidien. Alfonso Alfaro, dans son article «Senderos de la Mirada. La tierra filosofal», montre combien l'émerveillement des peintres étrangers a permis aux Mexicains, et en particulier, aux artistes mexicains, de porter un nouveau regard sur le paysage qui les entourait :

*Al recorrer con asombro la geografía mexicana, los viajeros del siglo XIX nos legaron más que sus cuadros y notas de viaje: nos permitieron representar plásticamente una realidad tan próxima y cotidiana que era apenas perceptible [...] Fueron necesarios los ojos extranjeros, fueron necesarios Humboldt y Rugendas y los fotógrafos itinerantes para que los artistas mexicanos descubrieran el paisaje del Anáhuac y aprendieran a ver sus sierras y sus barrancas, sus lagos y sus acequias [...]. Las experiencias de lo ajeno y de lo insólito obligan a dar cuenta manifiesta del mundo circundante. Aquí, la asimilación de la perplejidad del extraño ante el mundo propio permitió descubrir como objetos susceptibles de ser representados aquellas realidades cuya cercanía y familiaridad las tornaba prácticamente imperceptibles*⁵².

César Aira, dans son article «Exotismo», fait également référence à ce regard nouveau, celui de l'étranger, à travers l'exemple des personnages inventés par Montesquieu : «*Rica y Usbek, los protagonistas de sus Cartas Persas, pueden ver a Europa como nadie la ha visto antes, como no pueden verla los europeos, que son parte inseparable del fenómeno Europa. Su condición de extranjeros les permite a los persas pasar del "ver" al "mirar", y sentarán un precedente*»⁵³.

Cependant, les personnages de Montesquieu, bien qu'ils soient étrangers, ne sont pas des peintres, et ce qui est particulièrement intéressant dans ce texte d'Alfaro, c'est l'idée que l'image proposée par l'artiste entre en résonance avec l'image réelle que l'on connaissait déjà, mais qui soudain acquiert une aura particulière et est sublimée. Les paysages mexicains dont parle Alfaro étaient peut-être considérés comme étant sans intérêt par leurs riverains, mais le fait qu'un étranger les représente en peinture leur montre soudain toute leur richesse, leur fait voir toute leur beauté : ils prennent ainsi une plus grande valeur à leurs yeux.

En outre, redécouvrir un paysage de son enfance à travers les yeux d'un peintre étranger peut faire surgir toute la valeur intime et sentimentale que l'on confère à ce lieu. Efrén Ortiz Domínguez, auteur d'une biographie de Rugendas, commente ainsi sa redécouverte d'un lieu de son enfance à travers une œuvre du peintre bavarois : «*Ver un cuadro que se llama La barranca de Santa María, lugar que está ubicado a un lado de donde yo nací (Mata de Jobo) y pasé gran parte de mi infancia, le dio una dimensión nueva a algo que para muchas personas es sólo arte*»⁵⁴. Ce n'est que de l'art quand on ne connaît pas le lieu représenté, mais ici ce n'est autre qu'une part de sa propre vie.

D'après Angel Kalenberg, qui abonde dans le même sens qu'Alfaro, les artistes voyageurs eurent un rôle important et inattendu : ils permirent un nouveau regard et contribuèrent ainsi à une

51 Alain De Botton, *L'art du voyage*, Paris : Mercure de France, 2003, p. 264-265.

52 Alfonso Alfaro, « Senderos de la mirada. La tierra filosofal », in : *El Viajero europeo del siglo XIX*, México : Artes de México, 1996, p. 9-10.

53 César Aira, «Exotismo», in *Boletín del grupo de estudios de teoría literaria*, n°3, septembre de 1993, p. 73.

54 Extrait de l'article « Johann Moritz Rugendas, biografía estética de un pintor viajero », en *Universo*, n°545, 2 décembre 2013.

nouvelle connaissance et à une nouvelle conscience de l'environnement dans lequel les peuples américains évoluaient. Leurs paysages permirent de rétablir en Europe la vérité sur l'Amérique. *[Los pintores viajeros] enseñaron, en suma, a la propia América a verse a sí misma. Revelaron el paisaje, hombres, casas y árboles, por medio de las litografías - cuyas tiradas populares, impresas en Europa, circulaban generosamente en América [...] Enseñaron, al mismo tiempo, a Europa a ver de otro modo a América. Antes del viaje de Humboldt la Enciclopedia de Diderot apenas le había dedicado veinte líneas discutibles a todo nuestro continente, acerca de la verosimilitud de cuyo contenido mejor es no acordarse. Después de Humboldt ya fueron veinte páginas. Los pintores viajeros contribuyeron a revelar, a hacer real, a de-velar, a quitar el velo que encubría el paisaje real de América*⁵⁵.

Ici, il est très intéressant de noter que les peintres voyageurs, par leurs œuvres, « contribuent à rendre réel » le paysage américain. L'art révèle la réalité. L'art lève le voile. Kalenberg rejoint ici la thèse du philosophe Henri Bergson, qui mettait l'accent, dans un essai de 1896, sur cette fonction révélatrice de l'art. Les paysages, les objets, les sentiments que nous percevons sont comme « l'image photographique qui n'a pas encore été plongée dans le bain où elle se révélera » : le poète, et surtout le peintre, sont ces révélateurs, affirmait-il⁵⁶.

L'intérêt que nous avons à observer le monde à travers les yeux du peintre voyageur est double : parce qu'il est un voyageur étranger, et qu'en cela il découvre, s'étonne et s'émerveille comme tout voyageur, nous transmettant parfois ses impressions dans ses journaux de bord, et parce qu'il est artiste, et qu'à travers son art, il révèle la réalité.

Conclusion

Les œuvres de Humboldt et celles des peintres voyageurs sont nées à partir de cet enthousiasme originel et fécond : celui qu'a provoqué chez eux la rencontre avec la nature pleine de vigueur et de magnificences du Nouveau Monde. Ainsi que l'écrit Bertrand Vergely, « La Nature ne cesse de [...] naître à elle-même, comme le rappelle le terme latin *nascor*, qui veut dire "naître" et dont est tiré le mot "nature". Processus continu de naissance et de renaissance, la Nature est un "éternel retour", une création continuée. D'où sa force d'émerveillement »⁵⁷. La nature est vivante, elle est force et harmonie, le miracle qu'elle nous offre parle à l'âme. « "Il y a des moments où la lumière pense", dit Gilles Deleuze. Beauté du monde. Les Anciens voyaient la Nature comme Logos. L'émerveillement nous fait remonter à cette intuition première, source de toute vitalité, on ne vit pas dans un univers vide et muet, on vit parce que l'univers est saisissant »⁵⁸. Le Logos de la nature latino-américaine, c'est ce qu'ont perçu Humboldt et les peintres voyageurs : cette nature leur a tellement parlé qu'ils n'ont eu de cesse de vouloir à leur tour retranscrire cette parole à travers leurs écrits ou leurs peintures. Un champ immense s'ouvrait à ces peintres, le continent sud-américain est si vaste et riche en splendeurs, que le voyage aurait pu durer éternellement. D'après Humboldt, une existence entière n'aurait pas été suffisante pour peindre certaines merveilles offertes par la nature sud-américaine : « La vie d'un peintre ne suffirait pas pour reproduire, en se bornant même à un étroit espace de terre, les magnifiques orchidées qui ornent les vallées profondes des Andes du Pérou »⁵⁹. Une vie entière est donc peu de choses devant l'étendue des

55 Angel Kalenberg, «La de-velación de América latina», in : Renate Löschner (dir.), *Artistas alemanes en Latinoamérica. Pintores y naturalistas en el siglo XIX ilustran un continente*, Berlin : Reimer, 1978, p. 20.

56 Bergson, Henri, *Matière et Mémoire* (1896), Paris : PUF, 1968, p. 148.

57 Bertrand Vergely, *Retour à l'émerveillement*, Paris : Albin Michel, 2010, p. 60.

58 Ibid., p. 10.

59 Alexandre de Humboldt, *Tableaux de la Nature...*, op. cit., p. 360.

trésors de la nature. Les peintres voyageurs, durant le laps de temps qu'a duré leur existence, ont su rendre hommage au miracle permanent de la beauté naturelle, en nous offrant à travers leurs œuvres une trace de leur émerveillement devenu éternel.

Aira, César, «Exotismo», in : *Boletín del grupo de estudios de teoría literaria*, n°3, septembre de 1993. ALFARO, Alfonso, «Senderos de la mirada. La tierra filosofal», in : *El Viajero europeo del siglo XIX*, México :

Artes de México, 1996.

Barreiro Jiménez, David, *La construction d'un imaginaire environnemental dans trois romans hispano- américains : La Vorágine (1924), Los pasos perdidos (1953) et La casa verde (1965): une étude écopoétique*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Mme la Pr Françoise Aubes, Paris Nanterre, 2019, p. 84. Disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02881563> (consulté le 17 juillet 2021).

Baschet, Jérôme, « Le journal de bord de Christophe Colomb », in Patrick Boucheron (dir.), *Une histoire du monde au XV^e siècle*, Paris, Fayard, 2009, p. 582-587. Disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-03104500/document> (consulté le 16 juillet 2021).

Bergson, Henri, *Matière et Mémoire* (1896), Paris : PUF, 1968.

BESSE, Jean-Marc, *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Paris : Actes Sud, 2009.

Cheng, François, *Ceil ouvert et cœur battant. Comment envisager et dévisager la beauté* (2011), Paris : Desclée de Brouwer, 2019.

De Botton, Alain, *L'art du voyage*, Paris : Mercure de France, 2003.

Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

Diener, Pablo, *Rugendas, 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997.

Dietrich, Sturm, LÖSCHNER, Renate, ROSA, Waltraud de la (coord.), *Bellermann y el paisaje venezolano, 1842- 1845*, Caracas : Fundación cultural Humboldt, sans date.

Dupont, Odile, *Art et perception*, Paris : Delagrave, 2004. EDWARDS, Michael, *De l'émerveillement*, Paris, Fayard, 2008.

Gaillard, Aurélia, VALETTE, Jean-René (dir.), *La beauté du merveilleux*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011.

Gannier, Odile, *La littérature de voyage*, Paris : Ellipses, 2001.

Guyot, Alain, *Analogie et récit de voyage. Voir, mesurer, interpréter le monde*, Paris : Classiques Garnier, 2012.

Guyot, Alain, « La ville dans la montagne, la montagne comme une ville : analogies architecturales et urbaines dans la représentation des Alpes chez les écrivains voyageurs aux XVIII^e et XIX^e siècles » [en ligne], *Revue de géographie alpine*, 1999, tome 87, n°1, pp. 51-60, disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rga_0035-1121_1999_num_87_1_2918 (consulté le 21 mars 2021).

Humboldt, Alexandre de, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde* (1847-1859), Paris : Editions Utz, 2000.

Humboldt, Alexandre de, *Tableaux de la Nature* (1808), Nanterre : Ed. Erasme, 1990. 20

Krause Robert, «Travesía de los Andes y estada en Mendoza en el año de 1838. Diario íntimo del paisajista alemán» (éd. et traduit par Alberto Haas), *Fenix - Revista de la Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, 1923, año 9, n°2-4, p. 42-62.

Lara, Dario, *Viajeros franceses al Ecuador en el siglo XIX*, Quito : Editorial Casa de la cultura ecuatoriana, 1972. LE GOFF, Jacques, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », in : *L'imaginaire médiéval*, Paris : Gallimard,

1985.

Löschner, Renate, *Juan Mauricio Rugendas en México (1831-1834). Un pintor en la senda de Alejandro de*

Humboldt, Berlin : Instituto Ibero-Americano, Patrimonio Cultural Prusiano, 2002.

Löschner, Renate, *Alexander von Humboldt, inspirador de una nueva ilustración de América. Artistas y*

científicos alemanes en Sudamérica y México, Berlin : Ibero-Amerikanisches Institut, 1988.

Löschner, Renate, *Artistas alemanes en Latinoamérica. Pintores y naturalistas en el siglo XIX ilustran un*

continente, Berlin : Reimer, 1978.

Magnin, Lucile, « Le Mexique au prisme du romantisme allemand. A propos de quelques peintures de paysage de J. M. Rugendas (1831-1834) », *Amerika*, n°20, 2020. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/amerika/12011> (consulté le 17 juillet 2021).

Magnin, Lucile, Un episodio en la vida del pintor viajero de César Aira. *Le peintre voyageur dans l'Amérique latine du XIX^e siècle, entre littérature, art et science*, Thèse de doctorat sous la direction de M. Le Professeur Michel Lafon, Université Stendhal - Grenoble 3, 2012, disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00787085v2/document> (consulté le 25 juin 2021).

Magnin, Lucile, « Maravillas, asombros, revelaciones. La mirada del pintor viajero sobre América Latina », in *Boletín de literatura comparada* (Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina), 2014, n° XXXIX, p. 55- 76.

Montalbetti, Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris : PUF, 1997.

Moussa, Sarga, VENAYRE, Sylvain (dir.), *Le Voyage et la Mémoire au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis éditions, 2011.

Pallière, Léon, *Diario de viaje por la América del Sud* (éd. et traduit par Miguel Sola et Ricardo Gutiérrez), Buenos Aires : Ed. Peuser, 1945.

Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris : Seuil, 1989. VERGELY, Bertrand, *Retour à l'émerveillement*, Paris : Albin Michel, 2010.

Lectura desde los confines del mundo: *Leñador* de Mike Wilson

OVIEDO Matías

En el presente, la escritura y la inscripción ampliamente concebidas ya no se pueden pensar como propiedad humana exclusiva, y se puede decir que la lectura corre una suerte similar. Pensar estos fenómenos hoy exige reconocer formas de agencia no humanas. En literatura contemporánea, estas transformaciones se manifiestan, por una parte, en una expansión radical de la experiencia de la lectura y, por otra, en la adopción de modelos de escritura que amplían los límites del libro como soporte. Las escenas de lectura del presente ya no evocan las nítidas imágenes de siglos pasados, sino que a menudo se enfrentan a la ilegibilidad y al (re)descubrimiento de otras formas de lectura tanto nuevas como atávicas: lectura de los astros, adivinación, *web scraping*, minería de datos, entre otros. En *Leñador* (2013) de Mike Wilson, un ex-boxeador y veterano de guerra deja su Chile natal por los bosques de Yukón. Una vez allí, es recibido por una pequeña comunidad de leñadores y narra el proceso de asimilación a través de una minuciosa, enciclopédica descripción organizada como una base de datos de su nuevo mundo. Entre las entradas se intercalan experiencias de lectura nuevas para el narrador que incluyen la dendrocronología, un almanaque agrícola

*À l'heure actuelle, l'écriture et l'inscription, dans le sens large du terme, ne peuvent plus être considérées comme une propriété humaine exclusive ; la lecture subit un sort similaire. Penser à ces phénomènes aujourd'hui nécessite de reconnaître les formes non-humaines d'agentivité. Dans la littérature contemporaine, ces transformations se manifestent, d'une part, par une expansion radicale de l'expérience de la lecture et, d'autre part, par l'adoption de modèles d'écriture qui élargissent les limites du livre en tant que médium. Les scènes de lecture du présent n'évoquent plus les images nettes des siècles passés, mais sont souvent confrontées à l'illisibilité et à la (re)découverte d'autres formes de lecture à la fois nouvelles et ataviques : lecture des étoiles, divination, web scraping, data mining, entre autres. Dans *Leñador* (2013) de Mike Wilson, un ancien boxeur et vétéran de la guerre, quitte son Chili natal pour les forêts du Yukon. Une fois sur place, il est accueilli par une petite communauté de bûcherons et raconte le processus d'assimilation à travers une description minutieuse et encyclopédique organisée comme une base de données de son nouveau monde. Les entrées incluent de nouvelles expériences de lecture pour le narrateur, y compris la*

y la lectura del entorno mediante sus signos. El presente artículo examina la base de datos como estructura junto con estas escenas de lectura para pensarlos en relación con formas de agencia no humanas.

dendrochronologie, un almanach agricole et la lecture de l'environnement à travers ses signes. Cet article examine la base de données en tant que structure à côté de ces scènes de lecture afin de les penser en relation avec des formes d'agentivité non-humaines.

Introducción

Si la narrativa del siglo XIX se construyó sobre la base de la representación de lectores y el acto de leer y en el siglo siguiente dicha representación se torna hacia la duda sobre el valor social e individual de la lectura¹, en el presente la agencia humana ya no es excepcional puesto que se ve desbordada por formas de escritura no humanas y tecnológicas². Es decir, el presente está signado por la puesta en disputa de la excepcionalidad humana en relación con los procesos de inscripción, escritura y lectura. No sólo ocurre que muchas de las tareas relacionadas con la producción literaria han sido cooptadas por algoritmos, sino que además estos se han vuelto cada vez más aptos para la lectura de información cultural³. Al mismo tiempo, transformaciones ambientales que están ocurriendo a escala planetaria solo se vuelven legibles con la asistencia de dispositivos tecnológicos altamente sofisticados⁴.

En literatura contemporánea, estas transformaciones se manifiestan, por una parte, en una expansión radical de la experiencia de la lectura y, por otra, en la adopción de modelos de escritura que amplían los límites del libro como soporte. En cuanto a las escenas de lectura en particular, estas ya no conjuran las imágenes definidas de siglos anteriores, sino que se enfrentan a formas de ilegibilidad y consiguientes (re)descubrimientos de otras formas de lectura, tanto nuevas como viejas (lectura de los astros, adivinación, *web scraping*, *data mining*, entre otros).

En *Leñador* (2013) de Mike Wilson, un ex-boxeador y veterano de guerra abandona su Chile natal para instalarse en los bosques de Yukón, cambiando un confín del continente por otro. Allí lo recibe una pequeña comunidad de leñadores y comienza su proceso de integración a su nuevo mundo. Este proceso toma la forma de una meticulosa y enciclopédica descripción de los objetos que encuentra en este mundo. En medio de las exhaustivas descripciones se destacan experiencias de lectura desconocidas para el protagonista y en las que nos enfocaremos aquí: estas incluyen la dendrocronología (lectura de los anillos de crecimiento de los árboles), un almanaque agrícola y la lectura del entorno a través de sus signos. El presente artículo examinará las escenas de lectura que presenta la novela⁵ para entender, por un lado, la relación entre lectura y creación de mundo y, por otro, el rol de agencias no humanas en la articulación del lugar de la lectura en un mundo post-natural y post-hermenéutico⁶. Si entendemos a la lectura como una

1 Nora Catelli, Testimonios tangibles: Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna, Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

2 Pieter Vermeulen, Literature and the Anthropocene, New York: Routledge, 2020, p. 28.

3 Cito a Ed Finn: «[a]s algorithms become more adept at reading cultural data and performing real-time arbitrage (used here in the sense of financial pricing arbitrage but also cultural arbitrage as described in the previous chapter), they are taking on new forms of intellectual labor. They are authoring and creating, but they are also simplifying and abstracting, creating an interface layer between consumers and the messy process of, say, getting a cab or hiring a housekeeper», Ed Finn, What algorithms want: imagination in the age of computing, Cambridge: MIT Press, 2017, p. 12. Sumado a esto, leer un libro, escuchar música, hacer investigación y aprender—son todas actividades que, cada vez más, se ven gobernadas por lógicas algorítmicas, lo que lleva a James Bridle a afirmar que la cultura es un espacio/código. Dice Bridle: «[t]he act of writing, of generating information, becomes part of a mesh of data and data generation, read as well as written by machines», James Bridle, New Dark Age. Technology and the End of the Future., London: Verso, 2018, p. 124.

4 Sigo a Vermeulen en esto: «[r]egistering changes to our lifeworld requires increased capacities to read, for which we mostly depend on technological and computational aides», op. cit., p. 27.

5 Ricardo Piglia, El último lector, Barcelona: Anagrama, 2005.

6 Erich Hörl piensa la era post-hermenéutica como una destrucción y un desplazamiento de una cultura

herramienta de creación de mundo y de orientación, aquí propondremos que es a través de la lectura de actores no humanos y la base de datos como forma que la novela plantea una lectura ecológica concomitante con una forma de estar en el mundo.

El presente número de *Líneas* comparte parte de su título con el libro de Silvia Federici de reciente aparición en castellano, *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*⁷. En él, la filósofa italiana plantea una alternativa a la mecanización del mundo mediante una reconstrucción de nuestras vidas en torno a una puesta en común de nuestras relaciones con otros. En particular, se refiere a esos otros no humanos como animales, aguas, plantas y montañas que en muchos casos se ven amenazados por dicha mecanización. Federici propone pensar un horizonte abierto por el discurso y la política de los comunes no como un retorno al pasado sino como la posibilidad de recuperar la potencia de decidir colectivamente nuestra suerte en la tierra. Este reencantamiento del mundo apunta a un futuro organizado colectivamente entre humanos y no humanos, que permitirá reconectar aquello que el capitalismo ha dividido: nuestra relación con el medio, con otros y con nuestros cuerpos. El presente artículo propone pensar la novela de Wilson como una forma de reencantar el espacio entre humanos y no humanos para imaginar nuevas formas de organizar el mundo.

Como dijimos, *Leñador* presenta a un narrador que huye de un archipiélago en el Cono Sur en busca de una nueva vida como leñador en los bosques de Yukón: describe sus experiencias en la guerra y el ring como fracasos de los que está huyendo. Esa huida lo lleva de un extremo del continente al opuesto: del sur profundo a las cercanías del círculo polar ártico. Allí lo acoge un grupo de leñadores que le entrega un hacha, en un rito de iniciación que lo llevará a transformarse en uno de ellos. Este es uno de una larga lista de objetos que conforman su nuevo mundo. «Aprendí cosas»⁸ exclama el narrador justo antes de la primera entrada del libro titulada «Hacha». La serie de entradas de carácter casi exclusivamente descriptivo hace que el libro se lea como una suerte de enciclopedia o inventario cuyos elementos se conectan con otra serie de fragmentos narrativos que, en paralelo, nos permiten vislumbrar la vida diaria del protagonista. Dichas entradas son de diversa naturaleza e incluyen herramientas (hacha, martillo, tronizador, escoplo), vestimenta (botas, abrigo), animales (oso, zorro, castor, ardilla), minerales (basalto, olivino), actividades (xilografía, taxidermia, trepanación, caza, escalada), alimentos (miel, estofado), entre muchos otros. Como toda enciclopedia o libro de consulta, estas entradas se dirigen unas a otras y cuando un término que tiene su propia entrada es mencionado en otra parte así se indica, lo que pone de manifiesto su carácter hipertextual, el cual invita al lector a una lectura no lineal en vez de la linealidad convencional propia de la novela. A su vez, las entradas están generalmente organizadas en torno a núcleos temáticos: por ejemplo, a «muerte» le siguen «ataúd» y «entierro».

La idea de encontrarse en los confines del mundo está manifiesta desde el título mismo de la novela: *Leñador o las ruinas continentales*. La novela es una forma de reencontrar un nuevo

del sentido mediante la tecnología: «[t]hese object cultures, with which we are intimately coupled, are truly techno-logical, in an eminent sense of the term, and they ultimately unhinge the sovereignty and authority of the transcendental subject. The latter was a writing and reading, an alphabetized, a grammatized subject in the strictest sense, and later a cinematographic subject, but in each case it was a subject that integrated and embodied the media-technological conditions underlying its production of experience and meaning», Erich Hörl, «The Technological Condition», *Parrhesia*, 2015, número 22, p. 3.

7 Silvia Federici, *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2020.

8 Mike Wilson, *Leñador* (2013), Buenos Aires: Fiordo, 2016, p. 11.

sentido de mundo para alguien cuyo mundo está en ruinas. Aquí propondremos que se vuelve posible mediante el descubrimiento y la ejecución de diferentes formas de lectura. Al mismo tiempo, como ha señalado Alejandra Laera en un ensayo reciente⁹, dicho sentido de mundo viene acompañado por un nuevo sentido de temporalidad. En nuestra lectura, ambos se corresponden y agregaremos que coinciden con una nueva forma de vida y relación con la lectura.

Algunas narrativas contemporáneas ofrecen una ampliación radical de la escala espaciotemporal. Podemos pensar en casos como el documental de Patricio Guzmán *Nostalgia de la luz* (2010) o el cuento de Patricio Pron «Como una cabeza enloquecida vaciada de su contenido» (en *La vida interior de las plantas del interior*, de 2014), dos ejemplos de radical expansión de la escala narrativa que incluyen el tiempo profundo del planeta y el universo visible. La operación de la novela de Wilson sigue una lógica inversa: en vez de ampliar la escala temporal para incorporar temporalidades no humanas, en *Leñador* el tiempo se comprime hasta casi llegar a paralizarse. El único acontecimiento con peso narrativo ocurre en la primera página cuando se describe la decisión del narrador de dejar atrás su vida anterior para instalarse en los bosques de Yukón. En este sentido, luego de ese momento la novela abandona toda pretensión de acontecimientos para adoptar una posición casi puramente descriptiva, donde la posibilidad del acontecimiento se ve supeditada a su descripción y la naturaleza de las cosas: su ser en el mundo prevalece sobre cualquier forma de acción. Esta radical reducción de escala o «intersticios infinitesimales», como los llama Vermeulen, tienen tanto impacto disruptivo sobre la escala humana como las invocaciones de la vastedad cósmica.

El reencuentro con el mundo se lleva a cabo, narrativamente, mediante una meticulosa descripción del entorno del narrador. Es decir que el nuevo mundo que encuentra se define por sus objetos. En palabras de Sandra Contreras, esto le permite encontrar «una forma pre-reflexiva apta para hacer emerger la certidumbre de las cosas»¹⁰. El retorno a los objetos del mundo es una forma de dividirlo, de clasificarlo y organizarlo para mirarlo más de cerca y describirlo en todos sus detalles. En este gesto encontramos ecos de al menos dos antecedentes: la literatura de viajes y, como dijimos, las enciclopedias o manuales de consulta o instrucciones. Del primero, *Leñador* toma el viaje a un destino exótico y desconocido, donde la escritura es una forma de salvar la distancia entre el lector y dicho destino. Del segundo, toma su estructura, la forma hipertextual, el lenguaje descriptivo y la división en categorías. La diferencia clave está, como veremos, en que la relación con el mundo no es una de contemplación del paisaje, sino que busca ir más allá de la relación sujeto/objeto con el medio. En este sentido, se distancia de la forma paisaje hacia un estar-en-el-mundo horizontal¹¹.

Una base de datos en busca de narración

El hipervínculo como forma de organizar y tener acceso a textos propio de la internet difiere, según Lev Manovich, de otros modos de vinculación como las interpretaciones y notas al pie

9 Alejandra Laera, «Más allá del mundo: imaginación transtemporal para un cierto modo de habitar los confines», in: Gesine Müller y Mariano Siskind, *World literature, cosmopolitanism, globality*, Berlin: De Gruyter, 2019.

10 Sandra Contreras, «Prácticas de la larga duración y la extensión. Aproximaciones a Cuadernos de Lengua y Literatura de Mario Ortiz y Leñador de Mike Wilson», *El taco en la brea*, 2020, número 11, p. 15.

11 Como la define Fermín Rodríguez, «[...] la composición de paisajes fue para Humboldt una herramienta de síntesis totalizante por medio de la cual recoger en un orden de simultaneidades las series temporales abiertas en medio de las que se había movido el viajero» Fermín Rodríguez. Un desierto para la nación. (Rodríguez 45).

presentes en la Torah en que la relación entre elementos no está sujeta a una jerarquía. La razón para esto es que las dos fuentes conectadas por un hipervínculo tiene un peso equivalente y no hay uno que predomine sobre otro¹². Podría decirse que es precisamente este sentido de equivalencia o ausencia de jerarquía lo que conduce a otros modos de interacción con este tipo de textos. Más que una gran biblioteca o un libro gigante, Manovich propone pensar la nueva cultura de medios como una superficie plana infinita donde se colocan textos individuales sin arreglo a un orden en particular¹³. Cierra este apartado enumerando una serie de fenómenos que han contribuido a esta «espacialización», particularmente desde la computación: el reemplazo de la organización secuencial por la memoria de acceso aleatorio (RAM) y el movimiento psicológico de la narración en novelas por el movimiento físico en el espacio de los videojuegos. Estos han llevado a que el tiempo se convierta en una imagen plana o un paisaje, algo para ser visto o por el cual se puede navegar¹⁴. Aquí es donde Manovich llega a una temprana conclusión que nos interesa rescatar por tratarse de una redefinición de la experiencia de la lectura en la era del hipertexto; el lector del hipertexto es como Robinson Crusoe: «*walking across the sand, picking up a navigation journal, a rotten fruit, an instrument whose purpose he does not know; leaving imprints that, like computer hyperlinks, follow from one found object to another*»¹⁵. Así es como se nos presenta el mundo de *Leñador*: una superficie plana repleta de objetos que el narrador va encontrando y los va disponiendo en una geometría similar¹⁶. Este sentido de espacialidad se condice con una temporalidad descrita por Alejandra Laera como un efecto de detención del tiempo donde se descompone en partículas mínimas y entonces la narración se ve constantemente postergada por medio de descripciones y explicaciones¹⁷.

La forma que la novela adopta desde un principio es la de una base de datos del nuevo mundo. Como señala Manovich, los nuevos medios a menudo no cuentan historias, sino que son colecciones de objetos individuales donde cada uno posee la misma importancia que cualquier otro¹⁸. Llega al punto de llamar las bases de datos una nueva forma de estructurar nuestra experiencia del mundo y de nosotros mismos y continúa: «[...] *if after the death of God (Nietzsche), the end of grand Narratives of Enlightenment (Lyotard), and the arrival of the Web (Tim Berners-Lee), the world appears to us as an endless and unstructured collection of images, texts, and other data records, it is only appropriate that we will be moved to model it as a database*»¹⁹. Esto es a lo que llamamos el mundo como superficie plana de elementos equivalentes; en la novela de Wilson, hay una correspondencia de formas entre la base de datos y el mundo: el segundo toma la forma de la primera. Katherine Hayles le añade que las bases de datos se vuelven cada vez más

12 Lev Manovich, *The language of new media*, Cambridge: MIT Press, 2001, p. 76.

13 Ibid, p. 77.

14 Ibid, p. 78.

15 Ibid.

16 Para explicar la concepción de la novela, Wilson ha dicho: «[c]reo que surgió de un impulso personal que reaccionaba en contra de lo que yo sentía era el agotamiento de mi escritura. Sentía en ese momento que narrar no me entregaba nada. Quería huir de narrativas inevitablemente paródicas, y a la vez recuperar sentido, encontrar certezas a través de la escritura, y dejar el lenguaje por medio del lenguaje». Mike Wilson, «<https://artezeta.com.ar/mike-wilson-lenador-no-es-una-novela-sobre-la-naturaleza-sino-sobre-el-lenguaje/>»

17 Laera, art. cit., p. 146.

18 Manovich, *op. cit.*, p. 218

19 Ibid, p. 219.

importantes y, aunque la narrativa no desaparecerá, su forma y función se ve transformada por la «aparentemente irresistible fuerza de las bases de datos digitales»²⁰.

Manovich parece sugerir que una de las novedades de esta estructura es su no-linealidad. Sin embargo, como apunta John Durham Peters, no hay nada inherentemente nuevo en esto, ya que la linealidad se corresponde con un género históricamente muy determinado como lo es el de la novela. Mucho antes de la aparición de la novela y su predilección por la lectura lineal, la escritura tiene una relación en común con las bases de datos desde su misma invención²¹. De hecho, muchas formas de inscripción codificadas que preceden a la escritura alfabética eran modos de computación y administración²². La literatura de consulta es un buen ejemplo de una forma que desafía la lectura lineal—de alfa a omega—propia de la novela. Peters añade que a lo largo de buena parte de la historia de la

Leñador no es una novela sobre la naturaleza, sino sobre el lenguaje

ArteZeta, 2017, última actualización: 21 de febrero de 2017, disponible en: [https://artezeta.com.ar/mike-wilson-lenador-no-es-una-novela-](https://artezeta.com.ar/mike-wilson-lenador-no-es-una-novela-sobre-la-naturaleza-sino-sobre-el-lenguaje/)

[en línea], entrevista de Joel Vargas,

[sobre-la-naturaleza-sino-sobre-el-lenguaje/](#) (consultado el 4 de mayo de 2021).

N. Katherine Hayles, *How we think. Digital media and contemporary technogenesis*, Chicago: The University of Chicago Press, 2012,

p. 198 (traducción mía).

lectura, leer dando saltos ha sido la norma y la lectura lineal es de hecho la excepción²³. Esto se vuelve particularmente interesante cuando pensamos en *Leñador* como una novela en clave de base de datos.

En contradicción directa con la afirmación de Manovich de que la base de datos y la narrativa son enemigos naturales debido a la falta de orden de la primera y la lógica de causa-efecto de la segunda²⁴, la novela de Wilson se acerca más a la propuesta de Hayles²⁵ de pensarlas como parte de una relación simbiótica que beneficia a ambas partes. Aquí propongo leer *Leñador* como una conjunción de ambas formas al ofrecer una trayectoria que enlaza los elementos de la

20

21 John Durham Peter, *The marvelous clouds: toward a philosophy of elemental media*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015, p. 290.

22 Peters cita la invención de la escritura en la Mesopotamia como respuesta a una necesidad de registrar tanto la producción como el tiempo. Luego menciona como ejemplo los lectores de novelas románticas de fines del siglo XIX y principios del XX quienes a menudo leían primero el final para sopesar su lectura (*Ibid.* p. 290).

23 Es curioso que Peters, para hablar de lectura no-lineal use el verbo «*hopscotching*», aludiendo al juego que da título a la novela de Julio Cortázar que hace de la interrogación de la linealidad su principal recurso narrativo: Rayuela.

24 Manovich, *op. cit.*, p. 225.

25 *Ibid.*, p. 176.

base de datos con el arco narrativo del protagonista. Si suponemos, con Manovich, que la base de datos representa el mundo como una lista de elementos, en *Leñador* dicha lista tiene como complemento no sólo una detallada descripción de sus elementos, sino que también intercala pasajes narrativos que los vinculan al narrador y su recorrido por este nuevo mundo. Es decir, la novela presenta los elementos de manera horizontal y los conecta mediante una trayectoria. Manovich argumenta que la base de datos se convierte en el centro del proceso creativo en la era de la computación²⁶, algo que es parcialmente cierto para la novela de Wilson puesto que, como veremos, la base de datos fija las condiciones formales para el cierre de la novela, donde narración y descripción se funden.

Estructuralmente, Manovich piensa la relación entre base de datos y narración en términos de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas definidas por Saussure. En su propuesta, la base de datos de elecciones desde las cuales se construye la narración (el paradigma) es implícito, mientras que la narración en sí (el sintagma) es explícito²⁷. Dirá Manovich que los nuevos medios invierten esta relación ya que es la base de datos (el paradigma) la que adquiere existencia material mientras que la narrativa (el sintagma) se desmaterializa. Y agrega que el paradigma pasa a ser lo real mientras que el sintagma permanece virtual. A nivel material, la narración es solo un conjunto de enlaces y sus elementos permanecen almacenados en la base de datos²⁸.

Para explicar esta conceptualización, el teórico recurre al proceso de diseño propio de los nuevos medios, que comienza con el ensamblaje de una base de datos de los posibles elementos a ser utilizados. Esta base de datos se convierte en el punto nodal del proceso de diseño y, como hemos dicho, la narración se construye mediante el diseño de una trayectoria entre los elementos. Al ser «meramente» un conjunto de enlaces, para Manovich la narración es virtual mientras que la base de datos existe materialmente. Algo similar ocurre en nuestra novela, donde el primer plano es ocupado por la base de datos y su propensión a la descripción, entretanto la narración ocupa un segundo plano, aunque, como veremos, esta relación se modifica paulatinamente y en particular en su secuencia de cierre. Sin embargo, a pesar de los interesantes cuestionamientos de linealidad que ofrece, y debido en parte a la naturaleza del soporte, la novela sigue ofreciéndonos una experiencia sintagmática. Esto es importante

23

porque, a pesar de presentarse como una forma de literatura de referencia que invitaría a una lectura no lineal, requiere de una lectura lineal y el lector no puede realmente jugar a la rayuela entre las entradas, dado que los pasajes narrativos intercalados entre ellas siguen una lógica lineal. Dada su extensión (más de quinientas páginas) y la lenta progresión debido a la proliferación de descripciones, la experiencia de lectura que ofrece es de profunda atención, y se podría decir que desafía la temporalidad de la «hiper-atención» típica de la era digital²⁹.

26 *Ibid*, p. 227.

27 *Ibid*, p. 231.

28 Otros ejemplos más extremos serían aquellos en los que el paradigma se hace aún más explícito y al usuario se le presenta un menú con las diferentes alternativas posibles.

29 Tomo este término de Hayles, quien lo define como «a cognitive mode that has a low threshold for boredom, alternates flexibly between different information streams, and prefers a high level of stimulation», Hayles, *op. cit.*, p. 12).

Para comprender la relación entre los dos, es útil dirigirse a Hayles, quien se basa en Manovich. Como se anticipó, ella argumenta que la narrativa y la base de datos se complementan entre sí: «[b]ecause database can construct relational juxtapositions but is helpless to interpret or explain them, it needs narrative to make its results meaningful. Narrative, for its part, needs database in the computationally intensive culture of the new millennium to enhance its cultural authority and test the generality of its insights»³⁰. Esto es importante aquí porque se aplica a la novela de Wilson. Incluso si ha quedado en un segundo plano, la novela no tendría sentido sin una narración que dé vida a la base de datos. Mi argumento aquí no es solo que *Leñador* revela la potencialidad de las bases de datos para servir como base para la narrativa, sino, lo que es más importante, que es precisamente a través de la narración que adquiere significado. La novela de Wilson muestra cómo la narración da sentido a la base de datos³¹.

La novela responde a un nuevo sentido de mundo con una exploración de sus límites genéricos, donde la descripción no hace avanzar la trama, sino que—como destaca Alejandra Laera—se compone de información plena que emerge de la observación. Lo que tenemos entonces es una forma de descripción pura que se nos presenta como práctica pero que ha perdido todo sentido de utilidad. Decimos esto porque el tipo de descripción que se nos presenta recuerda a aquella que encontramos en los manuales de utilización o los libros de referencia³². Al perder su utilidad, los elementos de la novela son un medio sin fin: las cosas en y para sí mismas. En nuestra novela, la respuesta a la pregunta de cómo narrar el mundo de los confines (o los confines del mundo) es mediante una predilección de la descripción sobre la acción: «*Hacha*. El hacha es la herramienta por excelencia del leñador. Está compuesta de dos piezas; la hoja y el cabo. La hoja es la pieza de acero templado con forma de cuña que se emplea para cortar. El cabo (o mango) es el largo de madera con el que se sujeta y empuña el hacha»³³.

Ante la ausencia de acontecimientos, emerge la naturaleza de las cosas: de qué están hechas, cómo funcionan, cómo interactúan con otros objetos, etc. El verdadero acontecimiento de la novela es, entonces, el descubrimiento de una nueva relación con el mundo, una disposición para con el medio que está íntimamente ligada a una reformulación de lo que significa leer y cómo se lleva a cabo. No ocurre casi nada y, si la acción es la principal indicación temporal de la novela, podemos estar de acuerdo con Laera en que la ausencia general de acción implica que el tiempo en *Leñador* se acerca a su detención. Lo que Laera no menciona, sin embargo, es que la deceleración del tiempo produce la ilusión de un estar fuera del tiempo que pone al espacio y su planitud al centro del texto. Es la coincidencia de ambos—espacio y tiempo—lo que da lugar a una nueva relación con el mundo. *Leñador* tiene el fin del mundo por principio y la novela es una viaje de recuperación del sentido del mundo.

30 *Ibid.*, p. 176.

31 Sobre la urgencia de la narración en el contexto actual, escribe Hayles: «narratives remain the necessary others to database's ontology, the perspectives that invest the formal logic of database operations with human meanings and gesture toward the unknown hovering beyond the brink of what can be classified and enumerated», *Ibid.*, p. 183.

32 El propio Mike Wilson reconoce que sus referentes a la hora de concebir la novela fueron «libros como manuales, guías, textos no- narrativos de todo tipo, textos obsoletos». Mike Wilson, «Leñador no es una novela...», *art.cit.*

33 Wilson, *op. cit.*, p. 11.

La mejor manera de explicar las entradas del libro es a través de un ejemplo; en este caso nos referiremos a una de las entradas más tempranas: «escoplo». Esta abre con un breve resumen de la utilidad de la herramienta (remover la corteza de los árboles) para luego explicar por qué esto es importante (la corteza acumula insectos y humedad), a lo que le sigue una descripción técnica del aspecto de la herramienta: «El primer componente es el mango (comúnmente hecho de pino), el segundo es la cuchilla de acero y la tercera pieza es el cono de acople (también de acero) que une el mango a la cuchilla»³⁴. A medida que la herramienta se descompone en partes más pequeñas, cada una de ellas es descrita incluyendo sus dimensiones, forma y función de la parte, y la función de cada una de las partes en relación con el todo. Hacia el final de cada entrada el narrador a menudo introduce una contemplación de naturaleza más personal, una apreciación de su propia experiencia con el objeto o cómo este es utilizado por otros. En el caso del escoplo, el narrador añade: «Mi impresión es que el escoplo es una herramienta de poca trascendencia en la cultura del leñador. No he podido observar tradición alguna relacionada a él»³⁵. Como vemos en este ejemplo, la descripción no se reduce al material y el valor de uso del objeto, sino que también incluye su valor simbólico.

Como adelantamos, algunas entradas se organizan en torno a un mismo núcleo temático y tal es el caso del escoplo, al que le siguen dos entradas relacionadas: «Mantenimiento» y «Utilización». Como los títulos sugieren, el primero describe cómo y por qué necesitan mantenimiento las diferentes partes de la herramienta, mientras el segundo es un breve manual de instrucciones de cómo utilizar la herramienta de manera eficiente e incluye desde el posicionamiento exacto de cada parte del cuerpo del usuario hasta el ángulo de impacto correcto sobre la corteza. Al igual que la primera entrada del grupo, «Mantenimiento» incluye una breve observación del uso del escoplo entre los leñadores: «Lo curioso es que mientras los leñadores no ocultan su desdén por el escoplo, tampoco lo descuidan. Recibe el mismo mantenimiento y rigor que las otras piezas»³⁶. El narrador está perplejo por el hecho de que los leñadores usen el escoplo cuando podrían usar el hacha para el mismo propósito.

Estar en el fin del mundo requiere de una escritura de los confines que sea capaz de captar la experiencia. Esta idea del fin se materializa en la imagen de la aurora boreal: «Anoche vi por primera vez la aurora boreal [...] Recuerdo haber pensado que si existía un límite entre el cielo y la tierra, donde todo se acababa, un rincón oscuro del mundo que contenía el horizonte en el verdadero sentido de la palabra, este sería así»³⁷. El fin del mundo es el horizonte donde el plano terrestre se cruza con el celeste: en este caso está condensado en la imagen de la aurora, que parece difuminar la línea entre ambos planos. Este momento es crucial en el sentido de que el protagonista por primera vez adquiere conciencia de estar en los confines.

Escenas de lectura en la nueva ecología de medios

Ricardo Piglia ve en la figura de Don Quijote leyendo incluso los papeles rotos que encontraba en la calle la personificación del lector moderno y sus condiciones materiales: la vida en un mundo hecho de signos y la condición de vivir rodeado de palabras impresas. A Piglia le interesa una ecología de medios donde la invención de la imprenta un siglo antes de la publicación del clásico cervantino había significado una expansión sin precedentes del material de lectura. El grueso de los ejemplos analizados en *El último lector* representa distintos tipos de lectores:

34 *Ibid*, p. 23. 35

35 *Ibid*, p. 24. 36

36 *Ibid*, p. 25. 37

37 *Ibid*, p. 80.

el lector criminal en Borges, Felice como lectora de Kafka, el detective (Dupin) como lector, entre otros. Aun cuando Piglia insiste en la amplitud de experiencias de lectura en su ejemplo del Quijote, de todo el universo de materiales el lector que le interesa es muy convencional en términos de lo que lee: ficción impresa en libros.

Sin embargo, ya en 1928 Benjamin señalaba cómo el apogeo del libro estaba en el pasado y cómo la ecología mediática de su época se contraponía al Renacimiento como el momento histórico del invento de la imprenta. En «Censor jurado de libros», un fragmento recopilado en *Dirección única*, Benjamin dirá que «Ahora, todo parece indicar que el libro, en esta forma heredada de la tradición, se encamina hacia su fin»³⁸. Señala como ejemplo de este fin los experimentos en disposición tipográfica inspirados por publicidades propuestos por Mallarmé: un momento histórico en el que la escritura se sale de los libros y se verticaliza en los carteles publicitarios, los periódicos y el cine. Esto supone, como no podía ser de otra manera en Benjamin, un cambio en la experiencia de la lectura: «antes de que el hombre contemporáneo consiga abrir un libro, sobre sus ojos se abate un torbellino tan denso de letras volubles, coloreadas, rencillosas, que sus posibilidades de penetrar en la arcaica quietud del libro se ven reducidas»³⁹. El libro pasa a ser un objeto más en una ecología de medios en la que la escritura se desborda y empieza a invadir otros espacios cotidianos—pierde, así, el monopolio de la palabra escrita.

Más acá en el tiempo, George Steiner (1972) delimita la cultura libresca de manera aún más restringida que Benjamin: empieza a principios del siglo XVIII con Montesquieu y encuentra su punto álgido, nuevamente, en Mallarmé hacia finales del XIX. Es decir, menos de dos siglos de una cultura libresca que, para Steiner—quien la llama «la lectura clásica»—se enmarca en una serie de condiciones materiales y relaciones de poder muy precisas: «*between the educated and the menial, between the leisured and the exhausted, between space and crowding, between silence and noise, between the sexes and the generations*»⁴⁰. Estas relaciones de poder, sigue Steiner, ya se habían erosionado a principios de los setenta, cuando el crítico franco estadounidense escribe su ensayo sobre el fin del libro. Atribuye esta erosión, por un lado, a diferentes intensidades de luz y ruido que interrumpen el espacio de la lectura y, por otro, a la competencia que el libro encuentra en distintos dispositivos: la televisión, la radio y el tocadiscos⁴¹. Es decir que, para Steiner, el libro no sólo ha perdido el monopolio de la palabra escrita, sino también el de la atención en un sentido más amplio, ya que entra en competencia con otros lenguajes acústicos y audiovisuales⁴².

La afirmación más interesante de Steiner, sin embargo, llega hacia el final de su ensayo cuando mira hacia el futuro y piensa en los cambios que ocurren de manera radical pero menos visible en el ámbito no de la «comunicación del material» sino de su «almacenamiento y tratamiento

38 Walter Benjamin, *Dirección única*, Madrid: Alfaguara, 1987, «Censor jurado de libros», p. 37.

39 *Ibid*, p. 38.

40 George Steiner, *On difficulty and other essays*, Oxford: Oxford University Press, 1978, «After the book?», p. 189.

41 Claudia Kozak dirá que «la disminución de la visibilidad de la literatura (...) es producto en parte de la consolidación de una cultura audiovisual que, encabalgada a la letra, empuja a la literatura hacia diversas variaciones del silencio». Claudia Kozak, «Escribir la lectura. Hacia una literatura fuera de sí», *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 2017, número 4, p.13.

42 Hoy podemos releer este ensayo como una prefiguración de lo que se conoce como «economías de la atención»: «[t]he technology industry wasn't designing products; it was designing users. These magical, general-purpose systems weren't neutral "tools"; they were purpose-driven navigation systems guiding the lives of flesh-and-blood humans. They were extensions of our attention»

analítico»⁴³. Su razonamiento es que el almacenamiento y la recuperación de información en bancos de datos y computadoras son una nueva forma de organización del conocimiento humano y las relaciones entre presente y pasado. Cierra el apartado con lo que hoy se deja leer como una profecía: «[t]he “programming” of knowledge in the electronically-managed libraries of the future will, I think, bring on alterations of sensibility, modifications in our habits of discovery, as significant as any since the invention of moveable type»⁴⁴. Como veremos, es este punto el que toca más de cerca el procedimiento de *Leñador*: la base de datos como modo de estructurar un mundo y, con él, su relato.

En su estudio sobre la representación de la lectura a lo largo de los últimos dos siglos, Nora Catelli traza una periodización en concordancia con los postulados de Benjamin y Steiner. Catelli encuentra que la narrativa del siglo XIX se construye sobre la representación de los lectores y la lectura⁴⁵; una continuación de la «lectura clásica» de Steiner y que este ve representada en incontables pinturas y grabados del siglo XVIII. En su recorrido por dos siglos de narrativa, Catelli describe el paso de la celebración de la lectura a su satanización y posterior enrarecimiento e incluso su desaparición⁴⁶. Me interesa destacar particularmente un momento histórico: «A lo largo del siglo XIX la sensibilidad moderna se educó en novelas y cuentos que devolvían a los lectores imágenes satisfactorias—nítidas, enfáticas—de los resultados de la educación por los libros; esta devolución se encarnaba en la variadísima representación de la lectura, acto privado y a la vez socialmente valioso»⁴⁷. Añadiré a continuación que, en el siglo XX, «[d]e la celebración irrestricta se pasa a la duda acerca del valor individual y social de la lectura [...] Ya no se canta el valor del acceso intelectual a los libros, sino su existencia física»⁴⁸. En los inicios del nuevo milenio, Catelli muestra cómo esa erosión de la lectura que señalaba Steiner se refleja en su representación, de la cual, en el siglo XX, solo queda la evocación de formas menores, degradadas, pobres de la lectura como un copista, una mujer que descifra letras o un analfabeto⁴⁹. Si esta calificación de Catelli se ajusta al momento histórico que describe, diremos aquí que, en el presente, la representación de la lectura se sale de los límites de lo literario para incorporar otras formas de lectura.

En esta misma dirección, Claudia Kozak amplía el universo de la pregunta por la lectura al remarcar que el John Williams,

Stand out of our light: freedom and resistance in the attention economy, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, p. 10.

problema de la lectura no sólo es cuestión de cómo leer sino de qué leer. Para esto, repasa la historia moderna de la teoría y crítica literaria modernas en términos de su objeto, lo que la divide en tres etapas: primero el autor, luego el texto (o el contexto) y finalmente el lector, idea que toma de Terry Eagleton. Añade que leer al lector significa también leer la lectura y que cuando llegamos a este punto (avanzado el siglo XX) nos encontramos en un momento

43 Steiner, *op. cit.*, p. 199.

44 *Ibid*, p. 200.

45 Catelli, *op. cit.*, p. 15.

46 *Ibid*, p. 17.

47 *Ibid*, p. 18-19.

48 *Ibid*, p. 19.

49 *Ibid*, p. 189.

de transformación «cuando la lectura de literatura ha dejado de ser un hecho que demos por sentado»⁵⁰. Claro que esta inestabilidad suscita la pregunta tanto por la historia de la lectura como por la historia del libro y tiene como correlato el hecho de que el libro como objeto ya no puede darse por sentado. Aquí es cuando Kozak arriba al que califica como uno de los grandes problemas de la literatura del siglo XX: el problema de sus límites. Esto la conduce a pensar en lo que llama una «literatura fuera de sí» o «desaforada», a la que define como «[l]iteratura que, por un lado, ha perdido sus fueros—sus privilegios—en la cultura, debido a que ya nadie le concede el rol de gran organizadora letrada de la sociedad y, por otro lado, se desborda en deseos de letra más allá de sus cabales»⁵¹.

Ahora bien, mientras que a Kozak este diagnóstico le permite proponer la lectura de la literatura digital como nuevo objeto crítico expandido, lo que nos interesa abordar aquí son formas en que la representación de la lectura se sale de los límites de lo literario. Es decir, una literatura que, consciente de haber perdido sus fueros, sigue respetando el formato clásico del libro y, con él, sus límites, pero incorpora y propone formas de lectura que van más allá de sus propios límites. Una literatura que concibe a la lectura como una operación que trasciende lo textual y que modela formas de lecturas no literarias. En el caso de *Leñador*, vemos una indeterminación de la lectura que se desplaza hacia lo que Kozak llama otras zonas de producción material de signos. Esto nos permite plantear la novela de Mike Wilson a manera de ejemplo de cómo en el presente la lectura y su educación dejan de devolver imágenes satisfactorias para dar lugar a formas menores o pobres de la lectura, lecturas alternativas que puedan crear sentidos en un contexto de nuevas opacidades.

Los árboles

La primera escena de lectura ocurre temprano en la novela y tiene por objeto los omnipresentes árboles de los bosques boreales de Yukón. Dendrocronología es el nombre del arte de leer los círculos concéntricos de los troncos de los árboles y sirve no sólo para conocer la edad exacta del árbol sino también como un registro de la historia de su entorno. Es una muestra del estar-en-el-mundo de las plantas que explica Emanuele Coccia: «[l]a planta encarna el lazo más íntimo y elemental que la vida puede establecer con el mundo. Lo inverso también es verdadero: ella es el observatorio más puro para contemplar el mundo en su totalidad [...] su vida es una interminable contemplación cósmica»⁵². Esto es, la planta como punto de vista desde el cual entender el mundo que la rodea, el cual deja su impronta en sus anillos de crecimiento. En un pasaje crucial de la novela, el narrador descubre en los anillos de los árboles una forma de inscripción que llama «la literatura del leñador» y cuya lectura describe a continuación: «[l]een los siglos, leen el pasado, el clima, el fuego, la sequía, los diluvios, el hielo, la ceniza y la peste. Lo leen todo hasta llegar al último aro, ahí se ven inscritos, hacha en mano, ahí leen la muerte»⁵³. En esta dirección, Coccia dice que las plantas echan por suelo «la prioridad del medio sobre el viviente, del mundo sobre la vida»⁵⁴ y agrega que «[l]as plantas, su historia, su evolución, prueban que los vivientes producen el medio en el que viven en vez de estar obligados a adaptarse a él»⁵⁵. Es la primera

50 Claudia Kozak, *art.cit.*, p. 42.

51 *Ibid.*, p. 43.

52 Emanuele Coccia, *La vida de las plantas*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017, p. 19.

53 Wilson, *op. cit.*, p. 27-28.

54 Coccia, *op. cit.*, p. 23.

55 De hecho, Coccia invierte la relación entre plantas y medio al afirmar que las plantas son las que crean el medio que, a su vez, es la condición de existencia de todas las demás formas de vida: la atmósfera. Más adelante: «[l]a existencia de las plantas es una modificación global del medio cósmico, es decir, del mundo que

parte de esta cita en particular la que es importante aquí, porque el procedimiento principal de la novela es eliminar dicha prioridad.

Este método también permite leer distintas velocidades: aceleración y deceleración en el crecimiento que marca las estaciones: «[l]a velocidad de crecimiento en el cámbium vascular depende de las temporadas de la región en cuestión»⁵⁶. Lo que esto revela es que la literatura del leñador vuelve legible no sólo la historia del árbol en cuestión, sino en su relación con el entorno, y que estos no se pueden entender de manera separada: el árbol como un documento en el que se inscriben diferentes temporalidades y acontecimientos ambientales. Esta temprana escena de lectura es crucial porque significa la introducción del narrador a una nueva forma de alfabetismo que significa para él un rito de iniciación. Para aprender a formar parte de la comunidad y del bosque necesita primero interiorizarse de esta forma de lectura que le es en principio ajena.

Como en otras formas de lectura, el lector también se lee a sí mismo en el texto—en este caso es su muerte lo que lee. Con el tiempo, el narrador se interiorizará en el arte de la dendrocronología y describe su primera experiencia de lectura en la que es capaz de leer los anillos de un tronco por sí mismo:

Apoyé la uña en la línea y me quedé así por varios minutos, sentado enfrente del tocón, señalando mi llegada. Ese anillo era el límite. Lo que yacía de ahí hacia el centro registraba otra vida, la que intento abandonar, es madera oscura, colonizada por memorias inciertas y una identidad frágil. Trazo una línea con el dedo hacia la orilla, hacia la corteza, hacia el presente. Comprendo que no hay regreso. Eso me calma, la idea de abandonar los anillos oscuros⁵⁷.

Lee su propia historia, el punto en el que su travesía ha comenzado y la vida que ha dejado atrás. Al leer los anillos del árbol se lee también a sí mismo, descubre cómo su vida y la del árbol están entrelazadas: a su manera, se ha vuelto parte de la historia natural del bosque. En cierto sentido, podemos decir que así como la novela registra los elementos del bosque, lo mismo hace el árbol. Aún más, el registro de árbol incluye una cronología del bosque y no podemos decir lo mismo de la novela.

Es en esta escena de lectura que el narrador descubre una nueva forma de interpretar el bosque y, al hacerlo, descubre una forma de lectura que le habla a él tanto como al entorno. Por lo tanto no ha de sorprender que inmediatamente después de esta escena tiene una primera experiencia de sentirse parte del bosque. En un momento en que un grupo de leñadores caminan en dirección a su tala, no reparan en él: «Eso está bien, el no ser visto, ser parte del paisaje, ser el bosque»⁵⁸. Como vemos, hay una relación directa entre la capacidad de leer el medio o, mejor dicho, los objetos que vuelven dicha legibilidad posible y volverse parte de él. De modo que la lectura se vuelve una forma de salvar la brecha, una forma de proximidad y de acercar elementos disímiles. La lectura del medio implica una nueva forma de relación con él que apunta a un entendimiento de las diferencias y, posiblemente, un camino de superación. Este episodio no

ellas penetran y por el cual son penetradas. Es ya existiendo que las plantas modifican globalmente el mundo, sin incluso moverse, sin comenzar a actuar. Para ellas, estar significa hacer mundo y, a la inversa, construir (nuestro) mundo, hacer mundo, no es más que un sinónimo del estar (...) la existencia de todo ser viviente es necesariamente un acto cosmogónico» Coccia, *op. cit.*, p. 47 (cursiva en el original).

56 Wilson, *op. cit.*, p. 28.

57 *Ibid*, p. 101.

58 *Ibid*, p. 102.

sólo abre el horizonte de legibilidad más allá de lo humano, sino que también reconoce formas de inscripción no-humanas.

Eduardo Kohn, en su apuesta por una antropología más allá de lo humano, desafía la exclusividad humana en cuanto a su capacidad de representación para afirmar que las formas de vida no-humanas también representan el mundo⁵⁹. En su postulado, uno de los ejemplos de representación no humana son los jaguares vistos desde la cosmovisión amazónica: «[t]hat jaguars represent the world does not mean that they necessarily do so as we do. And this too changes our understanding of the human. In that realm beyond the human, processes, such as representation, that we once thought we understood so well, that once seemed so familiar, suddenly begin to appear strange»⁶⁰ y continúa «[a]ttending to our relations with those beings that exist in some way beyond the human forces us to question our tidy answers about the human. The goal here is neither to do away with the human nor to reinscribe it but to open it»⁶¹. Esta noción ampliada de representación es difícil de aprehender dado que comúnmente confundimos representación con lenguaje y no podemos imaginar formas de representación que vayan más allá del lenguaje humano. Es decir, tendemos a pensar la representación en términos de lo que Charles Sanders Peirce llamaba «símbolos», olvidando las otras modalidades descritas por el semiólogo norteamericano: los íconos (signos que comparten propiedades con las cosas que representan) y los índices (signos que de algún modo se ven afectados o se correlacionan con las cosas que representan)⁶². Se trata de modalidades semióticas no simbólicas que los humanos compartimos con otras formas de vida no humanas y que tienen propiedades que se diferencian de manera significativa del lenguaje humano. Si admitimos que los signos existen más allá de lo humano, podemos concebir a la vida como constitutivamente semiótica. Lo que compartimos con otros seres no humanos, dirá Kohn, es el hecho de que vivimos con y a través de signos. Es a partir de este marco que leemos aquí el lugar que ocupa la dendrocronología en *Leñador*: como una forma de inscripción no humana que abre paso a una nueva forma de concebir y relacionarse con el medio.

El almanaque

El campamento es un lugar en el que es difícil encontrar material de lectura fuera de la «literatura del leñador». El único objeto de lectura alfabética es un almanaque agrícola que el narrador encuentra entre un grupo de objetos misceláneos en la cabaña. El almanaque contiene información sobre patrones meteorológicos y pertinentes a la cosecha, entre otros: «Registra las pestes que afectaron ciertas regiones, épocas de tormenta y granizo, cosechas récord y otras que se perdieron, regiones que sufrieron de sequía, número de cabezas de ganado, inoculaciones bovinas, pesca de agua dulce/marina en toneladas, fechas de deshielo, actividad térmica, migraciones avícolas [...]»⁶³, y la lista sigue. A diferencia de los anillos de crecimiento, que registran el paso del tiempo y eventos meteorológicos del pasado, el almanaque mira hacia el futuro y permite a los trabajadores agrícolas planear su trabajo en torno a los datos que anticipa.

59 Eduardo Kohn, *How forests think: toward an anthropology beyond the human*, Berkeley: University of California Press, 2013, p. 8.

60 *Ibid*, p. 2.

61 *Ibid*, p. 6.

62 Un ejemplo de índice sería una veleta que indica la dirección del viento y, por tanto, se ve afectada por él. De ícono, un ejemplo sería un diagrama o fotografía y de símbolo cualquier sistema de representación alfanumérico.

63 Wilson, *op. cit.*, p. 85.

Este tipo de publicaciones ha sido una incalculable fuente de información por siglos. Para darnos una idea de su popularidad, Gutenberg creó el primer almanaque impreso en 1457 y pasarían otros ocho años antes de que apareciera su primera impresión de la Biblia⁶⁴. Peters señala que los almanaques son un tipo de bibliografía de consulta como los libros de cocina, diccionarios y enciclopedias, los cuales—a diferencia de las novelas—no se leen palabra por palabra ni de manera lineal⁶⁵. En cambio, son objeto de lecturas fragmentarias, donde el lector selecciona las partes que le interesan o le resultan útiles y descarta el resto. A su vez, como hemos dicho, la estructura de la novela es un claro guiño a este tipo de textos ya que, aunque siga proponiendo una lectura lineal, sugiere una estructura que no lo es.

Esta proximidad entre el almanaque (y otros libros de consulta) y la novela se acentúa cuando el narrador reflexiona sobre el texto que está leyendo. Al llegar a la página ocho del almanaque, descubre que un lector anterior a él ha escrito «esto es arte» en uno de los márgenes, lo cual despierta la siguiente reflexión: «Decidí que se refería al almanaque mismo. Pero no en el sentido de objeto estético *per se*, sino más bien por la anacronía del compendio. Los almanaques pertenecen a otro tiempo y a otra mentalidad, así como las guías telefónicas o los manuales de niños exploradores. Son libros sin ánimo creativo, escritos al servicio de una función pragmática»⁶⁶. El comentario al margen sería entonces expresión de una disposición de lectura: una vez que el almanaque pierde su sentido de utilidad (que se ha vuelto caduco) puede ser leído como arte. Esto lo dice el mismo narrador cuando se pregunta por el estatuto de un manual de instrucciones de motores a vapor: «¿sigue siendo un manual aun cuando ya nadie utiliza motores a vapor?». Su respuesta:

Puede ser. O quizás sea otra cosa, quizás a partir de la obsolescencia de un texto este se vuelva literatura, se vuelva arte. El manual, el almanaque, la guía, pasa a ser novela, una novela dotada de una honestidad brutal, sin artificio, sin pretensiones ni ambiciones literarias, sin ánimo de vanguardia ni de experimentación, simplemente un texto libre de espejismos⁶⁷.

Como dice Alejandra Laera, el almanaque es una forma de registrar y leer el tiempo: es un registro de la interacción humano/naturaleza y, a su vez, pertenece a otro tiempo. Su anacronismo es lo que permite otra lectura desde el presente, cuando el texto obsoleto ha perdido su función original y puede, por ello, ser leído como arte. Al igual que en el ejemplo de la máquina de vapor, el texto ha perdido su referente inicial, lo que lo vuelve autónomo y abre lugar a su valor estético: la lectura del texto por sí mismo, libre de un referente exterior que justifique su existencia. Aquí es donde la lectura del almanaque difiere de aquella de los anillos de crecimiento: mientras que la segunda está en una relación cercana con el medio, la primera la ha perdido. Esto es, el almanaque contiene información sobre cosechas y fenómenos naturales que fueron útiles alguna vez, pero han perdido esa conexión hace tiempo. Por lo que ahora puede ser leído como arte separado de su medio y su tiempo: la información del almanaque ha dejado de ser útil porque tanto el medio como el clima han cambiado.

Para agregar a lo anterior, el pasaje supracitado (y en particular su línea final «una novela dotada de honestidad brutal») puede leerse como un comentario de la novela sobre sí misma como un texto desprovisto de artificio, ambiciones literarias o «espejismos», abocada a la pura descripción. Dichas descripciones se dejan leer como aquellas que encontramos en algunos de

64 Peters, *op. cit.*, p. 189.

65 *Ibid.*, p. 290.

66 Wilson, *op. cit.*, p. 95.

67 *Ibid.*, p. 95-96.

los subgéneros que el narrador enumera en el pasaje anterior: guías, manuales y almanaques— en el sentido que son de una naturaleza casi exclusivamente técnica y describen objetos con una cercanía y detalle más aptos para ese tipo de subgéneros que para una novela. El hecho de que la función práctica se pierda en la lectura produce el efecto estético descrito en el pasaje. En este sentido, *Leñador* consigue un efecto casi opuesto al del almanaque que lee su protagonista: dada su estructura, se lee la novela como si fuera bibliografía de consulta, mientras que él lee el almanaque como si fuera «arte», en este caso, literatura. Luego volverá a la lectura con un particular goce, al que describe «como si se me hubiese divulgado un secreto que los demás ignoran»⁶⁸, secreto que podemos inferir consta de una disposición de lectura, de leer el almanaque como si fuera otra cosa.

Si seguimos la definición de Werner Wolf de narración y descripción como marcos cognitivos que sirven para organizar representaciones, la principal diferencia entre ambos es que la narración se enfoca en representaciones actanciales que implican cambios de situaciones motivados y significativos, mientras que las descripciones se refieren a fenómenos «existenciales». Si la sugerencia típica de la narrativa es que algo sucedió debido a otra cosa y llevó a cierto final, la sugerencia típica de la descripción es que algo está allí y de tal manera⁶⁹. Esto es lo que ocurre en *Leñador*, donde el plano existencial prevalece sobre el actancial y, como veremos, ambos convergen sobre el final.

Hay una segunda escena de lectura del almanaque que ocurre más adelante y al final de una jornada de trabajo. Esta vez se sienta a leer un pasaje muy concreto:

Era una tabla que ocupaba varias páginas en la que se detallaban las toneladas de trigo cosechadas durante un período de diez años. De dónde provenían las espigas, la calidad de los granos, el destino de los cargamentos y la asignación proporcional del grano. Leí las columnas de cifras sin presura y tomé peso del significado de los números, de su manifestación en el contexto. Lo leí entero, lo entendí y me sentí bien⁷⁰.

Un momento que es una suerte de *mise en abyme*, donde el narrador modela una experiencia de lectura que se asemeja a la del lector de *Leñador* y que Sandra Contreras describe como «el detenimiento y la extraña concentración que nos propone la lectura de corrido de una enciclopedia nos induce a una suerte de hipnosis, también a cierto alivio, mental y corporal»⁷¹. El narrador lee las listas incluidas en el almanaque de la misma forma que leemos la novela.

El entorno y la huida

En un punto de la novela, en los primeros pasos de su travesía al volcán, el narrador se encuentra a sí mismo siguiendo un riachuelo que lo llevará al río Yukón. Se da cuenta de que el estar cerca del agua aumenta sus chances de encontrarse con un oso gris o un lobo, pero en vez de dejarse desanimar por el miedo, describe cómo el miedo de ser presa de uno de los numerosos predadores que viven en el bosque le ayuda a sentirse parte del mundo: «me ha servido, me ayuda a conectarme con algo fuera de mí, a sentirme parte de un mundo en el que mi existencia no prima sobre el entorno, pero con la certeza de que soy en el mundo»⁷². Su descubrimiento de

68 *Ibid*, p. 96.

69 Werner Wolf, «Description as a Transmedial Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music», in: Werner Wolf y Walter Bernhart (eds.) *Description in Literature and Other Media*, Amsterdam: Rodopi, 2007, p. 33-34 (traducción mía).

70 Wilson, *op. cit.*, p. 248.

71 Contreras, *art. cit.*, p. 18.

72 Wilson, *op. cit.*, p. 340.

la fragilidad del cuerpo humano en este medio lo lleva a rendirse ante él y darse cuenta de que no está por encima de él: es precisamente la potencial amenaza de su vida la que le hace sentir una vulnerabilidad compartida con el mundo. La idea de una ausencia de jerarquía entre el «yo» humano y el medio es algo que regresará luego y que está aquí relacionado con descentrar el yo y estar en contacto con el afuera, abrirse al afuera. Una nueva forma de estar en el mundo que, lejos de toda jerarquía, implica una horizontalidad. Postura que se acerca a una visión una visión biocéntrica que postula un igualitarismo entre todas las formas de vida y se aparta del antropocentrismo basado en una relación de dominio sobre el entorno⁷³.

Una experiencia similar ocurre cuando el protagonista prueba miel de una colmena que uno de los otros leñadores ha construido: «Disfruté de esa miel como pocas cosas en la vida, esa misma miel me hizo entender que estaba valorando las cosas de nuevo, comprendiendo que la experiencia se enriquecía cuando todo estaba en su lugar debido, cuando uno abandonaba el espejismo y reingresaba al mundo, a formar parte del mundo»⁷⁴. Nótese la similitud con el final del anterior pasaje: ser en el mundo y formar parte del mundo como dos formas de experiencia. Además, el uso de la palabra «espejismo» usado previamente para referirse a un texto sin ambiciones literarias como «libre de espejismos». Esta vez referido no a una forma de escritura sino a una forma de estar en el mundo, de modo que podríamos decir que ambos están en concordancia: una forma de estar en el mundo requiere de su propia escritura. En otras palabras, hay un acuerdo en la forma: forma de vida y de escritura. Reencontrarse con el mundo, volverse parte de él, parece requerir su paralelo en la escritura.

En un paso más hacia la integración con el medio, una noche en la que durmiendo a la intemperie el narrador sueña de un lugar en el que su presencia no se distingue del entorno, donde no es más que una arruga en el paisaje: «un lugar en el que mi presencia no era una singularidad, no se distinguía del entorno, era más bien un matiz tácito del paisaje»⁷⁵. Más adelante dirá que la neblina mañanera lo priva de un lugar en el mundo y que sólo cuando esta se disipa vuelve a ser: «[e]l mundo vuelve a percibirme, a integrarme, y soy»⁷⁶.

Hacia el final de la novela, una de las últimas entradas se titula «Entorno». En ella el narrador señala algo a lo que ha vuelto varias veces: cuando se exploran territorios salvajes es necesario ser muy conscientes del entorno. Aquí, examina la diferencia entre la naturaleza no antropizada y la naturaleza domesticada de los entornos urbanos. Conocer los bosques de Yukón requiere de una reeducación de los sentidos y una disposición corporal para con el entorno:

Para aquel que no ha logrado sensibilizar los sentidos y el cuerpo a dicho entorno, el territorio es un espacio foráneo en el cual uno se subjetiviza ante el paisaje y por ende se individualiza en relieve contra el bosque. Esta disposición crea un sujeto apartado del territorio, en él pero no parte de él. Esta oposición entre sujeto y Naturaleza resulta en una relación tensa entre ambas partes⁷⁷.

A lo que apunta el narrador es precisamente una desubjetivación, una pérdida de individualización y una consiguiente integración en el territorio. Esta proximidad con la naturaleza se obtiene a

73 Eduardo Gudynas, *Derechos de la naturaleza. Ética biocéntrica y políticas ambientales*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2015, 320 p.

74 *Ibid*, p. 357.

75 *Ibid*, p. 385.

76 *Ibid*, p. 390.

77 *Ibid*, p. 430.

través de la lectura de sus signos, que pueden ser de tipo olfativo, auditivo o visual. Vivir en el bosque le ha permitido al narrador agudizar sus sentidos y volverlo capaz de discriminar diferentes olores y reconocer nuevos sonidos e imágenes.

A la cita anterior le sigue una explicación de que esto es lo que los leñadores navajo quieren decir cuando dicen que el hombre blanco no sabe descifrar el territorio, que no es parte de él: «dejar que el paisaje te asimile y no pararse en oposición a él»⁷⁸. Para el hombre blanco, explica el narrador, la naturaleza es entendida como un enemigo, como algo contra lo cual luchar para subyugar o dominar. Como en el boxeo o en la guerra, el hombre contra la naturaleza es una forma de separación que implica un posicionamiento jerárquico que el narrador llama «fabricado» y agrega que es esta jerarquía la que ha llevado a que muchos mueran en el territorio. La nueva disposición ante el entorno, entonces, no es meramente una forma de solidaridad sino un modo de supervivencia: «[e]n dicho sentido, intento desordenar y dismantelar semejante mirada hacia el entorno y comprender el lugar y la función que uno cumple al pasar a ser parte del territorio»⁷⁹. Dismantelar una forma de relación para crear otra, donde se convierte en uno más de las decenas de objetos descritos en la novela. Este dismantelamiento se dirige a la disposición antagónica del principio de la novela y puede describirse como la principal dificultad del protagonista, quien intenta llevar esta forma de relación con el otro (humano o no-humano) de antagonismo a integración. Dicha integración es llevada a cabo mediante un proceso de aprendizaje que la novela captura en sus meticulosas descripciones. Se trata de ir más allá de la oposición entre humano y no humano que, como bien ha detallado Philippe Descola⁸⁰, más que la regla constituye la excepción en términos de cosmovisiones. La mayoría de las cosmologías no trazan distinciones ontológicas entre humanos, por un lado, y especies animales y plantas, por otro.

En el último tercio de la novela el narrador decide emprender su segunda huida al abandonar el campamento donde vive con los demás leñadores y dirigirse al norte: «hacia el volcán, hacia el norte, hacia los límites»⁸¹. Su decisión llega de manera abrupta luego de examinar un cráneo trepanado que descansa sobre la chimenea de su cabaña. Lo mira de cerca y encuentra en él «algo familiar, algo atractivo» y añade: «[q]uise habitar ese lugar. Luego pensé y me di cuenta de que ya lo hacía, que ya era prisionero de un cráneo, que la verdad era que deseaba escaparme de ese encierro y encontrar mi lugar fuera de mí. Regresé la calavera a la repisa y junté mis cosas»⁸². Esta vez su escape tiene más que ver con su interior que con el exterior—busca escapar de su prisión interna al internarse más profundamente en el bosque en soledad. A partir de este momento, la narrativa adquiere un nuevo sentido de cronología, ya que cada una de las entradas estarán intercaladas con fragmentos del viaje. Estos fragmentos decididamente narrativos se nos presentarán de forma cronológicas y desencadenarán en el momento culminante de la novela. En este sentido, se rompe con la fragmentación previa en la que las instantáneas narrativas funcionaban estrictamente en torno a la descripción ofrecida en las entradas, sin orden cronológico.

La culminación del viaje es un momento de síntesis que borra las fronteras que separan acción de descripción, dado que consiste en una misma oración de treinta páginas de largo

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 430-431.

⁸⁰ Philippe Descola, *Beyond Nature and Culture*, Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

⁸¹ *Ibid.*, p. 403.

⁸² *Ibid.*, p. 316.

que describe, primero, el entorno en la base del volcán: «[m]e acerco a la base del volcán. Los cielos se oscurecen, el otoño atardece, los días cada vez más breves, las sombras se alargan, las hojas de mi mundo se tornan rojas y amarillas y luego pardas, como llamas que se sacuden en la brisa [...]»⁸³, el mundo ahora se ha vuelto su mundo, señalando su integración en él. El siguiente pasaje resulta particularmente relevante⁸⁴:

los animales observan, sienten, huelen, sus presencias hacen presión contra la sustancia del mundo, presionan con su ser al arrojarse en él, y el mundo responde, empuja, y esa tensión le da textura y significado a las cosas, y yo me dejo sumergir en el paisaje, me dejo estar, el bosque ya no es un conjunto de partes, es lo que es, es el bosque, y todo lo que hay en él es el bosque, y yo soy el bosque, soy en el bosque, sin relieve, mi presencia no es presencia, es una colina suave en el paisaje, una cama de musgo, las raíces de un roble, las agujas de un pino, las piedras repartidas en la ribera, todo suave, sin separación ni unión, simplemente es, y cuando yo observo lo demás observa⁸⁵.

El pasaje pareciera apuntar a una limitación fundamental de la narración: la novela solo puede contar el bosque como un conjunto de partes, pero el descubrimiento del narrador es precisamente que pasa a vivirlo como un todo.

A la larga descripción del entorno le sigue el entendimiento del narrador de que pronto el otoño dará paso al invierno y encuentra un pino que cree que le proveerá de leña para fuego y refugio. Lo que sigue es una secuencia narrativa que describe la tala del árbol y que registra meticulosamente cada movimiento de su cuerpo, cada contacto entre el hacha y el tronco, como si estuviera filmado en cámara lenta⁸⁶. Cada movimiento se desglosa en movimientos más pequeños: «me paro enfrente del árbol a un metro del tronco, y separo las piernas para que cada pie quede en línea con los hombros, planto bien las botas en el suelo húmedo, deslizo mi mano izquierda por el cabo y lo empuño de la garganta, la mano izquierda se aferra al hombro del cabo, justo debajo del empalme con la hoja [...]»⁸⁷. Dijimos al principio que la novela abre con dos referencias a fracasos en combate, dos formas de enfrentamiento entre humanos: la guerra y el boxeo. Como vemos aquí, concluye con lo que pareciera ser otra forma de enfrentamiento que desafía la lógica de los éxitos y los fracasos y que carece de un aspecto fundamental del enfrentamiento: la hostilidad. En cambio, consiste en un encuentro entre humano y vegetal en el que ya no hay una oposición entre las dos partes, sino un sentido de continuidad. Lo que cambió es el tipo de relación entre hombre y entorno, donde la lógica del adentro/afuera ha sido reemplazada por una continuidad ininterrumpida: el protagonista se ha vuelto otro objeto entre los muchos que habitan los bosques de Yukón.

Luego de ensayar la base de datos como una espacialidad textual propia de una ecología de medios después del libro y, al mismo tiempo, proponer formas de lectura que trascienden incluso la alfabética, la novela encuentra una modalidad donde descripción y narración se desdiferencian y donde los movimientos infinitesimales se confunden con el entorno. Llega a una forma de escritura que coincide con una forma de ser en el mundo, una forma de agencia donde la acción y la presencia se funden en una. Si las plantas «echan a perder uno de los pilares de la biología y de las ciencias naturales de los últimos siglos: la prioridad del medio sobre el

83 *Ibid*, p. 465.

84 En palabras de Contreras: «la desmesurada descomposición de la acción de talar en sus más mínimos detalles y, sobre todo, la repetición y expansión del núcleo de imágenes que condensan el momento del golpe, hacen de la frase misma, de su ritmo y de su *ritornello*, una acción» (*art. cit.*, p. 16).

85 *Ibid*, p. 468.

86 Laera, *art. cit.*

87 Wilson, *op. cit.*, p. 469.

viviente, del mundo sobre la vida, del espacio sobre el sujeto»⁸⁸, *Leñador* propone, similarmente, una topología plana sin jerarquías al organizar mundo y novela como bases de datos y hacer coincidir narración y descripción.

BENJAMIN, Walter, *Dirección única*, Madrid: Alfaguara, 1987, «Censor jurado de libros», p. 37-39.

. London: Verso, 2018, 294 p. ISBN: 978-1-

CONTRERAS, Sandra, «Prácticas de la larga duración y la extensión. Aproximaciones a *Cuadernos de Lengua y Literatura* de Mario Ortiz y *Leñador* de Mike Wilson», *El taco en la brea*, 2020, número 11, p. 5-19, ISSN 2362- 4191.

DESCOLA, Philippe, *Beyond Nature and Culture*, Chicago: The University of Chicago Press, 2013, 463 p. ISBN: 978-0-226-14445-0.

FEDERICI, Silvia, *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2020, 320 p. ISBN: 978-987-3687-70-9.

FINN, Ed,

BRIDLE, James. *New Dark Age. Technology and the End of the Future* 78663-547-1.

CATELLI, Nora,

Testimonios tangibles: Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna,

Barcelona:

Editorial Anagrama, 2001, 209 p. ISBN: 84-339-6153-2.

COCCIA, Emanuele, *La vida de las plantas*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017, 144 p. ISBN: 978-84-17133-11-5.

EAGLETON, Terry, *Literary theory: an introduction* (1983), Oxford: Blackwell, 1996, 234 p. ISBN: 0-631-20188-2.

What algorithms want: imagination in the age of computing, Cambridge: MIT Press, 2017, 257 p. ISBN: 9780262035927.

GUDYNAS, Eduardo, *Derechos de la naturaleza. Ética biocéntrica y políticas ambientales*, Buenos Aires: Tinta

Limón, 2015, 320 p. ISBN: 978-987-3687-06-8.

HÖRL, Erich, «The Technological Condition», *Parrhesia*, 2015, número 22, p. 1-15. KOHN

KOZAK, Claudia, «Escribir la lectura. Hacia una literatura fuera de sí», *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 2017, número 4, p. 37-51, ISSN 2422-5932.

LAERA, Alejandra, «Más allá del mundo: imaginación transtemporal para un cierto modo de habitar los confines», in : Gesine Müller y Mariano Siskind (eds), *World literature, cosmopolitanism, globality*, Berlin: De Gruyter, 2019, p. 141-151.

MANOVICH, Lev, *The language of new media*, Cambridge: MIT Press, 2001, 354 p. ISBN: 0-262-63255-1.

88 Coccia, op. cit., p. 23.

STEINER, George, *On difficulty and other essays*, Oxford: Oxford University Press, 1978, «After the book?», p. 186-203.

WILSON, Mike. *Leñador* (2013). Buenos Aires: Fiordo, 2016, 495 p. ISBN: 978-987-45688-5-4. ---. « »

WOLF, Werner, «Description as a Transmedial Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music», in: Werner Wolf y Walter Bernhart (eds.) *Description in Literature and Other Media*, Amsterdam: Rodopi, 2007, p. 1-86. ISBN: 978-90-420-2310-9.

HAYLES, N. Katherine, *How we think. Digital media and contemporary technogenesis*, Chicago: The University of Chicago Press, 2012, 280 p. ISBN: 978-0-226-32142-4.

, Eduardo, *How forests think: toward an anthropology beyond the human*, Berkeley: University of California Press, 2013, 267 p. ISBN: 978-0-520-27611-6.

PETERS, John Durham, *The marvelous clouds: toward a philosophy of elemental media*, Chicago: The University of Chicago Press, 2015, 410 p. ISBN: 978-0-226-42135-3.

PIGLIA, Ricardo, *El último lector*, Barcelona: Anagrama, 2005, 191 p. ISBN: 84-339-6877-7.

VERMEULEN, Pieter, *Literature and the Anthropocene*. New York: Routledge, 2020, 205 p. ISBN: 978-1-138-54374-4.

WILLIAMS, John, *Stand out of our light: freedom and resistance in the attention economy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, 134 p. ISBN: 978-1-108-45299-1.

Leñador no es una novela sobre la naturaleza, sino sobre el lenguaje

ArteZeta, 2017, última actualización: 21 de febrero de 2017, disponible en: <https://artezeta.com.ar/mike-wilson->

[en línea], entrevista de Joel Vargas,

[lenador-no-es-una-novela-sobre-la-naturaleza-sino-sobre-el-lenguaje/](#) (consultado el 4 de mayo de 2021).

Enchantement de la nature, réenchantement de l'homme : renaissance et émerveillement de l'être humain dans *Los pasos perdidos* (1953) d'Alejo Carpentier

Fabrice PARISOT

Dans *Los pasos perdidos* (1953), le romancier cubain Alejo Carpentier érige la nature américaine et sa représentation en véritable clef de voûte de tout l'édifice narratif de son récit. Le roman narre, à la première personne, sous la forme d'un journal intime, le périple à travers la forêt amazonienne d'un artiste anonyme, en quête d'instruments de musique primitifs destinés au musée organographique d'une université nord-américaine. À partir de ce schéma narratif, le lecteur se verra alors entraîné, tout au long des 6 chapitres qui structurent le récit articulé autour de trois grands pôles spatiaux (la métropole occidentale, la capitale latino-américaine et les « llanos » puis la forêt vierge) dans la découverte progressive du monde merveilleux de la forêt vierge et de l'Orénoque que Carpentier avait alors pu visiter auparavant lors de deux voyages dont il rapporta le souvenir dans la publication d'une série d'articles journalistiques dans la rubrique « Letra y Solfa » du quotidien *El Nacional* de Caracas sous le titre générique de « Visión de América ». À travers ce récit, le romancier cubain entend souligner le rôle fondamental que joue la nature américaine,

En *Los pasos perdidos* (1953), el novelista cubano Alejo Carpentier hace de la naturaleza americana y su representación la piedra angular de todo el edificio narrativo. La novela narra, en primera persona, en forma de diario, el viaje por la selva amazónica de un artista anónimo, en busca de instrumentos musicales destinados al Museo Organográfico de una universidad norteamericana. A partir de este esquema narrativo, el lector se verá arrastrado, a lo largo de los 6 capítulos que estructuran el relato articulado en torno a tres grandes polos espaciales (la metrópoli occidental, la capital latinoamericana y los « llanos » y luego la selva) en el descubrimiento progresivo del maravilloso mundo de la selva y el Orinoco que Carpentier había podido visitar previamente durante dos viajes. La memoria de estos viajes fue publicada en una serie de artículos periodísticos en la sección « Letra y Solfa » del diario caraqueño *El Nacional* bajo el título genérico de « Visión de América ». A través de este relato, el novelista cubano pretende destacar el papel fundamental que desempeña la naturaleza americana, no como mero escenario, sino como espacio capaz

non pas comme simple décor, mais comme espace capable de révéler l'essence profonde de l'Amérique latine, à travers son étonnante géographie, ses chemins secrets et ses constantes et de participer au réenchancement de l'être humain, au point de réveiller en lui un élan créateur alors endormi en raison d'une vie vide de sens dans la grande métropole anonyme où il est condamné à vivre

de revelar la esencia profunda de América Latina, a través de su asombrosa geografía, sus caminos secretos y sus constantes, y participar en el reencantamiento del ser humano, hasta el punto de despertar en él un impulso creativo que había estado adormecido por una vida carente de sentido en la gran metrópoli anónima en la que está condenado a vivir.

Dit simplement, on le sait, l'écocritique¹ (approche qui se développe surtout à partir des années 1990) consiste en l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement naturel. L'écopoétique² est, pour sa part, un courant de critique littéraire qui, depuis une quinzaine d'années, s'intéresse aux représentations de la nature, de l'environnement, du monde vivant non-humain, dans les textes littéraires. L'écopoétique n'est pas un courant uniforme, comme cela a été maintes fois répété, mais plutôt pluriel, ou multiformes si l'on préfère, qui peut s'intéresser aussi bien au monde végétal et minéral, qu'animal ou fluvial³.

Si les frontières sont poreuses et que des influences mutuelles sont perceptibles comme le laisse entendre Claire Jaquier⁴, l'écopoétique se distingue toutefois, entre autres, par un périmètre moins large, et par une attention plus marquée au travail de l'écriture et aux aspects formels. Ainsi, pour Jonathan Bate, si la littérature ne recrée pas la nature, elle réinvente néanmoins sans cesse, par le travail de l'écriture, les interactions entre l'homme et la nature, et les représentations que l'homme se fait de celle-ci⁵.

Andrés Bansart enfin, dans son article intitulé « Una lectura eco-crítica de *Los pasos perdidos* », devait proposer, au début des années 2000, une définition plus élargie encore de l'écocritique en précisant que : « l'écocritique est une méthode dont les bases théoriques se trouvent non seulement dans l'écologie, mais également dans l'ensemble des sciences environnementales. Ces dernières tentent d'explorer la manière dont se créent de multiples dépendances entre les divers éléments d'un milieu et situent l'être humain dans les dynamiques environnementales »⁶.

1 Selon Cheryll Glotfelty, « l'écocritique est l'étude des liens qui unissent la littérature à notre environnement naturel. Tout comme la critique féministe examine le langage d'une perspective consciente du genre, tout comme la critique marxiste apporte une conscience des rapports des classes et des modes de production à sa lecture des textes, l'écocritique apporte une approche centrée sur la Terre dans les études littéraires », in C. Glotfelty et H. Fromm (dir), *The ecocriticism reader*, Athènes et Londres : University of Georgia Press, 1996, p. XVIII.

2 Ainsi, « l'écopoétique, comme le soulignent les recherches de Jonathan Bate, s'intéresse avant tout au texte en lui-même, à l'art littéraire comme création verbale, en délimitant clairement son objet d'analyse (le texte littéraire) et son approche théorique (l'analyse discursive, énonciative et narrative) au sein de la vaste mouvance des études écocritiques ». Voir Jonathan Bate, *Romantic Ecology. Wordsworth and the Environmental Tradition*, London: Routledge, 1991.

3 L'écopoétique a avoir avec l'exploration de nouvelles formes d'habiter, de reconfiguration et de réinvention des rapports entre mondes humain et non-humain : « l'attention aux poétiques, que le terme écopoétique rend plus apparente que celui d'écocritique, cherche dans les textes littéraires des reconfigurations entre nature et culture, qui supposent de nouveaux agencements homme/milieu porteurs d'un avenir écologiquement soutenable. Une lecture écopoétique de la littérature et des arts est donc un engagement prospectif, au plus près des langages et des textes, qui trouve sa place dans un moment de crise », *Littérature*, vol. 201, n° 1, Dossier « Zones à dire. Pour une écopoétique transculturelle », mars 2021 [En ligne : <https://zonezadir.hypotheses.org/dossier-ecopoetique-transculturelle>]. Consulté le 02 juin 2021. La très longue et très intéressante introduction rédigée par le collectif ZoneZadir pose bien les enjeux de l'écopoétique ainsi que de l'écocritique.

4 Voir à ce sujet l'article de Claire Jaquier, « Ecocritique, un territoire critique », *Fabula*, Paris, 2015. [En ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique]. Consulté le 02 juin 2021.

5 Voir Jonathan Bate, *The Song of the Earth*, Cambridge : Harvard University Press, 2000.

6 Andrés Bansart, « Una lectura eco-crítica de *Los pasos perdidos* », dans : Jean Franco (coord.), *La Vorágine* de José Eustasio Rivera/*Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, ETILAL, n° 2, Collection études américaines, Montpellier : Université Paul Valéry, 2002, p. 220-221. (« La ecocrítica es un método cuyas bases teóricas se encuentran no sólo en la ecología sino en el conjunto de las ciencias ambientales. Éstas intentan explorar cómo se van creando múltiples dependencias entre los diversos elementos de un medio, sitúan al ser humano en las dinámicas ambientales [...] ». Nous avons traduit.)

C'est sans doute ce jeu -ou ce phénomène de recreation ou de réinvention par le biais de l'écriture- que l'on peut observer dans le roman *Los pasos perdidos* (*Le partage des eaux*) publié en 1953 par le romancier cubain Alejo Carpentier⁷, dont on envisagera ici une nouvelle approche novatrice placée sous le signe de l'écocritique, à la suite des très récents travaux de David Barreiro Jiménez⁸.

Recréer ou réinventer la nature, c'est, dans le cas de la littérature, la représenter par le récit et c'est rédiger un « script vert », ce fameux « green script » évoqué par Lawrence Buell⁹, une recreation qui ne serait pas fondée sur le désir d'exploiter les ressources de l'environnement biophysique, mais plutôt sur la proposition d'une voie alternative permettant de construire un « imaginaire environnemental », une poétique écologique pour dire l'altérité de la nature.

Ainsi, quatre ans après avoir publié *El reino de este mundo*, son premier roman consacré dans lequel il pose, dès le prologue, les bases de sa théorie du réel-merveilleux, Carpentier va ériger la nature américaine et sa représentation en véritable clef de voûte de tout l'édifice narratif de son récit. Car, précisons-le, l'œuvre du grand Cubain naît, entre autres, d'une admiration absolue pour la nature, un élément très important pour analyser *Los pasos perdidos*.

Le roman -écrit, réécrit trois fois- narre, à la première personne, sous la forme d'un journal intime, le périple à travers la forêt amazonienne d'un artiste anonyme, en partie d'origine latino-américaine, en quête d'instruments de musique primitifs destinés au musée organographique d'une université nord-américaine¹⁰.

A partir de ce schéma narratif extrêmement succinct, le lecteur se verra alors entraîné, tout au long des 6 chapitres et des 39 sous-chapitres qui structurent le récit articulé autour de trois grands pôles spatiaux (la métropole occidentale, la capitale latino-américaine et les « llanos » de la savane, puis la forêt vierge) dans la découverte progressive du monde merveilleux de la forêt vierge et de l'Orénoque que Carpentier avait alors pu visiter auparavant lors de deux voyages effectués, l'un en avion, l'autre à hauteur d'homme. Il en rapportera peu après le souvenir dans la publication d'une série d'articles journalistiques dans la rubrique « Letra y Solfa » du quotidien *El Nacional* de Caracas sous le titre générique de « Visión de América »¹¹. Elle se compose de cinq chroniques qui devaient en fait servir de point de départ ou de chapitres à un livre inachevé : *El libro de la Gran Sabana*, devenu *Los pasos perdidos*. Dans ce long reportage d'une importance fondamentale, l'écrivain, se préparant la voie au récit futur, retrace les moments-clés de son périple à travers la forêt amazonienne, exprime ses sensations devant la beauté et la

7 Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Madrid: Cátedra, 1985.

8 David Barreiro Jiménez, *La construction d'un imaginaire environnemental dans trois romans hispano-américains : La Vorágine (1924), Los pasos perdidos (1953) et La casa verde (1965)*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Mme le Pr Françoise Aubes, Paris Nanterre, 2019.

9 Lawrence Buell, *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge : Harvard Univ. Press, 2001, p. 35.

10 Sur une possible interprétation du voyage dans le roman, voir Li Jung Tseng, « *El viaje en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier* », dans : Sara M. Saz (dir.), *Acortando distancias: la diseminación del español en el mundo*, Actas del XLIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español, Madrid, UNED, 28 de julio al 1 de agosto de 2008, 2009, p. 475-482.

11 Voir à ce sujet notre étude intitulée « *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier : genèse, sources et intentions de l'œuvre », *La Vorágine* de José Eustasio Rivera/*Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, ETILAL, n° 2, Collection études américaines, Montpellier : Université Paul Valéry, 2002. p. 275-313.

grandeur de la nature vierge, résume ses découvertes multiples et propose une réflexion sur la confrontation des mythes européens et américains.

Il est néanmoins évident, si l'on adopte une perspective écopoéticienne, que les enjeux du roman, que l'on peut considérer avec David Barreiro Jiménez, comme « un texte environnemental »¹², ne reposent pas sur une seule volonté documentaliste, ni sur le simple désir de décrire une nature sans nul doute fascinante ou de faire partager, l'instant d'un voyage, son étonnante beauté. Ils reposent plutôt, selon les déclarations mêmes de Carpentier, sur l'idée non seulement de mener à bien une réflexion sur la création artistique à notre époque et sur la fonction de l'artiste (latino-américain) dans la société, mais aussi de mettre un intellectuel -aux prises avec les réalités viciées du monde occidental- en contact avec le caractère authentique de la forêt vierge et de souligner le rôle fondamental que joue la nature américaine, non pas comme simple décor, mais comme espace capable de révéler l'essence profonde de l'Amérique latine, à travers ses mythes, ses chemins secrets et ses constantes et de susciter l'émerveillement de celui qui le contemple :

La naturaleza americana desempeña un gran papel en esta novela, pero no a modo de decoración ni de mero escenario: son sus mitos, sus caminos secretos, sus animales, sus constantes, los que se hacen consustanciales de una acción que tiene por eje una crisis de conciencia. Sobre todo he tratado de determinar, en este libro, una serie de constantes americanas, independientemente de cualquier idea de país o de nacionalidad¹³.

Comment, dès lors, à partir de la notion de perception, le traitement -ou la recreation- littéraire de la nature américaine, du monde de la forêt et de l'univers de l'Orénoque s'inscrit-il comme une possibilité offerte au romancier de pouvoir rendre compte de l'émerveillement et de la renaissance de son personnage au contact du monde minéral, fluvial et végétal de ce cosmos singulier que l'auteur entend élever au rang d'archétype et faire entrer dans le concert de l'universalité ?

Nous nous arrêterons à considérer dans un premier temps le désenchantement du protagoniste prisonnier d'un espace urbain carcéral avant d'assister dans un deuxième temps à sa renaissance lors de son arrivée sur le sol de l'Amérique latine pour finir sur son émerveillement et son réenchantement engendrés par la découverte et la perception d'une nature américaine insolite et fascinante à ses yeux.

Du désenchantement de la nature (humaine)...

Comme l'explique Andrés Bansart, « le milieu naturel ou urbain constitue l'environnement dans lequel vit un être (individuel ou collectif). Tous les éléments de l'environnement sont interdépendants et interagissent sans cesse entre eux. Dans les grandes villes, l'être humain obtient un meilleur bien-être. Toutefois, les villes ne cessent de grandir et, passé un certain degré d'urbanisation, l'homme commence à ressentir douloureusement l'éloignement de la nature et la solitude. Il se trouve alors chaque fois plus éloigné des dynamiques écologiques et se sent comme le bris d'un être fragmenté. L'inauthenticité, les artefacts et les artifices se transforment en miroirs à travers lesquels l'homme se voit de façon chaque fois plus monstrueuse. C'est ce qui

12 Voir David Barreiro Jiménez *La construction d'un imaginaire environnemental dans trois romans hispano-américain : La Vorágine (1924), Los pasos perdidos (1953) et La casa verde (1965)*, op.cit., p. 170. L'auteur, en s'appuyant sur les travaux de Pierre Schoentjes propose la définition suivante : « Nous entendons par 'texte environnemental', toute œuvre accordant une place centrale à la nature ou plus généralement à ce qui ne relève pas strictement de l'humain ». Voir à ce sujet Pierre Schoentjes, « Texte de la nature et nature du texte. Jean-Loup Trassard et les enjeux de l'écopoétique en France », *Poétique*, vol. 164, n° 4, Paris : Seuil, 2010, p. 477-494.

13 Ramón Chao, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Barcelona : Argos Vergara, 1984, p. 190.

arrive au protagoniste de *Los pasos perdidos* : un être fragmenté au milieu de l'environnement mega-urbanisé dans lequel il vit, un individu en rupture avec la nature et en conflit avec sa propre nature »¹⁴.

Rappelons-nous en effet, le premier chapitre du roman met en scène un personnage anonyme, musicien- musicologue, protagoniste-narrateur, voué à la réalisation de films publicitaires qui évolue dans un paysage urbain donné à lire comme un espace aliénant, dégradé et décadent. La ville, en effet, une grande métropole des années 50, anonyme elle aussi, pourtant facilement identifiable à New York¹⁵, cette jungle d'acier comme elle a pu être surnommée, qui répond à un archétype, à un prototype¹⁶, est présentée par le protagoniste-narrateur comme un espace labyrinthique qui retient prisonnier celui qui y vit. De plus, ce paysage urbain carcéral qui réifie l'homme est marqué du sceau de l'inauthenticité et du caractère artificiel de toute chose. À cet égard, outre le fait que le texte s'ouvre en son *incipit* par une représentation théâtrale, il est symptomatique de constater que la seule lumière qui baigne la ville est une lumière artificielle, celle des enseignes lumineuses qui clignotent dans la nuit.

C'est donc à la représentation d'un espace occidental totalement dénaturé à laquelle nous convie le romancier¹⁷, un espace dans lequel solitude, routine et désenchantement sont bien les termes qui conviennent pour qualifier l'existence de l'être humain occidental du XX^e siècle, prisonnier d'un espace urbain où règne, de façon étouffante, la pollution (*LPP*, p.74)¹⁸, la décomposition (*LPP*, p.74), la saleté (*LPP*, p.71) et la misère (*LPP*, p. 86).

La grande ville où la végétation a été remplacée par le béton et les arbres par des lampadaires ou des feux tricolores est également configurée comme le lieu du perpétuel anonymat, de l'absence de communication et de la duplicité :

Aquella ciudad del perenne anonimato dentro de la multitud, de la eterna prisas, donde los ojos sólo se encontraban por casualidad, y la sonrisa, cuando era de un desconocido, siempre ocultaba

14 Andrés Bansart, « Una lectura ecocrítica de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier », *art.cit.*, p. 222.

15 La présence de la librairie Brentano's ne laisse *a priori* aucun doute sur l'identification de cette ville anonyme avec New York.

16 Voir la note finale du roman dans laquelle Alejo Carpentier écrit : « Si bien el lugar de acción de los primeros capítulos del presente libro no necesita de mayor ubicación, si bien la capital latinoamericana, las ciudades provincianas que aparecen más adelante son meros prototipos, a los que no se ha dado una situación precisa, puesto que los elementos que les integran son comunes a muchos países ». Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, *op.cit.*, p. 331.

17 Cette vision, très spenglérienne, de la « décadence de l'Occident » est déjà apparue antérieurement dans plusieurs travaux de Carpentier, notamment dans la série de chroniques publiée dans la revue *Carteles* en novembre et décembre 1941 sous le titre général de « El ocaso de Occidente ». Elle procède de deux événements majeurs : la seconde guerre mondiale -dont il sera d'ailleurs question dans le roman, mais aussi dans d'autres romans de Carpentier, comme dans *La Consagración de la primavera*- et un voyage effectué à New York. En effet, en 1940, la CBS proposa à Carpentier la production d'une émission radiophonique pour l'Amérique latine. Avec son épouse, il loge dans un hôtel au centre de Manhattan. Le témoignage de l'auteur sur son expérience newyorkaise est reproduite dans l'article intitulé : « Presencia de la naturaleza » (*El Nacional*, Caracas, 23/08/52) : « En las ciudades tentaculares, Nueva York, Filadelfia, pongamos por caso, se produce un tipo de hombre hijo de los tiempos modernos que me inspira una lástima infinita. Es aquél que pasa once meses al año sin tener contacto alguno con la naturaleza ».

18 Afin de ne pas alourdir les notes de bas de page, nous avons opté, ici, pour cette présentation synthétique qui renvoie au roman de Carpentier que nous analysons ici.

una proposición (LPP, p. 93).

De plus, la métropole anonyme, présentée comme froide, triste et pleine de désolation, apparaît, à travers ses rues et ses passants, comme le lieu de l'animosité par excellence contre laquelle la recherche d'un arbre semble constituer un éventuel salut providentiel : « *Hastiado de tener que elegir caminos entre tanta gente que andaba en sentido contrario, quise ir hacia donde había árboles* » (LPP, p. 74).

C'est dans ce cadre symbolique connoté de façon négative¹⁹, qu'évolue le musicien-musicologue, en réalité un véritable automate désenchanté. Témoin prisonnier de cet espace dénaturé, totalement assujéti par son travail -il fabrique des musiques mécaniques pour le compte d'une entreprise qui réalise des films publicitaires afin d'augmenter la vente de poissons d'un puissant consortium-, le personnage de Carpentier est un être dépressif, incapable de savoir comment occuper le temps libre de ses trois semaines de vacances et complètement désorienté dans des rues qu'il affirme néanmoins bien connaître. A la base de cet état, non seulement il y a la société dans laquelle il vit, mais aussi son travail, son couple et sa liaison extra-conjugale. En effet, son travail, soumis au minutage, à l'image, dans le monde hermétiquement clos au monde des studios d'enregistrement, l'aliène totalement car c'est une tâche routinière qu'on lui impose. Par ailleurs, cette tâche le tient, retient prisonnier du temps, du tempo car il vit enfermé dans le cercle de l'enregistrement des bandes sonores.

Compositeur frustré dont le projet de réaliser une ambitieuse *cantate* à partir du *Prometheus Unbound* de Shelley est resté enfermé dans un placard, le narrateur est donc soumis à la monotonie répétitive d'une vie de musicien routinier, usé à fabriquer une musique elle aussi prisonnière des grilles de la portée, des barres-barreaux, de la mesure, du rythme, des bobines de film que l'on peut sempiternellement repasser, rouler, dérouler comme le caillou du roi puni par les Dieux.

Le temps qui le presse, qui l'opprime²⁰, devient alors une véritable obsession et il ira même jusqu'à s'auto-qualifier de « maniaque mesureur du temps », parfaitement conscient d'être réduit, selon les termes mêmes de Carpentier, à l'Homme-Néant qui caractérise l'être humain de l'époque dans laquelle il vit, ou survit.

Tout ceci conduit le personnage à une véritable crise existentielle générée par un perpétuel sentiment d'ennui et lui fait prendre conscience de l'inutilité de sa vie et du vide de son existence, l'amenant ainsi à reconnaître qu'il n'est plus maître de lui, ni de son temps, ni de son espace (LPP, p. 80).

Ce caractère routinier de l'existence se retrouve aussi dans les rapports amoureux, et même jusque dans les tâches domestiques. Le simple fait, par exemple, d'arroser un géranium, de changer un cadre de place ou de faire les comptes de la semaine devient une entreprise routinière et les relations sexuelles entre le musicien et l'actrice sont réduites à un exercice mécanique, dénué de toute passion, consommées lors du rituel du Septième Jour.

19 Sur la représentation de la ville dans le roman, voir Jorge Eliécer Pacheco Gualdrón, « *La visión de la ciudad moderna en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier* », *Narrativas*, Revue électronique, no 17, 2010, p. 12-30. [En ligne : <http://carlosmanzano.net/narrativas/sumario17.htm>] Consulté le 31 mai 2021.

20 Sur cette notion particulière du temps et de sa représentation dans le roman, voir Benito Pelegrin « Temps pressé, temps opprimé dans *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier », dans : Jean Bessière (coord.), *Ordre du temps : passage de la transition*, Université de Picardie, Paris, PUF, 1983, p. 169-185.

Même sa relation avec Mouche, sa maîtresse, n'arrive pas à combler son ennui ni à réenchanter sa vie car l'aventure extra-conjugale est, elle aussi, tombée dans la routine, enlisée dans l'enfermement inverse des habitudes d'amants aux emplois du temps réglés comme du papier à musique. Aussi, il est évident que la sensation d'aliénation, de claustration et de robotisation dont sont victimes tous les personnages (aussi bien masculins que féminins) est, en fait, l'expression de toute une société aliénée -symbole de la civilisation moderne occidentale- où l'homme, considéré dans sa nature humaine, est chosifié et apparaît, pour reprendre le point de vue d'Andrés Bansart, comme un être irrémédiablement fragmenté.

En somme, tout le premier chapitre (et une partie du sixième lors du retour du personnage à New York) nous présente une société où l'homme est réifié, où les relations manquent d'authenticité, où les actes qui sont exécutés ne sont que de purs schémas répétés et imposés qui conduisent à la sensation d'enfermement, à la désorientation, à l'errance, au désenchantement et à l'ennui, et où le temps passe sans qu'il puisse être vécu. Dès lors, la prise de conscience de la part du protagoniste que la réalité dans laquelle il vit est fausse, tyrannique et mécanique va le pousser à rechercher les moyens d'une possible évasion, à se libérer de sa condition de Sisyphe, à retrouver l'essence profonde de son être authentique et à accepter la proposition de El Curador d'aller chercher en Amérique latine, dans la forêt amazonienne, des instruments de musique destinés à conforter une théorie sur les origines mimético-rythmico-magiques de la musique.

Cette opportunité va alors permettre au personnage de découvrir et de contempler une nature (supposément) authentique qui, à mesure qu'il avancera dans son périple, deviendra de plus en plus semblable à ce qu'a dû être la Terre au premier temps de sa création. Cette découverte sera alors l'occasion d'une renaissance, d'un véritable réenchancement de la part du personnage comme semble le suggérer le contenu même de l'épigraphe tirée du *Prometheus Unbound* de Shelley qui ouvre le second chapitre du roman : « *Ah ! I scent life !* »

Dès lors, comme le précise Tatiana Chadenat, s'appuyant sur la pensée de Johann Chapoutot, « face à ce monde artificiel que l'homme a créé mais qu'il ne maîtrise plus vraiment, ce monde qui vient l'aliéner voire le détruire, par la pollution, par l'accident industriel, etc., la nature apparaît comme un refuge, un havre et un recours »²¹.

... au réenchancement de l'être humain

C'est, en effet, en posant le pied sur le sol de l'Amérique latine, en abordant en premier lieu une grande capitale hispano-américaine, que va s'effectuer le début de la libération de ce Prométhée enchaîné car le musicien- musicologue va avoir la sensation d'entrer dans une nouvelle dimension à la fois temporelle et spatiale et d'entrer en contact, dans ce nouvel espace, avec les réalités fondamentales de l'existence humaine, car émerge tout un nombre d'éléments positifs, propres à l'Amérique latine, qui vont contribuer à la désaliénation du narrateur et jouer le rôle de déclencheurs bénéfiques. Au premier rang de ces éléments se situe la rencontre avec sa langue maternelle dont les retrouvailles sur le sol de la terre-mère le font dès lors entrer en contact avec sa culture matricielle. C'est- à-dire qu'avec la récupération de sa langue originelle surgit la révélation et s'enclenche le processus du retour vers les racines oubliées, d'autant plus que ce choc linguistique le ramène automatiquement vers l'époque de son enfance et de son adolescence, constituant ainsi une sorte de renaissance :

21 Voir Tatiana Chadenat dans l'émission « Henri David Thoreau, précurseur de l'écologie », diffusée le 05/03/2019 sur France Culture. [En ligne : <https://www.franceculture.fr/video/henry-david-thoreau-precursor-delecologie>]. Consulté le 02 juin 2021.

Y una fuerza me penetra lentamente por los oídos. He aquí pues el idioma que hablé en mi infancia, el idioma que aprendí a leer y a solfejar; el idioma enmohecido en mi mente por el poco uso, dejado de lado como herramienta inútil, en país donde pudiera servirme. (LPP, p. 108)

Mais ce n'est évidemment pas là le seul élément qui va conduire le narrateur vers un merveilleux « retour aux sources ». En effet, il y a aussi la découverte d'une étonnante géographie qui contraste singulièrement avec l'implacable agencement des édifices de New York où se dressent, hauts dans le ciel, une multitude de gratte-ciel due à des architectes qui ont perdu la notion des styles. Là, en revanche, dans cette archétypique capitale latino- américaine aux éléments dispersés et disparates, construite littérairement par Carpentier à partir de fragments de plusieurs villes latino-américaines, en particulier Caracas, règne l'anarchie topographique, et le style des édifices est en fait un style sans style, correspondant ainsi à ce « tercer estilo » (troisième style) dont parle Carpentier dans *Tientos y Diferencias* lorsqu'il se réfère aux villes de l'Amérique latine²². Un troisième style qui est l'une des caractéristiques en fait du baroque, si l'on s'en tient à la définition qu'il en proposait: « [...] estilo de las cosas sin estilo obtenido por la amalgama o por un nuevo montaje de elementos, de fealdad embellecida por unos acercamientos fortuitos »²³.

A cette géographie anarchique propre à la croissance rapide des grandes villes de l'Amérique latine, comme le rappelle Carpentier aussi bien dans ses chroniques que dans *La Consagración de la primavera*, s'ajoute la démesure d'une nature et d'une végétation dont la force et la présence envahissantes obligent l'homme à être en lutte permanente afin de la dominer (LPP, p. 106).

Enfin, le narrateur va aussi entrer en contact avec des modes de vie et des traditions qui ont totalement disparu dans le monde occidental alors qu'ils perdurent en Amérique latine tels que le son de la flûte dont joue un rémouleur ou le panier que porte sur la tête un géant noir ou bien encore l'odeur du pain chaud qui s'échappe du soupirail d'une boutique (LPP, p. 110 et p. 115).

De fait, notre Sisyphe des temps modernes découvre la possibilité d'une existence plus authentique, puisque le contact avec cette réalité autre, où tout est élémentaire, le met face à un monde qui lui apparaît comme réellement merveilleux. Dès lors, à travers la récupération de tous ces éléments, le narrateur va, comme le signale Daniel- Henri Pageaux, « se réinscrire dans une Nature et dans une Culture qu'il considère comme indissolublement liées à son être parce qu'elles sont marquées du sceau de l'hispanité »²⁴ et va, selon Salvador Bueno, « commencer à récupérer son identité, son altérité par rapport au monde de là-bas »²⁵.

Il faut dire que le personnage vient d'entrer en contact avec la merveilleuse réalité de l'Amérique latine, avec ce que Carpentier nomme le réel-merveilleux. Une réalité merveilleuse qui surgit, ici, à travers des événements et des éléments extraordinaires ou insolites qui suscitent la surprise ou l'étonnement, quand ce n'est pas l'émerveillement, de celui qui les observe. Dès lors, il est évident que si dans *Los pasos perdidos* le réel-merveilleux s'exprime notamment et largement à travers la découverte et la description de la nature américaine et, plus avant, de la forêt vierge, il

22 Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964. p.13.

23 *Ibid.*

24 Daniel-Henri Pageaux, « Temps, espace romanesque et histoire dans *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier », dans : Jean Bessière (coord.), *Récits et Histoires*, Paris, PUF, 1984, p. 145.

25 Salvador Bueno, « Carpentier en la maestría de sus novelas y relatos breves », *Anales de Literatura Hispánica*, Madrid, III, 4, 1975, p. 171.

est aussi présent dès le second chapitre dans toute une série d'éléments qui renvoient aussi bien à l'architecture qu'à la végétation ou aux hommes américains²⁶.

Pour reprendre ici les termes du philosophe allemand Gernot Böhme, on pourrait aller jusqu'à dire que le personnage ressent « l'extase des choses » dans la mesure où cet espace -émotionnel- retrouvé ne se présente pas à lui nécessairement comme un objet physique, solide, dont il pourrait saisir les contours, mais « lui parvient dans une sorte de halo sensoriel fait de sons, de couleurs, de lumières, d'ombres, ou d'odeurs »²⁷.

Aussi cette rencontre avec sa langue maternelle, avec une géographie insensée et baroque, avec une végétation luxuriante et foisonnante, avec des saveurs, des odeurs, des coutumes sociales et des traditions séculaires, avec un monde qui commence à lui apparaître comme réellement merveilleux de par son caractère insolite va-t-elle opérer chez le personnage un changement radical dans sa perception de la réalité et provoquer en lui un retour à un équilibre alors perdu.

Enfin, il reste un dernier élément qui participe aussi du réel-merveilleux et qui va contribuer à la graduelle libération du personnage ainsi qu'à son réenchantement : la perception de la notion du temps. En effet, l'espace latino-américain est ici représenté comme une terre où subsistent, dans le présent de notre époque, de nombreux éléments hérités du XIX^e siècle. De fait, même si les nombreuses strates temporelles qui tout au long du second chapitre conduisent le lecteur (et le personnage) du Moyen Âge au XX^e siècle et rappellent que l'Amérique latine est l'un des rares continents où, comme l'a déclaré à plusieurs reprises Carpentier, l'homme de notre époque peut côtoyer l'homme du Paléolithique, c'est bien le XIX^e siècle qui prédomine dans l'esprit et dans le journal du personnage, notamment lorsqu'il y évoque la représentation de l'œuvre *Lucia di Lamermoor* où les habitudes du théâtre et de la société qui le fréquente plongent le protagoniste en pleine période romantique ou bien lorsqu'il contemple une maison qui renvoie à un proche passé.

26 Dans le prologue-manifeste de *El reino de este mundo*, Carpentier nous explique que « lo maravilloso empieza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad percibida con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un estado límite ». Dans le concept du réel-merveilleux, on découvre donc le merveilleux dans la réalité même sans que cette dernière ne nécessite de traitement particulier pour se transformer en prodige ou en merveille. Le merveilleux est là, tangible, et à portée de la main : « Lo real-maravilloso que yo defiendo, y es lo real- maravilloso nuestro, el que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente en todo lo americano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano ». La mission de l'artiste, explique Carpentier, sera dès lors de découvrir le réel-merveilleux, de le cueillir et de le révéler. Or, pour Carpentier, tout, en Amérique latine, est merveilleux : « ¿ Qué es la historia de América sino una crónica de lo real- maravilloso? » Pour lui, la géographie, l'histoire, les hommes et les mythes de l'Amérique latine sont merveilleux et sont, en même temps réels, et non pas imaginés, ni rêvés, ni inventés, comme dans le surréalisme. Plus tard, en 1975, dans une conférence intitulée « Lo barroco y lo real maravilloso americano » publiée dans *Razón de ser* Carpentier, à partir des diverses acceptions du mot merveilleux, éclairera davantage encore son concept en ajoutant que : « lo único que debiera ser recordado de la definición de los diccionarios es lo que se refiere a lo extraordinario. Lo extraordinario ni es bello ni hermoso por fuera; ni es bello ni es feo, es más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que sale de las normas establecidas es maravilloso ». Le merveilleux surgit donc à travers des événements et des éléments extraordinaires ou insolites qui suscitent la surprise ou l'étonnement de celui qui les aura repérés et/ou observés. Dès lors, il est évident que si dans *Los pasos perdidos* le réel-merveilleux s'exprime notamment et largement à travers la découverte et la description de la nature américaine et de la forêt vierge, il est aussi présent, dès le second chapitre, dans toute une série d'éléments qui renvoient aussi bien à l'architecture qu'à la végétation et au monde minéral ou aux hommes américains.

27 Cité par David Barreiro Jiménez dans sa thèse de Doctorat, p. 37.

Dès lors, l'Amérique latine s'offre à lui comme un territoire où règne l'anachronisme et comme une terre gardienne d'un passé récent toujours présent, où peuvent, comme le signale Eugenio Castelli²⁸, coexister plusieurs époques simultanément.

Toutefois, ce ne sera qu'en commençant véritablement son périple vers la forêt amazonienne que la nature américaine va prendre à ses yeux toute sa vraie dimension et provoquer en lui toute une série d'émerveillements, qui favoriseront graduellement son réenchantement, d'autant que, comme le rappelle Lidia León de Hazedá, « la forêt est, dans *Los pasos perdidos*, l'expression du merveilleux »²⁹ et que la végétation en général joue un rôle important dans cette dimension du réel merveilleux.

Du réenchantement à l'émerveillement : à la découverte d'un monde minéral, végétal et fluvial fascinant

Ce n'est donc concrètement que dans le troisième chapitre que va débiter le véritable voyage vers la forêt amazonienne et, avec lui, la découverte d'une nature qui va conduire le protagoniste vers des temps anciens de notre civilisation et lui révéler la beauté et la grandeur des paysages observés. Les onze sous-chapitres du troisième chapitre du roman constituent donc le début du périple et ont principalement pour cadre la région des « *llanos* », cette écorégion terrestre qui appartient au biome des savanes, à en croire David Barreiro Jiménez³⁰.

Ainsi, en quittant Los Altos, le paysage naturel qui s'élève soudain avec toute l'immensité et l'exaltation d'un monde fabuleux est celui majestueux de la Cordillère des Andes. L'autobus qui transporte les voyageurs se transforme en une chose minuscule et les gens qui y sont installés éprouvent la sensation de l'infiniment petit face à l'immensité du paysage andin.

Les Andes, « *espinazo de las Indias fabulosas* », frappent le spectateur par leur démesure car elles ne sont pas à l'échelle humaine : « [...] todo lo circundante dilatada sus escalas en una aplastante afirmación de proporciones nuevas. Cuando aparecieron los volcanes cesó nuestro prestigio humano. Éramos seres ínfimos » (*LPP*, p. 145).

Dans ce décor minéral naturel, la hauteur vertigineuse des sommets persuade l'homme de sa petitesse et de sa vulnérabilité et, de fait, le contraste entre la nature et l'homme acquiert des dimensions cyclopéennes.

Cette découverte de l'immensité du paysage minéral hispano-américain ne va pas s'arrêter là, loin s'en faut. En effet, après son entrée, plus avant dans le récit, au cœur même de la forêt vierge, le narrateur débouchera sur un village indien dont le décor naturel qui l'entoure, constitué de masses de rochers noirs aux flancs verticaux, comme érigés au fil à plomb et qui rappellent certaines peintures de Jérôme Bosch ou des peintres du fantastique, correspond à une espèce de ville de titans aux constructions multiples et espacées avec des escaliers monumentaux, des

28 Eugenio Castelli, « El tiempo en la obra de Alejo Carpentier », *Boletín de Literatura Hispánica*, n°7, Rosario (Argentina), Universidad Nacional del Litoral, dic 1967, p. 47-73. Sur la notion de temps dans le roman, voir également Jacqueline Philip, « Temps inversé, temps circulaire dans *Los pasos perdidos* », dans : Benito Pelegrin (coord.), *Alejo Carpentier et son œuvre*, Marseille : Sud, 1982, p. 40-48.

29 Lidia León Hazedá, « *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier : un viaje mítico a la selva », dans : Lidia León Hazedá (coord.), *La novela de la selva americana*, Bogotá : Instituto Caro Cuervo, 1971, p. 195.

30 Sur la notion de biome, voir David Barreiro Jiménez, *La construcción d'un imaginaire environnemental dans trois romans hispano- américains : La Vorágine (1924), Los pasos perdidos (1953) et La casa verde (1965)*, op.cit., p. 124.

mausolées, d'immenses esplanades dominées par des forteresses au-dessus desquelles s'élève la Capitale des Formes, incroyable cathédrale gothique avec ses deux tours, sa nef, son abside et ses arcs-boutants. Dressée sur un roc conique fait d'une matière étrange parcourue de sombres irisations de houille, cette architecture tellurique déroute le protagoniste. Plus encore, déjà accablé par une telle grandeur qui le fait renoncer à toute analogie en raison des proportions démesurées de la nature minérale contemplée, il aperçoit d'autres formes de la même famille géologique qui l'amènent à réfléchir sur la naissance de l'univers. Quoiqu'il en soit, devant cette déconcertante architecture tellurique, à la beauté verticale et inexorable, le protagoniste est une nouvelle fois confronté à la démesure du monde minéral qui caractérise en partie ce cosmos latino-américain et ressent la même sensation de petitesse et d'émerveillement que devant les montagnes des Andes.

Après deux autres jours encore de navigation et de marche, le narrateur découvrira l'espace des Grands Plateaux, autre monde minéral sans végétation, réduit à une élémentaire et grandiose géométrie tellurique dont l'écrasante majesté inspire le silence et impose le respect.

Selon le protagoniste narrateur, chaque plateau se présente avec sa morphologie particulière faite d'arêtes, d'entailles brusques, de profils droits ou brisés. Il y en a, tels des monuments imposants, qui ressemblent à d'immenses cylindres de bronze, d'autres à des pyramides tronquées, d'autres encore à de longs cristaux de quartz debout au milieu des eaux. Ce nouveau paysage déconcertant qui lui fait penser aux premiers monuments qui durent s'élever sur la croûte terrestre est en fait le « pays de l'immuable », un monde antérieur à l'homme, où l'être vivant semble être inconnu. Il a alors le sentiment de pénétrer dans le monde de la Genèse et de se situer, chronologiquement parlant, au quatrième jour de la Création :

Estamos en el mundo del Génesis, al fin del Cuarto Día de la Creación. Si retrocediéramos un poco más, llegaríamos adonde comenzara la terrible soledad del Creador -la tristeza sideral de los tiempos sin incienso y sin alabanzas, cuando la tierra era desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo (LPP, p. 247).

Mais, l'on s'en doute, il n'y a bien évidemment pas que la découverte et la mise en contact avec un incroyable monde minéral naturel qui va participer au réenchancement du personnage et à son émerveillement, puisque, comme l'explique Andrés Bansart, dans une perspective éconarrative, « tous les éléments interagissent entre eux et avec l'univers poétique »³¹. En effet, après une halte dans une auberge près du village de La Hoya, le musicien- musicologue parviendra, laissant derrière lui des bourgs à la végétation chaque fois plus tropicale, (LPP, p.164) à la Vallée des Flammes, monde infernal de boue et de feu, d'où on extrait le pétrole. La vaste plaine embrasée sous l'effet des *mechurrios* allumés en permanence offre alors au narrateur un spectacle lumineux magique et féérique dû au ballet des flammes qui dansent dans la nuit sous les souffles du vent. La description qu'en fait le narrateur correspond très exactement -nous dit Alexis Márquez Rodríguez³²- à ce qu'il était possible de contempler en plusieurs endroits du Venezuela, particulièrement dans la région des « llanos » où on avait perforé de nombreux puits de pétrole.

31 Andrés Bansart, « Una lectura ecocrítica de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier », art.cit., p. 222.

32 Alexis Márquez Rodríguez, « Aproximación a un análisis comparado de *La vorágine* de José Eustasio Rivera y *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier », dans : Jean Franco (coord.), *La Vorágine* de José Eustasio Rivera/ *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, op.cit., p.113.

C'est de plus ici, dans la Vallée des Flammes, que le narrateur va être confronté pour la première fois au fleuve mythique, l'Orénoque, dont il livre une description qui insiste sur sa puissance et sa majesté, à tel point qu'il inspire la crainte d'un nouveau déluge :

Pronto llegamos a la orilla del río que corría en la sombra con un ruido vasto, continuado, profundo, de masa de agua dividiendo las tierras. [...] era el empuje sostenido, el ritmo genérico de un descenso iniciado a centenares y centenares de leguas más arriba, en las reuniones de otros ríos venidos de más lejos aún con todo su peso de cataratas y manantiales. En la oscuridad parecía que el agua, que empujaba el agua desde siempre, no tuviera otra orilla y que su rumor lo cubriera todo, en lo adelante, hasta los confines del mundo (LPP, p. 174).

Plus encore, le fleuve (qui, selon Gisela Heffes, fait partie, en tant qu'élément, des trois principaux champs d'étude de l'écocritique dégagés par Cheryll Glotfelty³³) lui apparaît comme un élément naturel immuable et comme le cœur ou l'artère vitale de cet espace (LPP, p. 175).

Dès lors, les flammes, le fleuve et les constellations qu'il contemple lui révèlent le caractère singulier de la nature qu'il observe :

[...] estábamos en un lugar cuyos elementos componían una de esas escenografías inolvidables que el hombre encuentra muy pocas veces en su camino (LPP, p. 176).

Aussi, si l'on s'appuie ici sur l'idée de « mouvement centripète » développée par Fernando Aínsa dans *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, dont il estime qu'il s'agit d'un mouvement qui va « des rives du continent américain vers son intérieur, mouvement de repli et d'enracinement, de recherche d'essences et de traditions perdues dans la périphérie »³⁴, on peut alors valablement estimer que le fleuve, véritable fil d'Ariane de tout le récit (ou presque), est au cœur même de la présence de l'eau dans tout le roman et constitue une voie d'accès privilégiée vers l'inconnu, puisque dans cet espace naturel d'une luxuriance inimaginable (pour les Européens), le fleuve surgit comme un élément-clé (et une aubaine) pour accéder à l'intérieur des terres.

Après cette première halte, qui constitue une première expérience placée sous le signe de la découverte d'une nature latino-américaine qui tranche fondamentalement avec les univers urbains carcéraux ou labyrinthiques des grandes mégapoles, commence alors la navigation proprement dite qui, réalisée à contrecourant, conduira les personnages vers Santiago de los Aguinaldos, en passant par les Terres du Cheval avant de déboucher sur celles du Chien, puis, finalement, sur celles de l'Oiseau.

Ce début de remontée fluviale va alors amener le narrateur à constater, en observant les rives qui défilent sous ses yeux, que les éléments naturels que le fleuve -à la fois grenier, source et chemin- lui permet de contempler est un paysage immuable puisque la nature environnante correspond en tous points aux descriptions présentes dans le livre *De barbarorum Novi Mundi* de Fray Servando de Castillejos (en réalité, *El Orinoco ilustrado* de José Gumilla et *Viaje a las regiones equinocciales* de Humboldt) qu'il est en train de consulter :

[...] he pasado largas horas mirando a las riberas sin apartar mucho la vista de la relación de Fray Servando de Castillejos, que trajo sus sandalias aquí hace tres siglos. La añeja prosa sigue válida.

33 Voir Gisela Heffes, « Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 79, « Ecocrítica en América Latina », 2014, p. 11-34.

34 Fernando Aínsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, México : Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 232.

Donde el autor señalaba una piedra con perfil de saurio, erguida en la orilla derecha, he visto la piedra con perfil de saurio, erguida en la orilla derecha. Donde el cronista se asombraba ante la presencia de árboles gigantescos, he visto árboles gigantes [...] (LPP, p. 165).

Enfin, avant d'arriver à Santiago de los Aguinaldos, ville fantôme, le narrateur traverse des régions où il entrera en contact avec l'homme de la Conquête, avec l'homme gothique en pleine apogée de la Foi chrétienne, avec l'homme aussi qui semble avoir retrouvé la virilité perdue et qui est à nouveau maître de techniques millénaires car elles mettent ses mains en contact direct avec le feu et la peau.

Puis, s'enfonçant davantage encore avant de pénétrer dans la forêt vierge le narrateur, lors d'une nouvelle halte géographique, découvre Puerto Anunciación, antichambre ou seuil de la vraie forêt vierge qui permet d'accéder à Santa Mónica de los Venados, la ville fondée par le personnage de El Adelantado en pleine forêt vierge³⁵. Ville toujours humide, ville toujours assiégée par une végétation contre laquelle l'homme livre depuis des siècles une guerre inégale, Puerto Anunciación est la ville où l'être humain, laissant en arrière l'électricité, vit ici à l'époque de la lampe à pétrole et de la bougie. Le personnage plonge dès lors tout à coup dans un temps plus ancien encore où le Moyen Âge se fond dans les temps primitifs, puisque la présence du feu et du chien, du piège et de l'affût le transporte vers l'âge paléolithique, vers la préhistoire de l'homme.

Sur ces terres, et dans cette ville, le narrateur prend alors conscience que persistent et perdurent des traditions millénaires et que les hommes qui y vivent sont porteurs de valeurs et d'une culture qui a totalement disparu dans le monde occidental (LPP, p. 187). Arrivé aux abords de la forêt vierge, on remarquera donc que l'itinéraire emprunté par le personnage a permis, depuis Los Altos, d'amorcer -grâce à la navigation fluviale à contrecourant- une remontée dans l'histoire et la culture hispanique traduite par différentes haltes qui ont valeur de repères chronologiques et d'assister à une progressive prise de conscience de la part du protagoniste que la nature américaine est un espace préservé qui a conservé, par-delà le temps, toute son authenticité.

Dès lors, si l'arrivée sur le sol de la capitale latino-américaine supposait les premiers pas de la libération du protagoniste, ce voyage de découverte lui permet de se délester du poids de la civilisation moderne, de la tyrannie de son époque et de la dictature du temps, participant ainsi de la renaissance du personnage :

Observo ahora que yo, maniático medidor del tiempo, atento al metrónomo por vocación y al cronógrafo por oficio, he dejado, desde hace días, de pensar en la hora, relacionando la altura del sol con el apetito o el sueño. El descubrimiento de que mi reloj está sin cuerda me hace reír a solas, estruendosamente [...] (LPP, p. 174).

Enfin, la nature qu'il observe qu'elle soit de type minéral ou de type végétal ou bien encore de type fluvial est empreinte d'une saisissante beauté, marquée au sceau de la démesure, de l'immensité, voire du fantastique et contribue à renforcer chez le personnage la notion que cet espace est un espace réellement merveilleux, participant ainsi progressivement à son réenchantement, si l'on veut bien admettre, en accord avec les acceptions des dictionnaires, que le réenchantement est avant tout « l'état d'âme de quelqu'un qui est à nouveau charmé » et qui éprouve un ravissement, voire une exaltation (terme clé d'ailleurs, au passage, de la définition du réel-merveilleux selon

35 Le nom très symbolique de ce personnage, que Carpentier choisit à dessein, renvoie à l'époque de la découverte des Amériques et de la Conquête puisque, rappelons-le, le roi d'Espagne accordait à une personne le titre d'Adelantado des terres qu'il découvrirait, conquerrait ou peuplerait aux Indes. Or c'est lui qui fonde Santa Mónica de los Venados en pleine forêt vierge.

Carpentier). D'ailleurs, à bien y regarder, son voyage dans l'espace, dans le temps et dans la culture est aussi la continuation de son voyage vers le réel-merveilleux, puisque ses pas -pour un temps retrouvés- le conduisent vers un monde fait de magie et d'existences fabuleuses qui s'expriment à travers des superstitions, des rites, des traditions et des croyances qui rendent compte d'une façon de vivre authentique ou bien à travers la contemplation de phénomènes qui ne se produisent qu'en des endroits prodigieux, comme peut l'être la terre américaine avec, par exemple, sa pluie de papillons qui baignent le ciel d'une lumière rouge (*LPP*, p.194) ou à travers les caractéristiques intrinsèques des cultures métissées qu'il est possible de rencontrer à chaque instant et qui supposent donc, pour ce continent, un destin singulier.

Ce destin singulier va davantage prendre forme encore dans la dernière partie du voyage du protagoniste qui le mènera vers le monde utopique et uchronique de Santa Mónica de los Venados, étape ultime de son périple à travers l'espace américain. Mais avant de parvenir à cet espace intemporel et de se retrouver au cœur de la forêt vierge, le narrateur devra passer par deux Épreuves, imposées par la nature et nécessaires à son intégration et à son adaptation à ce milieu naturel : la découverte de la forêt amazonienne et la tempête.

De l'émerveillement à l'étonnement ou le caractère insolite de la vraie forêt vierge

La découverte de ce que le narrateur nommera par deux fois l'Inconnu (sous-chapitre XIII et sous-chapitre XVI) - et qui constitue une étape-clé dans son voyage initiatique- c'est l'entrée dans la vraie forêt vierge.

Cette entrée a lieu après deux heures de navigation au cours desquelles le règne du monde végétal va s'affirmer, voire s'imposer, puisque le protagoniste peut à présent observer une végétation terriblement touffue qui substitue à la présence de la pierre l'interminable monotonie d'un vert dense. Plus encore, au fur et à mesure que la pirogue avance, la végétation -exclusivement constituée d'arbres- apparaît comme un immense mur végétal, comme un élément naturel qui protège, dans sa verticalité et dans sa densité, l'entrée vers l'inconnu où résident -selon le narrateur- de possibles merveilles (*LPP*, p. 210).

Cette image d'une végétation gardienne de l'entrée dans la vraie forêt vierge sera redynamisée dans le dernier chapitre du roman où la nature en sept mois d'absence du protagoniste a tout recouvert, l'empêchant de retrouver l'inscription des 3 V (inévitabile clin d'œil à la revue surréaliste *VVV*) sur l'écorce de l'arbre qui permet d'accéder au cœur de la forêt vierge, et la végétation observée est celle de parois d'arbres qui barrent les rives.

De plus, on le sait, la présence de l'arbre est, dans le récit, centrale à tous les niveaux, formels et symboliques. Il est d'ailleurs l'élément primaire constitutif de la forêt. Mais il est un passage en particulier qui rend compte, plus que d'autres peut-être, de l'importance de l'arbre et de sa fonction singulière de susciter l'émerveillement du personnage : celui de la Danse des Arbres. Ce passage, permet au narrateur d'offrir une description très esthétique de l'arbre, de ses branches et de ses feuilles, et d'analyser en même temps la perception de la nature :

Ante todo sentir y ver. Y cuando de ver se pasa a mirar, se encienden raras luces y todo cobra una voz. Así he descubierto de pronto, en un segundo fulgurante, que existe una Danza de los Árboles. [...] Y es todo un ritmo el que se crea en las frondas; ritmo ascendente e inquieto, con encrespamientos y retornos de olas, con blancas pausas, respiros, vencimientos, que se alborozan y son torbellino, de repente, en una música prodigiosa de lo verde. Nada hay más hermoso que la danza de un macizo de bambús en la brisa. Ninguna coreografía humana tiene la euritmia de una rama que se dibuja sobre el cielo (*LPP*, p. 256).

Le lecteur se trouve ici face à un exercice de perception de la nature où le narrateur qui regarde un arbre qui danse au gré du vent se retrouve dans la position du musicien déchiffrant une partition de musique. Le narrateur, nous explique David Barreiro Jiménez, « se laisse surprendre par ce qu'il regarde, comme s'il s'agissait d'un acte de foi, qui le fait accéder à une autre vision de la réalité, celle de l'artiste (*la danza del árbol*) »³⁶. A l'issue de cette contemplation, le protagoniste en vient à se demander si les formes supérieures de l'émotion esthétique ne résideraient pas simplement dans la suprême compréhension de ce qui existe déjà. Pour y parvenir, il faut alors refonder les codes d'observation de la nature, car connaître les codes (esthétiques et culturels) permettra sans doute de lire un poème sur la coquille d'un escargot ou de lire une partition dans la danse des feuilles d'un arbre.

C'est de plus, nous explique à nouveau David Barreiro Jiménez, « grâce à l'étonnement, à la surprise et à une description mise au service de l'exaltation, que l'arbre apparaît peu à peu avec une beauté qui évoluera au fur et à mesure que le voyage avance vers le centre géographique et historique du continent »³⁷.

Dans ce voyage et dans certains passages, toujours à partir d'une interprétation de la nature ancrée dans une vision originale propre au territoire américain, l'arbre bascule, comme ici, vers le merveilleux. Serait-ce à dire que la nature existe dans *Los pasos perdidos* pour surprendre ? C'est sans doute pourquoi Carpentier passera, en utilisant un imaginaire anthropomorphe, de l'image de l'arbre urbanisé (le palmier tracé par d'excellents urbanistes des faubourgs dans les patios des maisons coloniales) à celle d'arbres humanisés qui suscitent le réenchancement, du protagoniste en raison de sa capacité d'étonnement et d'émerveillement face à ce qu'il est en train d'observer.

Quant à l'entrée dans la forêt, corridor voûté, bas et étroit ou tunnel, à travers lequel la pirogue a du mal à se frayer un passage, elle va laisser découvrir un monde inattendu, voire insolite, dont le narrateur ignore justement les codes les plus élémentaires. En effet, si comme El Adelantado le révèle au musicien-musicologue lors de leur rencontre à Puerto Anunciación la forêt recouvre d'immenses territoires, renferme des montagnes, des abîmes, des trésors des peuples errants, des vestiges de civilisations disparues et forme un seul monde compact qui nourrit sa faune et ses hommes, modèle ses propres nuages, élabore ses pluies, elle va surtout apparaître comme le domaine de la duplicité, comme un monde qui renferme des pièges et des dangers, et comme l'univers enfin du reflet et de l'illusion, renvoyant ici à la notion « d'enfer vert », prouvant, par là même, que le merveilleux n'est pas toujours synonyme de paradisiaque. Bien au contraire : l'espace de la forêt peut constituer un territoire menaçant et dangereux, renfermant une végétation féroce, aspect que confirme le passage des deux épreuves.

Mais une évidence s'impose ici : c'est la perception de l'être humain qui transforme la nature en paradis ou en enfer. Ainsi, à peine entré, une branche blesse le cou du narrateur dans la violence de sa chute, il pleut des branchages, une suie végétale, des filaments qui enflamment la peau, des fruits pourris, des graines velues qui font pleurer, des déchets de poussière qui couvrent les visages de gale. Si l'hostilité de cet univers naturel provoque le grand étonnement, pour ne pas dire la peur du protagoniste, le règne des fausses apparences végétales, notamment du monde

36 David Barreiro Jiménez, *La construction d'un imaginaire environnemental dans trois romans hispano-américains : La Vorágine (1924), Los pasos perdidos (1953) et La casa verde (1965). Une étude écocritique*, op.cit., p. 263.

37 *Ibid.*, p. 264.

aquatique où entre deux eaux ondulent de grandes feuilles trouées, semblables à des masques de velours ocre, illusion de quelque animal camouflé, n'est guère non plus de nature à le rassurer.

De plus, ce monde présenté comme une Arche de Noé, comme une nation cachée, une carte à déchiffrer, est celui de la saleté et de la décomposition : il flotte des grappes de bulles sales, des êtres insensibles laissent derrière eux un sillage de pourriture trouble, on devine le voisinage de la vase éternelle et de la glauque fermentation sous les eaux sombres qui exhalent une odeur acide, telle une boue pétrie de charogne et de vinaigre. Enfin, à la fois terre privilégiée de l'humidité gluante et réalité géographique écrasante, dans laquelle on perd la notion de verticalité et qui est capable de produire une sorte de désorientation labyrinthique et de chavirement de la vue, la forêt est le règne du reflet, de l'illusion, de la tromperie et des métamorphoses³⁸, d'une vie végétale et animale caméléonesque :

Lo que más me asombraba era el inacabable mimetismo de la selva virgen. Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad, poniendo muchas verdades en entredicho. Los caimanes que acechaban en los bajos fondos de la selva, inmóviles, con los fauces en espera, parecían maderos podridos, vestidos de escaramujos; los bejucos parecían reptiles y las serpientes parecían lianas [...]; las plantas acuáticas se apretaban en alfombra tupida, escondiendo el agua que les corría debajo, fingiéndose vegetación de tierra muy firme; las cortezas caídas cobraban muy pronto una consistencia de laurel en salmuera y los hongos eran como coladas de cobre, como espolvoreos de azufre, junto a la falsedad de un camaleón demasiado rama, demasiado lapislázuli, demasiado plomo estriado de un amarillo intenso, simulación, ahora, de salpicaduras de sol caídas a través de hojas que nunca dejaban pasar el sol entero. La selva era el mundo de la mentira, de la trampa y del falso semblante; allí todo era disfraz, estratagema, juego de apariencias, metamorfosis. Mundo del lagarto-cohombro, la castaña-erizo, la crisálida-ciempiés, la larva con carne de zanahoria y el pez eléctrico que fulminaba desde el pozo de las linazas (LPP, p. 228).

Aussi, à bien y regarder, ce monde de diversités trompeuses qui déstabilise le narrateur, est dépeint par ce dernier comme un monde aussi artificiel et aussi conflictuel que celui de la grande métropole. De nombreux éléments de la description sont d'ailleurs communs aux deux lieux : masque, décomposition, saleté, odeur acide, verticalité, tromperie, mensonge, désorientation, labyrinthe, faux-semblants, apparences... Dès lors, rien d'étonnant à ce qu'il éprouve dans cet espace exactement les mêmes sensations que dans la grande métropole : angoisse, oppression, clausturation, d'autant plus que dans cet univers le soleil ne parvient pas à pénétrer tant la végétation est dense et compacte, provoquant ainsi une sensation d'étouffement. Malgré tout, ce retour à des sensations malheureusement connues ne sera que de relativement courte durée car l'étonnement fera à nouveau place à l'émerveillement lors de l'arrivée à Santa Mónica de los Venados.

De l'émerveillement retrouvé : nature et monde édéniques ou le réenchantement créateur

En effet, après avoir franchi cette épreuve, le narrateur débouche sur un village indien où s'élève, comme on a vu, la Capitale des Formes. Dans cet espace où règne le gigantisme tellurique, le narrateur va se trouver face à un habitat rudimentaire (le village est constitué de plusieurs cases aux murs en feuilles de palmier) et pouvoir observer de nouveaux modes de vie ancestraux : la préparation de galettes de cassave et la lessive au bord de l'eau font, par exemple, surgir en

38 Au sujet des métamorphoses dans le roman, voir Anne Claire Gilson, « Metamorfosis del paisaje en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier », dans : Encarnación Medina Arjon (dir.), Jaén: Asociación para el Desarrollo Rural de Sierra Mágina, 2009, p. 183-189.

lui l'image de rites séculaires. Mais plus encore, les Indiens qu'il côtoie qui possèdent le secret des aliments et des poisons, qui inventent les techniques, qui utilisent le couteau, le grattoir en pierre, l'hameçon d'épine et le dard en os et qui s'adonnent tranquillement à leurs occupations en réalisant d'un commun accord les tâches qu'imposent une vie soumise aux rythmes primordiaux, lui apparaissent alors, dans leur contexte, maîtres de leur culture et lui révèlent la présence d'un être humain passé maître dans tous les métiers auquel l'oblige le théâtre de son existence (*LPP*, p. 234).

Enfin, c'est dans ce village qui naît en somme à l'aube de l'Histoire que le narrateur découvre les instruments de musique qu'il est venu chercher et qui lui donnent l'impression d'être entré dans une nouvelle phase de sa vie. Une nouvelle phase de sa vie qui va lui permettre, lors de sa rencontre avec une tribu encore plus primitive que la précédente (elle ignore l'agriculture, vit totalement nue) d'assister à la naissance de la musique à partir d'un rite funéraire antique, le thrène (*LPP*, p. 245).

C'est dans cet espace des Grands Plateaux que se dresse Santa Mónica de los Venados, dernière halte géographique de cette odyssée américaine. Située dans l'univers symbolique de la Vallée du Temps Suspendu et mythique des Terres de l'Oiseau, en plein cœur de la forêt vierge, la ville fondée par El Adelantado est aux antipodes de la Métropole. En effet, Santa Mónica de los Venados, ville qui se soustrait aux horreurs de l'époque et qui naît de la volonté de l'homme, suscite chez le narrateur la conviction qu'il est possible, sur ces terres, de pouvoir fonder et gouverner une ville idéale. Plus qu'idéale, elle va lui apparaître comme un espace édénique dans lequel il va définitivement retrouver son moi authentique et son élan créateur. Car si Santa Mónica de los Venados n'est pas Manoa ni *El Dorado*, les cités fabuleuses de l'or et de la richesse à portée de la main, c'est en revanche le lieu où l'homme, maître de son destin, échappant à l'aliénation et au sentiment d'inutilité, peut se réaliser car il pense avoir atteint là une sorte de Paradis Terrestre.

Certes, El Adelantado a beau prétendre que la ville qu'il a fondée n'est justement pas comparable au Paradis Terrestre dont parlent les anciens cartographes (*LPP*, p. 256) puisqu'il y a là des fléaux, des reptiles venimeux, des insectes, des fauves qui dévorent les animaux, des jours d'inondation et des jours de famines ainsi que des jours d'impuissance devant la maladie, de nombreux indices permettent cependant de supposer que Santa Mónica de los Venados est une représentation du Paradis, notamment l'épisode du bain où l'on perçoit bien que Rosario et le narrateur sont clairement associés à Adam et Eve (*LPP*, p. 258).

Il importe par ailleurs d'observer que le narrateur livre dans son journal intime un certain nombre de descriptions de la végétation -comme découpée dans du feutre gris- qu'il découvre, avec des yeux hallucinés, aux abords des chemins en se rendant à la Colline aux Pétroglyphes et qui fera surgir en lui l'image d'un monde prénatal. En particulier, des orchidées et des arbres en fleurs, mais aussi une vie de lichens, de mousse, de pigments argentés, de rouille végétale, qui est, sur une échelle pourtant minuscule, un monde très complexe.

Mais la cité embryonnaire de Santa Mónica de los Venados est surtout et avant tout peut-être le lieu de l'inspiration retrouvée. En effet, c'est là, après avoir eu la révélation (sous-chapitre XXIII) de l'origine authentique de la musique en écoutant le chant d'un sorcier indien que le musicien-musicologue va retrouver son élan créateur et se mettre à écrire les premières mesures de son œuvre originale, le Thrène, à partir de la version espagnole de *L'odyssée* que Yannes lui a offert avant de se séparer du groupe (*LPP*, p. 172).

La composition de cette œuvre apparaît alors clairement comme le fruit artistique de sa libération définitive et de sa renaissance par l'immersion dans une nature aussi étonnante que merveilleuse. Toutes les circonstances sont ici réunies pour provoquer chez lui une sorte d'euphorie qui l'amène à concevoir de la musique, car son voyage initiatique à travers le temps et à travers l'espace, sa relation avec Rosario marquée au sceau de la plénitude, ainsi que les différentes expériences qu'il a vécues lui ont permis de se libérer de sa vie stérile et routinière et de se défaire surtout de la dictature du temps.

Conclusion

En conclusion, on observera que le voyage entrepris à travers les terres américaines et la découverte de sa nature fascinante de démesure et de grandeur aura permis au personnage anonyme de franchir toute une série d'étapes vers la connaissance de ce cosmos singulier.

Connaissances multiples d'une nature multidimensionnelle qui s'expriment à travers ses mondes végétaux, fluviaux et minéraux, ses hommes, ses rites, ses croyances et ses mythes, mais aussi dans son étonnante capacité à faire coexister en un même lieu plusieurs époques simultanément, faisant ainsi de cet univers l'univers par excellence du réel-merveilleux.

Grâce aux diverses espaces traversés, le narrateur, dans sa remontée vers les origines, sera passé de la grande métropole où l'homme est réifié à la capitale latino-américaine prise entre les deux feux d'une technologie avancée et d'une fantaisiste irrationalité, puis du pittoresque village provincial de la fin du XVIII^e au hameau castillan du XVII^e avant de déboucher sur des bourgades antérieures à la Conquête et à la Découverte (Valle de las Llamas, Santiago de los Aguinaldos, Puerto Anunciación) pour aboutir finalement à une supposée époque mycénienne et biblique avec la fondation d'une cité à structure patriarcale : Santa Mónica de los Venados où se joue le dernier acte de la tragédie existentielle de notre Sisyphe.

Sa remontée dans le temps jusqu'aux aubes de l'humanité, l'environnement tellurique et cosmique, par la diversité des références culturelles et artistiques, sont autant de cheminements vers la connaissance et l'expérience qui se présentent sous la forme de constellations d'images hétérogènes dont l'accumulation fait sens.

En passant d'un lieu gangréné où le temps n'a pas de signification pour aller vers une temporalité plus diversifiée, l'espace s'essentialise, le temps n'a plus de durée et l'éternel présent s'instaure, celui du temps mythique où le centre cosmologique (l'acte créateur) semble atteint. Mais il n'en est rien, car le retour à la civilisation et donc à la chronologie s'opère.

Quoi qu'il en soit, le voyage dans le monde américain constitue bien une véritable odyssée qui, en remontant le cours du temps, suppose un retour vers les véritables valeurs humaines que la civilisation a dégradées et une avancée vers ce qui fait et fonde l'originalité identitaire de cet espace singulier que Carpentier aura réussi, grâce à ce roman, à universaliser. Mais davantage encore, semble nous suggérer le romancier, la découverte de la nature américaine, non encore dénaturée et étrangère aux effets du temps qui passe inexorablement, est un formidable vecteur d'émerveillement qui contribue nécessairement, comme on a vu, au réenchantement de l'être humain, au point de réactiver en lui tout élan créateur. Sans doute parce que, comme devait le déclarer Carpentier dans l'une de ses nombreuses chroniques : « El hombre de América está más estrechamente ligado al medio natural en que vive, que el de Europa »³⁹.

39 Alejo Carpentier, « Novelas de América », in *Carteles*, Caracas, 15 juin 1951.

BIBLIOGRAPHIE

- AINSA, Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998. 590 p. ISBN: 8424910370.
- BANSART, Andrés, « Una lectura eco-crítica de *Los pasos perdidos* », dans : Jean Franco (coord.), *La Vorágine* de José Eustasio Rivera/*Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, ETILAL, n° 2, Collection « Etudes américaines », Montpellier, Université Paul Valéry, 2002, p.219-226.
- BARREIRO JIMÉNEZ, David, *La construction d'un imaginaire environnemental dans trois romans hispano- américains : La Vorágine (1924), Los pasos perdidos (1953) et La casa verde (1965). Une étude écopoétique*. Thèse de Doctorat, sous la direction de Mme le Pr. Françoise Aubes, Université de Paris Nanterre, 2019.
- BATE, Jonathan, *Romantic Ecology. Wordsworth and the Environmental Tradition*, London, Routledge, 1991, 144 p.
- BATE, Jonathan, *The Song of the Earth*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, 360 p. ISBN : 9780674008182.
- BUELL, Lawrence, *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 2001, 384 p. ISBN : 9780674012325
- BUENO, Salvador, « Carpentier en la maestría de sus novelas y relatos breves », *Anales de Literatura Hispánica*, Madrid, III, 4, 1975, p.149-172.
- CARPENTIER, Alejo, *Los pasos perdidos*, Madrid, Cátedra, 1985.
- CARPENTIER, Alejo, *Tientos y diferencias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, 112 p. ISBN: 827075
- CARPENTIER, Alejo, « Novelas de América », *Carteles*, Caracas, 15 juin 1951.
- CARPENTIER, Alejo, « Presencia de la naturaleza », *El Nacional*, Caracas, 23 août 1952.
- CASTELLI, Eugenio, « El tiempo en la obra de Alejo Carpentier », *Boletín de Literatura Hispánica*, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, Argentina, n°7, dic 1967, p.47-73.
- CHADENAT, Tatiana, « Henri David Thoreau, précurseur de l'écologie », diffusée le 05/03/2019 sur France Culture. <https://www.franceculture.fr/video/henry-david-thoreau-precursur-dele-cologie>, [En ligne : <https://www.franceculture.fr/video/henry-david-thoreau-precursur-dele-cologie>]. (consulté le 02 juin 2021).
- CHAO, Ramón, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Barcelona, Argos Vergara, 1984, 251 p. ISBN: 9788471789297
- GILSON, Anne Claire, « Metamorfosis del paisaje en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier », dans : Encarnación Medina Arjon (dir.), Jaén, Asociación para el Desarrollo Rural de Sierra Mágina, 2009, p. 183-189.
- GLOTFELTY, Cheryll, FROMM, Harold, *The ecocriticism reader*, Athènes & Londres, Univ.of Georgia Press, 1996.
- Heffes Gisela, « Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico », *Revista de Crítica Literaria Lati-*

noamericana, n° 79, « Ecocrítica en América Latina », 2014, p. 11-34.

JAQUIER, Claire, « Ecocritique, un territoire critique », *Fabula*, Paris, 2015. [En ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique]. (consulté le 02 juin 2021).

JUNG TSENG, Li, « El viaje en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier », dans : Sara M. Saz (dir.), *Acortando distancias: la diseminación del español en el mundo*, Actas del XLIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español, Madrid, UNED, 28 de julio al 1 de agosto de 2008, 2009, p. 475-482.

LEÓN HAZEDA, Lidia, « *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier: un viaje mítico a la selva », dans : Lidia León Hazedá (dir.), *La novela de la selva americana*, Bogota, Instituto Caro Cuervo, 1971, p. 193-217.

LITTÉRATURE, vol. 201, n° 1, [En ligne :]. (c

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, « Aproximación a un análisis comparado de *La vorágine* de José Eustasio Rivera y *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier », dans : Jean Franco (coord.), *La Vorágine de José Eustasio Rivera/Los pasos perdidos de Alejo Carpentier*, ETILAL, n° 2, Collection études américaines, Montpellier, Université Paul Valéry, 2002, p. 109-121.

PACHECO GUALDRÓN, Jorge Eliécer « La visión de la ciudad moderna en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier », n°17, 2010, p. 12-30. [En ligne : <http://carlosmanzano.net/narrativas/sumario17.htm>]. (consulté le 02 juin 2021).

PAGEAUX, Daniel-Henri, « Temps, espace romanesque et histoire dans *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier »,

Dossier « Zones à dire. Pour une écopoétique transculturelle », mars 2021 <https://zonezadir.hypotheses.org/dossier-ecopoetique-transculturelle> consulté le 02 juin 2021). dans : Jean Bessière (coord.), *Récits et Histoires*, Paris, PUF, 1984, p. 139-157.

PARISOT, Fabrice, « *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier : genèse, sources et intentions de l'œuvre », dans : Jean Franco (coord.), *La Vorágine de José Eustasio Rivera/Los pasos perdidos de Alejo Carpentier*, ETILAL, n° 2, Collection études américaines, Montpellier, Université Paul Valéry, 2002. p. 275-313.

PELEGRIN, Benito, « Temps pressé, temps opprimé dans *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier », dans : Jean Bessière (coord.), *Ordre du temps : passage de la transition*, Université de Picardie, Paris, PUF, 1983, p. 169-185.

PHILIP, Jacqueline, « Temps inversé, temps circulaire dans *Los pasos perdidos* », dans : Benito Pelegrin (ccord.) *Alejo Carpentier et son œuvre*, Marseille, Sud, 1982, p. 40-48.

SCHOENTJES, Pierre, « Texte de la nature et nature du texte. Jean-Loup Trassard et les enjeux de l'écopoétique en France », *Poétique*, vol. 164, n° 4, Paris, Seuil, 2010, p. 477-494.

Enchantement et réenchantement des rapports entre
humains et non humains dans le monde hispanophone

Écocritique et réenchantement dans *Temblor* de Rosa Montero

Juliette RICHAUD

Dans cet article, nous opterons pour une approche écocritique du phénomène de réenchantement, notable dans la critique écologique et patent dans le roman *Temblor* (1990) de Rosa Montero. Nous nous interrogerons sur la représentation de la nature, le rôle de l'humain dans son environnement, son rapport à la nature, et sur les valeurs compatibles avec la protection environnementale. Nous relèverons les connexions existantes entre nature et culture, et observerons la manière dont le discours littéraire reflète les nécessaires négociations entre mondes humain et non-humain. Pour ce faire, nous mettrons en évidence les étapes du roman qui mènent au réenchantement.

Este artículo propone un enfoque ecocrítico del fenómeno de reencantamiento, fundamental en la crítica ecológica y patente en la novela Temblor (1990) de Rosa Montero. Procuraremos poner de realce la representación de la naturaleza, el papel del ser humano en su entorno, su relación con la naturaleza y los valores compatibles con la protección medioambiental. Pondremos de manifiesto las conexiones existentes entre naturaleza y cultura, y observaremos cómo el discurso literario refleja las negociaciones imprescindibles entre mundos humano y no-humano. Para ello, destacaremos las etapas de la novela que conducen al reencantamiento.

Corrélativement à l'éclosion du roman post-apocalyptique¹, s'est développée au sein de la critique littéraire une approche avant-gardiste : l'écocritique. Apparue dans les années quatre-vingt, l'écocritique étudie les relations entre littérature et environnement, en adoptant une démarche centrée sur la terre². Parmi les grands types de fictions écologiques auxquelles elle s'intéresse, prévaut la veine dystopique, laquelle, bien souvent, débouche sur une révolte écologique suivie d'un réenchantement. Le roman *Temblor* de Rosa Montero ne correspondrait-il pas à ce type de fiction ? Ne proposerait-il pas une tentative de retisser des liens sains et nécessaires entre les humains et leur environnement, de remédier à l'inhabitabilité, d'origine anthropique, de notre planète ?

Lorsque Rosa Montero publie *Temblor* (1990), elle a trente-neuf ans. Ce roman est très différent de ses quatre premiers qui tous portaient sur la réalité de l'Espagne contemporaine. D'emblée, le lecteur est emporté dans un univers des plus surprenants qui l'amène à s'interroger : est-ce un ouvrage merveilleux, fantastique, science-fictionnel ? Il se retrouve à Magenta, capitale d'un empire qui n'a rien à voir avec la ville lombarde et à une période de l'histoire qui semble renvoyer au Moyen Âge, encore qu'il y ait quelques disparates. La protagoniste, Agua Fría, est âgée de douze ans au début. Le roman se propose de la suivre au cours d'un long périple d'environ dix ans, pendant lequel elle va apprendre de ses expériences. Dans cette période elle va passer de l'impuberté à la puberté puis à la maternité pour finalement apporter sur Terre, semble-t-il, quelque espoir à l'humanité. Il appert que ce roman s'inscrit dans le genre *Bildungsroman*, qui a vocation à enseigner. En effet, que penser du voyage d'Agua Fría, de son cheminement au travers d'épreuves et des leçons qu'elle en retire ? Ne conduisent-ils pas à la maturité physique et spirituelle, à la révélation d'une vérité ? Nous avançons l'hypothèse que la trajectoire de cette jeune fille, dont la mission a l'air de la plus haute importance, est étroitement liée au réenchantement.

L'objet de cet article sera justement de s'interroger sur la place du réenchantement dans *Temblor* et de son intime relation avec la crise environnementale. Nous considérerons l'enchantement comme la sublimation d'un état de choses, celui-ci pouvant être magique et surnaturel. Nous considérerons sa dimension maléfique ou pathogène sous le terme de désenchantement. Nous nommerons réenchantement toute forme d'enchantement précédée d'un désenchantement, tels que définis ci-dessus. Nous partirons donc du postulat suivant : pour qu'il y ait réenchantement, il est nécessaire qu'il y ait, au préalable, désenchantement. C'est pourquoi nous nous intéresserons aux caractéristiques du désenchantement des rapports entre humains et non-humains, puis à l'accomplissement progressif de leur réenchantement. Celles-ci sont, à notre avis, présentes dans l'ambiance initiale qui se dégage du roman. Aussi mettrons-nous en exergue l'état de décomposition des fondements sur lesquels reposent les rapports humain-environnement et nous proposerons-nous d'analyser la manière dont est dressé le bilan du bouleversement environnemental. Ses origines sont-elles palpables ou énigmatiques ? Quel parti pris anime la protagoniste pour y remédier et dans quelle mesure son entreprise a des effets sur la régénérescence de l'environnement ?

Un milieu nécrosé

1 Pour en savoir davantage sur ce terme, consulter Lauric Guillaud, « Généalogie de l'apocalypse », dans *Ecofictions & Cli-Fi, L'environnement dans les fictions de l'imaginaire*, Nancy, Editions Universitaires de Lorraine, 2019, p. 11-40.

2 C'est à peu près la définition de l'écocritique que donne Cheryl Glotfelty dans *The Ecocriticism Reader*. Nous renvoyons à sa traduction espagnole de Diana Villanueva Romero, « Los estudios literarios en la era de la crisis medioambiental », dans *Ecocríticas, Literatura y medio ambiente*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2010, p. 54.

L'autrice choisit de faire commencer son roman en dehors de la ville, et dans un espace clos. Si l'univers fictionnel n'est *a priori* pas oppressant, il demeure insaisissable et présage de devenir assez sombre par la suite. Dès la première phrase du livre se détache la saison automnale, annonce d'un vieillissement et d'une mort prochaine. Eu égard à la description du chemin que parcourt Agua Fría à travers la nature, la mort ne semble pas être directement liée à l'environnement naturel mais plutôt à l'espace culturel humain, en apparence à l'abandon, et dont la saison automnale a l'air de prédire le déclin :

Sus pasos resonaron en la vacía penumbra de los corredores; el sudor de sus sienes se enfrió desagradablemente [...] Pero hoy [el edificio] le antojaba insoportablemente desolado, con todas esas puertas siempre cerradas y esos interminables inútiles pasillos por los que nadie deambulaba [...] Ahora Agua Fría corría por los pasillos, atravesaba las salas vacías, intentaba no mirar las sombras y tenía miedo³.

Cet extrait révèle, déjà, les différentes dynamiques à l'œuvre dans le roman : le rapport entre l'espace naturel paisible du trajet avant d'entrer dans la «*Casa de los Grandes*»⁴ et l'espace culturel qui dégage une ambiance quelque peu angoissante, en franche opposition à l'environnement alentour. Pourtant, l'espace intérieur arborait jusqu'alors un cachet amène, luxuriant : «*un lugar hermoso, con sus paredes blancas, sus suelos de colores brillantes, sus patios llenos de frutales y flores*»⁵. Or, en ce début de roman, la protagoniste fait le constat de la désagrégation. Le lieu est à présent désaffecté et y plane quelque mauvais présage. Dès lors, la narration annonce le climat de désillusion qui va aller croissant. Quelques pages plus loin, un premier dialogue s'engage entre la protagoniste et celle qui s'apparente à sa tutrice de vie, prénommée Corcho Quemado. Le sentiment de dégradation de l'espace se poursuit. La jeune fille semble, alors, assez détachée face à la disparition soudaine d'un arbre devant elle, phénomène qui devrait pourtant la déconcerter. Sa tutrice, quant à elle, est bien consciente du déclin du monde qui se manifeste, justement, par de telles volatilisations : «*El mundo se está acabando*»⁶.

Dans cette première partie du roman, la protagoniste se voit dans l'obligation d'opérer un renoncement quant à son environnement physique et social. En effet, à la suite de cette conversation, Corcho Quemado meurt en léguant un souvenir marquant de sa vie à Agua Fría⁷. Sa mère perd également la vie dans un accident survenu sur la voie publique. La toute jeune fille se retrouve livrée à elle-même l'espace de quelques secondes, car dans son monde tout est organisé par la Loi. Organe politico-religieux, entité répressive, la Loi décide pour tous du sort de chacun des concitoyens. Le lendemain, Agua Fría est réquisitionnée par un prêtre diligenté par la Loi, qui lui annonce son destin : devenir grande prêtresse et siéger au *Talapot*. Le *Talapot*, forteresse surplombant Magenta, représente la Loi respectée et crainte. Son étrange architecture mégalithique, de forme cubique et supportant le palais plénipotentiaire, ne rappellerait-elle pas quelque ziggourat, cet édifice religieux mésopotamien, structuré en étages et couronné d'un temple ? Ou bien la tour de Babel, probablement inspirée elle-même d'une ziggourat et qui a suscité des réflexions sur le rôle fédérateur de la ville, la réunion des savoirs et l'apologie de l'outrecuidance humaine ? Dans la même journée, elle assiste à l'exécution capitale d'une

3 Rosa Montero, *Temblor* (1990), Barcelona, Editorial Seix Barral, 1996, p. 9.

4 *Ibid.* Il s'agit de l'école permettant d'accéder aux plus hautes sphères du pouvoir.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 11-12.

7 Il s'agit du souvenir d'une après-midi de volupté où le temps s'arrêta pour Corcho Quemado. Il ne reprit son cours que lorsqu'elle but une gorgée d'eau glacée. En souvenir de ce précieux moment, elle baptisa son élève du nom d'Agua Fría.

prêtresse accusée d'hérésie, sur la grand- place de sa ville de Magenta. Dès l'*incipit*, la vie de la protagoniste est radicalement bouleversée. Le roman s'ouvre sur trois morts successives. Agua Fría découvre son nouvel univers lugubre et hostile : le *Talapot*. Au premier abord pourtant, le bâtiment semble puissant, imposant. Cependant, en y entrant, la jeune fille se rend compte de l'aspect peu avenant de l'édifice. Elle qui l'imaginait grouillant de monde le trouve bien vide. Le prêtre lui explique : « *De los cien pisos que posee el Talapot, sólo están habitados los tres últimos [...] Siempre ha sido así, esa es la norma* »⁸. Le lecteur comprend bien vite que cet établissement enseigne aux élèves à se détacher de leur environnement et à cultiver leur esprit intérieur. Transparaît ici un rapport avec la séparation corps-âme héritée du christianisme, que remettent en question des penseurs comme David Abram :

Sous l'emprise d'une masse d'abstractions, notre attention mobilisée par une foule de technologies de fabrication humaine qui ne nous renvoient qu'à nous-mêmes, il ne nous est que trop facile d'oublier notre appartenance charnelle à une matrice plus qu'humaine de sensations et de sensibilités. Nos corps se sont formés dans un rapport de réciprocité délicate avec les multiples textures, sons et formes d'une Terre animée – nos yeux ont évolué dans une interaction subtile avec d'autres yeux. Tout comme nos oreilles se sont accordées dans leur structure même avec le hurlement des loups et le cri des oies sauvages. Nous couper de ces autres voix, continuer, de par nos styles de vie, à condamner à l'extinction et à l'oubli ces autres sensibilités, c'est priver nos propres sens de leur intégrité, nos pensées de leur cohérence. Nous ne sommes humains que dans le contact et la convivialité avec ce qui est non humain⁹.

Pour ce faire, les étudiants sont immergés dans le noir et doivent se déplacer à tâtons au sein du bâtiment, de jour comme de nuit : « *es conveniente que el engañoso mundo exterior permanezca sepultado en la penumbra* »¹⁰, si bien qu'ils perdent peu à peu la notion du temps et de l'espace. En se distanciant de leur environnement, de leur sensorialité, leur humanité s'efface : ils ne sont ni humains, ni non-humains mais absence d'humanité.

Cette situation, de prime abord angoissante, n'est pas totalement dépourvue de plaisirs. Agua Fría connaît, dès lors, une forme d'enchantement spirituel et intellectuel. L'environnement qu'elle appréhende n'est pas encore entièrement mis à mal, malgré la souffrance qu'elle endure avec ses camarades conséquemment à l'annihilation de l'espace : pour elle, la viabilité et l'harmonie de l'univers s'inscrivent dans l'irréfragable alors qu'il n'en est rien.

Dans l'esprit de la jeune fille, le désenchantement n'est toutefois que bénin car elle n'a pas encore pris conscience de la réelle situation où elle se trouve ; elle ressent, malgré tout ce qu'elle endure, une forme de satisfaction : elle est élue, elle fait partie de celles qui ont été choisies pour accéder à ce savoir élitiste et réservé aux plus hautes sphères de l'intelligentsia. Elle est profondément attachée à la Loi, la respecte et la vénère, d'autant qu'elle gravite en ses hautes sphères, et jouit du prestige qu'elle lui octroie. Sa déception survient lorsqu'elle parvient à se défaire de ces années de formatage. Surgissant un jour que mine son désespoir, le prêtre intendant va lui permettre à la fois de percer à jour les non-dits, la manipulation inhérente à l'institution, d'agir et de s'émanciper pour lutter contre ce qui la révolte. Ce prêtre rebelle sème en elle le germe du doute et de la contestation par ces paroles :

¡Ya no hay más que un piso habitado en el Talapot [...] Hace dos años que no nace ningún niño en el imperio! El mundo se extingue, esto se acaba [...] Queremos derrocar el imperio. Acabar con la dictadura

8 Rosa Montero, *Temblor*, op. cit., p. 35.

9 David Abram, *Comment la terre s'est tue, Pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, 2013, p. 45-46.

10 Rosa Montero, *Temblor*, op. cit., p. 50.

de la Orden antes de que sea demasiado tarde. Queremos la verdad. [...] [La Gran Hermana] puede decirnos cómo evitar la destrucción del mundo¹¹.

La perte de fertilité est une thématique que l'on retrouve dans *1984*¹² de George Orwell ou dans *La Servante écarlate*¹³, la première dystopie de Margaret Atwood. Montero reprend le flambeau dans *Temblor*, désireuse de percer à jour les origines du déclin de la vie dans cet univers. C'est certainement une invitation à réfléchir aux conséquences de la pollution atmosphérique sur la fertilité et à la vertigineuse implosion démographique à laquelle elle peut conduire si elle dépasse certains seuils. Par ailleurs, il y a dans ce passage un message idéologico- politique puisque Agua Fría prend conscience de la supercherie de semblable institution gouvernementale et décide de lutter pour la cause qui l'anime à présent : la catastrophe socio-environnementale.

La redécouverte de l'environnement ou la mesure du désenchantement

Agua Fría commence par redécouvrir l'environnement en se laissant aller à sa contemplation. Elle réapprivoise ses reliefs, découvre la diversité qu'il offre. Elle rééduque sa sensibilité à l'espace physique qu'elle avait mis de côté pendant ses années d'études et d'endoctrinement au *Talapot*. Elle aborde cette nouvelle perspective sur le monde avec grand optimisme, savourant le dialogue entre ses sens et la nature environnante. Se dégage une forme de synesthésie dans son approche de l'environnement puisqu'elle associe entre eux le goût, le toucher, la vue et l'odorat. La nature en résulte magnifiée, elle devient l'élément déclencheur capable de lier différents domaines sensoriels, si bien qu'elle révèle l'humain à lui-même :

*Era esa hora sin nombre, el justo momento en que se cruzan la noche y el día; y en el cielo se dibujaba, pegada al horizonte, una línea de luz incandescente. Qué hermoso es el mundo, pensó Agua Fría. Y cerró los ojos para paladear mejor el delicioso aroma de los fuegos, el fresco olor de la tierra recién despertada.*¹⁴

Ainsi se familiarise-t-elle avec cet espace ravissant de beauté et accueillant, ainsi éduque-t-elle son esprit à entrer pleinement en contact avec lui, à s'acclimater au passage des saisons, et des heures dans cet univers préservé et authentique. A n'en pas douter, l'autrice se livre à une esthétisation lyrique, où triomphe la sensorialité, qui se doit d'être appréhendée dans toute sa dimension d'hymne à une nature toute de perfection. La teneur poétique de *Temblor* est une caractéristique propre à ce texte de Montero, qui se retrouve peu souvent chez elle. Elle est forcément à considérer comme partie prenante de ce réenchantement à venir. La nature semble, alors, animée d'une double intention, créatrice et destructrice, avec lesquelles joue l'autrice. L'esthétique et l'éthique sont bien évidemment étroitement imbriquées, la dimension poétique servant d'argumentation écologique. Faire ressortir les contrastes entre les aspects euphoriques et dysphoriques de la nature est un moyen de poétiser la vie dans le but de survivre : la beauté comme moyen vital de conservation.

La présence animale contribue aussi à poétiser, à revigorer le désir de vie et à tracer la perspective d'un heureux dénouement. La narratrice se laisse ainsi charmer par sa chienne Bruna qui, la saison froide approchant, revêt son pelage d'hiver. Le rapport qu'entretient la jeune femme avec son animal est particulièrement fusionnel ; il y a entre elles une forme de solidarité et de compréhension mutuelle. Tout au long du roman, la chienne demeure la compagne de voyage

11 *Ibid.*, p. 69-70.

12 George Orwell, *1984*, Paris, Gallimard, 1950.

13 Margaret Atwood, *La Servante écarlate*, Paris, Robert Laffont, 1987. 14 Rosa Montero, *Temblor*, op. cit., p. 98.

14 Rosa Montero, *Temblor*, op. cit., p. 98.

de sa maîtresse. Elle s'efface des conversations et des péripéties, mais l'on perçoit sa présence rassurante et fidèle. D'une certaine manière, les rapports entre l'humain et l'animal considéré comme «*refugio*» sont éloquents dans leur fluidité : «*Hablaba con Bruna [que] la escuchaba*»¹⁵. Sous ses airs discrets et son caractère *a priori* superflu, Bruna n'en est pas moins une figure déterminante de soutien pour Agua Fría dans sa lutte contre le déclin environnemental et humain. En effet, c'est elle qui entre en action dans les instants les plus critiques de l'ouvrage. Non seulement Bruna signifie à la jeune fille les dangers alentour mais elle lui sauve la vie en sacrifiant la sienne. En permettant à Agua Fría de mener à terme son voyage, l'animal contribue lui aussi à la sauvegarde du monde.

Au premier abord, la nature semble refléter l'équilibre nécessaire à la vie, la protection bienveillante d'un milieu encore non annihilé par l'homme capitaliste. Cependant, elle se transforme très rapidement en un lieu rude et impitoyable, à la saison des glaces, lorsque les hommes s'enfoncent dans le lointain de ses confins. Alors, elle devient toute-puissante, ôte la vie, laisse le givre pétrifier les corps, les émacier : «*las jorobas vacías y colgando como exangües pellejos sobre el lomo, los huesos clareándose a través de la piel y todo el cuerpo cubierto de purulentas llagas*»¹⁶. De surcroît, la nature fait durer cet état de choses, le froid persiste, l'horloge climatique s'enraye : «*El calendario se adentraba más y más en la primavera, pero la climatología parecía ignorar esa circunstancia*»¹⁷. C'est à cause du dérèglement climatique que l'hiver s'acharne sur la caravane de marchands. Dès lors, ses conséquences s'intensifient. Les maladies assaillent hommes et femmes, plusieurs d'entre eux périssent dans la souffrance : «*Empezaron a sufrir el azote del escorbuto [...] se les oía gritar muchas horas*»¹⁸. Les arbres ne produisent probablement plus car le scorbut est principalement dû à un manque de vitamines présentes dans les fruits. Agua Fría découvre ainsi dans toute son ampleur le revers de la médaille et assiste impuissante à la dure réalité du problème environnemental : l'environnement est en train de se déliter, sa structure tremble, «*tembló aún*»¹⁹, comme s'il s'agissait d'un être vivant à l'agonie, agité de ses derniers soubresauts. Ce mouvement saccadé peut également être associé à un sentiment de peur intense. La nature pressentirait-elle la situation générale de déliquescence ? Le tremblement fait aussi référence au titre du roman : *Temblor*. Ainsi, l'ensemble du texte repose sur des bases mouvantes : la brume atteste la fin d'un monde, ni tout à fait vivant, ni tout à fait mort, sans cesse en équilibre sur l'arête qui surplombe le précipice. Assurément, la disparition des massifs montagneux qu'à dévorés la brume est la preuve de cet état général d'altération qui ne cesse de croître. Or, la perte que signifie la disparition de plusieurs montagnes, compte tenu de leur imposante masse, est à considérer comme un cataclysme à grande échelle. Le texte en fait usage, qui induit qu'elle entraîne l'Histoire dans cet effondrement : «*millones de años de historia se habían volatizado*»²⁰. La mémoire des hommes, les récits du passé, l'ensemble des souvenirs accumulés au cours du temps dans l'Histoire de l'humanité meurent avec elles, soit une métaphore minérale de l'écroulement de l'Histoire, de son oubli. Ce peut être une manière de signifier à la fois l'infirmité de l'humain, sa fragilité devant la nature qui emporte tout sur son passage ; ce peut être, aussi, un moyen d'évoquer l'impact destructeur de l'humain sur son milieu faute d'avoir pris en compte ses erreurs du passé. Probablement abasourdie par cette expérience,

15 *Ibid.*, p. 135.

16 *Ibid.*, p. 95.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*, p. 96.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

Agua Fría se laisse aller à contempler des semblants de nature, modelés et perfectionnés par la main de l'humain. Elle apprécie cette nature domptée et artificielle qui contraste avec la nature sauvage qui, à présent, a perdu à ses yeux son caractère hospitalier. La jeune fille admire ainsi le puits et le verger de Kaolá, plantés au milieu du désert, les hautes palmeraies, l'odeur et la fraîcheur de l'oasis, le chant des oiseaux : «*Era el sonido mismo de la vida*»²¹. Évidemment, ces lieux lui sont plaisants. Cependant l'environnement s'est jusqu'alors adapté, a accepté les changements, les façonnements que lui a imposés la volonté humaine. L'humain l'a poussé dans ses retranchements, l'a exploité, commercialisé. Ainsi, Kaolá troque un peu d'eau et des vivres de son domaine contre l'âne d'Agua Fría. L'animal, tout comme l'environnement, demeure objet entre les mains des humains. Certes, l'impact humain du regard préservatif²² conserve les reliefs de l'univers mais sa mémoire les fige aussi. Ce geste de domestication comporte tout autant d'abonnement que d'asservissement. Si l'environnement est nécessaire à la survie humaine, le monde humain, quant à lui, ne le ménage pourtant pas.

Cette prise de conscience de la part d'Agua Fría a principalement lieu dans le second chapitre, tandis qu'elle chemine en direction du Nord. Pour la jeune fille, il s'agit d'un voyage initiatique, à la fois quête de vérité et mission de sauvegarde environnementale. De ses propres yeux, elle constate combien la brume progresse, réduisant tout à néant. Le brouillard est synonyme de mort : «*sensación fatal*», «*no nacía ningún niño*», «*miedo a la muerte verdadera*»²³. Ainsi, il anéantit à la fois le souvenir de la vie dans cette mort véritable, et la vie elle-même frappée de l'absence de descendance parmi les humains. Les habitations aussi se délabrent, laissant la nature se réapproprier l'espace, envahir les mesures : «*las malas hierbas descoyuntando las junturas*»²⁴, si bien qu'il semblerait que Mère Nature ait décidé de se révolter contre la civilisation. Cette rébellion de la Terre confirme, semble-t-il, l'hypothèse Gaïa formulée par le climatologue James Lovelock :

[La Terre] est un système physiologique dynamique qui inclut la biosphère et maintient notre planète, depuis plus de trois milliards d'années, en harmonie avec la vie. Je qualifie Gaïa de système physiologique car elle semble destinée à réguler le climat et la chimie de la Terre de façon optimale et propice à la vie.²⁵

En effet, selon Lovelock, comme tout organisme vivant, notre planète s'autorégule pour favoriser le développement de la vie. Si nous ne revoyons pas notre croissance démographique, Gaïa « opérera la réduction de la population et éliminera ceux qui enfreignent ses règles »²⁶. Dans *Temblor*, c'est la venue du brouillard de l'oubli qui matérialise cette rébellion de la Terre et empêche l'humanité de se reproduire. S'établit ainsi une symbiose entre les mondes humain et non-humain, tout déséquilibre entre eux entraîne une rupture dans l'association : la vie commune devient impossible. Cette frontière poreuse entre nature et culture se vérifie chez Donna Haraway :

La nature ne préexiste pas, elle est simplement une construction et un lieu où reconstruire la culture.

21 *Ibid.*, p. 106.

22 Il s'agit d'une technique spirituelle et visuelle qui permet de fixer les objets et les végétaux, pour mettre un terme à leur disparition dans le brouillard de l'oubli.

23 Rosa Montero, *Temblor*, *op. cit.*, p. 85.

24 *Ibid.*

25 James Lovelock, *La revanche de Gaïa, Pourquoi la Terre riposte-t-elle ?*, Paris, Flammarion, 2007, p. 30-31.

26 *Ibid.*, p. 181.

La nature est une construction entre fiction et fait, humain et non-humain, corps et technologie²⁷. Par ailleurs, un mauvais présage plane dans le roman, confirmé par l'habituel silence qui précède un cataclysme :

«*No se escuchaban risas ni canciones*»²⁸. Généralement, peu avant une catastrophe naturelle, les oiseaux interrompent leur chant et la brise suspend son souffle, mais ici ce sont les humains qui ressentent l'infortune approcher : les rôles nature-homme s'inversent. L'augmentation de la violence témoigne de la tension ambiante : «*una pelea a puñetazos y mordiscos*»²⁹. Cette animosité est liée à l'accumulation de plusieurs facteurs. Le premier est la présence croissante d'une crise de l'eau. De fait, les réserves en eau, nécessaires à la vie, sont cruciales, si bien que celui qui détient un pareil trésor l'exploite à satiété. L'eau se convertit en l'or du peuple et octroie le pouvoir aux propriétaires de puits. C'est le cas de Kaolá qui s'est créé un petit paradis artificiel bien irrigué et qui, de ce fait, éprouve un sentiment de toute-puissance à l'égard des voyageurs : «*Soy Dios y he creado un mundo de la nada*»³⁰. Ce phénomène de la crise de l'eau reflète l'une des problématiques existantes dans le monde du lecteur : tandis que les ressources en eau potable diminuent considérablement sur Terre et affectent les populations des territoires les plus désertiques, les plus riches jouissent de la surexploitation des nappes phréatiques. Dans *Temblor*, l'eau étant devenue une denrée très recherchée, elle se voit protégée par l'armée étatique comme le sacro-saint objet de toutes les convoitises. Au manque d'eau s'ajoute une course aux armes, étroitement liée à la crise précédente et à celles que nous décrirons plus avant. Le peuple se trouve en situation précaire et instable, dans un territoire de non-droit où seule prévaut la violence. À ceci se greffe la déroute politico-religieuse : les représentants de la Loi ont déserté ou bien n'ont pas été remplacés, certains ont même été assassinés. Le désordre règne dans les villes de l'empire. Seuls quelques groupuscules, représentants de la Loi, circulent dans les cités les plus proches de Magenta, mais cela reste rare.

Par ailleurs, la crise économique est palpable ; les commerçants ont perdu d'importants revenus et tentent seulement d'éponger les pertes de l'année. L'économie en chute libre génère toutes sortes de commerces clandestins. C'est ainsi qu'Agua Fría se retrouve piégée à Daday par un *Kalinín*, personnage humain transgenre, qui la capture dans son périple afin de la livrer à un chasseur de prime contre rançon : «*Con el dinero que me va a dar por ti seré rica. Con la riqueza, ya sabes, viene el poder. Y, a partir de ahí, la gloria ya me la buscaré yo por mi cuenta*»³¹. La corrélation qu'il établit entre la richesse économique et le pouvoir, qui lui-même conduit à la gloire, est un témoin de l'enchaînement systématique dans lequel se trouve prise au piège la structure sociale. Les humains ont été habitués à cette hiérarchie politique imposée par le *Talapot* ; ils sont foncièrement imprégnés de semblable *modus operandi* et l'adaptent à leur *modus vivendi*. Cette structure est pourtant néfaste pour leur écosystème puisqu'elle contribue à le détruire chaque jour davantage. Pourtant, les humains se contentent de graviter dans ce monde en putréfaction, constatant tristement les symptômes de la maladie sociale, sans pour autant chercher leur origine, ni se remettre en cause. Nous pourrions parler d'un effondrement de la société. En ceci, le message transmis se rapproche de la collapsologie³², un courant de pensée

27 Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes, La réinvention de la nature*, Paris, Actes Sud, 2009, p. 11.

28 Rosa Montero, *Temblor*, op. cit., p. 85.

29 *Ibid.*, p. 86.

30 *Ibid.*, p. 108.

31 *Ibid.*, p. 147.

32 Pour s'initier à la collapsologie, consulter l'ouvrage de Pablo Servigne et Raphaël Stevens, *Comment tout*

apparu il y a une dizaine d'années, qui prévoit un irrémédiable effondrement de la civilisation industrielle. En effet, se manifeste une connexion entre désenchantement et collapsologie puisqu'elle est une théorie de la désillusion. En d'autres termes, elle se veut lucide sur l'avenir environnemental et tente de se projeter dans une crise généralisée, à la fois environnementale, énergétique, politique, sociale et économique. Ces différents aspects sont patents dans le roman et permettent au lecteur d'expérimenter l'atmosphère d'hostilité croissante dans pareille situation. Les facteurs de ce marasme étant imbriqués, la progression de la crise totale, d'origine anthropique, est d'autant plus rapide.

La recherche active comme remède au désenchantement

La première étape de conscientisation environnementale réalisée, la protagoniste prend le parti de s'attaquer à la déliquescence ambiante. La seule possibilité qui se présente à elle est de faire usage du regard préservatif. Elle a tôt fait de désenchanter : la dissipation soudaine d'une partie de la chaîne montagnaise qu'elle fixe, lui fait comprendre que là n'est pas la solution : «*era una tarea inútil, imposible: el mundo era inmenso*»³³. La matérialisation de l'oubli par la figure de la brume peut à la fois représenter les œillères des humains face au déclin du vivant et dissimuler l'étendue des dommages. L'aveuglement peut être conscient ou non, tandis que l'envergure de la dégradation n'est pas nécessairement tangible. Autrement dit, l'humain se désintéresse de son univers, qui est aussi le témoin du passé dont il est l'héritier, ou bien il n'en n'a cure au point d'être aveugle. La jeune fille combat, quant à elle, pour la mémoire de sa génération et de celles à venir, afin de conserver le souvenir d'une nature luxuriante, présentement vouée à disparaître ; si bien que cette réification de l'oubli par la brume peut être interprétée comme un moyen de symboliser ce qui a également lieu dans le monde du lecteur. De quoi dispose-t-il dans son propre milieu, c'est-à-dire sur la Terre, pour se remémorer la présence d'une ancienne rivière aujourd'hui asséchée, d'un glacier à présent disparu, d'une forêt emportée par les flammes ? Certes, il y a des documents graphiques et audio. Cependant, il y a surtout des supports visuels car l'efficacité de l'image sur l'esprit, au XXI^e siècle, n'est plus à démontrer. D'une certaine manière, ces clichés matérialisent notre regard préservatif, qu'il y a lieu de prémunir dans notre univers, au cœur duquel la distinction entre monde réel et virtuel est chaque jour plus ténue. En effet, comparer deux photographies d'un même endroit, prises à quelques années d'intervalle, est très révélateur dans le cas d'un milieu menacé : il est à la portée de tous de constater son étiolement au cours du temps.

Agua Fría s'aperçoit rapidement de son impuissance et entreprend un périple à la recherche de la Gran Hermana «*poseedora de todas las respuestas*»³⁴, capable d'arrêter la désagrégation du monde. Par conséquent, la protagoniste s'efface pour s'en remettre à une autorité unique et plénipotentiaire, capable de lui livrer la Vérité. Son idéalisme, son désir d'absolu et sa volonté de faire sens la poussent à se la représenter comme porteuse d'une sagesse universelle. Quelles ne seront pas sa déception et sa rage lorsqu'elle apprendra que celle-ci ne peut lui offrir ce qu'elle désire ! Au cours de ce voyage destiné à sauver la planète, Agua Fría fait une rencontre déterminante : celle d'une communauté de renégats dans un village nommé *Renacimiento*. Le nom du village n'est pas anodin puisque c'est le premier endroit où Agua Fría va éprouver, non sans contentement, un sentiment de renaissance, de communion entre humains et nature. Elle nourrit l'espoir d'y

peut s'effondrer, *Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

33 Rosa Montero, *Temblor*, op. cit., p. 98.

34 *Ibid.*, p. 70.

trouver le remède à la décomposition environnante : le maintien d'un équilibre et d'un dialogue entre les hommes semble avoir des répercussions positives dans la conservation de la nature. Ceci passe par l'apprentissage de l'humilité, le partage des connaissances scientifiques et la possibilité de se former à des savoirs qu'elle ne maîtrise pas et qui lui permettront de contribuer au réenchancement : «*Se intercambiaban las artes que poseían, educándose mutuamente en los Saberes Sin Nombre*»³⁵. Cette communauté représente ainsi l'ouverture intellectuelle mais aussi politique, car tous sont en apparence sur un pied d'égalité (nains, géants, hommes, savants et incultes). La communauté se veut en rupture avec toute forme de pouvoir, de racisme, ou de distinction de genre. Malgré tout, des déséquilibres de pouvoir sont en train de gangrener le village et Agua Fría doit repartir.

Après maintes péripéties, elle arrive au terme de son voyage, dans les confins du Nord, chez la Gran Hermana Oxígeno. Comme l'indique son nom, cette femme va infuser de l'oxygène, au sens figuré, chez Agua Fría. Elle va lui donner l'énergie nécessaire pour continuer sa tâche et susciter en elle de possibles pistes de réflexion. La jeune femme est très impressionnée par la maison d'Oxígeno. Elle y découvre, matérialisés, un grand nombre des appareils décrits dans les manuels secrets du *Talapot*. Tout cet univers lui semble très étrange et la conforte dans son idée que la Gran Hermana détient la solution ultime pour mettre un terme au chaos. Le lecteur, quant à lui, s'aperçoit des étranges similitudes entre son propre monde et celui de la fiction. Ce «*grueso cristal*» qui n'est pas froid au toucher ressemble étonnamment à du plastique, la présence dans la maison de «*agua caliente*» et d'une «*temperatura deliciosa*» régies par des «*pilas atómicas*» semblent être la manifestation d'une forme d'électricité et confirment le sentiment d'être dans un récit d'anticipation³⁶. Agua Fría poursuit sa formation chez la Gran Hermana, profitant de la possibilité de voir réellement les différents objets décrits dans les livres anciens qu'elle étudiait au *Talapot*. Cependant ses attentes concernant le réenchancement du monde, autrement dit la récupération d'un état de développement viable et durable, sont bien vite déçues face à la lucidité de la vieille femme. Selon la savante, l'éternité et l'immutabilité n'existent pas : «*La Ley dice que el mundo es eterno e inmutable, pero [...] es mentira*»³⁷. L'absolu encore moins : «*La perfección no existe [...] nada ni nadie podrá proporcionarte la respuesta absoluta*»³⁸. C'est un choc pour Agua Fría qui a de hautes idées des fondements de la vie et qui perçoit le monde comme une entité immuable. Néanmoins, c'est aussi à partir de ce moment que la jeune fille accepte de prendre vraiment ses distances avec les principes qui lui ont été enseignés. Elle comprend qu'elle doit s'efforcer de penser par elle-même pour trouver une solution. C'est par le voyage, donc par l'action, qu'elle chemine aussi psychologiquement. Si son odyssée ne lui a apparemment pas fourni les réponses à ses interrogations, elle lui a, en revanche, permis de se défaire des aprioris et croyances qu'elle avait accumulés. Oxígeno lui révèle ainsi la réalité de la vie : «*El mundo no se rige por la necesidad, sino por el azar*»³⁹. Agua Fría fait le deuil du sens. Elle accepte finalement la contingence et la fluidité des événements. Si Oxígeno, sans connaître la solution pour parer à l'extinction du monde, a donné de précieuses pistes de réflexion à Agua Fría, elle lui conseille, toutefois, de rencontrer le peuple Uma. Les membres de cette tribu conservent leur capacité à enfanter et leur monde ne semble pas s'effacer lorsque l'un d'eux meurt. Pourtant, ils ne connaissent ni la Loi, ni la dévotion au Cristal. Agua Fría se met, alors, en chemin pour tenter

35 *Ibid.*, p. 117.

36 *Ibid.*, p. 162.

37 *Ibid.*, p. 165.

38 *Ibid.*, p. 166.

39 *Ibid.*, p. 170.

de percer leur secret. Dans les Rochers Noirs, lieu de vie de la tribu Uma, le paysage surprend tant il est préservé :

Aquí y allá, árboles chaparros y batidos por el viento se aferraban a las peñas de modo inverosímil; muflones, cabras salvajes y unas criaturas delicadas parecidas a los venados se escabullían con agilidad al advertir su presencia. Era un lugar terrible pero hermoso⁴⁰.

Le site semble vierge de toute domestication humaine. Le vent, les végétaux, les animaux vivent en harmonie. Seule règne la fougue sauvage de la nature, libre, digne et vivante. Le peuple Uma vit en accord avec elle, avec ses cycles, ses exubérances, ses douceurs ou ses inclémences. Son dieu n'est pas la Loi des autres humains, mais celle de la nature. Son identité trouve ainsi son origine fondamentale dans l'environnement : «*Nuestro pueblo ha vivido en estas rocas desde que los dioses del sol y de la tierra crearon el mundo*»⁴¹. Ses rêves sont donc bien distincts de ceux du reste de l'humanité. L'idéal n'est pas le pouvoir qu'octroie le Cristal, mais il réside dans les éléments naturels, car ils lui apportent la vie :

La tribu [...] adoraba al sol y a la luna, al fuego y al agua, a los bosques, a las tormentas y a los animales que cazaban. Adoraban, en fin, a todo aquello de lo que dependían para su subsistencia.⁴²

Est évidente une référence aux cosmologies amérindiennes qui ont une tout autre approche des rapports humain – non-humain, comme en témoigne Descola :

Toutes ces cosmologies [les régions forestières des basses terres d'Amérique latine] ont pour caractéristique commune de ne pas opérer de distinctions ontologiques tranchées entre les humains, d'une part, et bon nombre d'espèces animales et végétales, d'autre part. La plupart des entités qui peuplent le monde sont reliées les unes aux autres dans un vaste continuum animé par des principes unitaires et gouverné par un identique régime de sociabilité.⁴³

L'annonce d'Oxígeno se confirme quant à sa capacité procréative non altérée. Ce peuple, tant attaché à la vie que confère son écosystème, la donne à son tour abondamment : «*La tribu, compuesta de unos ochenta adultos y más de un centenar de niños*»⁴⁴. Il y a plus d'enfants que d'adultes, ce qui est loin d'être le cas à Magenta. Mais il y a surtout des rituels très particuliers autour de la vie. Le premier est celui du mariage, au cours duquel les mariés sont invités à rester enfermés huit jours et huit nuits dans la chambre nuptiale. Il y a ainsi une forme d'incitation culturelle à la procréation. Le second est celui de l'accouchement. Les femmes se retrouvent autour de la future mère et célèbrent la vie à venir. Elles racontent des histoires, discutent en riant, chantent et consomment des infusions de plantes aromatiques. C'est dans ce bouillonnement féminin que l'enfant naît. Le corps maternel est associé à la nature : «*La humanidad se gestaba en el cálido océano interior de las mujeres*»⁴⁵. Il est mystérieux, créateur de vie et s'apparente ainsi à son environnement : «*[...] el poder de los vientres femeninos, el don creador de sus entrañas. La fuerza y la vida*»⁴⁶. Dans un esprit similaire, la femme est animalisée : «*Las hembras Uma, aun*

40 *Ibid.*, p. 175.

41 *Ibid.*, p. 193.

42 *Ibid.*, p. 182.

43 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 27.

44 Rosa Montero, *Temblor*, *op. cit.*, p. 182.

45 *Ibid.*, p. 185.

46 *Ibid.*

*siendo tan primitivas como eran, poseían el misterio esencial de la existencia»*⁴⁷. Montero renoue avec la part animale de l'humain, rappelle que ce dernier s'inscrit dans le règne animal. Il y a une volonté de briser la barrière humain – non-humain, mais c'est aussi un message écoféministe où la femme, la nature et l'animal ne font qu'un. Cette fusion des espèces, cet hommage à la vie est peut-être ce qui octroie aux femmes Uma leur faculté procréatrice. Finalement, la solution serait probablement ce goût universel de la vie, de la survie. Comme pour Omán, le loup apprivoisé d'Agua Fría, la vie nous fait suivre notre instinct :

También él iba a cumplir su destino y participar en la ciega lucha de su especie contra la muerte. Que era, en realidad, lo que ella debía hacer. Marcharse con los suyos. Combatir las brumas de la nada hasta el final.⁴⁸

De fait, c'est la nature qui indique à Agua Fría le chemin à suivre : la lutte de la vie contre la mort. Ainsi décide-t-elle de s'en retourner à Magenta pour combattre le pouvoir de la Loi, synonyme de mort, et ce au nom de la vie.

Enfin, le troisième rituel concerne la cérémonie mortuaire. Ce peuple primitif, dans le sens d'autochtone, se contente d'un habitat sommaire et offre ce qu'il détient de plus beau à ses morts : des chambres mortuaires souterraines, étonnamment spacieuses et dont le toit est taillé dans de gigantesques blocs de pierre. Finalement, la jeune femme comprend que son peuple et la tribu Uma se sont pas si différents l'un de l'autre :

Los Uma habían trabajado hasta la extenuación en la construcción de estas soberbias cámaras [...] contra la muerte [...] la existencia entera de la tribu era una batalla contra el fin. Lo mismo que la de todos los otros pueblos del planeta. [...] el mundo de Agua Fría, inventó a los sacerdotes. Y los sacerdotes inventaron el Cristal y la Ley contra la muerte, como los Uma inventaron sus cámaras subterráneas y su ritual sagrado. Todos se esforzaban y todos perdían.⁴⁹

Ce rituel va lui faire prendre conscience des dynamiques logiques entre les peuples et leur milieu et lui faire supposer qu'ils sont probablement voués à subir le même sort. C'est donc accompagnée des guerriers Uma qu'Agua Fría prend la direction du *Talapot*, avec l'espoir de compléter le puzzle de l'énigme de l'extinction du monde et d'enfin pouvoir intervenir.

Le réenchantement : démantèlement du pouvoir et retour à l'équilibre

Dans *Temblor*, le réenchantement des relations entre les humains et leur environnement, c'est-à-dire leur sublimation ou leur transformation positive, et souvent magique, commence en premier lieu par le renversement du régime en place. Or, pour ce faire, Agua Fría doit percer le secret de la Grande Prêtresse Océano concernant les origines de la décadence environnementale. Ainsi, la jeune fille s'infiltre dans les arcanes du *corazón de las tinieblas*, au centre même du *Talapot*. Tandis que l'ensemble du palais est plongé dans l'obscurité, le cœur des ténèbres, «*el infierno*»⁵⁰, est paradoxalement éblouissant : «*un chorro de luz resplandeciente*»⁵¹, «*suelos* [...]

47 *Ibid.*, p. 186.

48 *Ibid.*, p. 211.

49 *Ibid.*, p. 210.

50 *Ibid.*, p. 233

51 *Ibid.*

brillantes como un vidrio pulido»⁵², «*resplandor opalino*»⁵³. L'espace fascine la jeune fille, il y a quelque chose d'envoûtant dans ce lieu opulent :

[...] salas repletas de extraordinarias máquinas, vastos almacenes de provisiones capaces de alimentar Magenta durante varios años, piscinas interiores [...] húmedos jardines de apretada y exuberante vegetación.⁵⁴

Face à ce merveilleux décor, le lecteur éprouve un sentiment proche de celui de la protagoniste. Il a l'impression qu'un tel endroit détient le secret de la renaissance du monde et qu'il est donc en mesure de mettre un terme à son effondrement. Durant quelques instants, les effets trompeurs agissent sur le lecteur, qui s'attend à ce que lui soit livré le sens de cet univers, en apparence parfait. Cependant, la Grande Prêtresse confesse à Agua Fría toute l'absurdité et la tromperie de la Loi du Cristal, un gouvernement de «*pura engañifa para almas candidas*»⁵⁵, que seul gouverne le hasard. Par ailleurs, continue-t-elle, le renversement du régime passe probablement par l'élimination de son foyer de propagation. Elle émet plusieurs hypothèses quant aux facteurs susceptibles de l'anéantir :

*Quizá el proceso se detenga por sí solo, una vez derrumbado el imperio; o quizá haya que destruir los cristales, que son, a fin de cuentas, el espejo de lo que somos, la representación de nuestros sueños. O puede que no exista solución y que el mundo se desvanezca por completo.*⁵⁶

Ainsi soulève-t-elle deux possibilités salvatrices : ou bien renverser l'empire, ou bien détruire les cristaux. Un élément déterminant apparaît dans son discours lorsqu'elle compare les cristaux à un miroir de l'humanité : «*Los cristales, que son, a fin de cuentas, el espejo de lo que somos*»⁵⁷, l'humain transmue son existence, la réduisant à cet objet. Or le roman nous apprend que le cristal n'est rien en soi, si ce n'est la poussière résiduelle de la combustion de l'environnement et la vie de l'ancien monde. Par extension, l'humanité ne serait donc qu'une particule dans l'univers. Par ailleurs, le cristal est un matériau qui ne peut refléter qu'indistinctement les objets, qui se laisse traverser par la lumière. Autrement dit, les humains seraient condamnés à devenir des corps éthérés, transparents et seraient facilement influençables puisque les corps lumineux les traversent. N'est-ce pas déjà ce qui se passe ? Le monde et les humains disparaissent dans la brume et ces derniers sont fascinés par la Loi du Cristal. Cependant, cet objet, à la fois unique résidu témoin de l'ancien monde tant vénéré et berceau de la Loi, constitue aussi l'axe autour duquel gravitent l'histoire des humains et leur aliénation. De fait, il suffirait de détruire l'essieu sur lequel s'enclenchent les rouages de l'histoire pour que celui-ci cesse d'exister dans les esprits. Sans le cristal, l'engrenage n'aurait plus de raison d'être : l'aliénation aux cristaux disparaîtrait, entraînant la Loi avec elle. C'est aussi ce que tend à signifier la comparaison du cristal à «*la representación de nuestros sueños*»⁵⁸. Il correspond à la fois à la vacuité, au simple délire humain, à la volonté de tendre vers un absolu fantasmagorique. Néanmoins, le rêve est aussi matérialisation de l'espoir et de l'ambition humaine pouvant être mis au service d'un autre objet que le cristal, si bien que la disparition de ce corps susciterait probablement de nouvelles aspirations : «*La realidad acaba*

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*, p. 233-234.

54 *Ibid.*

55 *Ibid.*, p. 237.

56 *Ibid.*, p. 244.

57 *Ibid.*

58 *Ibid.*

por adaptarse a nuestros sueños... y a veces también a nuestras pesadillas»⁵⁹. Océano considère que le peuple Uma est certainement préservé pour cette raison : «*Quizá su sueño sea distinto al nuestro y su realidad sea, por consiguiente, también distinta*»⁶⁰. Le pouvoir de l'imagination humaine est par conséquent déterminant dans la tournure que prennent les événements. Ses élans guident la vie ou la détruisent et l'environnement en subit les conséquences.

Le réenchantement final s'entraîne tandis que la protagoniste tente de soutirer de précieuses informations à la Gran Sacerdotisa. Ainsi découvre-t-elle la brume de l'oubli s'immisçant sournoisement au cœur du *Talapot*. Cette tour est le centre même du système qui a induit l'apparition de la brume. Pourtant, celle-ci s'y introduit pour mieux le détruire de l'intérieur : «*Ahí estaba, bajo la clara luz del techo: un sutilísimo jirón de niebla ovillándose en el rincón del cuarto. Dentro del sanctasanctorum, en el luminoso corazón de las tinieblas*»⁶¹. Il s'agit là d'une forme d'autodestruction non intentionnelle de la Loi. La brume, à la fois entité dangereuse et élément naturel, s'infiltre dans le saint des saints, les appartements privés de la plus haute instance politico-religieuse. C'est une situation paradoxale puisque la brume, considérée comme pourvoyeuse de mort véritable, anéantit le *corazón de las tinieblas*, c'est-à-dire le système qui la nourrit : la mort détruit l'enfer. Presque simultanément, l'armée rebelle de Negro prend d'assaut l'organe central du palais et renverse le régime. Agua Fría, secondée par le personnage de Torbellino, met à exécution la deuxième option suggérée par Océano, afin de freiner la brume dans sa course mortifère. À l'aide de poudre, Torbellino fait exploser le puits sacré dans lequel se trouvent les Cristaux : «*un formidable estallido retumbó en el aire quieto [...] La tarde se oscureció súbitamente: del pozo sagrado se elevaba una espesa columna de humo*»⁶².

Dès lors, le monde change radicalement : le réenchantement opère. Dans un premier temps, l'espace renaît. Cela se manifeste par la dissipation de la brume de l'oubli : «*las brumas del olvido se habían ido*»⁶³. La nature et les signes d'une civilisation refont surface, certes affaiblis par les années de décadence imposées par la Loi, mais bien visibles : «*aparecían los rincones antaño devorados por la niebla [...] se veía un mundo en ruinas: trozos de muralla reducidos a cascotes, árboles retorcidos y secos*»⁶⁴. Cependant, l'utilisation de la conjonction *sin embargo* dans l'extrait qui suit signale qu'il s'agit bien d'un réenchantement, d'une amélioration spatiale : «*Eran, sin embargo, ruinas tangibles*»⁶⁵. Les ruines sont qualifiées par des adjectifs rassurants et fermes : «*tangibles*», «*sólidas, reales*», mais aussi «*ruinas materiales firmemente ancladas a la existencia*»⁶⁶. Le réenchantement est ici un phénomène magique puisqu'il prend possession des brumes mortelles pour mieux ressusciter l'environnement. Il verse dans le champ du merveilleux sans pour autant que les personnages ne s'en inquiètent, au contraire, ils semblent ravis et émus : «*maravillosas ruinas [...] risas y lágrimas, cánticos y rezos*»⁶⁷. La nature réenchante sa relation aux humains en ce sens qu'elle les soumet à une action bienfaitrice et surnaturelle : l'ancienne

59 *Ibid.*, p. 241.

60 *Ibid.*, p. 243.

61 *Ibid.*, p. 238.

62 *Ibid.*, p. 245.

63 *Ibid.*, p. 246.

64 *Ibid.*

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*

67 *Ibid.*

vie oubliée, son environnement et ses objets maintenus jusqu'à présent en enfer se raniment. Une lumière naturelle et ascendante surgit : «*el sol se asomó tímidamente*»⁶⁸; s'opposant au soleil couchant de l'instant précédant la destruction des cristaux : «*el sol estaba ya muy bajo*»⁶⁹; cette lumière est d'ailleurs magnifiée quelques pages plus loin : «*echó a andar [...] hacia el sol incandescente e inmemorial*»⁷⁰. Par ailleurs, le temps aussi est ressuscité : «*Todo cambiaba, todo latía, todo fluía*»⁷¹. Ainsi l'éternité ne gouverne-t-elle plus le monde. En renaissant, le temps jusqu'alors à peine manifeste dans le texte semble retrouver un peu de matérialité. Il laisse derrière lui la fixité artificielle de l'éternité, accepte d'aller de l'avant, et véhicule ainsi l'indétermination et le hasard qui caractérisent la nature à l'état brut : «*El futuro hacia el que ahora se encaminaba el planeta no estaba aún escrito*»⁷².

Les bienfaits de ce réenchancement par la nature se manifestent dans l'espoir de vie des habitants de Magenta. Cette joie jaillit de leurs voix, réifiées en élément maritime : «*Y un maravillado murmullo fue recorriendo la explanada, cada vez más denso, más poderoso, como el resoplido de un mar subterráneo*»⁷³. La nature rend à la vie le monde animal. Après que la brume s'est dissipée, Bruna apparaît comme ressuscitée :

*[Bruna] pronto moriría y esta vez sería sin duda alguna para siempre, porque ya no existía la mirada preservativa. Porque de ahora en adelante todas las muertes serían muertes verdaderas. Respiró hondo Agua Fría, deshaciendo la pesadumbre de su pecho. Y echó a andar con la perra trotando alegremente a sus talones, hacia el sol incandescente e inmemorial. Hacia algún lugar remoto en donde se pudieran soñar los nuevos sueños.*⁷⁴

Paradoxalement, la perspective de voir bientôt définitivement mourir sa compagne de route semble rassurante pour Agua Fría : son corps se relâche, elle expire, «*deshaciendo la pesadumbre de su pecho*»⁷⁵. Elle se défait du fardeau des souvenirs de ses ancêtres, des rêves ou des aspirations imposés par la Loi. Cet apaisement se confirme par son mouvement de l'avant : «*echó a andar*»⁷⁶. Elle le partage avec Bruna : toutes deux se détachent de ce qui les oppressait. Côte à côte, la jeune femme et l'animal se dirigent vers la lumière rassurante et éclatante : «*el sol incandescente e inmemorial*»⁷⁷ afin de «*soñar los nuevos sueños*»⁷⁸, autrement dit de réinventer le monde comme elles l'entendent. La nature semble également disposée à rendre aux humains leur fertilité car Agua Fría porte elle-même un enfant, fruit de sa relation avec Zao et de leur solidarité dans la lutte pour ce réenchancement des mondes humain et non-humain. Il portera en lui l'histoire de son père, mort en ce jour de la libération de la Terre et du commencement du nouveau monde.

68 *Ibid.*, p. 245.

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*, p. 251.

71 *Ibid.*, p. 250.

72 *Ibid.*

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*, p. 250-251.

75 *Ibid.*, p. 251.

76 *Ibid.*

77 *Ibid.*

78 *Ibid.*

Pour survivre, le monde humain a dû renoncer aux fondements sur lesquels était établie la société (la Loi du Cristal), sans quoi la Gaïa de Lovelock aurait eu le dernier mot. *Temblor* est une leçon d'humilité humaine, prônant le dialogue entre mondes humain et non-humain. Cependant le réenchantement est précaire. Déjà, apparaît dans le personnage de Negro la menace d'un gouvernement patriarcal et violent :

Era sin duda un hombre dotado para el mando, un líder nato; en él recaería, con toda probabilidad, la reestructuración del nuevo orden en Magenta. Y sería [...] un mundo disciplinado y duro, eficaz y desolador, carente de reflexión y sentimientos. El triunfo de la fuerza.⁷⁹

La soif du pouvoir se tapit dans l'esprit de Negro, le risque d'une nouvelle dictature est patent. Comme dans toute situation harmonieuse, l'équilibre est souvent fragile. *Temblor* semble vouloir signifier qu'il vaut mieux prendre un soin tout particulier à le créer et à bien le cultiver ensuite, au risque de perdre tous les bénéfices de cet état de grâce.

Finalement, dans la première partie de son roman *Temblor*, Montero file la métaphore d'un désenchantement absolu. L'histoire a lieu dans un univers post-apocalyptique, c'est-à-dire dans une phase de transition entre la fin d'un monde et le début d'un autre. L'espace naturel et l'espace urbain se dégradent à vue d'œil, tout comme les relations sociales, le gouvernement politico-religieux, et ce jusqu'à la perte de fertilité parmi les femmes. La protagoniste va tout d'abord accepter et même défendre cet univers conservateur et destructeur, endoctrinée qu'elle est au plus haut degré par un pouvoir totalitaire, déjà en phase de pourrissement avancé. Mais des drames de la vie, des rencontres vont lui permettre de s'émanciper et de réfléchir par elle-même à la réalité de son univers. Elle découvre ainsi les conséquences environnementales et humaines de l'hégémonie de cet empire des ténèbres. Le bilan est désastreux, mais elle ne perd pas espoir et se met en quête de la solution qui pourra le sauver. L'ensemble du roman rapporte cette quête de réenchantement, en apparence vouée à l'échec, et semée de désillusions. Le réenchantement véritable, résultat de l'odyssée de la protagoniste, advient à la fin du dernier chapitre. L'empire est alors assailli par l'armée révolutionnaire qui le fait tomber. Avec lui succombent les idéologies, l'aveuglement sur la situation environnementale. Le processus de destruction est stoppé et la reconstruction peut commencer. C'est une renaissance pour la population mais c'est aussi l'avènement d'une civilisation dont on ignore les règles à venir et qui peut s'avérer tout aussi néfaste que l'empire aboli. Cependant, des bases saines s'offrent aux humains, en ceci il y a véritablement réenchantement. Celui-ci est l'apogée du voyage initiatique d'Agua Fría, le résultat de l'application des idées acquises tout au long du roman pour lutter contre le désenchantement. À la fin de cette quête en boucle (puisque la protagoniste revient à Magenta), existe une possibilité de sortie de crise. Montero fait ici œuvre de pionnière car elle refuse l'effondrisme. Ainsi, la question du réenchantement du monde, autour duquel gravitent des acteurs humains et environnementaux interdépendants est assurément centrale dans *Temblor* : elle demeure la clef de voûte du cheminement d'Agua Fría.

La démarche écologique de l'autrice n'est pas seulement de nature poétique, elle est aussi politique. En ce sens, employer le terme d'écopoétique occulterait l'engagement qu'induit le contexte politique du roman et qui est intimement lié à l'évolution environnementale. En ceci le texte peut être qualifié d'écocritique⁸⁰. Cette volonté d'écrire un roman d'anticipation affiche

79 *Ibid.*, p. 247.

80 Nous optons pour la distinction de Stéphanie Posthumus entre l'écocritique et l'écopoétique. Si les deux s'intéressent au thème de la nature, sa théorie littéraire, la seconde se veut interdisciplinaire et politiquement engagée. Rachel Bouvet et Stéphanie Posthumus, « Eco- and Geo- Approaches in French and Francophone Literary Studies », dans : Hubert Zapf, *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, Berlin/Boston : De

clairement une dimension engagée puisque l'autrice inscrit le roman dans une ère postérieure à celle du lecteur. Par ailleurs, il ne s'agit pas seulement d'une observation de l'environnement et du constat de ses changements : à travers *Agua Fría*, le lecteur se voit proposer des actions, un cheminement pour trouver des solutions. Si Montero décrit la nature en faisant ressortir la domination humaine qui s'exerce sur elle, celle-ci ne constitue pas seulement un cadre, un décor dans lequel se déroule l'histoire. Bien au contraire, la position de la romancière dans le récit interroge. Certes, l'environnement est à concevoir dans cette relation d'équilibre précaire entre l'homme et la nature, mais aussi dans celle qui pourrait/devrait rapprocher les humains. Leur liberté spirituelle a des effets bénéfiques sur la nature tout comme leur endoctrinement la détruit. L'écologie promue dans le roman octroie tout autant de poids politique à la nature qu'aux personnages. Avec Montero, l'environnement occupe un nouvel espace consacré à l'expression de sa propre activité militante (hypothèse Gaïa de Lovelock), au nom d'un équilibre nécessaire entre mondes humain et non-humain.

Gruyter, 2016, p. 385-412.

BIBLIOGRAPHIE

ABRAM, David, *Comment la terre s'est tue, Pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, 2013, 348 p. ISBN : 978-2-35925-062-6.

ATWOOD, Margaret, *La Servante écarlate* (1985), Paris, Robert Laffont, 1987, 362 p. ISBN : 2-221-05238-2.

BLANC, Nathalie, *Vers une esthétique environnementale*, Paris, Éditions Quae, 2008, 228 p. ISBN : 978- 2759201129.

BOUVET, Rachel et POSTHUMUS, Stéphanie « Eco- and Geo- Approaches in French and Francophone Literary Studies », dans : Hubert ZAPF, *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, Berlin/Boston : De Gruyter, 2016, 725 p. ISBN : 978-3110308372.

CHELEBOURG, Christian, *Écofictions & Cli-Fi, L'environnement dans les fictions de l'imaginaire*, Nancy, Éditions Universitaires de Lorraine, 2019, 262 p. ISBN : 978-2-8143-0336-2.

CHONE, Aurélie, Isabelle HAJEK et Philippe HAMMAN, *Guide des Humanités environnementales*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2016, 630 p. ISBN : 978-2-7574-1150-6.

DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, 640 p. ISBN : 9782070772636.

FLYS JUNQUERA, Carmen, José Manuel MARRERO HENRÍQUEZ et Julia BARELLA VIGAL, *Ecocríticas, Literatura y medio ambiente*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2010, 422 p. ISBN : 978-84-8489-502-2.

GLOTFELTY, Cheryll et Harold FROMM, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens et Londres : University of Georgia, 1996, 360 p. ISBN : 0-8203-1780-2.

DONNA, Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes, La réinvention de la nature*, Paris, Actes Sud, 2009, 496 p. ISBN : 978-2-7427-7272-8.

LOVELOCK, James, *La revanche de Gaïa, Pourquoi la Terre riposte-t-elle ?*, Paris, Flammarion, 2007, 297 p. ISBN : 978-2-08-210588-0.

MAFFESOLI, Michel, *Apocalypse*, Paris, CNRS Éditions, 2009, 59 p. ISBN : 978-2-271-06791-3.

MAFFESOLI, Michel, *Le réenchantement du monde* (2007), Paris, Éditions Perrin, 2009, 197 p. ISBN : 978-2-262-02994-4.

MAFFESOLI, Michel, *Le Voyage ou la conquête des mondes*, Paris, Éditions Dervy, 2003, 74 p. ISBN : 2-84454-174- 7.

MEILLON, Bénédicte et Margot LAUWERS, « Lieux d'enchantement : approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains », *Crossways Journal*, 2018, v. 2, n°1, p. 1-13.

MONTERO, Rosa, *Temblor* (1990), Barcelona, Editorial Seix Barral, 1996, 251 p. ISBN : 84-322-0617-2. ORWELL, George, *1984* (1949), Paris, Gallimard, 1950, 376 p. ISBN : 2-07-036822-X.

PULEO GARCIA, Alicia Helda, *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*, Madrid, Plaza y Valdés Editores, 2015, 414 p. ISBN : 978-84-16032-43-3.

ROUX, Michel, *Inventer un nouvel art d'habiter, Le ré-enchantement de l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2002, 205 p. ISBN : 2-7475-2499-X.

RUECKERT, William. « Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism. », *Iowa Review*, 1978, v. 9, n° 1, p. 71-86.

SERVIGNE, Pablo, STEVENS, Raphaël, *Comment tout peut s'effondrer, Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, 296 p. ISBN : 978-2-02-122331-6.

TACUSSEL, Patrick, *Le réenchantement du monde, La métamorphose contemporaine des système symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1994, 295 p. ISBN : 2-7384-2333-7.

