

e-Book

Tesis de Posgrado.
Letras

Imaginarios del espacio y restos materiales en ficciones argentinas contemporáneas

Ana Neuburger

Secretaría de
Posgrado

Secretaría de
Investigación,
Ciencia y Técnica

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades UNC



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

La presente investigación doctoral se titula *Imaginarios del espacio y restos materiales en ficciones argentinas contemporáneas*, dentro de las cuales consideramos una serie de novelas de César Aira (2011, 2015), Gabriela Cabezón Cámara (2009, 2017), Selva Almada (2012) y Carlos Busqued (2009). Nos proponemos pensar en este corpus, a partir de sus aspectos formales, sus exploraciones materiales y procedimientos visuales, una problemática más amplia en la cual se vinculan ficción, teoría y crítica: una crisis de las coordenadas espacio-temporales tal como fueron constituídas en la modernidad y que en el presente las ficciones exploran los alcances de sus efectos a partir de los restos materiales que han quedado de la crisis de ese proyecto. El principal objetivo de esta investigación es la configuración de un marco teórico-metodológico con categorías provenientes de la estética, la teoría y la crítica literaria que busca actualizar las relaciones entre imaginación, materialidad y restos. A partir de la constatación de un tiempo presente signado por la crisis indagamos en los siguientes nudos problemáticos: una crisis de las coordenadas temporales de los imaginarios del espacio, una crisis de los imaginarios idealistas de representación del espacio y una crisis del régimen representativo y autónomo de la literatura.

Desde el conjunto de estos problemas reflexionamos en cómo las ficciones del corpus exploran las relaciones espacio-temporales del presente y cómo desde allí recomienza la imaginación del espacio a partir de los restos que han quedado de ese proceso. Además, qué enclaves eligen para comprender críticamente estos nuevos paisajes y qué procedimientos inventan para recomenzar aquello que se encontraba agotado. Esta investigación busca problematizar un diagnóstico de crisis, anunciado principalmente en la teoría y crítica literaria contemporánea, a partir del estudio de una serie de conceptos y sus relaciones, tales como: paisaje y vacío, materia y procesos de espacialización, restos y escombros, clima e historia, para desde allí explorar sus posibles reordenamientos en el espacio de la ficción.



Ana Neuburger (Córdoba, 1988) es Doctora en Letras y Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Su investigación indaga en las figuraciones materiales del espacio en la literatura argentina contemporánea, a partir de un abordaje que explora los cruces entre teoría, crítica y ficción. Ha publicado diversos artículos en revistas académicas nacionales e internacionales y ha participado en distintos libros colectivos. Compiló, junto a Paula La Rocca, el libro de ensayos *Figuras de la intemperie. Panorámicas de estéticas contemporáneas* (2019). Participa en los equipos de investigación *Materialismos contemporáneos. Perspectivas y abordajes teórico-críticos de la literatura y artes* (PITC, Dir. Gabriela Milone) y *Estéticas de lo residual. Usos, topologías y vidas desechables en la producción estética latinoamericana* (PICT, Dir. Paola Cortés Rocca).

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DECANA

Lic. Flavia Dezzutto

VICEDECANO

Dr. Sebastián Muñoz

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA

Dra. María Laura Freyre

SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA

Dr. Juan Francisco Marguch

SECRETARIA DE POSGRADO

Dra. Míriam Abate Daga

SUBSECRETARIA DE POSGRADO

Dra. María Laura Ortiz

Imaginarios del espacio y restos materiales en ficciones argentinas contemporáneas

Ana Neuburger

Neuburger, Ana

Imaginarios del espacio y restos materiales en ficciones argentinas contemporáneas / Ana Neuburger. - 1a ed - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1792-1

1. Literatura Argentina. I. Título.

CDD 860.9982

Diseño de portada: Manuel Coll | Área de Comunicación institucional FFyH UNC

Gestión editorial: Noelia García | Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica FFyH UNC



Tesis de doctorado en Letras

Título: Imaginarios del espacio y restos materiales en ficciones argentinas contemporáneas

Autora: Ana Neuburger

Directora: Paola Cortés Roccca

Co-directora: Gabriela Milone



Imaginarios del espacio y restos materiales en ficciones argentinas contemporáneas por Ana Neuburger se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional



Tabla de contenido

Introducción	7
Capítulo 1. Un desierto por venir	24
1. Hacer el desierto	25
2. La producción del vacío	31
3. Desplazamientos	38
4. Visiones del paisaje	42
5. Geografía imaginaria	47
6. Tierra en movimiento	52
7. Ficciones del origen	59
8. Retrato de un paisaje alucinado	62
9. Un centro imposible	69
10. Un desierto fulgurante	77
11. Un país de aventuras vegetales	87
Capítulo 2. Un vacío impenetrable	97
1. Los restos del progreso	98
2. Espacios arrasados	105
3. Un vacío impenetrable	112
4. Los estratos	117
5. Políticas de la materia	122
6. Restos, escombros, desechos	129

7. Ficciones de los restos del espacio	138
8. La soledad de un campo como este	144
9. Todo consumido, tragado por la tierra	152
10. Este barrito lleno de muertos	157
11. Una existencia nebulosa	165
Capítulo 3. Los restos de la crisis	174
1. El después de la Nación	175
2. El clima de la historia	181
3. La atmósfera de la crisis	188
4. Imágenes del fin del mundo	192
5. Territorios, islas, villas	199
6. Basureros	207
7. Ficciones en crisis	212
8. La villa luminosa	216
9. Desperdicios materiales	224
10. Hundidos en el barro	234
11. Las aventuras de la materia	242
A modo de conclusión	252
Bibliografía	262
Corpus	262
Bibliografía	262
Agradecimientos	277

Introducción

¿Cómo activar nuestra imaginación en esta época de cenizas de las promesas incumplidas? ¿cómo soplar los vestigios de nuestro presente para que vuelva a arder su peligro?

Andrea Soto Calderón

La presente investigación doctoral se titula *Imaginarios del espacio y restos materiales en ficciones argentinas contemporáneas*, dentro de las cuales consideramos una serie de novelas de César Aira (2011, 2015), Gabriela Cabezón Cámara (2009, 2017), Selva Almada (2012) y Carlos Busqued (2009). Nos proponemos pensar en este corpus, a partir de sus aspectos formales, sus exploraciones materiales y procedimientos visuales, una problemática más amplia en la cual se vinculan ficción, teoría y crítica: una crisis de las coordenadas espacio-temporales tal como fueron constituídas en la modernidad y que en el presente las ficciones exploran las formas y alcances de sus efectos a partir de los restos materiales que han quedado de la crisis de ese proyecto. Desde este modo, el principal objetivo de esta investigación será configurar, a partir de la singularidad que presentan las ficciones de nuestro corpus, un marco teórico-metodológico con categorías provenientes de la estética, la teoría y la crítica literaria que buscará actualizar las relaciones entre *imaginación*, *materialidad* y *restos*. A partir de la constatación de un tiempo presente signado por la crisis buscaremos indagar en los siguientes nudos problemáticos: una crisis de las coordenadas temporales de los

imaginarios del espacio, una crisis de los imaginarios idealistas de representación del espacio y una crisis del régimen representativo y autónomo de la literatura.

En primer lugar, las distintas modulaciones de la crisis y sus efectos supone la retirada de la comprensión del tiempo histórico en términos de progreso, desde una filosofía de la historia que consideró la temporalidad como un *continuum* histórico. En segundo lugar, la crisis de aquellos proyectos que buscaron otorgar un sentido total al territorio, de subsumirlo a la idea de Estado-Nación desde la cual se organizaron las bases de la fundación. Y finalmente, un agotamiento de la literatura como garantía de los sentidos de lo nacional en la cual es posible avizorar una crisis de la forma moderna *paisaje* bajo la cual se cimentaron las operaciones de apropiación del territorio.

Desde el conjunto de estos problemas es que indagaremos en cómo las ficciones de nuestro corpus exploran las relaciones espacio-temporales del presente, de este nuevo paisaje que expone las ruinas y los restos del progreso. Y cómo desde allí recomienza la imaginación del espacio a partir de los restos que han quedado de ese proceso. Nos preguntamos también qué enclaves eligen para comprender críticamente estos nuevos paisajes y qué procedimientos inventan para recomenzar aquello que precisamente se encontraba agotado: la apertura de un nuevo imaginario del espacio en medio de la crisis. En este sentido, la apuesta de este trabajo consiste en problematizar un diagnóstico de crisis, anunciado principalmente en la teoría y crítica literaria contemporánea, a partir del estudio de una serie de conceptos y sus relaciones, tales como: paisaje y vacío, materia y procesos de espacialización, restos y escombros, clima e historia, para desde allí explorar sus posibles reordenamientos en el espacio de la ficción.

A modo de hipótesis general sostenemos que en las ficciones que componen nuestro corpus -de modo singular en cada una ellas- los restos materiales son al mismo tiempo aquello que permite pensar el presente en su destrucción y aquello con lo cual la narrativa agencia para ensayar procedimientos de imaginación e inscripción visual del espacio. Es el *resto* como figura y concepto (Gordillo, 2018) el cual articula al mismo tiempo los sentidos de la crisis y la resistencia de lo

material. Si el progreso y su filosofía de la historia debió asumir una materia muda, desafectada y por tanto explotable -y, en consecuencia, un sujeto capaz de animarla en un relato teleológico que le dé sentido- las ficciones de nuestro corpus se afirman en la crisis y la clausura de las coordenadas espacio-temporales que ese mismo proyecto sostuvo; desde allí construyen otros procedimientos de espacialización del tiempo en el cual lo material cobra relevancia. Se trata de un escenario *posnatural* (Andermann, 2018b) desde el cual es posible advertir que no hay nada fuera de la relación afectiva que co-constituyen a los sujetos con sus entornos, como tampoco hay un todo coherente del espacio sino precisamente lo que ha quedado de la crisis de ese proyecto: restos, desechos, residuos.

La cuestión del imaginario organiza una zona común en torno a los principales problemas que proponemos desarrollar. Ya que la presente investigación busca reflexionar sobre el trabajo de la ficción desde el cual es posible proponer algunas operaciones metodológicas que intervienen efectivamente en el campo de lo posible, que disputan el territorio de lo sensible y, además, interrumpen el *continuum* que se presenta como el orden dado de las cosas. Se trata de una potencia política, estética y creativa, de modulaciones de un hacer que conjugan la imaginación y el trabajo de la ficción desde el cual se producen y forman modos de existencia y realidad. Andrea Soto Calderón (2022), en un estudio reciente, afirma que este trabajo se hace siempre “desde los bordes, los restos, los fragmentos, lo accidental que propone nuevas formas de contacto: desde los bordes de la aparición que son también los bordes de la desaparición” (2022: 11). La imaginación se impone con tal fuerza en la actualidad, como una categoría crítica, un concepto clave en el campo de los estudios de estética y filosofía y además como una herramienta conceptual que ha sido revisitada insistentemente, acaso por su carácter plástico y extensivo, por la fuerza y consistencia de los procesos de formación que convoca. En esta dirección, los aportes de Walter Benjamin (2019b, 1987) acaso constituyan el principal antecedente debido a la centralidad de la imágenes en tanto *medium* en que se despliega el pensamiento mismo. Y en los debates contemporáneos su decisiva influencia en las propuestas estéticas y filosóficas de Giorgio Agamben y

Georges Didi-Huberman, para reformular la dimensión temporal que actualizan las imágenes. También Emanuele Coccia (2007), recuperando la tradición averroísta ocupa un sitio central para la reflexión del problema. Asimismo, Jacques Rancière ha elaborado en diversos textos (2019, 2015) el vínculo que traman ficción, imaginación y literatura para reordenar el régimen de lo dado, para interrumpir el consenso y liberar una potencia común que disputa los sentidos del agotamiento y el fin. Así, imaginación y ficción se sitúan en la escena contemporánea como procedimientos estético-políticos capaces de habilitar otras preguntas, trazar desvíos, ofrecer otras imágenes en medio del presente de la crisis y postergar desde allí los diversos anuncios sobre el fin.

En el ámbito de la crítica podemos destacar el trabajo de Mary Louise Pratt en *Los imaginarios planetarios* (2019) que, en la estela de un pensamiento que sitúa a la imaginación como un modo privilegiado de hacer teórico-crítico de los problemas e indagaciones contemporáneas, afirma que:

El trabajo imaginativo no es una dimensión secundaria de la existencia humana, sino un aspecto constitutivo sin el cual el comportamiento de los individuos y las colectividades permanecería completamente indescifrable. Las personas y los grupos actúan en el mundo en función de cómo lo imaginan y de las narrativas en que se ven insertos. Todos vivimos perpetuamente proyectados hacia el futuro, y toda proyección al futuro es necesariamente imaginada (2019: 15).

Al parecer, la imaginación abre una dimensión performativa que articula no sólo los trazos y repartos posibles que dibuja la ficción sino además la proyección temporal desde la cual se sostienen las narrativas pasadas, las presentes y las del porvenir. En el mismo contexto, destacamos el trabajo de Paola Cortés Rocca y Luz Horne (2021) en el cual sostienen un vínculo entre imaginación y materialidad. Ambas proponen la categoría de *imaginación material* como desvío frente al diagnóstico de agotamiento en torno a las problemáticas del fin de la naturaleza y el paisaje. Se trata de un abordaje que cuestiona la primacía de lo humano como configurador del sentido y de lo viviente, en favor de la materialidad que produce y posibilita un nuevo vínculo entre estética y política en el presente. Por tal motivo,

desde la imaginación material es posible y necesario atender “a las voces de los fósiles, a las inscripciones de la tierra, a las reverberaciones de los huesos, y a lo que tiene para decir todo aquello que históricamente se consideró como un objeto de la voluntad del hombre” (Cortés Rocca y Horne, 2021: 12). Una atención y disposición material que se dirige, en el marco de la crisis de las humanidades, a trazar configuraciones de nuevas redes conceptuales por fuera de la razón monumental moderna. Por otro lado, Horne afirma, en proximidad con los principales objetivos de esta investigación, que:

Se trata de una imaginación subterránea y contemporánea al discurso de la modernidad que a partir de la atención a los restos materiales como restos significantes -y, por lo tanto, vivos- interrumpe la homogeneidad temporal (...); con palabras e imágenes que construyen espacios de inmanencia en los que las grandes dicotomías de la modernidad no se sostienen (Horne, 2022: 31).

En estrecha relación destacamos también el aporte de Gabriela Milone, Franca Maccioni y Silvana Santucci en *Imaginar/Hacer. Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas* (2021), propuesta que indaga, en el contexto generalizado de las discusiones sobre el fin del sentido, sobre un hacer crítico contemporáneo. Tal práctica se ubica entre la teoría y la ficción, y en ese recorrido apuesta por modos de imaginar y hacer que “emergen como modos de producción estético-políticos privilegiados que guían en adelante el saber en general, y en particular, el hacer crítico contemporáneo” (Milone, Maccioni, Santucci, 2021: 16). Desde allí, proponen la categoría de *ficción teórica* como operador crítico y modo de producción de saber que insiste en ponderar la imaginación y la invención. Pero no se trata de una creación *ex-nihilo* sino de una intervención específica: de un trabajo de modelación y modulación del pensamiento y la materia. Imaginar entonces es intervenir y en esa relación se abre un pasaje, un umbral, un entrelazamiento entre teoría y ficción: “la puesta en escena de la noción responde a una búsqueda concreta en tanto método de investigación; como así también en

tanto modo singular de producción y de imaginación significativa” (Milone, Maccioni, Santucci, 2021: 23).

La imaginación se despliega bajo sospecha sobre un suelo inestable “porque pareciera que el motor de lo imaginario se escapa cuando se espera su previsión para la gestión” (Soto Calderón, 2022: 55). Su apertura y dirección hacia el orden de lo posible la sitúa en muchas ocasiones en el revés de lo efectivamente realizable, de la actividad concreta, del conjunto de emergencias que requieren una visibilidad específica. En *Imaginación material* (2022) Andrea Soto Calderón le restituye agencia al campo de lo imaginario, traza un desplazamiento en el cual la imaginación disputa una proximidad con un hacer específico que conduce a revisar y desmontar la antigua separación entre lo pasivo y lo activo.¹ Y desde la cual es posible constatar que “el hacer, el pensar y el imaginar se instituyen históricamente” (Soto Calderón, 2022: 69). Se trata de un hacer que cuestiona la categoría de acción en tanto introduce en el campo de lo posible una dimensión performativa que liberan las imágenes, capaces de disputar el terreno epistemológico y producir realidad:

La imaginación configura maneras de hacer, su dimensión es siempre performativa en el sentido que articula modos de trazar, desear, afectar y habitar la realidad. Es un hacer inventivo. Crea, regula y transforma la sociedad, levanta figuraciones, interferencias, restos que introducen umbrales de variación no como imagen de algo existente, sino que instituye su *ser-ahí* (Soto Calderón, 2022: 55).

En el contexto extendido de obturación y crisis del sentido, en los anuncios generalizados del fin, en el territorio despoblado de nuestras imaginaciones, Soto Calderón se pregunta por las herramientas y metodologías capaces de elaborar otras poéticas y políticas que permitan “cuidar las interrupciones” (2022: 57),

¹ Para Soto Calderón se trata de desmontar la histórica centralidad que tuvo el sujeto como productor en relación a la noción de acción. Desde allí es posible advertir prácticas en las que se indaga sobre qué es lo que circula en las formas de experiencia y que impactan en la transformación material de los repartos. “No se trata ya de la categoría de acción ejecutada por un sujeto creador, sino de fuerzas actantes que no son privilegio de un humano y que no se presentan bajo la forma individual, sino desde un ensamblaje de elementos que se relacionan y se dejan actuar” (Soto Calderón, 2022: 78).

aquellas con capacidad de introducir una diferencia en el orden de lo posible: “No sólo tenemos la posibilidad de un lenguaje, también sus interferencias” (Soto Calderón, 2022: 60). Tal diferencia, tal interrupción adviene y se configura desde el trabajo de las imágenes que, antes que disputar sentidos en torno al campo de lo real, parece situarse en la conformación de un entramado que toca lo real y que ellas mismas son capaces de levantar y construir.

Para Fermín Rodríguez, lo imaginario y lo virtual constituyen operaciones centrales en la conformación de las imágenes del espacio nacional. En *Un desierto para la nación: la escritura del vacío* (2010), el autor compone una cartografía fluida en torno al desierto y la literatura, abierta a la imaginación que libera la constitución de ese espacio sin medida. Allí es posible advertir el modo en que emergen las problemáticas críticas desde el corpus y el modo en que lo configuran, constituyendo un antecedente importante para nuestra investigación. Se trata en principio de una potencia ligada a la imaginación y la ficción como principales soportes sobre los que se crea el desierto y el porvenir de la Nación. Lo virtual, desde una perspectiva deleuziana, se presenta como el potencial del devenir que subsiste bajo la forma de promesas a la espera de su realización. Desde allí, Rodríguez propone leer la literatura en términos de espacio para hacer emerger la intensidad virtual del desierto, para revelar detrás de la imagen de lo acabado un proceso de formación. A partir de las nociones de territorialización y desterritorialización (Deleuze y Guattari, 2004) es posible percibir a la vez los momentos de captura y trazado del espacio como así también las líneas de fuga, las formas fluidas que libera el desierto. Por otro lado, en *Húmeda, susurrada, afectiva y creativa. Otra imaginación territorial para la Argentina contemporánea* (2022) Alejandra Laera interroga los sentidos de la fundación nacional para reflexionar sobre otros imaginarios en torno al territorio. La imaginación, para Laera, en tanto categoría revisitada con un renovado impulso en las últimas décadas, comporta una carga temporal de multiplicidad de capas históricas que se superponen. Se trata de una lectura que recupera desde la imaginación la potencia de las heterocronías temporales -una indudable referencia al pensamiento de Didi-

Huberman-, pero además de una tradición crítica que se inscribe en el vínculo que entabla con la figura y el fantasma (Link, 2009) y desde su condición común y pública (Ludmer, 2020). Este retorno a la imaginación territorial señala la multiplicidad de imaginarios que se abren ante la ruptura de ciertas divisiones esquemáticas que organizaron el espacio nacional. La pregunta, entonces, es ¿cómo se imaginó en el siglo XIX el territorio? ¿cómo se imponen ciertas configuraciones territoriales por sobre otras? Elaborando una reflexión a contrapelo de las operaciones de la fundación nacional, Laera procura pensar otra pampa para trazar un desvío, allí cuando la literatura no coincide con el proyecto político en clave estatal.

Los aportes de esta serie de lecturas teórico-críticas constituyen un antecedente relevante y actualizado para la presente investigación e iluminan además modos de trabajo que buscan articular y entrelazar teoría, crítica y ficción. De este modo, la configuración de nuestro corpus buscará emular ese movimiento y es desde allí que se proponen operaciones y procedimientos de lectura. En primer lugar, siguiendo a Luz Horne, quisiéramos leer la configuración de nuestro corpus no “como casos de análisis histórico-cultural, sino como plataformas teóricas: para hacerlos operar dentro de un contexto contemporáneo, que incluye pero también excede lo nacional y lo regional” (2022: 25). Esto mismo afirma la autora en *Literaturas reales* (2011), cuando intenta “de manera explícita evitar una aproximación tanto autoral como nacional” (2011: 7).

A lo largo de esta investigación, el diseño de los desplazamientos por las distintas zonas de los *imaginarios del espacio* emerge de las mismas ficciones de nuestro corpus y es desde allí que se demarca también el desplazamiento por las principales categorías de esta investigación. Analizaremos un conjunto de ficciones de César Aira (2011, 2015), Gabriela Cabezón Cámara (2009, 2017), Selva Almada (2012) y Carlos Busqued (2009) a partir de las relaciones específicas que tienen lugar entre la imaginación del espacio, la materialidad y los restos. Se trata de la conformación de un corpus de ficciones argentinas de las últimas dos décadas, publicadas después del 2000 pero que no son definidas exclusivamente por el

cambio de milenio. Antes bien, se trata de la articulación de una serie de problemas tanto a nivel temático como también de sus procedimientos estéticos, que se abren a un *presente expandido* ya que no designan un período de años específicos. Son *contemporáneas* en tanto señalan un desfase y una particular *pregnancia* del pasado en el presente (Agamben, 2011), en tanto diseñan procedimientos de inscripción visual del espacio que iluminan *territorios anegados* (Laera, 2022). Este corpus será entonces definido por una serie de problemáticas que guiarán la presente investigación: la conformación de un entramado espacio-temporal; la materialidad como procedimiento estético; la basura, los escombros y los desechos como los materiales que agencian esos procedimientos y desafían la clausura del tiempo en el presente de la crisis. Se trata de imaginarios del espacio que se oponen "al futuro monumental singular y del progreso, pero no se oponen como un espejo invertido, sino mostrando su revés, exponiendo sus restos" (Horne, 2022: 34).²

Proponemos, de este modo, un abordaje que elabora sus principales preguntas en las zonas de contacto que se abren entre crítica, teoría y ficción. A la luz de los debates actuales en torno a la crisis ambiental, la revisión de la oposición entre naturaleza y cultura, la materialidad y los medios, quisiéramos reflexionar sobre la crisis de los imaginarios idealistas de representación del espacio a partir de los paisajes e imágenes que exponen los restos del proyecto modernizador del siglo

2 En la presente investigación analizaremos las novelas de César Aira, Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada y Carlos Busqued puesto que advertimos en la conformación de ese corpus una serie de relaciones específicas entre la imaginación del espacio, la materialidad y los restos. No desconocemos que, desde la década de 1990 en adelante, en gran medida por los alcances de la crisis y la temporalidad emblemática del cambio de milenio, hay una gran cantidad de ficciones que problematizan y tematizan la crisis. Por ejemplo, *El aire* (2008) de Sergio Chejfec, *El desperdicio* (2007) de Matilde Sánchez, la serie distópica de Rafael Pinedo (2002, 2002, 2006), *Manigua* (2009) y *Cuaderno de Pripyat* (2012) de Carlos Ríos, las novelas de Hernán Ronsino (2007, 2009, 2013), *La intemperie* (2008) de Gabriela Massuh, *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal, *Vivir afuera* (1998) de Rodolfo Fogwill, entre muchas otras. Sin embargo, insistimos en que nos interesa explorar la zona de problemáticas que se abre en el vínculo que entablan imaginación, materialidad y restos, relación que emerge desde el corpus propuesto, que impulsa la conformación, el diseño, los desplazamientos de esta investigación y que permite avanzar en la hipótesis sugerida. Retomando la idea de corpus como *plataforma teórica* (Horne, 2022) sostenemos que el corpus configurado es desde donde surge de modo más explícito nuestro problema de investigación.

XIX. Si bien se reponen e ingresan al debate posicionamientos en torno al posthumanismo, los nuevos materialismos, la filosofía de la técnica, el interés está puesto en una lectura que se dirige a iluminar una zona problemática de la ficción contemporánea. Se trata así del diálogo que entablan crítica, teoría y ficción, que en muchas ocasiones no sólo es temático sino metodológico, como afirma Parikka (2021a: 12) a propósito de la relación entre sus presupuestos teóricos y las obras estéticas con las que trabaja. Desde aquí podemos preguntarnos ¿cuántas voces necesitamos para darle sentido a la complejidad de procesos que atraviesan las ficciones de nuestro corpus? La pregunta que nos convoca sobre los imaginarios del espacio y sus procedimientos materiales requiere de un trabajo *horizontal* (Parikka, 2021a) con la teoría, la crítica y la imaginación, pero más aún, necesita una multiplicidad de voces, de conceptos y herramientas para su tratamiento.

En una perspectiva similar, Florencia Garramuño se aproxima al trabajo horizontal que sostiene Parikka. A partir del interrogante por las modalidades, las condiciones y efectos del arte contemporáneo, Garramuño propone una *crítica inespecífica* (2015) como trabajo singular que demandan las prácticas estéticas contemporáneas, definidas ahora por la inespecificidad y la no pertenencia a un conjunto de sentidos clasificatorios ahora inoperantes. En *Mundos en común* (2015) Garramuño explora la *expansión* del campo estético como modo de leer las transformaciones y crisis de los modos y medios de producción artística. Quisiéramos destacar aquí, no tanto los posicionamientos en torno a los debates de la pérdida de autonomía del arte, sino el modo en que la *inespecificidad* de las prácticas estéticas demanda una crítica y, por lo tanto, un modo de lectura que acompañe tal movimiento. Es desde la multiplicidad de prácticas y objetos estéticos que se desjerarquizan los límites disciplinarios para trazar un recorrido de operaciones teóricas y críticas diversas. Se trata de un desplazamiento que propone un horizonte teórico, estético y crítico en el que esas diferentes formas de pensamiento dialogan en el mismo nivel. O como insiste Parikka, se trata de objetos que reclaman todas las voces posibles. Hasta aquí delimitamos una zona de los principales aportes teórico-críticos a partir de los cuales abordaremos nuestro

problema de investigación, como así también el diseño y la conformación de nuestro corpus, en un diálogo que busca visibilizar los cruces y proximidades que se dan entre crítica, teoría e imaginación. A continuación, explicitaremos el modo en que se organizan los capítulos de la investigación.

A partir del recorte problemático expuesto y los objetivos propuestos, estructuraremos el desarrollo de esta investigación en tres partes. Proponemos un recorrido por tres zonas paradigmáticas de los imaginarios del espacio en Argentina que desbordan las fronteras de los antiguos mapas de la literatura nacional. De hecho, se trata de la conformación de un recorrido impulsado por las principales categorías de la investigación que producen desplazamientos por las distintas regiones: un itinerario en el que resuenan el diseño del proyecto civilizatorio y modernizador así como también los nuevos repartos que emergen de su puesta en crisis. En el *Capítulo 1 Un desierto por venir*, delimitaremos un panorama crítico en torno a la conformación de la imagen del vacío que tuvo lugar en la fundación del desierto argentino principalmente a partir de los aportes críticos y estéticos de Fermín Rodríguez, Jens Andermann, Paola Cortés Rocca. Allí trabajaremos la noción moderna de paisaje como matriz fundamental desde la cual comienza a construirse, principalmente en el siglo XIX en Argentina, una operación de ocultamiento en torno a la configuración del territorio nacional: el borramiento definitivo de su carácter de proceso desde el cual emerge la imagen de un espacio natural que pone a funcionar las bases de la fundación nacional. Un procedimiento bajo el cual se torna posible ocultar la violencia que lo constituyó como tal y en el cual se articulan formas de representación del espacio y modos de apropiación territorial. De este modo, analizaremos la operación de *naturalización del espacio* como punto de partida y aspecto central de la producción de los imaginarios del espacio que rondan desde la fundación de la Nación y que aún exhiben algunos indicios y restos en las ficciones de nuestro corpus. La forma estética y moderna del *paisaje* constituirá un eje a lo largo del capítulo sobre el cual se organiza una interrogación por los comienzos de la historia y el territorio nacional. Y sobre el cual, además, se elabora y sostiene una relación específica que predomina

decididamente en el pensamiento moderno y se expresa bajo la forma de una crisis en el presente: por un lado, una naturaleza objetivada -y por tanto, explotable- y, por el otro, un sujeto portador de una mirada capaz de otorgar sentido. Asimismo, analizaremos el lugar central que ocupa la *imaginación* en la conformación del espacio nacional a partir de una serie de operaciones en torno al vacío que hacen del acto de nombrar la inauguración de un régimen de visibilidad del espacio. Es desde la forma estética del paisaje que buscaremos problematizar la división moderna de naturaleza/cultura y las derivas críticas, estéticas y políticas de su puesta en crisis en el escenario contemporáneo. Así, la operación crítica de la fundación será analizada a partir de la lectura de *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2015) de César Aira y *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara, ficciones en las cuales, a contrapelo de las representaciones paradigmáticas, el desierto retorna para volver a imaginar otro comienzo: el paisaje deja de ser una imagen detenida del territorio para desplegar una serie de procedimiento materiales y hacer del desierto una potencia, un estado de *trance*, una alucinación, un entorno vivo. Es en las *ficciones del origen* que será posible leer las posibilidades no realizadas en el pasado. Pero no en términos de un pasado cronológico, sino de un *arché* (Agamben, 2007) que es contemporáneo al devenir histórico y a partir del cual el origen nombra algo que todavía no ha dejado de acaecer.

En el *Capítulo 2 Un vacío impenetrable* abordaremos las transformaciones de los regímenes espacio-temporales a partir de los aportes críticos de Gastón Gordillo, Carla Lois y Jens Andermann como también de los desarrollos teóricos que problematizan el estatuto de la materia en el pensamiento contemporáneo en el cual confluyen principalmente Jane Bennett, Tim Edensor y Jusi Parikka. A partir de la interrupción y puesta en crisis del relato modernizador, los territorios del presente exhiben las marcas y los restos, lo que queda *después* del derrumbe del proyecto civilizatorio. Tal crisis expone además la descomposición de un conjunto de divisiones que, emergiendo desde el centro mismo del proceso fundacional del espacio nacional, comienzan a suspender sus límites. Se trata de las fronteras que

separaron naturaleza y cultura, civilización y barbarie, campo y ciudad, imaginar y hacer, materialidad y visualidad. En este capítulo proponemos trazar un movimiento que va de la fundación del desierto argentino hacia la producción de un vacío que gira en torno al imaginario del *impenetrable*: la región de Gran Chaco argentina como un nuevo desierto. Analizaremos allí el despliegue de la *imaginación espacial postnacional*, zona en la que confluyen ficción, crítica y teoría, y desde la cual el mito del progreso se asienta como suelo común, interrogado o expuesto en distintos conceptos e imágenes. En esta dirección, las nociones de restos, escombros y desechos constituirán un eje articulador donde será posible indagar en determinados procedimientos y operaciones que espacializan la superficie del presente y reordenan las coordenadas materiales del territorio. Son las huellas de los procesos destructivos del espacio aquellas que interrumpen el relato del progreso y exploran desde allí otros regímenes de visualidad, que inauguran los escombros en tanto materia que queda ante la imposibilidad de su borramiento definitivo. Y además, nombran aquello que es creado mediante la destrucción del espacio. En los territorios arrasados del presente buscaremos trabajar una articulación posible entre una zona de la crítica literaria que problematiza la descomposición de los imaginarios nacionales y una escena teórica en torno a los nuevos materialismos que indaga en las formaciones de la materia y la agencia de sus procedimientos. Desde allí abordaremos tanto la relación específica entre espacio, restos y materialidad como también el desmontaje de los presupuestos modernos en torno a la pasividad e inercia de la materia. A partir de esa articulación leeremos ciertos procedimientos que tienen lugar en el territorio de Gran Chaco en tanto nuevo desierto que se abre en el imaginario del espacio argentino y que revela también un trabajo específico con las capas y excavaciones que determinan la búsqueda de restos y escombros perdidos. Por un lado, a partir de una pregunta sobre los tiempos y duraciones que descubren esos materiales cubiertos por multiplicidad de capas geológicas, exploraremos formas no lineales de la historia, estratos, sedimentos y formaciones materiales que visibilizan otros entrelazamientos y articulaciones entre tiempo, espacio y materia. Por el otro, a

partir de una determinada atención a los restos y su relación con la materialidad, indagaremos en las distintas modulaciones de los desechos y su presencia en los territorios del presente. Los restos, de este modo, exploran un régimen de visualidad específico en el cual se disputan formas de ocultar y eliminar aquello que finalmente no puede ser invisibilizado. De este modo, las transformaciones de las coordenadas espacio-temporales y su vínculo específico con la materialidad de los restos serán el punto de partida para explorar las formas de la memoria y la conformación de atmósferas, los rastros y desechos en *El viento de arrasa* (2012) de Selva Almada y *Bajo este sol tremendo* (2009) de Carlos Busqued. Ficciones en las cuales los parajes inhóspitos que habitan sus personajes evidencian en la basura los modos de inscribir la violencia que suscita la crisis de la retirada del Estado, como así también la resistencia que ofrecen esos materiales degradados y sus agenciamientos. Así, las *ficciones de los restos del espacio* indagan en las posibilidades no realizadas del presente a partir de modos de imaginar procedimientos que interrumpen el carácter total de la crisis para desde allí explorar en los restos materiales modos de intervenir la superficie espacializada del tiempo y también de la escritura.

Finalmente, en el *Capítulo 3 Los restos de la crisis* trabajaremos desde un enfoque teórico-crítico la descomposición del imaginario nacional en el espacio de la ciudad. Dibujaba como el revés del desierto, la ciudad a comienzos del siglo XIX supo encarnar el diseño de los sueños y promesas del progreso. Sin embargo, en el *después* de la Nación se vuelve un territorio irreconocible, lleno de escombros y desechos producto de décadas de ajuste y neoliberalismo. Buscaremos analizar la serie de variaciones y mutaciones que tienen lugar en torno a la materialidad del espacio y sus operaciones de visibilidad. A partir de las reflexiones críticas de Josefina Ludmer y Fermín Rodríguez, indagaremos en los nuevos repartos que emergen en la *imaginación espacial postnacional* desde la configuración específica que evidencia la temporalidad del fin de milenio. Haremos énfasis en las operaciones materiales del espacio, en los regímenes visuales que desorganizan las fronteras territoriales y en la agencialidad que exploran los materiales degradados.

A partir del conjunto de sentidos que se abren en torno a la *crisis* ensayaremos un vínculo posible entre la temporalidad del fin, el vaciamiento del sentido en torno a lo nacional en la crisis argentina de 2001 junto con las transformaciones climáticas y las reflexiones del fin del mundo. Se trata de leer en los territorios en crisis la articulación entre el orden político y el orden natural a partir de la interrupción del relato del proyecto modernizador, de explorar precisamente su revés y examinar los escombros y desechos que el progreso ha esparcido en su marcha. El enlace entre naturaleza e historia será abordado en primer lugar a partir de los aportes teóricos de Chakrabarty y Parikka, desde una perspectiva geológica que interroga los límites de la comprensión histórica. Tanto la profundidad de la historia entendida como proceso de espacialización del tiempo cuanto la multiplicidad de escalas que revelan otras mediciones temporales permiten conjugar *clima e historia*. Desde allí, analizaremos la configuración de una atmósfera de la crisis que traen a escena las ficciones del fin de milenio, en las cuales se producen modos de capturar ese enlace a partir de un conjunto de imágenes que lindan con la catástrofe y se expresan como un clima de inminencia. En el pasaje de la crítica a la teoría, atenderemos a la pérdida o agotamiento de los sentidos en torno al *fin del mundo* desde los aportes de Danowski y Viveiros de Castro, para indagar la desarticulación de los márgenes espacio-temporales de la historia, ante la retirada de un horizonte sin porvenir. Buscaremos leer en las ficciones de nuestro corpus el modo en que la crisis, antes que el vaciamiento total de sentido, interviene en la imaginación del fin de milenio desde la apertura de una nueva zona de visibilidad que ofrecen los desechos. Para avanzar en el desarrollo, analizaremos el espacio de la villa en tanto apertura de un campo de lo posible y de una serie de procedimientos estéticos en el cual se reorganiza una nueva sintaxis en torno a la basura. Allí leeremos el modo en que la materialidad cobra agencia y descubre un nuevo carácter de resistencia en el presente de la crisis. De este modo, procuraremos abordar los usos y trayectorias específicas de la basura y su relación con la materialidad del espacio en *La villa* (2011) de César Aira y *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara, ficciones en las cuales los desechos no sólo

exploran las formas destructivas de la crisis, sino que además se lanzan a ensayar procedimientos y modos de agenciamiento que descubren finalmente otros vínculos con la materialidad del espacio y el tiempo. Así, en las *ficciones en crisis* procuraremos indagar en los regímenes visuales que intervienen en el desencanto del fin de milenio y los procedimientos que exploran un posible entrelazamiento entre historia y naturaleza, ya sea bajo la forma de tormentas que agitan el cielo del fin de la historia o bajo excavaciones que remueven la profundidad del tiempo y conjugan diversidad de materiales, capas y estratos.

De este modo, lo que sigue a continuación, en el desarrollo de los siguientes capítulos, es una propuesta a partir de una profusión de lecturas, imágenes e ideas que buscan trazar un recorrido desde la configuración de ciertos espacios en los que la imaginación y la materialidad se aproximan, enlazan y ensayan finalmente procedimientos estéticos a partir de la potencia que liberan los restos que han quedado pese a todo. Lo que sigue, además, intentará con insistencia destacar la potencialidad de la ficción para imaginar otros espacios en los que advertimos se conjuga el desvanecer de un conjunto de formas y la irrupción de nuevos modos de entrelazamientos materiales.

¿Hay algún futuro en nuestro pasado más remoto, hoy que brotes de soja y de nacionalismo reaccionario emergen del suelo y se actualizan al costado de la ruta, en una pampa reconvertida en una enorme aceitera? Las villas miseria son actualmente los nuevos blancos en los mapas, los nuevos mundos “sin historia” poblados de formas desconocidas de vida comunitaria, mientras que el desierto crece en los intersticios de campos que se sojizan aceleradamente a costa del desplazamiento, cuando no del desalojo, de comunidades rurales enteras forzadas a arrendar sus tierras a *pooles* de siembra multinacionales.

Frente a un paisaje abandonado a las fuerzas regresivas del mercado, la nueva naturaleza capitalista está más en contradicción que nunca con las nostálgicas imágenes del campo que todavía hechizan la imaginación social. Pero los poderes que alimentan estos sueños son los mismos que impiden su realización. Hay que volver al desierto para despertar de estas imágenes, superándolas. Hay que ayudarle a la historia a mantener sus promesas.

Fermín Rodríguez

Capítulo 1. Un desierto por venir

1. Hacer el desierto

Como todo comienzo que se busca establecer, fundar o narrar, se hace desde siempre a partir de nada. El gesto político de imaginar y, con ello, fundar un territorio se conjuga con la ficción de inaugurar un comienzo, el de la historia argentina. Y pareciera que ese gesto fundante sólo es posible hacerlo escribiendo ya que narrar “no es sólo inscribir un síntoma histórico en la materia del relato, sino sobre todo producir y modelizar el curso de los acontecimientos que ese mismo gesto inaugura” (Maccioni, 2020b: 224). En este sentido, fundar un espacio significa narrar un comienzo y en nuestra historia, como señala Jens Andermann (2000), relatar la historia implica a su vez fundar el Estado nacional. Pero no cualquier relato, sino uno posible dentro del estatuto que ha de legitimarlo. La radicalidad de este gesto, el de comenzar a partir de nada para asentar las bases del territorio sobre el que se avanza, revela precisamente el acto de inaugurar la historia de un comienzo y, por tanto, la ausencia de la historia como origen. Jean-Luc Nancy, en *El mito interrumpido* (2001), asegura que narración y relato son aquellos que organizan y reúnen lo que antes se encontraba disperso, separado y además los que constituyen y conforman la escena de la invención, aquella que concentra todas las representaciones y hace que el tiempo se vuelva espacio. “El mito es origen y del origen, pone en relación con una fundación mítica, y él mismo funda (una conciencia, un pueblo, un relato) a través de esta relación” (Nancy, 2001: 86).

Franca Maccioni (2020b) señala el anudamiento que conforman el gesto político de la fundación y el gesto técnico que surge en la escritura para organizar las bases de la historia nacional. Una historia que requiere para la fabulación del ordenamiento de los acontecimientos que busca instituir, imaginar su reverso, un sentido opuesto y negativo: “inscribe y hace surgir en la escritura que funda, al mismo tiempo, una imagen de la naturaleza que presupone no-histórica y en este sentido, quizás, mítica” (Maccioni, 2020b: 225). Sobre ese fondo pretendidamente natural se

levantan los fundamentos de la historia, a partir de una naturaleza mítica que, a su vez, es creada e inventada por la fuerza del mito, como sugiere nuevamente Nancy (2001). Un surgimiento desnaturalizante de la historia que hace del proyecto fundacional un sentido unívoco e inevitable.

La invención del comienzo, de la historia y el territorio -todos ellos a la vez, concomitantes, reunidos en el advenimiento de la fundación- inaugura entonces un gesto: la apertura de una posibilidad para el porvenir. La perspectiva que se abre no es sola sobre una escena espacial, sino también la proyección de un futuro posible de apropiación y explotación. Lo cierto es que en este anclaje espacio-temporal, el comienzo se muestra opaco, su propia temporalidad es difícil de trazar. Ya que la promesa que dibuja el futuro de la Nación requiere para su realización asentar una condición que sólo es pretérita, un tiempo anterior consolidado en una naturaleza no-histórica. Un pasado absoluto que, como tal, nunca ha sido presente. Se trata de la prefiguración de un horizonte que hace del grado cero de la fundación un futuro anterior, una promesa histórica que sólo sobre la base de fabular un tiempo pasado se lanza a proyectar el porvenir. Javier Uriarte advierte que “es el comienzo de la realidad de lo proyectado pero a la vez conlleva borramientos definitivos, ausencias sustantivas” (2012: 37) y con ello se refiere, a partir de una retórica de desvanecimiento, a un futuro que aún no existe y a un pasado que se disuelve. Se trata de una temporalidad en potencia, definida como apertura de posibilidad capaz de producir un efecto singular sobre el espacio. En los cimientos de la fundación del territorio nacional argentino, la imagen del vacío se levantó como la condición necesaria para montar la figuración temporal de los comienzos, la escena del surgimiento de un espacio y un tiempo por venir. Una ficción del tiempo originario enlazada a una ficción de la emergencia precipitada del espacio. Comenzar con nada, entonces, resultó ser la ficción necesaria para construir, ordenar y poblar de sentidos el territorio nacional. Así, el vacío se presenta como una ausencia temporal, como grado cero histórico y, a la vez, como un vacío espacial, como el surgimiento inaugural y repentino del territorio. Dicho vacío tomó el nombre de desierto, espacio emblemático de la fundación nacional

que se erigió como una vasta extensión, como un territorio infinito que aparecía *por primera vez*, como el grado cero necesario para poner a funcionar los cimientos del espacio nacional. ¿Pero no era el desierto un paisaje inmóvil, un vacío que siempre estuvo ahí? ¿Un espacio geográfico, natural, disponible, a la espera de que algo suceda? Lo cierto es que el desierto es un espacio que *se hizo* desierto, que a partir de una serie de transformaciones teóricas, políticas y estéticas se fue cubriendo de una serie de significantes vinculados a la soledad, el abandono y el vacío (Uriarte, 2020).³ Se trata de un espacio que durante el siglo XIX comienza a construirse a partir de una operación de ocultamiento: borrar su carácter de proceso para hacer emerger la imagen de un espacio natural. Es a partir de una intervención precisa que el espacio se vuelve un “sustrato atemporal” (Gordillo, 2018: 105), una extensión absoluta e invariable. Este sentido de abstracción se ve alterado al momento de reparar en la producción del espacio, en los movimientos y las fuerzas, en la plasticidad que lo componen y dan forma, en suma, al leer allí un proceso intensamente material que interviene el espacio y que busca encubrir las formas de representación y de apropiación territorial (Gordillo, 2018). El vacío del desierto -ausencia de huella histórica, de lengua, de cultura, de exuberancia natural- fue antes que un objeto a representar, el resultado de una práctica sobre la que fue posible construir la imagen de un espacio virgen, un espacio a la espera

³ Javier Uriarte, en *The desertmakers* (2020), postula la siguiente idea: si el desierto requirió para su construcción una constelación de sentidos en torno al vacío para convertirlo en un espacio natural, en pura geografía, la concreción de dicho proceso se asentó sobre una serie de prácticas sistemáticas y específicas ligadas a la conquista, la apropiación y el exterminio. Y la guerra, en su recorrido, se presenta como el principal instrumento desertificador a mediados del siglo XIX. Para ello, distingue dos momentos. Primero, el desierto como modo de representación del vacío, como imagen y expresión de un deseo y luego, a través de la guerra, el desierto concretamente se torna un espacio capaz de ser apropiado por el Estado. “El desierto, en la segunda mitad del siglo XIX, deja de ser una metáfora o una imagen y adquiere un carácter trágico y absoluto. Naturalmente, las ideas de modernización, orden y progreso ocultan -como la idea de paz denunciada por Tácito- el verdadero carácter destructivo del proceso: como en tiempos del imperio romano, el desierto será el vacío que resulte de la guerra” (Uriarte, 2012: 4). Uriarte sugiere que la guerra se concibe en la lógica modernizadora como instrumento legibilizador, capaz de hacer frente a esa vasta extensión territorial que no puede abordarse con la mirada: “la guerra implica sucesiva pero complementariamente desertificación, legibilidad y apropiación, tres momentos de un mismo proyecto exitoso” (Uriarte, 2012: 31). E insiste en muchas ocasiones en las dos configuraciones que giran en torno al vacío: “el tránsito desde el desierto como fantasía, como la invención de un vacío conquistable, hasta su creación como otro vacío, ahora resultante de dicha conquista” (Uriarte, 2012: 159).

del proyecto civilizatorio y modernizador capaz de apropiar y llenar de sentidos la nación porvenir. Un proceso de vaciamiento que es al mismo tiempo la forma de producir el espacio nacional y definir su curso. Fue necesario entonces hacer emerger una serie de atributos negativos sobre el territorio para comenzar. Inventar e imaginar las formas y contornos de este espacio fueron también los modos de narrar un comienzo, el de la imaginación espacial argentina.

De este modo, literatura, fundación y territorio conforman una trama de imágenes indisociables en el siglo XIX sobre la que se forjaron los sentidos de la Nación. Y el desierto se consolidó como un artefacto discursivo funcionando en torno al vacío y lo real. Lo cierto es que los sentidos de la Nación se organizaron alrededor de una operación que buscó insistentemente hacer del desierto un espacio natural que simplemente se encontraba *ahí*. Ese proceso de naturalización del espacio, en la lectura de Jens Andermann, nos señala cómo el paisaje se esforzó por disimular y ocultar la violencia que lo constituyó como tal: una “política naturalizante” (Andermann, 2018b: 17) del espacio que “encubrió y se tornó cómplice de una violencia extractiva que no ha dejado de arrancar la carne de la tierra” (Andermann, 2018b: 17-18). Esta operación de naturalización, que funcionó como garantía del proyecto civilizatorio y modernizador, exhibe en su revés la producción del espacio como proceso intensamente material: “Y estas formas además naturalizan el presente al borrar la destrucción que las produjo y las constelaciones de escombros que son testimonio de dicha destrucción” (Gordillo, 2018: 28).

Quisiéramos pensar, en esta dirección, cómo la operación de naturalización del espacio se volvió un aspecto central de la producción de los imaginarios espaciales que rondan desde la fundación de la Nación y aún exhiben algunos indicios y restos en el presente. Es desde el desierto que es posible advertir la producción destructiva del espacio. Y también es posible ver allí el trazado de un ciclo: el desierto como espacio que se vacía simbólicamente para la fundación, que se puebla para la producción y que finalmente se desertifica con los procesos extractivos. Pareciera que de esta secuencia, como un arco que recorre el proyecto

civilizatorio y modernizador de comienzos de siglo, sólo quedan restos y espectros.⁴ Además, buscamos revisar cómo se despliegan esta serie de problemas en las ficciones de nuestro corpus las cuales exploran las operaciones críticas de la fundación a partir de un desvío. Es en *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2015) de César Aira y *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara que el espacio de la ficción elabora un desplazamiento, en el que la escritura toma prestada otra perspectiva, ya no la presencia de un sujeto que se lanza a recorrer y consumir con la mirada el paisaje nacional, sino una perspectiva que se fusiona con la materialidad del desierto, agenciando con la materia que se creía inerte, muda y proyectando así otra percepción del entorno. En Aira (2015) la percepción del sujeto deviene un estado de trance, una alucinación del paisaje que desplaza los orígenes de la fundación nacional para explorar otro: un comienzo vanguardista que remueve los cimientos de la fundación, que desborda los límites del paisaje y ensaya modos de enlazar naturaleza y cultura. En Cabezón Cámara (2017) el desierto participa de una serie de transformaciones que lo hacen un entorno vivo, un medio fluido de conexiones y variaciones múltiples. El desierto allí abandona la forma paisaje de una imagen detenida y se vuelve un despliegue de planos e intensidades. Ambas ficciones exploran la posibilidad de volver a imaginar otro comienzo, uno que atiende precisamente a aquello que ha sido negado, borrado y ocultado: la materialidad del desierto, los agenciamientos materiales que subyacen y el modo en que imaginación y ficción exploran formas en las que se descubren vínculos con la materia.

La violencia del proyecto fundacional de la Nación nos propone al desierto como una imagen irremediablemente producida, como el efecto de una práctica concreta, como el resultado de un proceso cuyo objetivo fue precisamente borrar el carácter

⁴ A lo largo de la presente investigación exploraremos el modo en que los espacios arrasados, vaciados y explotados que presentan un conjunto de ficciones de las últimas décadas entablan una relación -y sugerimos son el resultado- de esos procesos modernizadores que diagramaron y conformaron, a comienzos del siglo XIX, la visión ordenadora del espacio de lo real. Volvemos al desierto para indagar allí qué queda, qué persiste y sobrevive en los imaginarios espaciales de nuestro tiempo, pero también qué desplazamientos y transformaciones tuvieron lugar en relación al espacio.

de su puesta en curso. Por tal motivo, ese nombre político enlazado a la fundación del espacio argentino no se presenta como un objeto a representar, sino que se abre como un acontecimiento y como un trabajo singular de espacialización. Un artefacto óptico y discursivo que, en la noción moderna de paisaje, sentó las bases de una relación específica que predominó en las coordenadas del pensamiento estético, político, literario, económico del siglo XIX, entre una naturaleza objetivada -y por tanto, explotable- y la voluntad de un sujeto capaz de portar una mirada y otorgar sentido. Además, el gesto político de la fundación, como sugiere Javier Uriarte (2020) no puede concebirse sin un territorio, ya que el Estado no puede ser pensado sin límites ni extensiones demarcadas. Precisamente allí radica el poder del Estado, en las operaciones de codificar ese territorio sin medida y producir trazos, líneas y direcciones. De este modo, “no hay poder del Estado sin espacio donde pueda aplicarse” (Uriarte, 2020: 16). Un espacio que se abre como pura exterioridad y afuera, al que el estado buscará anular y apropiar pero sin el cual no puede concebirse. En la misma dirección, Fermín Rodríguez señala que “la conquista es una apropiación de un lugar por medio de un discurso que nombra y una mirada que clasifica y transforma lo desconocido en una colección de objetos y datos legibles, de nombres, distancias, repeticiones y diferencias” (2010: 26). Así, naturaleza y Estado conforman una dialéctica que, en el marco de la forma paisaje, constituyen un medio que se dirige a naturalizar las representaciones del espacio y a construir desde allí un aparato de ordenamiento y captura.

El desierto exhibe, a partir de la producción de un vacío originario que permanece a la espera de un proyecto que lo vuelva una entidad real, el carácter constructivo de una operación precisa y, junto a ello, la ficción necesaria para la fundación de lo nacional. Ficción que reveló, en primer lugar, la inevitabilidad del proyecto a partir de la conformación de una tradición que funda una temporalidad propia, un tiempo fuera de tiempo y un espacio que se proyecta como paisaje, como una imagen en el horizonte de lo fundante.

2. La producción del vacío

La escena territorial del siglo XIX elabora un repertorio crítico entre paisaje, literatura y fundación que toma como punto de partida para su propia construcción una serie de privaciones y faltas que conforman el espacio de la pampa argentina: una extensión infinita, un vacío informe. En *Mapas de poder* (2000) Andermann emprende un recorrido en el que enlaza espacio argentino y literatura para interrogar la fuerza de los mitos fundacionales que forjaron el siglo XIX y explora allí el modo en que la ficción imaginó su espacio de representación. Imaginación y ficción, en este sentido y como veremos en el conjunto de textos críticos que reponemos en este capítulo, convocan un movimiento, una articulación de sentidos que trabajan directamente sobre lo real y trazan líneas que desmontan los sentidos más fuertemente arraigados de la estructura del mito, aquellos que se construyen alrededor de *lo nacional*, la *tradición* y una enorme constelación de sentidos en torno a la fundación y los comienzos. Lo cierto es que para fundar un territorio parece necesario hacer emerger ciertos atributos, como la inercia y pasividad del espacio y los materiales que lo pueblan. Andermann busca interrogar en la primera imagen de la literatura argentina, el desierto, ese rasgo aparentemente natural que organiza los sentidos del territorio nacional: “La nacionalidad no es, como quieren las filologías, una materia prima de la literatura, el suelo fecundo que hace brotar las flores de la imaginación, sino que es un artificio discursivo, una ficción política y cultural” (Andermann, 2000: 16). Por lo tanto, el desierto argentino, emblema de la ficción nacional, no sería entonces materia o tema del que se serviría la literatura para conformar la tradición en busca de ese Estado Nación por venir, sino que, como sugiere Paola Cortés Rocca, el desierto se hace, se inventa, en el momento mismo en que se inscribe la letra:

En el centro del proyecto de organización nacional está la letra que motoriza el pensamiento cultural, estético, político y militar del siglo. La letra como registro y documentación, la letra como instrumento

para la administración de mercancías, territorios y cuerpos, la letra ante todo como herramienta civilizatoria y ordenadora (Cortés Rocca, 2011: 13).

La letra aparece entonces como el primer contenido de ese suelo inerte que llamamos desierto y como todo comienzo que se quiere instaurar, convoca un tiempo homogéneo que cimienta las bases de la imaginación espacial de la literatura argentina. Los textos literarios, corriendo a la par de la emergencia de este nuevo territorio, emprenden, como afirma Andermann, “la aventura de forjar, desde la letra, una nación” (2000: 15). No habría así un vacío previo a su invención, un vacío a llenar, sino que la trama fundacional “imagina, en primer lugar, ese mismo desierto que *es el primer contenido*, una letra que pretende su propia ausencia” (Andermann, 2000: 37). Fue necesario, entonces, para sacar al desierto de su mudez, de su imposibilidad de representación y formas que le otorgan un sentido de totalidad al espacio, un despliegue de escritura y letra. Ésta será su revés, puesto que no habría entonces una presencia previa a la letra, anterior a la serie de escrituras que parten de Echeverría y se diseminan a lo largo del siglo XIX, sino que el desierto es inventado en el momento mismo de su inscripción. En un mismo movimiento, la letra convoca la fundación del espacio argentino y la de la literatura argentina. Si, como veremos aborda Paola Cortés Rocca (2011), la fotografía es la tecnología emblemática del siglo XIX, en conjunto con otra multiplicidad de técnicas que insistentemente buscan medir, tasar, delimitar, observar y registrar el territorio, la letra ingresa también como medio y se inscribe como tecnología fundacional que forja los sentidos de la Nación. Escribir entonces es un gesto técnico, un modo de ordenar el territorio nacional y de conformar un sujeto portador de una mirada capaz de dar sentido. De esta manera, la letra plena en contenido se presenta como una forma de llenar, de colmar un espacio que se exhibe ante todo amenazante por su extensión:

El desierto no es, pues, sólo el nombre que se le da a ese espacio todavía precario y borroso, sino también es, en su carácter de significativo moral, el de la relación contradictoria que éste mantiene

con una letra que avanza y retrocede en constantes vaivenes sobre él (Andermann, 2000: 40).

El desierto, entonces, viene a nombrar en primer lugar ausencia de textualidad, un vacío de palabras capaz de garantizar los sentidos de un Estado Nación por venir. Este vacío, en cuanto tal, se presenta como un artefacto discursivo, como una máquina que pone a trabajar la escritura. Así, la imagen del espacio en términos de vacío hace del desierto una extensión definida negativamente por aquello que falta: una serie de privaciones que evidencian una operación política para comenzar a nombrar, a narrar y a trazar límites sobre el territorio. Andermann afirma que el desierto es un nombre político capaz de enlazar, en una trama de significantes, escritura, espacio e historia. Y el vacío a partir del cual es inscripto es, ante todo, un significante moral que se dirige a señalar la ausencia de agencia, de voluntad y como consecuencia, la construcción de una hegemonía letrada capaz de dar un sentido totalizante al espacio: “el desierto como una categoría que naturaliza la inevitabilidad del propio proyecto” (Andermann, 2000: 39). Es también una “avanzada simbólica” (Andermann, 2000: 38) ya que es el lenguaje en tanto inscripción el que termina de redimir a la tierra, el que termina de sacarla de su inercia y pasividad para finalmente, en ese movimiento, sumarlo al archivo de paisajes románticos que ordenan la región a comienzos del siglo XIX.

Aún así, la llanura pampeana ingresa de un modo singular a este archivo, ya que es inscripto al mismo tiempo que es excluido de la serie de paisajes americanos que conformaron los naturalistas románticos. Una serie de operaciones definen este movimiento, ya que el comienzo de siglo encuentra en el viaje y la excursión la trama estética y política que define el paisaje moderno. El desierto es inscripto en tanto es traducido en un espacio textual, aquél que pone en funcionamiento las coordenadas de la fundación, aquél que llena de sentidos una brecha imaginaria. Escribir será entonces el modo de trazar el límite de ese mal que encarna la extensión desmedida: una intervención ordenadora del espacio. Pero el desierto también se exhibe, en el repertorio de paisajes americanos, precariamente, sin

límites precisos y fundamentalmente por aquello que no tiene: la exuberancia del espectáculo natural. “Sencillo y honesto, y a la vez majestuoso e infinito, el espacio argentino es al mismo tiempo «interior» de una identidad criolla y la tierra vacía y disponible para la colonización futura” (Andermann, 2000: 44). En ese pasaje, entre la pertenencia y lo impropio del espacio argentino en la serie de paisajes americanos, tiene lugar el conjunto de impresiones estéticas bajo la mirada del sujeto romántico que comienza a construir una historia lineal capaz de asegurar la posesión de esos nuevos territorios en expansión. Andermann sugiere que “la imagen del desierto superpone entonces, en una junción aporética, el concepto del *statum* romántico y el *telos* progresista” (2000: 38). Y ese cruce expone el modo en que tanto la historia como el espacio se alzaron como una objetividad dada, irrefutable y, sobre todo, necesaria como cimiento para el desarrollo del proyecto modernista y civilizatorio. Así, relatar la historia y fundar el Estado arman un conjunto, una promesa, cuyo impulso narrativo del pasado asegura la construcción del porvenir.

Fueron entonces las narraciones, los relatos y las crónicas, las que vinieron a poblar de sentidos esa geografía vacante, abierta a la imaginación. Fermín Rodríguez, en *Un desierto para la nación* (2010), asegura que este conjunto de inscripciones fueron escribiéndose directamente sobre lo real y desde allí fueron conformando las imágenes del vacío nacional. Desde una óptica deleuziana Rodríguez compone una cartografía en torno al desierto y la literatura abierta a la imaginación, a partir de la potencia que libera ese espacio sin medida.⁵ Una

⁵ El espacio aparece en *Mil mesetas* (2008) como una categoría clave para comprender el carácter potencial de lo virtual, pero no como aquello que se opone a lo real, sino a lo actual. El espacio no es ni una forma impuesta, ni planos ya constituidos sino que expone el potencial de producir planos, dando lugar a lo virtual, esto es, a las singularidades y líneas que pueden abrir otros espacios. En este sentido, las nociones de territorialización y desterritorialización ocupan un lugar relevante para el trazado de la lectura del espacio en *Un desierto para la nación*. Natali Incaminato (2020) estudia las relaciones entre teoría y crítica literaria y repara en los usos de dichos conceptos en el trabajo de Rodríguez: “La configuración de «territorio» en Deleuze y Guattari (principalmente en *Mille plateaux*) sigue estas concepciones, ya que el mismo emerge cuando unas relaciones de deseo organizan flujos en zonas de intensidad provisionales y constituyen una territorialidad que fija y convierte su flujo en una «zona de intensidad». Estos procesos de territorializaciones pueden ocurrir en lo orgánico, lo inorgánico, lo animal o la vida intelectual: el deseo, a partir de flujos preexistentes, genera las conexiones que dan lugar a una territorialidad, una semiformalización

potencia ligada a la imaginación y la virtualidad, como si además del registro, la medición y la documentación, la ficción fuera el principal soporte sobre el que se crea el desierto y la Nación. Ya que la ausencia, el carácter de falta y privación que presenta el espacio, “donde la geografía se va volviendo una sola cosa con lo imaginario” (Rodríguez, 2010: 16), se torna una ausencia política, un proceso abierto y en formación, una invención de lo posible: la del Estado Nacional por venir. Pero también, el desierto era ausencia del campo de relaciones romántico que se entabla entre la serie de convenciones estéticas que impone el paisaje y una mirada, un “yo”, una conciencia aprehensora capaz de ordenar y otorgar sentido a esa experiencia. Era necesario, entonces, transformar el espacio, volverlo paisaje y consumirlo con la mirada. En suma, la ausencia que encarna el paisaje argentino hace estallar la organización de lo sensible. En este sentido, la virtualidad constituye un atributo fundamental para construir el vacío del territorio argentino ya que el desierto despliega ante todo la potencia de lo que podría ser: “Leer el tiempo en el espacio significa ver detrás de lo acabado un proceso de formación o de desarrollo en gestación. No hay nada fijo e inamovible; nada está concluido, sino en proceso de cambio y devenir (Rodríguez, 2010: 82).

Lo virtual, de este modo, se presenta como aquello que podría haber sido, como el potencial del devenir que subsiste bajo la forma de promesas esperando a ser realizadas (Deleuze, 2019). Lo virtual es el modo en que opera la ficción, la potencialidad que se realiza y nunca se agota, que se actualiza siempre parcialmente. La perspectiva deleuziana, como mencionamos, conforma los cimientos sobre los que se pone a funcionar la máquina de lectura del desierto de Rodríguez. Leer la literatura en términos de espacio a partir de los movimientos de territorialización y desterritorialización (Deleuze, 2008) hace emerger la *intensidad virtual* del desierto:

contingente, que se puede disolver. Por otra parte, la desterritorialización (déterritorialisation) se resiste a la codificación porque sigue los flujos de devenir sin un plan previo, estas trayectorias son llamadas “líneas de fuga” (lignes de fuite); ellas escapan de las codificaciones hacia lo que todavía no puede ser representado, y además se asocian a la huida del sujeto y al devenir otro (devenir animal, por ejemplo)” (Incaminato, 2020: 307).

Analizar la literatura en términos de espacio supone entonces captar dos movimientos a la vez: por un lado, el trazado y la actualización de límites y clasificaciones, la recodificación de la tierra como propiedad privada, el registro y control del movimiento de cuerpos por el espacio, el esfuerzo político por capturar los flujos no ligados a la tierra, la creación de territorialidades artificiales para ligar los hombres a un medio. Por otro lado, el poder de movimiento de los nómades, la huida hacia el desierto de formas fluidas, la velocidad y la imperfección de líneas acabadas y en fuga, líneas virtuales de liberación y de terror, de vida y de muerte (Rodríguez, 2010: 17).

Mientras Andermann señala que el desierto, desde su misma configuración, es incorporado y a la vez excluido del archivo de paisajes americanos, Rodríguez asegura que es “la sobriedad de una tierra que se resiste a su traducción como paisaje” (2010: 14), que funcionó como soporte para la proliferación de imágenes y sentidos de lo nacional y que a la vez erosiona las representaciones del paisaje. Una resistencia que se tradujo como garantía del proceso fundacional del territorio y la literatura. Así, Rodríguez compone una cartografía fluida de ficciones territoriales que oscila entre las escenas de captura del espacio -el trazado de sus límites- y las fuerzas turbulentas que emergen de la tierra y desarman esas mismas coordenadas. El desierto entonces se construye como una extensión deshistorizada, sin medida, pero además sin cultura, condiciones que en conjunto permitieron intervenir y transformar la realidad de ese territorio, producir un marco para la naturaleza y proyectar así la forma de un paisaje. Un espacio vacío que no contaba para la imaginación científica y romántica de la época, definido negativamente por aquello que no tiene en relación al acervo de estampas naturales que exhiben los trópicos o los picos nevados de los Andes en el repertorio visual de los viajeros. La ausencia de vegetación, de relieves, de población, de historia, ponen en riesgo la posibilidad de replicar algo del orden del discurso. Sin embargo, a partir de una serie de transformaciones, el desierto comienza a moverse. El clima, la presión, la temperatura hacen de esa extensión quieta, inmóvil e invariable, un flujo de conexiones que desfiguran el paisaje: una diferencia intensiva, dirá Rodríguez, una

escena fluida, “un principio vital que irrumpe cíclicamente para cambiar el rostro del paisaje” (2010: 50).

En medio de esos movimientos y transformaciones se revela el surgimiento de las fuerzas de la naturaleza, una naturaleza plástica, violenta por momentos, que comienza sigilosamente a ser traducida en términos de paisaje. Ese pasaje, de la naturaleza al paisaje, implica una serie de operaciones, un cruce de retóricas estéticas, políticas y económicas que en conjunto hacen del acto de nombrar la inauguración de un régimen de visibilidad del espacio: un medio que se vuelve legible a partir de la naturalización de la representación del territorio. “La imagen de una nación que se vuelve visible como territorio” (Rodríguez, 2010: 208) en la que se forjan los sentidos de la fundación y que hicieron del desierto un espacio infinito que aparecía *por primera vez*. Como el grado cero de la fundación de la Nación, de la tradición literaria, del territorio, el desierto se presenta como un artefacto discursivo funcionando en torno al vacío y lo real. Así, fundar un espacio significó también narrar un comienzo:

Desierto era entonces ausencia de instituciones, de tradición y de herencia cultural, de carrera, de riqueza, de perspectivas de poder: una extensa prolongación del sentimiento romántico de pérdida por otros medios, los medios de una estética que buscó en la pura geografía la imagen de un comienzo radical y absoluto (Rodríguez, 2010: 212).

Lo desierto en tanto operación de vaciamiento es entonces el resultado de una acción precisa, una construcción concreta, la de fundar y montar sobre la figuración temporal del comienzo un vacío que asegure la Nación por venir. Y el comienzo, en cuanto grado cero cuya condición es la producción del vacío, guarda en su interior la forma de un tiempo homogeneizado que traza las vías del proceso modernizador y del progreso. Recordemos también cómo el acto de fundar -la construcción de lo desierto, de ese supuesto estado de abandono y soledad- resulta concomitante al acto de narrar, al de forjar la letra sobre la que se inscribe el paisaje nacional. Con ello, los relatos de viaje fueron principalmente la matriz de la conformación de una perspectiva extranjera, de la distancia capaz de abordar y

consumir el territorio. Una narración que, al modo de la génesis y la imaginación en torno al origen, se despliega a través del espacio y descubre en la naturaleza, en sus contornos y ausencias, la imagen de la Nación argentina por venir.

3. Desplazamientos

A principios del siglo XIX, los viajes del naturalista alemán Alexander von Humboldt imprimieron la imagen de una geografía vacante en América del Sur, y con ello la apertura ante una naturaleza que se presentaba disponible para la apropiación. Una conquista del espacio por medio de palabras e imágenes que transformaron la realidad y la volvieron una evidencia visual y discursiva: una reforma del orden del discurso, un cambio en la percepción y la imaginación. Graciela Silvestri (2011) asegura que en las experiencias de los viajeros, a pesar del resquebrajamiento que comienza a producirse entre la ciencia y el conocimiento sensible, asoma aún el sentido clásico de la belleza como cifra de la armonía natural.⁶ Adolfo Prieto (1996) señala, en su estudio sobre los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, una determinada *insistencia narrativa* (1996: 30) en la mirada de los viajeros por el territorio americano, impulsada por el registro de lo familiar y lo reconocible, por un conjunto de operaciones ligadas a la traducción. Sin embargo, a diferencia del vacío que presenta el desierto, la naturaleza para Humboldt no entraba en los parámetros de lo reconocible sino que se exhibía como pura desmesura y espectáculo, como el despliegue de fuerzas

⁶ En *El lugar común. Una historia de las figuras del paisaje en el Río de la Plata*, Graciela Silvestri estudia las formas en que se construyó la identidad nacional a partir de las imágenes que se forjan en torno al territorio que se asume como propio. En este sentido, el trabajo a partir de *figuras* (Auerbach, 1998) proporciona en el recorrido de Silvestri otro modo de abordar y articular el tiempo, más allá de la representación y de las temporalidades que se organizan alrededor de la naturaleza, de los conflictos políticos e históricos, de los avances de la técnica: “el tiempo de las figuras posee su propia cadencia” (Silvestri, 2011: 23). Desde allí, explora los alcances de la noción de paisaje desde una perspectiva romántica a partir de tres figuras que organizan su recorrido: la belleza natural, lo pintoresco y lo sublime. A partir de una perspectiva histórica, el paisaje es pensado como fragmento de la naturaleza, de una totalidad que paradójicamente se desmonta, siguiendo las reflexiones de Georg Simmel en *Filosofía del paisaje* (2014). Ver también *El paisaje como cifra de armonía* (1991), *La pampa y el río* (2002) y *Paisaje y representación* (1999).

vitales que desafían la percepción humana. Por ello, los viajeros naturalistas fueron portadores de una nueva mirada capaz de reorganizar la percepción del espacio. El desafío de una nueva percepción que se abre ante lo desconocido, comienza a delinear un nuevo mapa, a señalar nuevos relieves y accidentes guiados por los intereses expansivos y marcado por los llamados *espacios en blanco* que comienzan a nombrarse y hacerse visibles en las cartografías modernas.

A partir de la trama de sentidos que organiza la ciencia romántica del siglo XIX, se construye la percepción de una naturaleza en acción, atravesada por fuerzas ocultas que ponen en tensión el campo de lo visible. El conjunto entre ciencia y estética también revela un nuevo discurso sobre la naturaleza: la escritura de Humboldt se aparta de la descripción como recurso totalizador que encuentra su existencia fuera del texto, y en ese movimiento se advierte que “el proyecto totalizador existe *en* el texto, orquestado por la mente y el alma infinitamente expansivas del escritor” (Pratt, 1997: 222). Entre múltiples operaciones de apropiación que tuvieron lugar en el territorio americano, Mary Louise Pratt (1997) señala con la expresión *zona de contacto* el encuentro entre pueblos que geográfica e históricamente estaban separados y que con la emergencia de los relatos viajeros y la expansión imperial europea entran en contacto y traman así vínculos duraderos en el tiempo. A partir de esa figura espacial explora la relación que hay entre literatura de viajes y expansión económica europea. Por su parte, W.J.T. Mitchell, en el reconocido *Landscape and power* (2002)⁷ aborda la noción de paisaje -principalmente en el contexto de auge en la modernidad- como fenómeno *imperial*, es decir, dentro de un sistema de expansión y dominación cultural, político y económico. Así, el paisaje se presenta como medio visual que naturaliza y unifica el mundo para sus propios fines, como medio de expresión cultural que desborda el propio género paisajístico en el que está inscripto. Ya que, siguiendo a Mitchell, el paisaje “no es sólo una escena natural, ni tampoco una mera representación de una escena natural, sino una representación natural de una escena natural, una huella o un ícono de naturaleza en la misma naturaleza, como

⁷ La traducción es nuestra.

si la naturaleza imprimiera y codificara sus estructuras esenciales en nuestro aparato de percepción” (Mitchell, 2002: 10). En este sentido, la representación de la naturaleza y el viaje conforman un anudamiento en la mirada del viajero en busca de un sistema de traducción girando en torno a lo desconocido. Tal relación es capturada en la forma del paisaje, como el medio propicio para abordar la naturaleza, codificarla y luego apropiarla:

No es casual que la representación de la naturaleza como paisaje haya sido una ocupación central para los exploradores que recorrieron desde el siglo XV las nuevas tierras anexadas como colonia a los imperios europeos. Esas tierras se incorporaban bajo los regímenes de la explotación económica y de la construcción imaginaria de un mundo natural, representable como escenario abstracto, abierto a la expansión civilizatoria (Colectiva materia, 2020: 216).

El viaje se presenta como operación de escritura y como *artefacto cultural*: como motor de una transformación sigilosa del espacio. Reinventa el territorio bajo la forma de la promesa, en el marco del surgimiento de la historia natural como estructura de conocimiento. Los relatos de viaje proporcionaron una mirada del espacio como medio silencioso, previo a cualquier marca, historia y cultura. Rodríguez lee estos relatos como máquinas territoriales que trabajan directamente sobre lo real, que reorganizan el espacio de lo visible y trazan los límites de lo representable: “imágenes y enunciados que hacen lo que dicen, que fundan lo que nombran” (Rodríguez, 2010: 35). El espacio es entrevisto como un acontecimiento que libera imágenes capaces de forjar las pautas que organizan la mirada, la lectura y los límites del territorio. Imágenes, en suma, que ingresan en el paisaje, que poseen una fuerza performativa y reorganizan esa nueva realidad histórica que se alza ante la mirada de los viajeros. Una nueva mirada, *imperial* como dirá Mary Louise Pratt (1997), con la distancia precisa para abordar el espacio, otorgarle sentido y consumirlo: una mirada extranjera y expansionista que se constituye como el punto de partida para emprender una historia crítica del viaje en su dimensión discursiva. En una misma dirección, Rodríguez asegura que:

Se trata de un procedimiento, una herramienta, un encuadramiento del territorio según nuevas coordenadas discursivas y políticas que, a la manera de un cristal, abrieron la distancia necesaria para narrar y describir un medio luminoso cargado de intensidades, variaciones y matices inéditos, imperceptibles para el naturalista de gabinete del siglo anterior tanto como para el conquistador que explora y se mueve entre otro tipo de signos (Rodríguez, 2010: 39).

Así, la máquina de narrar y mirar del viaje, a comienzos del siglo, proporciona un nuevo campo de sentidos a la realidad, capaces de fundar una nueva perspectiva.⁸ Y el viaje, artefacto cultural que reorganiza lo sensible, persigue incansablemente lo desconocido para incorporarlo a un régimen de visión, un régimen constituido por el auge científico y un conjunto de nuevos instrumentos de medición que, junto al arte del romanticismo europeo y su composición artística del paisaje, logran configurar la empresa colonizadora y sus cálculos de la riqueza. La realidad para los viajeros, especialmente para Humboldt, es efecto y resultado de aquello que es medido, observado, traducido, ya que el fluir caótico de la materia que emerge de estos nuevos territorios -escenas dispensas que discurren ante la mirada- requiere de una ilusión técnica que se inscriba directamente en las cosas y haga de la ciencia aquella que le da realidad al mundo (Rodríguez, 2010: 42).

8 Mary Louise Pratt, años después del reconocido *Ojos imperiales* (1997), publica una serie de ensayos reunidos bajo el nombre *Los imaginarios planetarios* (2017). Allí convoca una diversidad de problemas culturales situados en diferentes momentos históricos. Uno de ellos, “Los que se quedan: cuerpos, identidades, espacios”, formula una inquietud en torno a los estudios de la literatura de viaje que asombrosamente se muestra inalterable aún y tiene que ver con una determinada homologación entre el punto de vista del relato de viaje y el punto de vista adoptado por el crítico o estudioso literario. El planteo es el siguiente: “siempre me he preguntado por qué, cuando los occidentales estudiamos el viaje y la literatura de viaje, automáticamente nos alineamos con el punto de vista del viajero, aun cuando criticamos su discurso o sus actos. Este alineamiento con el viajero es tan habitual y arraigado que, como todo lo que la ideología vuelve natural, es difícil percibirlo, o percibirlo como relevante. Si se mira a la vasta producción de trabajo académico sobre la literatura de viaje de los últimos veinte años (incluida la mía), en su mayor parte los estudios sobre literatura de viaje tienen el mismo enfoque que los libros de viaje” (2017: 47-48). Este aspecto que detecta la autora y que nombra como *mimesis crítica*, supone un enorme riesgo, un marcado límite para desmontar los mitos modernistas y hacer de tal zona de estudio el desarrollo de un potencial crítico. Y arriesga una hipótesis: “este alineamiento de los investigadores con los viajeros se mantiene firme, creo, debido al hecho de que en la imaginación moderna occidental, tanto liberal como radical, la movilidad es una de las principales figuras de la libertad y el viaje es una principales figuras del conocimiento” (2017: 49). Resulta destacable de este comentario el hecho de advertir una determinada persistencia a lo largo del tiempo ante las perspectivas y los puntos de vista adoptados, una singular supervivencia de la *mirada imperial* en el presente.

Prieto afirma que, en la retórica de los viajeros, “el uso del término *romántico* remite a un código de apreciación del paisaje que se resiste a incorporar, todavía, la imagen de la desmesura americana” (1996: 31) y acaso este aspecto se relaciona al hecho de que el escritor viajero finalmente no va hacia un lugar sino que se adelanta a un estado de cosas para *hacer ver*, haciendo de la escritura un dispositivo visual. Pero también el viaje imagina lo que va a estar allí, es decir, proyecta y de ese modo impregna la realidad con una temporalidad futura: no importa lo que haya allí sino lo que habrá.

4. Visiones del paisaje

La operación de fundación del desierto dibuja entonces un doble movimiento: por un lado, borra de la superficie todo rastro de acontecimiento histórico y a la vez, produce el vacío necesario para convertir el territorio en una evidencia visual. Se trata entonces de narrar la visión, de moldear una percepción capaz de ser traducida en un modo específico de abordar, delimitar y medir el paisaje.

En *The desertmakers* (2020) Javier Uriarte asegura que los textos de los viajeros comparten en gran medida una retórica de confusión e inquietud en cuanto a cómo ejecutar el acto de mirar, y constantemente revelan una preocupación, una cierta incomodidad ante la necesidad de ajustar o readaptar el ojo. El encuentro con ese otro desconocido, el habitante contradictorio del desierto, cuya misteriosa naturaleza lo hace familiar y extraño a la vez, termina por imprimir un tinte de alienación en el narrador y, por extensión, en el propio Estado Nación (Uriarte, 2020: 5). Por su parte, Cortés Rocca sostiene que “la historia del paisaje es la historia de la mirada y sus tecnologías” (2011: 106), una historia bajo un suelo común del cual emerge una preocupación ante a cómo se acomoda y adapta la visión del sujeto moderno o se desestabiliza y distancia de aquello que desea abordar y consumir del paisaje. Para Uriarte, la construcción de mirada de los

viajeros de comienzos del siglo XIX consistía en una repetición de aquello que era reconocible, principalmente en base a una descripción previa y existente, pero sobre todo ajena y extranjera al estado de cosas por ver. El episodio más significativo y citado de esta mirada extranjera y distante quizás sea *Facundo* (2011b) de Sarmiento, relato y apropiación de un territorio jamás visto, jamás pisado.

El espacio comprendido como fenómeno moderno, afirma Paola Cortés Rocca (2011), está asociado a dos aspectos que resultaron decisivos para la configuración del paisaje romántico, esto es, a formas de representación y modos de apropiación territorial. Así, el paisaje nacional se organizó alrededor del desierto como espacio arquetípico y sobre determinadas acciones producidas sobre él: “Se trata de un espacio en el que se cruza la mirada estetizante del romanticismo y las huellas de la barbarie o la tradición colonial a dejar atrás, según los proyectos de modernización de fin de siglo” (Cortés Rocca, 2011: 12). El resultado es el entrelazamiento de ambas perspectivas que se encuentran para conformar la imagen del vacío y así legitimar la apropiación del territorio. Nuevamente, a partir de este proceso de vaciamiento comenzará a construirse el espacio nacional.

El espacio vuelto paisaje señala específicamente una zona de intervención: acciones precisas dirigidas a narrar, pintar, explotar, medir y administrar el territorio para volverlo una imagen, una evidencia visual. El paisaje resulta así una imagen detenida del territorio. Cortés Rocca explora en este punto el impacto de la técnica fotográfica en la consolidación del territorio nacional que se incorpora al repertorio de aparatos de medición pero no sólo es pensada como máquina liberadora de imágenes que dan forma a la representación del espacio nacional sino que, en el siglo XIX, es la técnica la que explora “un modo de dominio y configuración, de percepción y apropiación de lo existente” (2011: 15). Si anteriormente señalamos que, en la escena territorial de comienzos de siglo, la letra fue concebida como la tecnología fundacional de la Nación argentina, Cortés Rocca incorpora la fotografía al catálogo de operaciones y materiales encargados

de reconfigurar lo sensible y forjar desde allí las imágenes del territorio nacional.⁹ Es el momento en el que la cámara, cuando la técnica lo hace posible, se retira del estudio y del rostro humano para dirigirse al exterior a retratar y fijar imágenes de paisajes. *El tiempo de la máquina* (2011) nombra con el término *paisaje* a “un efecto del ojo que tajea la totalidad de la Naturaleza” (Cortés Rocca, 2011: 105-106) y es precisamente allí donde se entabla la relación entre paisaje y mirada. Se trata de la transformación de la naturaleza en paisaje, de un modo de subjetivizar la geografía y hacer del espacio una zona de contemplación del territorio como también una forma de apropiación y conquista. Además, se trata de una operación de recorte, de división y fragmentación de una naturaleza moderna que ante todo es pensada y abordada como unidad. La noción moderna de paisaje pareciera emerger de las tensiones de ese encuentro, de aquello que precisamente no es posible fragmentar. Es por esto que Cortés Rocca asegura que dicha operación es “un ejercicio de violencia de un sujeto” (2011: 107) ya que supone arrancar un trozo de naturaleza para asegurar su control en favor de la razón imperial. Aún así, la forma moderna del paisaje exhibe en el fragmento no un conjunto de elementos aislados, carentes de articulación, sino que es pensado como el surgimiento de una nueva unidad relacional:

Así, el paisaje es un concepto moderno por excelencia, es un fragmento y una nueva totalidad que no resuelve la tensión y la imposibilidad que le da origen: es un fragmento de lo que no puede fragmentarse y por lo tanto, una totalidad “inestable” que no logra separarse del todo. (...) Ese fragmento que deviene totalidad es pensado, entonces, como objeto de representación en sí mismo. (...) Lo que se transforma, lo que caracteriza la percepción moderna es la fragmentación o la pérdida del sentimiento de unidad de la Naturaleza” (Cortés Rocca, 2011: 108).

⁹ *El tiempo de la máquina* (2011) elabora un recorrido que va del paisaje sublime al suelo técnico, un rastro que puede leerse en un primer momento en *La cautiva* de Esteban Echeverría (1837) para luego advertir en la Conquista del Desierto otros sentidos. Cortés Rocca lee allí una serie de transformaciones en torno a la imagen, de la percepción estética y descorporizada del paisaje indómito del desierto hacia el ingreso de la técnica como condición de posibilidad del control y la conquista del territorio: “ahora se contempla a través del visor de una cámara, la mirilla del fusil o la cuadrilla del agrimensor. Es un paisaje mediado por un estado técnico que, proyectándose sobre el terreno, produce una nueva legibilidad y nuevos sentidos para ese paisaje que se llama *desierto*” (Cortés Rocca, 2011: 129-130).

El conjunto de representaciones que despliega la visión romántica de la naturaleza transforma el espacio en paisaje a partir de la consolidación de un sujeto que lo reconoce y lo nombra. Es por esto que Cortés Rocca afirma que “un paisaje nunca está allí” (2011: 108) y lo hace subrayando un gesto, un movimiento que marca la emergencia de una subjetividad que moldea el espacio y lo interviene, y una mirada que lo recorta y lo percibe. Ya que el sujeto romántico es en mayor medida el sujeto de la percepción, aquél que percibe la naturaleza y en ese acto se percibe a sí mismo; constituye así un punto de partida en el que se fijan las condiciones que vuelven posible la aparición del fenómeno. *Un paisaje nunca está allí* también señala la emergencia de una mirada en la que el paisaje deja de ser concebido como superficie, como escenario y se percibe como tema y ese desplazamiento produce otro modo de representación en el que la mirada se encuentra fuera de escena: “Para ese observador, el paisaje es literalmente un campo visual, un espacio en el cual no está incluido” (Cortés Rocca, 2011: 122). Este movimiento le otorga un marco al paisaje, un encuadre a partir del cual el sujeto mira desde lo alto, sobrevuela el territorio y, con ello, el paisaje se sustrae de la trama de violencias que lo conforman y se vuelve una imagen, una escena visual. Una distancia, la del punto de vista y la de un cuerpo que no ocupa espacio, es la que produce el paisaje: la imagen de un territorio natural en reposo.

De este modo, el paisaje se define a partir de un conjunto preciso de intervenciones y operaciones cuyo resultado es convertir ese trozo de naturaleza en una evidencia visual. Es por esto que la imagen del vacío del desierto argentino se enlaza también a la zona de problemas estéticos en torno al paisaje.¹⁰ Las ficciones del desierto

¹⁰ Si la expresión *el paisaje nunca está ahí* señala una zona de problemas e interrogantes que buscan desmontar la aparente naturalidad de espacio para, en dirección opuesta, advertir la multiplicidad de intervenciones, vínculos y acciones que se anudan a la emergencia de dicho concepto, Paola Cortés Rocca sugiere que con el desierto argentino sucede lo mismo. El desierto no está ahí, sino que surge y se presenta *por primera vez* en 1837 en *La cautiva* de Esteban Echeverría. Y este surgimiento toma la forma de una geografía mítica, ya que su vacío no refiere tanto a la extensión del territorio sino al de un espacio sin presencia humana, punto que lo aproxima a la idea de naturaleza romántica: “El poema intenta borrar las marcas que la violencia política va depositando sobre el paisaje y anhela preservarlo como *desierto*, porque esta será la inflexión particular que adopta la idea de Naturaleza romántica en el contexto argentino” (Cortés Rocca, 2011: 114). Es precisamente en ese pasaje donde se juega el proyecto modernizador y civilizatorio de la Nación y Cortés Rocca afirma que en la fotografía se juega *la mirada nacionalista*, aquella que

recorren, nombran y por tanto fundan un tipo específico de representación, una relación entre sujeto y naturaleza, un trazo que se vuelve frontera, en suma, “un dispositivo geográfico, estético, político y cultural que el siglo XIX llamará el *desierto* argentino” (Cortés Rocca, 2011: 110). Así, la pampa se vuelve desierto, borrando todo trazo sobre la superficie del territorio e inaugurando así el vacío necesario para la fundación.

Uno de los puntos de encuentro en la zona de problemas entre paisaje y desierto es la visibilidad. Si el paisaje se figura como imagen -desligado de todo atributo material como veremos más adelante- el desierto se abre como pura extensión, sin relieves ni accidentes, en donde aparentemente todo puede ser visto, todo se torna visible y, al mismo tiempo, no hay referencia ni marcas que orienten, volviéndose un sitio inhóspito, de deriva y extravío. La percepción prepara el espacio ante aquello que se encuentra ausente o simplemente carece de medida, aquello que es inconmensurable en tanto límite de lo representable. El desierto “como espacialización de lo sublime” (Cortés Rocca, 2011: 118) otorga a la naturaleza un carácter de imposibilidad en términos de aquello que no puede ser conocido, no puede ser visto: un paisaje que no puede recorrerse con la mirada. La relación entre paisaje y percepción se asienta sobre una idea de la naturaleza romántica como horizonte y fuente de conocimiento, y el desierto viene a trastocar ese vínculo ya que se presenta, bajo estas coordenadas, como espacio inabarcable, sin medida e imposible de consumir con la mirada:

El *desierto*, entonces, es una paradoja visual. Por un lado, es aquello hacia lo cual el artista dirige su mirada -en tanto constituye una fuente de saber y un objeto privilegiado de representación estética- y por otro lado, se define como una superficie infinita que no puede ser vista, es decir, no puede ser percibida, ni conocida ni representada. El *desierto* es la Naturaleza romántica por excelencia, lo sublime inabarcable, que escapa al saber y la representación (Cortés Rocca, 2011: 118-119).

Lo sublime se presenta en los libros del desierto como una experiencia de la medida, como un límite de representación del paisaje para ese ojo extranjero que

trazará la configuración del dominio, la percepción y la apropiación de lo existente.

buscaba enunciados e imágenes para delimitar el espacio. Fermín Rodríguez dice que “la mirada sublime se abre cuando el yo empírico no tiene nada más que ver y, dividido en adentro y afuera por la línea del horizonte, se va detrás de la ilusión de un objeto innombrable, incommensurable, ausente para sus sentidos pero presente en alguna otra parte” (2010: 75). Se trata de la fuerza de lo irrepresentable, lo que no contaba para la imaginación espacial del territorio argentino y que recubre silenciosamente la superficie del desierto. Aquello que no tiene nombre ni medida comienza a hacerse lugar; una mirada que se desborda ante el desierto, que comienza a recortar el espacio, a sustraerlo de las fuerzas y tensiones que lo recorren y a producir un marco que lo inscribe finalmente en un campo visual.

5. Geografía imaginaria

Todo reparto de mundo no es sino ilusión y artificio

Oliver Marchon

No se trata de ver, sino de imaginar

Javier Uriarte

Si la noción moderna de paisaje, como mencionamos, construye principalmente una mirada y un sujeto que se posicionan y conforman un paradigma perceptivo a partir del cual la naturaleza es reconocida y entrevista, ¿qué sucede cuando el paisaje es producido precisamente a partir de la ausencia de ese sujeto y, particularmente, de esa mirada? Si los viajeros europeos se lanzaron a recorrer el territorio desconocido y, junto al auge de la ciencia positivista, se encargaron de trazar, limitar, calcular y contar el espacio a partir de un conjunto de técnicas de medición, lo cierto también es que muchos no estuvieron allí. Quisiéramos señalar que esos relatos, entramados sobre una ausencia, formaron parte también de las

escrituras del desierto y, por tanto, lo produjeron y fundaron. Se trata aquí de escribir sin viajar, de fundar sin ver. Ya que el viaje, como asegura Javier Uriarte, antes que un desplazamiento por el espacio, es un desplazamiento por el tiempo:

Para viajar no hay que desplazarse físicamente, sino fantasear, soñar; como en el primer Lamb, que contemplaba Uruguay desde el Cerro de Montevideo, no se trata de ver, sino de imaginar, de proyectar: he aquí la fuerza que genera dinámicas dominadoras concretas (otra vez, la idea de sumisión e imperio parece extranjerizar al viajero y acercarlo decisivamente a las miradas de la vanguardia capitalista). Pero sobre todo, el viaje no es un desplazamiento en el espacio, sino en el tiempo: no importa lo que hay allí (en realidad, para esta mirada, no hay nada, o hay sólo muerte), sino lo que habrá” (Uriarte, 2012: 191).

La imaginación juega un papel central en la conformación del espacio nacional. Ya que en muchos casos nos encontramos ante un *viaje imaginario*, como si no hubiera lugar para la documentación, el registro y la datación, sino que es la ficción aquella que se despliega como soporte sobre el que se crea el territorio y la Nación. En este sentido, la virtualidad del desierto constituyó un atributo significativo para organizar el vacío y la falta. ¿No era, entonces, necesario dar un testimonio del desierto y volverlo así una evidencia geográfica? ¿No hacía falta, acaso, la presencia de un “yo” sobre el espacio para narrarlo? Michel Nieva (2020), en “Sobre viajeros inmóviles de la literatura argentina” repara en este aspecto y bajo la figura del *viaje estático* subraya un momento destacado de la historia argentina que, sin embargo, muchas veces ha sido dejado de lado: *Facundo*, tratado fundacional de la pampa argentina, fue escrito por Sarmiento sin haber pisado jamás ese territorio; lo hizo “a salvo del espacio” (Rodríguez, 2010: 229), guiado por fuentes extranjeras para construir la descripción de un espacio por fundar. Para Nieva, Sarmiento, en ese gesto imprevisto, funda la tradición de los viajeros inmóviles, aquellos que escribieron y en ese acto fundaron un territorio nunca visto. “Nadie mira nada” (2010: 218) dice Rodríguez a propósito del mismo acontecimiento.¹¹ Pareciera que sobre la base de negar el acontecimiento de la

¹¹ Así, Sarmiento construye la imagen de la pampa sin haber estado ahí y lo hace a partir de un conjunto de imágenes y enunciados precisos que, a la vez, son tan ajenos como distantes en el

mirada, se alza y construye la imagen del desierto. Se trata de escrituras que, en suma, movilizan y ponen en funcionamiento algo del orden de lo estático:

Así, al viajar sin viajar, Sarmiento no sólo constituye a la pampa como un campo de distribución virtual de cuerpos y de sentidos para un nuevo Estado-Nación, sino que se enmarca a sí mismo en una tradición mucho más vasta de viajeros que hacen de la quietud un movimiento político y de las condiciones de posibilidad del viaje una crítica de la razón viajera (Nieva, 2020: 27).

El desierto libera una potencia ligada a la imaginación, y por tanto a un modo de intervención singular, ya que la imaginación se configura como forma de producción estético-política, como una dimensión material de la existencia. Schaeffer, en “De la imaginación a la ficción” (2012) explora los alcances de ambos términos -ficción e imaginación- a partir de la potencia que despliegan en relación a las condiciones de la inteligibilidad del mundo vivido y en las que “la cuestión de la referencialidad no cuenta” (2012: 91). El referente, parecieran decirnos los trazos que dibuja la ficción, no impacta en la emergencia de las nuevas coordenadas espacio-temporales que presenta el paisaje. Fermín Rodríguez enuncia en la misma dirección: “entre ver y no ver, entre la nada y la afirmación descriptiva de algo, se abre un espacio de inversiones en el que cualquier referencia se desvanece” (Rodríguez, 2010: 218). Pareciera entonces que la imaginación espacial, aquella que aseguró las bases para la fundación del espacio nacional, convoca en primer lugar la apertura hacia una temporalidad de lo posible, si entendemos esto no como la mera existencia y apertura de lo posible, sino aquello que se vincula de modo directo con el acontecimiento. Como supo

espacio: “Hacia 1845, cuando escribió *Facundo* desde su exilio en Chile, Sarmiento no tenía un conocimiento directo de la llanura, pero había leído y escuchado hablar de ella. Sus descripciones, aceptadas a partir de entonces como verdad geográfica, provienen de los cuadros de Humboldt de los llanos venezolanos, de los libros de viajeros ingleses, de las novelas de Cooper, de *La cautiva* de Esteban Echeverría, de las láminas de Rugendas, de los relatos orales de arrieros sanjuaninos, de la mirada fija en los blancos de los mapas” (Rodríguez, 2010: 253). La operación de fundar lo desconocido a partir de un sistema de traducciones sobre saberes existentes se produce, según Carla Lois, a lo largo de la historia en torno a la denominada *terrae incognitae*: “la enunciación, las hipótesis y los métodos que hacen imaginables las *terrae incognitae* suelen tomar prestadas teorías y métodos que funcionaron o funcionan para interpretar y explicar el mundo conocido” (Lois, 2018: 25).

enunciar Gilles Deleuze (2019), lo virtual pertenece al orden de la fuerza o la potencia, pero no se opone determinantemente a lo actual ya que no carece de existencia material; y ambos, de este modo, entran en relación “sin que pueda haber allí un límite asignable entre los dos” (Deleuze, 2019: 38). Lo virtual, y quizás podamos decir también la imaginación, pertenece a ese plano de instauración de lo posible y, por tanto, se presenta como la exigencia de la invención de un mundo por hacer. Así, toda invención es una intervención sobre ese mundo por venir. En la fundación del desierto argentino, ante la ausencia de mirada y de un “yo” que se coloca ante lo desconocido y en ese acto construye un paisaje, se da lugar al potencial de producir espacios, a la ficción fundacional que surge del acto mismo de nombrar, que fabrica enunciados e imágenes que hacen lo que imaginan. *Imaginar* y *hacer* forman una zona de exploración en la que, antes que oponerse, ambos términos se enlazan, articulan y componen un singular modo de producción estético-político (Maccioni, Milone y Santucci, 2019). Si el vacío ya constituía un desafío a la imaginación, ante la premisa de describir cuando no hay nada que describir, si se presentaba enteramente como un espacio negativo, definido por la deficiencia y la falta, la apuesta se redobla ante la ausencia total de la mirada. Es por esto que la conformación del paisaje del desierto se torna un acontecimiento sorprendente, imprevisto y enigmático ya que aquello que lo vuelve aprehensible, es decir, la posibilidad misma de *hacer ver* el espacio, se da justamente por la retirada de la mirada en el marco del paisaje. Un paisaje sin testigo y un retiro del cuerpo hacen del programa estético-político una realidad visual y de la imaginación, una temporalidad cargada de posibilidad y abierta al porvenir.

Fermín Rodríguez asegura que “mirar es, antes que nada, poner un marco, una operación de encuadre que estabiliza el paisaje y asegura la distancia del observador respecto de la escena” (2010: 221). La mirada asegura, entonces, la distancia necesaria para volver ese espacio una evidencia visual, pero es cierto también que la literatura del desierto produce una distancia que no es posible explorar. Esta distancia es leída por Catrin Gersdorf, en *The poetics and politics of*

the desert (2009), en términos de una *resistencia* que presenta la materialidad del desierto ante las formas familiares de apropiación económica, política y cultural y, por tanto, el esfuerzo que significa incorporar al desierto en el discurso de paisajes americanos del siglo XIX no como territorio extranjero, sino nacional. La trama de operaciones y procedimientos en torno al desierto y su fundación producen, para la autora, fantasías culturales en las que lo imaginario y lo real intercambian formas que se dirigen a producir un territorio paradigmático: el desierto como espacio ejemplar que relaciona naturaleza, cultura e historia.

Carla Lois explora, en *Terra incognitae* (2018), las configuraciones de los denominados *espacios en blanco* -aquello desconocido que remite a una ausencia y a un conjunto de significantes que expresan la falta- que presentan los mapas y las cartografías modernas para interrogar los sentidos que proliferan de aquellos territorios desconocidos, inhóspitos e inexplorados y el vínculo que traman con el modo en que fueron imaginados y enunciados. Acaso sobre ese vínculo se tramen los proyectos políticos fundacionales de comienzos del siglo XIX, en imaginar aquello que se desconoce y en ese movimiento trazar una apuesta hacia una temporalidad abierta y una espacialidad sin medida. “Una geografía imaginada, a tientas” (Lois, 2018: 11) se vuelve una práctica específica sobre esos espacios *blancos*, vacíos inexplorados que giran en torno a lo desconocido, a lo no visto. Geografías inaccesibles, *escurridizas* dirá Lois, y por tanto abiertas al trabajo de la ficción y a las estrategias con las que fueron imaginadas y enunciadas, aquellas que forjaron las representaciones que permitieron pensarlas y visualizarlas. Lo desconocido es “algo incierto que se inscribe en el dominio de lo posible” y “es dentro de ese horizonte de lo posible que se constituye el proceso de invención, de construcción y de producción de lo desconocido” (Lois, 2018: 25). El blanco, para Lois, es el espacio paradigmático de la modernidad y fue pensado como la apertura de un espacio disponible, como la posibilidad de inscribir y plasmar una articulación de sentidos e imágenes sobre el territorio. Nombrar un territorio nunca visto, describirlo y delimitarlo, en suma, inventarlo formaron parte de los procedimientos de la *imaginación geográfica* que durante el siglo XIX se lanzaron a

explorar, descubrir, fundar y apropiar nuevos espacios. Es la potencia performativa de esas prácticas, organizadas alrededor de la imaginación, la que construye las bases de la fundación. Una *imaginación creadora* (Bachelard, 1991) que en el desierto argentino marcó los comienzos de la historia a partir de una operación precisa: primero debía inventarse para luego vaciarse y volverse así un blanco disponible. “Pero de manera enigmática los sentidos no dejan de proliferar en el vacío del desierto como si este espacio nunca pudiera estabilizarse en un lugar fijo” (Depetris Chauvin, 2019: 69). Imaginar el territorio se suma entonces al conjunto de operaciones estético-políticas de la fundación del espacio nacional, una tarea precisa sobre el vacío sin forma para hacer desde allí una imagen futura, una materia plena de ensoñación, un deseo en fuga, un conjunto de trazos que dibujan, a tientas, casi sin ver, el porvenir de la Nación.

6. Tierra en movimiento

Si la modernidad entabla un lazo indisociable entre la naturaleza y el sujeto que la percibe, quien deviene existente a través de la mirada, Noelia Billi, Paula Fleisner y Guadalupe Lucero -reunidas en la escritura bajo el nombre Colectiva Materia- se preguntan por las diversas lógicas de lo existente desde una perspectiva estética, materialista y posthumana. A partir de la relación instaurada entre naturaleza y arte, vínculo tramado desde comienzos del pensamiento occidental, la cuestión de las *lógicas de lo existente* pronuncia un desplazamiento en torno a la centralidad de lo humano. Ya que el binomio que conforman naturaleza/cultura fue leído durante siglos bajo la forma estética del paisaje. No sólo leído como modo de comprensión y percepción, sino como formas de acumulación y apropiación de aquello que ronda en torno a lo natural. La pregunta, entonces, es por aquellas prácticas que las vinculan de otros modos, más aún en el mundo contemporáneo que efectivamente dan muestras del desborde y colapso al interior de estos conceptos. Desde los

debates estéticos es posible advertir el origen de este anudamiento, ya que aquello que ha sido llamado naturaleza se encuentra en el corazón del pensamiento sobre el arte. Una idea de naturaleza como “mundo disponible” y, en consecuencia, como garantía de “aquella separación que fue determinándose también en la pretendida oposición naturaleza-cultura” (Colectiva materia, 2020: 216). La naturaleza entrevista bajo la forma estética del paisaje es, por un lado, “pura visibilidad separada de su materialidad” y, por otro, produce la apertura de “un correlato imaginario de un punto de vista no-corporal y no situado” (Colectiva materia, 2020: 2016). Así, la construcción del concepto estético paisaje produce un mundo disponible en tanto recurso, esto es, un mundo cartografiable, capaz de ser recorrido, y a su vez, lo vuelve una imagen como resultado de un distanciamiento, bajo un punto de vista no situado a partir de “un sujeto falsamente *universalizado* y fuera del mundo que, además, todo controla” (Colectiva materia, 2020: 215). Estas fueron las bases sobre las que se fundó la separación entre cultura y naturaleza, que hicieron de ésta un paisaje sustraído de los procesos materiales y su contracara, un sujeto autónomo capaz de percibir y dar sentido a la totalidad del espacio.

En *Más allá de la naturaleza* (2019) Urzúa Opazo y Depetris Chauvin recorren la escena teórica de la vasta noción de espacio, punto de encuentro de múltiples disciplinas y áreas de investigación que se organizan alrededor del problema y el vínculo entre sujeto y entorno. Lo espacial, afirman, antes que una superficie o mera extensión, refiere a una materialidad concreta y a “una fuente inagotable de renegociaciones políticas y producción de diferencias culturales” (Depetris Chauvin y Urzúa Opazo, 2019: 9). La relegación de lo espacial -su carácter estático- se vio muchas veces reforzada por una visión de la temporalidad vinculada al progreso y el dinamismo. La modernidad señala la emergencia de determinados trazos fundacionales sobre el espacio argentino, aquellos que se organizan en torno a lo nacional, la naturaleza y la cultura, la frontera y el vacío, el paisaje. Categorías que exhiben su puesta en crisis cuando “la misma naturaleza, sobre la cual se basa la economía extractivista de las economías latinoamericanas, es nuevamente

devastada por la intervención del hombre en el contexto global de los cambios climáticos” (Depetris Chauvin y Urzúa Opazo, 2019: 12). El paisaje, de este modo, es pensado como una figura estable asociada al horizonte civilizatorio y a la promesa utópica de la modernidad. Por su parte, Depetris Chauvin en *Geografías afectivas* (2019) destaca la centralidad y productividad de la categoría de espacio no sólo en el campo de la geografía -a partir del llamado *giro espacial*- sino sobre el modo en que ingresa y disputa sentidos en la política, las artes visuales, el cine, entre otros. Pero sin dejar de mencionar el excesivo uso metafórico que se ha hecho del término, relegándolo a la mera condición de superficie o fondo desde un punto representativo por un lado, y fundamentalmente humano por el otro. Así, el espacio pensando *después* del paisaje y su relación con los discursos y aparatos estatales centrales para la fundación de la identidad nacional, posibilita otro abordaje en el que ingresan nuevas perspectivas. El movimiento, los desplazamientos y trayectos en las prácticas espaciales producen una apertura hacia otras zonas del pensamiento, en las que confluyen los afectos, las atmósferas y las temporalidad que complejizan el vínculo entre personas y entornos.

Así, el paisaje como forma moderna funda y establece las coordenadas que guiaron durante largo tiempo los modos de comprender, narrar, apropiar la naturaleza, principalmente bajo dos líneas que organizaron el territorio: la objetivación de la tierra como propiedad calculable y la subjetivación de un espacio vuelto paisaje capaz de ser abarcado por una mirada. En ambas es posible advertir una clave de lectura sobre el paisaje que resulta paradigmática y cuyos efectos perduran y son visibles en nuestro tiempo: la imposición de un determinado orden de la naturaleza y, a su vez, la garantía de la utopía modernizadora. Un orden dado principalmente por un sujeto autónomo y aislado que percibe y produce un distanciamiento frente a la naturaleza y con ello la emergencia de una subjetividad que a través de la mirada vuelve al mundo un lugar disponible. En esta dirección, Andermann sugiere que “todo paisaje, a pesar de lo que suspenda y desplace más allá de su horizonte, también gesticula hacia un momento en que la mirada volverá a coincidir con una aprehensión sensorial y afectiva de la tierra, un estado de presencia de y en ella”

(2018: 10). La naturaleza se torna inestable leída desde la forma paisaje a partir de la centralidad que otorga a la mirada del sujeto como garante de la organización de elementos y disposiciones que presenta el género paisajístico. Una distancia es lo que acontece en ese vínculo, en tanto garantía de un régimen de visibilidad de la naturaleza cuyo surgimiento está dado por el género paisajístico y su medialidad por el cuadro. Sin embargo, el paisaje terminará desprendiéndose de dicho anclaje para constituirse en una imagen autónoma. La naturaleza, bajo este régimen, sólo está ahí para ser entrevista por el sujeto y produce, de este modo, una determinada disposición ante un tipo específico de mirada.

Andermann desarrolla, principalmente en *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (2018b), pero también en otros textos en los que explora categorías que modulan un más allá del paisaje (2008, 2018a), el agotamiento de esta forma emblemática de la modernidad a partir de la emergencia de nuevas estéticas “terráneas” (término que recupera de Bruno Latour), o estéticas de lo viviente para pensar un más allá de ese principio inerte de la materia en relación a la naturaleza.¹² Ésta ya no será pensada como un objeto separado de los hombres y ese desplazamiento vuelve inoperante la histórica y tradicional separación entre naturaleza/cultura. Lo mismo sucede con las categorías de campo/ciudad que comienzan a emerger desde la misma fundación del estado en conjunto con la operación de vaciamiento del desierto: desde esta nueva perspectiva espacio-temporal del entorno, dichas oposiciones se vuelven inoperantes ya que ilumina el modo en que se encuentran imbricadas entre sí. Una nueva perspectiva que logra desbordar las configuraciones y marcos que nos legó la modernidad.

12 En *Tierras en trance* (2018b), Andermann explora un modo de crítica y reformulación del paisaje desde el legado modernista y colonial como forma de expansión y aprehensión del territorio y la subjetividad, hacia las nuevas formas de inscripción y ensamblajes en y con el entorno no-humano. Pero lo hace no desde una revisión del concepto sino haciendo del paisaje una crítica, una zona de exploración marcada por una transformación, un *trance* que va desde los comienzos del siglo XX hasta nuestro tiempo. Del paisaje moderno al ensamblaje posnatural, el paisaje como crítica es leído y entrevistado en la producción estética latinoamericana, en una constelación de materiales estéticos que trazan un archivo, una cartografía que reúne a los viajeros vanguardistas, la arquitectura y el jardín -contracara del desierto en el siglo XX-, la narrativa regionalista, el giro ambiental, el bioarte, entre otros.

Una de las preguntas principales que plantea el libro de Andermann se organiza bajo el sintagma *después del paisaje*. ¿Se trata del fin del paisaje como forma de intervención de la naturaleza? ¿Estamos ante un “después” temporal, histórico, en términos de aquello que viene posteriormente? ¿O podría ser un “después” espacial, que desborda los marcos referenciales hacia un más allá del paisaje? Si consideramos el archivo de materiales estéticos que despliega la propuesta del libro, seguramente no es posible abordar el *después del paisaje* en términos del fin de una forma, bajo una cronología que marca acontecimientos históricos, rupturas y sus consecuentes novedades. Un *después* acaso como más allá de los marcos que encuadran la naturaleza, de esa forma del espacio que supo trazar los límites de una negociación de materiales y, en consecuencia, de la imaginación que liberan. Pensar el *después* como un momento específico supone un riesgo historicista, un pasaje del espacio como objeto de representación hacia el espacio como superficie de intervención. Andermann lo plantea de la siguiente forma: “la apuesta ahora es ir «hasta el fondo» del paisaje, atravesar la universalidad genérica de la «forma» hasta llegar a la singularidad del «asunto»” (2018b: 18). Es desde allí que explora la trama de agotamientos y retornos alrededor de los sentidos que sostuvieron, hasta entonces, el vínculo entre cuerpos y entornos, la “sobrevida fantasmal” (2018b: 25) del legado modernista que recorre el mundo. Se trata de un pasaje, un devenir, un trance de la tierra en el que el agotamiento del mundo como horizonte de la subjetividad, asegura Andermann (2018b: 26), vuelve posible nuevas alianzas entre humanos y no humanos.

Desde la modernidad estética latinoamericana al presente, *Tierras en trance* traza un recorrido en el que confluyen la literatura, el cine, la arquitectura, las artes plásticas -y especialmente los cruces que se dan entre ellas- a partir de una pluralidad de objetos culturales en los que es posible advertir un desplazamiento y un giro que va desde las revisiones y críticas del paisaje que comienzan a hacerse visibles tempranamente en las vanguardias de comienzos del siglo XX hacia los nuevos modos de agenciamiento del ambiente no humano, de un entorno en transformación con una marcada tendencia a la reflexión ecológica y política hacia

el horizonte de lo posnatural. La pregunta urgente que enuncia la escena teórica contemporánea frente al desastre ambiental contiene en su interior una apuesta, una tarea y una dimensión ética: “aprendizaje de un despaisamiento, de cómo forjar del agotamiento de la forma paisaje un estado de crisis transformadora, un trance” (Andermann, 2018b: 29-30). De este modo, la figura del trance posibilita pensar en pasajes, derivas y transformaciones más que en rupturas y finales. El trance de una cosa, en palabras de Antelo, no es forma ni materia, tampoco es un estado de la materia sino algo que de ella deriva: “nos enseña que todo espacio es parataxis: sin origen ni orientación, intenso pero no extenso, liminar del límite” (Antelo, 2018: s/n). Si el paisaje como forma despliega una vista, un régimen específico de visibilidad, ¿qué hay detrás? Este deslizamiento es el trance que propone el libro, no la enunciación del fin del paisaje que conduciría una vez más a declarar el fin del arte¹³, sino el *después* de una forma que desnaturaliza políticamente la violencia instrumental del cuerpo y de la tierra: “nos interesaba lo que emerge en ese desvanecer de las formas, los nuevos agenciamientos y ensamblajes que ese ausentamiento genera” (Andermann, 2018b: 425). Un después que emerge de los mismos materiales estéticos y cuya zona de exploración presenta el trance: el abismarse y abrirse de la tierra. Lo cierto es que también el trance marca el ingreso a una nueva zona de un vocabulario crítico, hacia un lenguaje que sondea y busca categorías que se lanzan a explorar ese más allá de la naturaleza. Este punto es revisado en aquello que Biset y Noreña (2022)

13 Andermann no busca pensar el fin de la experiencia estética como resultado de la crisis o el agotamiento del paisaje como forma moderna, sino precisamente lo contrario: son las artes plásticas, la literatura, el cine, la arquitectura los que exhiben el desborde de esa materialidad que brota y excede cualquier marco de contención representacional. Se trata de materiales estéticos que presentan un modo de conocimiento y saber sobre las reconfiguraciones del paisaje y los posibles ensamblajes en el nuevo horizonte posnatural. Entonces, no el fin del arte, sino el *devenir inespecífico* como renunciamiento a una “forma determinada de entenderla [la experiencia estética] como aquella que nos distingue y nos constituye en humanos y sujetos: como aquello que nos especifica” (Andermann, 2018b: 425). Y continúa: “El devenir inespecífico de lo estético, implicaría entonces despedirnos de esa facultad estética modelada según el patrón del paisaje: objetivación del mundo, espiritualización del sujeto observador, y eliminación activa del trabajo que media entre ambos” (Andermann, 2018b: 425-426). Una experiencia estética, inespecífica, como sensorium que entrelaza nuestra propia materialidad sensible y aquello del entorno con lo entra en agenciamiento, como “la instancia misma de nuestro agenciamiento” (Andermann, 2018b: 426).

denominan *la escena actual de la teoría*. Tomando como punto de partida el hecho de que no habría, en la actualidad, un consenso generalizado sobre lo que es la naturaleza, los autores exploran el modo en que se renuevan los lenguajes de la crítica en torno a ese problema. Se trata del desafío de componer una cartografía de las posiciones teóricas en la escena actual ante la dificultad, o imposibilidad, de reducir el debate a un único nombre. Términos que nombran y modulan el después del paisaje, que señalan las inflexiones de esa forma: *naturaleza insurgente*, *despaisamiento*, *inmundo*, *antropoceno* conforman una nueva mirada crítica, una vía de ingreso para leer no sólo la producción estética contemporánea bajo la idea de estéticas de lo viviente, sino también esos mismos materiales modernos que, a partir de la catástrofe natural como acontecimiento, activan sentidos que si bien ya estaban allí, requerían otra matriz de lectura para ser percibidos de tal modo.¹⁴ En efecto, estudiar las consecuencias visiblemente devastadoras del capitalismo extractivo bajo la mirada del antropoceno en el vasto campo cultural, produce un retorno hacia materiales pasados que fueron olvidados o bien, que no habían sido leídos desde esta perspectiva. Así, el archivo de la cultura latinoamericana se moviliza y reconstruye bajo una nueva mirada. Leer, entonces, los procesos extractivos del capital en la ilusión modernista produce no sólo deslizamientos y temblores en torno al espacio sino también la emergencia de otros tiempos que no se dejan capturar por el tiempo progresista de la Nación, de la promesa civilizatoria.

El pasaje de la representación a la presentación, de la visualidad a la materialidad nos posibilita formular ciertos interrogantes en torno al espacio: ¿cuáles son las

14 El libro de Jens Andermann fue publicado en 2018, mismo año que José Miguel Wisnik publica *A maquinação do mundo*. En este hecho, punto de encuentro podríamos decir, repara Gabriel Giorgi en la presentación de *Tierras en trance*. En ambos libros es posible advertir la elaboración de una zona común en la que el legado modernista es revisitado en una nueva clave ambiental. Además, asoma en esa lectura un nuevo tiempo, uno que pone en escena la huella geológica como rastro de los procesos extractivistas del capital. Un tiempo apartado de las promesas del desarrollo de la Nación pero también de los tiempos progresivos que aseguraban la revolución. El libro de Wisnik, por su parte, regresa al clásico poeta modernista Carlos Drummond de Andrade para leer allí la historia de la explotación minera en relación al desarrollo técnico del siglo XX y sobre todo cómo es posible advertir allí, tempranamente, los estertores del proyecto modernista que aún resuenan en la actualidad.

derivas críticas, estéticas y políticas del paisaje? ¿Cómo se enuncia su crisis y cuáles son los materiales que forjan la imaginación espacial del presente? ¿Qué sucede cuando el paisaje deja de ser una imagen detenida y comienza a moverse? Al mirar el desierto, ¿es posible ir más allá de su condición de vacío? ¿Más allá de los límites de la Nación? Desde esta zona de interrogación exploramos la noción moderna de paisaje y de allí, las formas contemporáneas de su agotamiento en tanto forma. Pareciera que no es posible abordar el espacio sin atender al contexto de la modernidad y, a la vez, a su propia puesta en crisis en el escenario contemporáneo. Y desde allí repensar el proyecto civilizatorio y el conjunto de operaciones que establece entre sujeto y objeto, entre pasado, presente y futuro. El desborde de estas categorías desde *un más allá* o *el después* del paisaje vuelve posible pensar un determinado encuentro de tiempos y espacios -o vuelve visible el carácter relacional entre ambos- una cierta fusión de estas dimensiones materiales: en el pase de una a otra se delinean los imaginarios espaciales de nuestro tiempo, en las zonas y límites porosos que conforman.

7. Ficciones del origen

A partir del itinerario trazado en torno a la noción de paisaje y la fundación del espacio nacional formulamos determinados interrogantes en relación a la crisis contemporánea de la forma paisaje y sus derivas críticas, estéticas y políticas que forjan la imaginación espacial en las narrativas del presente. Estas preguntas emergen principalmente de la lectura de dos ficciones argentinas que, escritas en las últimas décadas, vuelven a imaginar el desierto, retornan a esa imagen originaria y fundacional de la literatura argentina, para trazar desvíos y hacer ingresar materiales e intensidades en el espacio de la ficción. Ya que, como desarrollamos en estas páginas, los imaginarios geográficos que acompañaron los proyectos nacionales marcaron indudablemente la configuración del espacio del

desierto como vacío, espacio en *blanco o desconocido* (Lois, 2018). Lo cierto es que la zona imaginaria que elabora la configuración del espacio también incorpora aquellos proyectos que se resisten a tales trazados nacionales, a partir de otras operaciones y procedimientos que vuelven a imaginar el territorio más allá de las representaciones oficiales.

En el presente capítulo nos referimos, más que a los textos fundadores, a la operación crítica de la fundación. Sobre esta idea trabaja Sandra Contreras en *Las fundaciones de la literatura argentina* (2012), sobre la multiplicidad, pluralidad y heterogeneidad del surgimiento de la literatura argentina en tanto nacional. No un comienzo sino varios que, una vez visibilizado el carácter o la naturaleza de las operaciones contenidas en los programas fundadores, vuelven posible pensar el comienzo *después*. Como un futuro pasado, el acto inaugural se asienta sobre una temporalidad futura que es, a la vez, pretérita. Se trata, como mencionamos, de una promesa histórica que sólo sobre la base de fabular un tiempo pasado se lanza a proyectar el porvenir: “la complejísima, sofisticada y delirante reconstrucción de un origen ornado al calor de proyectos de futuro revertidos hacia el pasado” (Contreras, 2012: 15). La multiplicidad de comienzos organizados alrededor de la fundación nos lleva a leer ficciones en las que el archivo literario del desierto se moviliza a partir de una perspectiva que, a la luz de debates contemporáneos sobre el entorno, pone en relación materialidades, tiempos y espacios. Ficciones, además, en las que la escritura toma prestada otra perspectiva, no el yo soberano que se lanza a recorrer y consumir con la mirada el paisaje nacional, sino una perspectiva que se fusiona con la materialidad, agenciado con la materia que se creía inerte y muda y proyectando así otra percepción del entorno.

Por un lado, *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2015) de César Aira narra el accidentado viaje del naturalista Rugendas por la pampa argentina a comienzos del siglo XIX, viaje que se lanza a explorar un vínculo entre naturaleza e historia. Advertimos allí cómo la percepción -paradigma de la visualidad decimonónica- deviene un estado de trance, una alucinación que se remonta al origen de los cimientos fundacionales pero lo desplaza, y ese movimiento lo hace coexistir con

otro comienzo, uno vanguardista a partir del despliegue de procedimientos surrealistas que se sobreimprimen en la técnica propia del naturalismo y del viaje. Un devenir inconsciente y una exploración de lo inacabado del boceto emergen progresivamente ante este corrimiento de la mirada y la pérdida del rostro del pintor. La novela nos presenta un *paisaje alucinado* como modo de explorar la aceleración de la narración propia de la ficción de Aira y los sentidos y formas que aparecen a partir de la crisis del paisaje.

Por el otro, *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara nos sitúa también en los comienzos de la fundación nacional pero a través de un desvío en el canon de la historia nacional. Nos presenta un personaje paradigmático a la vez que velado, la china, una voz oculta y silenciada en la narrativa tradicional, un cuerpo omitido en la tradición de la pampa virilizada, y con ella no sólo construye otra historia posible en los márgenes del relato nacional, sino que hace del desierto un despliegue de planos e intensidades, de fulgores y ensamblajes. Alejado de su condición de vacío, el desierto participa de una serie de transformaciones que lo hacen un entorno vivo, un medio fluido de conexiones y variaciones múltiples. Un *desierto fulgurante* que abandona su forma clásica de imagen detenida y comienza a moverse. Se trata del despliegue de una ficción que se asienta sobre la materialidad del desierto, donde el polvo tomará otras dimensiones en la relación de cuerpos y entorno, donde el barro delinea las bases de una historia material de la vida y la muerte en el desierto, y finalmente donde el agua será el trazo móvil que dibuja los contornos de un nuevo medio y una nueva comunidad.

Ambas ficciones se sitúan en los comienzos, lo vuelven un marco reconocible ya sea desde la figura moderna de los pintores naturalistas (Aira) o desde la tradición canónica de la gauchesca como escritura nacional (Cabezón Cámara); vuelven para, una vez más, recomenzar la imaginación espacial, para sugerir que, tanto en el siglo XIX como en el XXI, el desierto argentino es un espacio por inventar e imaginar y la ficción, el soporte sobre el que acontece el territorio. Es en la escritura donde reside “la posibilidad de ensayar un re-trazo, un delirio, que desvíe el curso de los acontecimientos” (Maccioni, 2020a: 39), la posibilidad de volver a

imaginar otro comienzo, uno que atienda precisamente a aquello que ha sido negado, borrado y ocultado en los relatos fundadores: la materialidad del desierto, los agenciamientos materiales que subyacen y el modo en que imaginación y ficción ensayan formas que descubren vínculos con la materia. ¿Cómo volver a imaginar las ficciones del comienzo? ¿Cuáles son sus procedimientos? ¿Cuál es su lengua, su territorio y su identidad?

En ambas novelas el territorio se abre como movimiento y acontecimiento, como juego de fuerzas materiales. También se presenta como experiencia singular, como percepción y relación afectiva con la materialidad del entorno. Nos preguntamos, entonces, a partir de los trazos que dibujan sobre el territorio ambas ficciones ¿qué queda del proyecto civilizatorio y modernizador? ¿Hay aún restos de esa “sobrevida fantasmal de la constitución moderna” (Andermann, 2018b: 25)? Pareciera que sólo quedarán restos de la modernidad, espectros reconocibles que exhiben aquello que ya no está, aquello que podría ser y no fue o aquello que sigue siendo bajo otras formas e imágenes.

8. Retrato de un paisaje alucinado

La operación de incorporar al desierto argentino en el archivo de paisajes nacionales se presenta, decíamos, de modo singular y paradójico ya que la llanura pampeana es inscripta a la vez que excluida de la serie de paisajes americanos que conformaron los naturalistas románticos y el viaje. Si el comienzo del siglo XIX encuentra en la travesía y lo desconocido la trama estética y política que define al paisaje moderno, la escritura se alza como el modo de trazar un límite al mal que encarna la extensión desmedida del desierto. Este movimiento se traduce en el deseo y la insistencia que guían el viaje del personaje de Rugendas en la ficción de César Aira, en la cual escritura e imagen traman vínculos sobre la representación y los procedimientos artísticos. Y es el vacío como condición y resistencia del paisaje

el motivo que encauza el viaje, el origen oculto de un procedimiento vanguardista en ciernes.

Ciencia del paisaje, geografía artística, poética de la geografía: estos términos nombraron durante el siglo XIX el vínculo duradero y expectante que sostuvieron los viajeros naturalistas con la naturaleza y el paisaje. En el 2001, César Aira vuelve a contar, una vez más, los comienzos de la historia del espacio nacional a partir de la *invención* (Contreras, 2008) de una nueva mirada que reconfigura los sentidos del paisaje y sus relaciones con la naturaleza.¹⁵ De este modo, el paisaje se retira de la significación dada entre una naturaleza objetivada y una mirada aprehensora del mundo y lo que acontece en su lugar es el trastocamiento de ese vínculo a partir de un juego de afectaciones mutuas y de un paisaje vuelto acción. Antes que la documentación, el registro y la medición propias de la realidad del paisaje moderno, es la imaginación que liberan el viaje y la ficción la que conforma el soporte sobre el que se crea el territorio y se funda la Nación.

Un episodio en la vida del pintor viajero (2015) de César Aira narra un incidente en el viaje que emprende el pintor naturalista Rugendas, discípulo de Alexander von Humboldt, por Argentina a comienzos de 1800. El episodio concentra dos momentos decisivos en el relato: un accidente atroz, próximo a la desfiguración del artista y el encuentro cercano con un malón. A partir de ese accidente, la percepción de la naturaleza se verá alterada por la morfina como modo de aplacar los daños del rostro desfigurado y el uso de una mantilla negra para cubrirlo. Aira, con la figura del pintor, convoca un lenguaje que emerge desde la pintura misma y se lanza desde allí a narrar el viaje. Además, la novela recupera parte del epistolario de Rugendas, pero principalmente es la pintura del artista, la ansiada búsqueda del procedimiento, las que forman y ponen a trabajar la escritura. El

15 La *vuelta* que Sandra Contreras se propone leer en Aira, en este caso es posible leer no sólo en la serie de ficciones que se inscriben en la trama del viaje, el exotismo y la tradición nacional del llamado *ciclo pampeano* del escritor, sino que es también una vuelta, en términos más amplios, al relato como procedimiento de invención. Un regreso, afirma Contreras, “a lo que había estado antes, lo que atravesando los diversos umbrales de las formas se envuelve en el pliegue de Comienzo” (2008: 45). Y lo figura al modo de una genealogía: “el retorno de lo extremo supone, cada vez, el encuentro con el elemento «diferencial» pero también y por eso mismo con el elemento repetidor, genético” (2008: 251).

resultado será el cruce y el nudo que componen la narrativa de Aira y la pintura de Rugendas. Así, escritura e imagen manifiestan la mediación estética que se alza frente a la realidad y la naturaleza, provocando deslizamientos y temblores en torno a la representación y los procedimientos. Con la figura del pintor viajero Aira revisita los temas fundacionales de la literatura argentina y acaso también los temas centrales de su propio proyecto narrativo: el viaje, el desierto, el mito originario en tensión con lo histórico, los vínculos entre escritura e imagen, los procedimientos y la invención, la representación y sus límites. Estos elementos componen una cartografía que recorre la ficción, descubren vínculos entre sí y conforman una zona de exploración en torno a los imaginarios espaciales de nuestro tiempo. Ya que la ficción se lanza a imaginar, a reordenar y poblar de imágenes el espacio, y al mismo tiempo produce, una vez más, el territorio nacional. Aira, de este modo, hace coexistir en una misma superficie dos dimensiones del desierto argentino: la del paisaje clásico en la mirada del viajero naturalista y la de su misma fuga, surrealista y *despaisajeada* (Andermann, 2018a). Se trata de aquello que Sandra Contreras lee en términos de una operación de deconstrucción en las ficciones del escritor, más aún en aquellas que revisitan la tradición de la literatura nacional: “leer las novelas de Aira en virtud de la deconstrucción de las representaciones hegemónicas de ese espacio” (2008: 48). La escena fundacional y su estructura de mito alcanzan de pronto un carácter plástico en la novela y el desierto se vuelve una larga duración, un sitio que retorna y recomienza, la insistencia de una forma pasada y la apertura de un tiempo por venir. El desierto devuelto a su potencia adquiere la forma de una promesa, en la que el mito del origen se desmonta y se vuelve un campo de fuerzas que se actualiza sin agotar su poder de cambio. Sandra Contreras (2008) afirma que, a partir de una operación de traducción que adopta el uso de la tradición en la narrativa de Aira, se traduce el pasado a términos del presente. Además, el procedimiento se vuelve el modo posible de experimentar aquello que “se envuelve en el pliegue del Comienzo” (Contreras, 2008: 45). Pareciera que la forma de avanzar -el relato, la acción en Aira- surgiera de ese mismo remontaje hacia el

origen: “Y recomenzar era la tarea más repetida del mundo. De hecho, sólo ahí se daba la Repetición: en el comienzo” (Aira, 2015: 102). De allí nos preguntamos a partir de la novela qué queda en los intersticios del desierto hoy, qué transformaciones y resistencias se dirimen allí, y cómo leer y articular en ese plano del pasado otras dimensiones del porvenir.

La pampa argentina se presenta aquí una vez más como el espacio nacional por excelencia. Y es entrevisto por Rugendas como “el vacío misterioso que había en el punto equidistante sobre las llanuras inmensas” (Aira, 2015: 12). Precisamente en este punto del espacio tiene lugar el salto diferencial que da Rugendas frente al naturalista Humboldt. Éste buscaba plasmar la serie de imágenes que componen su ciencia del paisaje, esto es “la aprehensión visual del mundo en su totalidad” (Aira, 2015: 13) a partir del crecimiento natural que emerge fundamentalmente en los trópicos: pura exuberancia vegetal. Esto es, que lo desconocido, el espacio aparentemente vaciado histórica y culturalmente, ingrese y sea traducido en una visión ordenadora y total de lo real. De allí que Humboldt sea considerado “un paisajista de los procesos de crecimiento general de la vida” (Aira, 2015: 15). Mary Louise Pratt (1997) lee en Humboldt el encuentro que se produce entre la especificidad de los procedimientos científicos y la estética de lo sublime, frente a los efectos que ocasiona la experiencia de la medida y lo irrepresentable. Se trata de un límite en la mirada ante aquello inconmensurable del espacio y ausente para la percepción que, sin embargo, irá desplazándose progresivamente en busca de trazados y marcos específicos que vuelvan inteligible el territorio y lo inscriban finalmente en el campo visual. En ese cruce la autora advierte la emergencia de “un nuevo tipo de conciencia planetaria” (Pratt, 1997: 44) que tiene lugar a partir del desarrollo de un proyecto totalizador de la naturaleza. El joven Rugendas, deshaciendo el camino marcado por su maestro, insiste en ingresar a esa llanura que se perdía en el horizonte y que constituye desde el comienzo un desafío a su imaginación. La pampa argentina, a partir de una construcción discursiva principalmente negativa, esto es, construida sobre una base de faltas, ausencias y conformando desde allí el grado cero de la fundación, se aleja abismalmente de

aquello que Humboldt consideraba “lo realmente excepcional del paisaje” (Aira, 2015: 14). En cambio, Rugendas sostenía secretamente que en el vacío que presenta el desierto argentino quizás encontraría la revelación de un nuevo procedimiento, “algo que desafiara a su lápiz” (Aira, 2015: 34). El foco está puesto, en primer lugar, en el procedimiento y éste, a su vez, se encuentra fusionado al mito del origen. Se trata de los inicios de un procedimiento que se abre ante la posibilidad de plasmar, a partir del boceto y su carácter abierto e inacabado, una naturaleza dotada de fuerzas extrañas. Así, el tiempo de la fundación nacional encuentra en la ficción de Aira un nuevo comienzo, uno vinculado al origen de las vanguardias. Ya que, en el encuentro entre la mirada de Rugendas y el procedimiento artístico, asistimos de pronto al momento preciso de su surgimiento, al del impulso original y originario que se imprime en el territorio. Si la configuración del desierto supuso como primer movimiento imaginar aquello que se desconocía -*la imaginación con lo posible* dirá Carla Lois (2018)- para luego proyectar allí una serie de operaciones que configuren y den forma a esa espacialidad sin medida, en Aira el procedimiento vanguardista será el modo de intervenir para volver a comenzar lo ya hecho, para seguir haciendo y liberar así “el proceso puro de la invención” (Contreras, 2008: 17). Esta operación adquiere, en su narrativa, un carácter mítico, un remontarse a los orígenes, una singular superposición de tiempos: una insistencia y una repetición bajo un impulso de renovación. “Se le abría un mundo ya hecho, y también, a la vez, por hacer” (Aira, 2015: 10), dice el pintor viajero. La recuperación de ese impulso, afirma Contreras (2008) y veremos cómo se desarrolla en la novela, es un modo de *supervivencia* ante todo aquello que se encontraba agotado para seguir narrando, para hacer de la ficción el procedimiento a partir del cual es posible dar rienda al frenesí inventivo de la creación.

Acaso en Aira aquello que se encontraba agotado, además de lo que surge como efecto de los interrogantes en torno a *cómo seguir haciendo* y *cómo volver a empezar* en la narrativa argentina, sea también la forma paisaje. Sandra Contreras (2008) detecta en su escritura la articulación de dos problemas centrales de la

literatura argentina, esto es, la pregunta sobre cómo seguir escribiendo narrativa ante el aparente agotamiento del impulso vanguardista y, en consecuencia, una interrogación en torno al proyecto artístico y político de las vanguardista como forma renovada e innovadora de la experiencia. De allí que, en Aira, la vuelta sea leída en términos de una recuperación anacrónica de las vanguardias históricas y de su mito de origen. En este sentido, la forma paisaje también explora en su escritura un modo de hacer con lo ya hecho, ya que la figuración mítica del espacio argentino, la pampa como vacío originario, aparece en la novela como otro motivo para recomenzar la historia, la imaginación y el procedimiento. ¿Cómo escribir sobre el paisaje, cómo imaginarlo y configurarlo cuando su forma misma ha llegado a su fin? En la ficción de Aira parece ser el impulso del procedimiento aquél que, bajo la forma de la potencia que libera la invención, remueve los cimientos de la fundación. Se trata de un origen móvil, desplazado, capaz de torcer el rumbo que mantenía separados historia y naturaleza.

Lo desconocido en la mirada del pintor Rugendas adquiere progresivamente la forma de una promesa y un deseo que guían la trama de invención de un nuevo procedimiento. Así, el misterio y la ensoñación recubren la superficie del desierto argentino, sitio en el que lo imaginario y lo real intercambian formas. Por tal motivo, viajar no responde tanto a una cuestión del espacio sino del tiempo. En los desplazamientos de Rugendas no importa finalmente lo que hay ahí en concreto, sino lo que habrá, la apertura ante lo posible que se traduce en porvenir. Pero lo que sucede, una vez iniciado el viaje, es que la llegada al desierto se demora. Una demora intensificada por los relatos de los baqueanos. Y un breve acercamiento al centro imposible del espacio sirve para desencadenar estrepitosamente la serie de eventos y acciones propias de la escritura de Aira. El gran vacío de las pampas se revela, en primer lugar, como artefacto monstruoso: “en su desmesura veía al fin la corporización de la magia de las grandes llanuras, la mecánica del plano puesta al fin en funcionamiento” (Aira, 2015: 31). La ausencia del paisaje, o la negatividad que presenta ese espacio carente de traducciones, sobreviene como un eco amenazante, un “vacío espantoso”, como “la costra pelada del planeta” (Aira, 2015:

40). Esta breve aproximación, decíamos, no será tal, ya que el desierto se retrasa, dilata su llegada, hasta que la marcha se ve finalmente interrumpida por un accidente próximo a la catástrofe: un rayo impacta no en el cuerpo sino en el rostro de Rugendas. Este acontecimiento será el inicio de la acción, “encadenada y salvaje” (Aira, 2015: 44), que abrirá paso a la percepción alucinada del pintor y, de aquí en adelante, en dirección opuesta al desierto. Un accidente, como veremos, cuyo punto máximo se lanza a jugar con la idea de enlazar historia y naturaleza. No hay, entonces, viaje sino retroceso; tampoco hay desierto. El desierto, decíamos, se demora y comienza a tomar la forma de una promesa sin medida, de un espacio cargado de imaginación:

¿Acaso la «pampa» era más llana que estas llanuras que estaban atravesando? No lo creía, no podía haber algo más llano que la horizontal (...) Si había pampas (y tampoco eso era motivo real de incertidumbre), estaban un poco más adelante. Después de tres semanas de absorber una vasta llanura sin relieves, enterarse de que lo llano era algo más radical constituía un desafío a la imaginación (Aira, 2015, p. 38)

Aquello que constituye un *desafío a la imaginación* se dirige a despuntar los sentidos cartográficos del viaje de principios del siglo XIX. Ya que la documentación y el registro de la realidad comienzan a agrietarse a medida que avanzan por la llanura. El desierto se muestra así como una extensión virtual, “como si la geografía fuera una sola cosa con lo imaginario” (Rodríguez, 2010: 35). Aira nos presenta en la ficción del viajero decimonónico el revés del viaje, un desplazamiento detenido que luego del accidente se traza en dirección contraria al desierto y aún así no deja de poner en movimiento y construir la imaginación que puebla de sentidos, una vez más, esa zona de exploración espacial que es el desierto argentino. El viaje interrumpido de Rugendas se aproxima al *viaje inmóvil* de Michel Nieva (2020). Si el siglo XIX nos muestra a los viajeros europeos recorriendo la región, trazando cartografías y flujos, documentando y midiendo el espacio, llenando de sentidos esa geografía vacante, Nieva se detiene, como enunciamos, en aquellos escritores argentinos que hicieron del viaje por el espacio

un movimiento de detención, un viaje sin desplazamiento y que dicha quietud constituyó la política fundacional del territorio. Un viaje estático, detenido, imaginario se revela de hecho como el modo capaz de fundar el vacío nacional. El viaje de Rugendas está marcado por la interrupción, la marcha se ve detenida y la atmósfera se comienza a enrarecer, como si el plano y el procedimiento fueran un lugar imposible de acceder. A partir del accidente, el mundo cotidiano comienza a teñirse de alucinación y de una verosimilitud extrañada que luego tomará forma desde la óptica de la morfina y la mirada a través de la mantilla negra.

9. Un centro imposible

Jens Andermann (2018b) sostiene que el paisaje no está constituido exclusivamente por hechos naturales ni por una mirada que proyecta sobre ellos una voluntad estética, sino, antes bien, por un juego de transformaciones y afectaciones en el que entran ambos. Aún así, la noción de paisaje remite a una idea de naturaleza externa con la cual el sujeto se relaciona como observador o contemplador. Por lo tanto, el paisaje asegura, a partir del surgimiento de una mirada y un encuadre específicos, una relación de disponibilidad y cálculo en torno al espacio natural. En tanto dispositivo cultural, el paisaje se constituye como una narrativa en ciernes, como un movimiento de proyección hacia futuros posibles. Sobre la base de estas relaciones se traman no sólo la distancia constitutiva de tal vínculo, la escisión determinante y precisa que hay entre naturaleza y sujeto, sino también la eliminación del trabajo que media entre ambos. Acaso en la figura del pintor viajero esta premisa atraviesa completamente el relato, en la exploración de los alcances de esa zona de contacto en la que naturaleza y sujeto se aproximan, se confunden e intercambian formas, desde el impacto del rayo en su rostro, hacia la realidad transfigurada que no encuentra inmediatez desde la pintura. ¿Qué sucede entonces cuando el paisaje se retira de la percepción romántica, cuando ese vínculo

situado entre naturaleza y paisaje se vuelve inestable? ¿Qué ocurre cuando el sentimiento moderno de pérdida ante una naturaleza pensada como unidad se vuelve inoperante? ¿Qué posibilidades se abren cuando la naturaleza deja de ser percibida como una imagen, como una evidencia visual separada de su materialidad?

La ficción naturalista de Aira reordena la aprehensión del mundo a partir de los enigmas que presenta la llanura argentina, misterios que se resisten a la captación estética del método humboldtiano. Ya que no busca la totalización de las formas sino más bien el boceto inacabado que retrate los procesos de una naturaleza en interminable expansión. En esta dirección, Fermín Rodríguez (2010) afirma que hay en la visión del naturalista sobre el paisaje un germen de obra de arte, cuya búsqueda se sortea en narrar la visión. Lo cierto también es que, a partir del accidente, la propia mirada que presenta la forma paisaje parece mostrarse en retirada. Se trata de una cierta torsión en la perspectiva, una transfiguración del punto de vista y de la mirada. Aira nos sugiere además que en el viaje del pintor quizás se manifieste la última forma de la expedición: lo que queda de los naturalistas del siglo XIX no es la ciencia, sino el arte y junto a él la búsqueda incesante del procedimiento. ¿Qué sucede entonces cuando la percepción se ve alterada, cuando la visión se tiñe de alucinación, cuando el rostro se desfigura?

Rugendas, al comienzo del viaje, expresa el deseo de retratar un terremoto, esas “revoluciones del mundo físico” (Aira, 2015: 29) en las que pensaba Humboldt, catástrofes naturales que refieren no a una naturaleza como cifra de la armonía sino un campo de fuerzas contrapuestas, colmadas de violencias. La historia natural del paisaje convoca, entonces, una naturaleza en estado de ebullición. El máximo afán del pintor se traduce en “presenciar un movimiento” (Aira, 2015: 29). De allí que inmediatamente después, Rugendas exprese el deseo que guiará este episodio: retratar un malón, esos “verdaderos tifones humanos” (Aira, 2015: 29) que se abren a un presente explosivo. El malón avanza como una imagen y un deseo en la mirada del viajero, toma la forma de la espera ante lo incalculable, la

violencia disruptiva de un acontecimiento, más asimilado a un fenómeno natural que humano, una fuerza, un movimiento implacable que brota de la tierra.

Terremoto y malón, entonces, aparecen concomitantes, se confunden, intercambian formas, no obedecen a ningún oráculo ni calendario, más bien irrumpen en la escena, acontecen de modo enérgico e incalculable. Esa aparente geografía sin historia que suscita la pampa argentina en la mirada fundadora, es decir, el paisaje como un fondo imaginario pretendidamente natural, se propone aquí irremediablemente mediado por la historia, haciendo convulsionar el sentido que se traza entre naturaleza e historia. Fermín Rodríguez va a decir: “un fragmento de geología repercute directamente sobre el lenguaje; un rasgo biológico corre paralelo a un desarrollo económico o a un conflicto político” (2010: 79). Rugendas, en medio de estas tensiones, se pregunta ¿era el malón un hecho pictórico? y en esta pregunta quizás comienza a nacer el procedimiento, el surgimiento de naturaleza histórica plena en acciones y movimientos.

El gesto fundante del relato de viaje de Aira convoca por un lado, “la figuración mítica de la primera vez de los procedimientos artísticos” (Contreras, 2008: 179) esto es, el gesto técnico, la mediación estética que se abre ante el espacio y, por otro una narración del espacio que confluye con la pintura del geógrafo artista. Escritura e imagen componen aquí el entramado técnico que se alza frente a la pretendida imagen desmesurada de la naturaleza y se conectan al relato de viaje como tríada fundadora del espacio: “viaje y pintura se entrelazaban como en una cuerda” (Aira, 2015: 21).

Andermann, leyendo los relatos fundadores del espacio argentino, va a decir que “el desierto no es una presencia previa a la letra, cuya inscripción pretende redimirlo de su silencio, sino que es inventando en el momento mismo de la inscripción y desde la letra que se concibe como su revés” (Andermann, 2000: 38). La invención del espacio, entonces, se vuelve concomitante a la inscripción, ya que el gesto político de la fundación es principalmente un gesto técnico que surge en y por la escritura y que “fabula el comienzo de la historia cavando los cimientos de su fundamento sobre un fondo imaginario pretendidamente natural” (Maccioni,

2020a: 226). Puesto que, como sugiere Andermann: “la letra circunscribe el espacio y funda un territorio” (2000: 27). Quizás en *Un episodio en la vida del pintor viajero* la pintura se alce frente a la escritura, es decir, la letra será el boceto de aquello que Rugendas va a llamar una pintura en acción -conjugando ahí dos orígenes superpuestos, un naturalismo vanguardista-, en búsqueda constante de la invención de un nuevo procedimiento. No la obra estable y acabada de Humboldt, el cuadro, sino el proceso explosivo de las fuerzas de la naturaleza y que como proceso se muestra siempre inacabado. Boceto inconcluso, provisorio y simultáneo a los acontecimientos tumultuosos de la realidad. Aunque el trazo comienza a liberar una potencia *constructiva* cuyo movimiento desarma las coordenadas que organizaban la realidad: “Rugendas había empezado a notar que cada trazo del dibujo no debía reproducir un trazo correspondiente de la realidad visible, en una equivalencia uno a uno. Por el contrario, la función del trazo era constructiva” (Aira, 2015: 62). La aprehensión de la totalidad propuesta por Humboldt será tarea futura para el pintor viajero: acá mismo se juega el procedimiento artístico y la figura de Rugendas como el precursor de las vanguardias ya que, en el juego de historizar el mito, aparece, como veremos, la cámara oscura y la pintura en acción. Aira, por su parte, va a decir que la estructura misma del viaje ya es narrativa (Aira, 2001), un punto de partida y regreso que suponen el desplazamiento a partir del cual es posible poner a funcionar el procedimiento de la invención. Acaso allí se cifre el procedimiento de Rugendas, en ese devenir narrativo que convoca el viaje y la aventura, el comienzo y el fin. El comienzo de este relato se figura al modo de una génesis, al igual que el procedimiento. Se trata del juego anacrónico en el que nos sumerge Aira: de los orígenes míticos de la fundación del espacio argentino, hacia el procedimiento fisionómico de la naturaleza como el germen del despliegue surrealista. El pintor viajero de Aira imprime sobre las técnicas de lápiz del dibujo naturalista decimonónico, los procedimientos vanguardistas del surrealismo en los que la velocidad y lo inacabado del proceso resultan centrales para trazar un nuevo comienzo: una refundación de los cimientos de la Nación. Rugendas tiene por momentos una conciencia muy aguda del comienzo: de allí brotan sus bocetos. Y a

su vez, una conciencia de la fuerza performativa de sus imágenes, puesto que el viaje que emprende se configura como una máquina forjadora de imágenes que trabajan directamente sobre lo real. Allí se organiza un trazado que va de la fuerza del mito fundacional hacia el retorno de los orígenes de los procedimientos artísticos.

Si el relato de viaje opera sobre lo real, lo hace como un dispositivo óptico, como una máquina de mirar y de inscribir sobre la superficie del espacio. Se produce un encuentro entre la mirada del pintor y el punto de vista de la novela, o su *atmósfera*, aquella que instantes previos al accidente, se ve atravesada por rayos, electricidad y luces. Lo que acontece una vez desencadenada la tormenta es una torsión de la visión, una transmutación de la mirada. Rugendas avanzaba sobre el territorio y veía “grandes estallidos de crepúsculo óptico” (Aira, 2015: 22). Su arte consistía en “una documentación geográfica del paisaje” (Aira, 2015: 20) pero esa documentación y réplica de la realidad estalla al momento de constatar la presencia del malón en pleno combate. De su trazo comienzan a brotar dibujos pluralistas en pleno movimiento: así el pintor hace naturaleza mientras los indios hacen historia. El verosímil está en la superficie del papel, en la composición de sus dibujos. “Todas estas escenas eran mucho más de cuadros que de la realidad. En los cuadros se las puede pensar, se las puede inventar. En la realidad, en cambio, suceden, sin invención previa” (Aira, 2015: 89).

La percepción de la realidad en Rugendas cuenta con ese desfase propio de la alucinación, de un vínculo siempre escindido. Entre la desfiguración del rostro y la percepción alterada por la morfina, el entorno se alucina. Las distancias no cuentan con referente, más que en la pintura, en el encuadre del espacio. No pueden someterse a la medición desde la mirada del pintor, sólo a partir del cuadro. Desde allí, la oscilación entre la mirada y la naturaleza se ve transfigurada a partir del accidente. Pareciera que ya no puede haber producción de paisaje - representación total de la naturaleza- sino a partir de la crisis de ese proyecto fundador e idealista del espacio: una catástrofe material, eléctrica. Un rayo impacta en el rostro del pintor. Acaso esa escena concentra aquello que Andermann

(2018a) nombra como *despaisamiento*: un modo de forjar, a partir del agotamiento de la forma moderna del paisaje y de la suspensión de su sujeto observador, un estado de crisis transformadora. El rostro, leemos en Deleuze y Guattari (2004), es una superficie, una extensión, un mapa: “No hay rostro que no englobe un paisaje desconocido, inexplorado; no hay paisaje que no se pueble con un rostro amado o soñado, que no desarrolle un rostro futuro o ya pasado” (Deleuze y Guattari, 2004: 178). La catástrofe del pintor nos conduce hacia una radicalización de la forma, un cruce de relaciones entre la materia, lo informe y la desfiguración. Múltiples son los aspectos de la deformidad, ya que confluyen allí la alteración del rostro, la transfiguración de la visión y junto a ella, la de la propia realidad. Este desfasaje de la percepción trastoca las perspectivas que definen el conjunto de la percepción de la novela. El punto de vista, afirma Sandra Contreras (2008: 192), se convierte en dispositivo óptico que se ve atravesado por un conjunto de alteraciones y torsiones de las perspectivas. Se trata de una falla perceptiva que acompaña la deformidad del pintor como efecto de una continua metamorfosis.

El pasaje de la representación a la materialidad encuentra un revés en la figura del pintor: el paisaje eléctrico se imprime en su sistema nervioso. Aira pareciera decirnos que sólo sobre un sistema nervioso colapsado, al costo de casi perder el rostro, es posible captar, llevar al boceto, la fuerza inquietante del malón. Rostro que, al borde de la monstruosidad, enlaza morfina y deformidad como modo de reproducción técnica del mundo. La catástrofe personal queda sujeta a la invención: el artista debe encontrar el modo de retratar la fluidez de las escenas que llegan a sus ojos, a todo su rostro mejor dicho. Ante el movimiento y la fluidez del espacio, el procedimiento se reacomoda. Mary Louise Pratt (1997) escribe, a propósito del viaje de Richard Burton, que la proyección de una mirada que parece verlo todo representa una retórica frecuente en la escritura imperial. En la ficción de Aira, el pintor viajero se alza como un corrimiento de esa mirada total del espacio y presenta justamente su revés: apenas ve.¹⁶ Rugendas alucina o su mirada

¹⁶ La transfiguración de la perspectiva es uno de los puntos centrales de la obra de Aira entre los que trabaja Sandra Contreras. Es el exotismo -no sólo de las novelas del llamado *ciclo pampeano* del autor sino del conjunto más amplio de su obra- el dispositivo ficcional capaz de producir una nueva

está velada por la mantilla negra: “Con el velo, el pobre pintor no veía nada, y no lo sabía. Tantas alteraciones había tenido su visión durante el día que por el momento le daba lo mismo no ver” (Aira, 2015: 99). Tampoco verá aquello que desea y motiva los primeros pasos de la expedición: el terremoto y el desierto. Sólo logra *ver* el malón.

La apertura ante un mundo teñido de alucinación encuentra una naturaleza que se adapta a la percepción del pintor: así emerge el paisaje morfina. Luego del impacto del rayo, de la confluencia entre paisaje y desfiguración, el rostro mismo del pintor se vuelve un campo de acción: movimientos incalculables, involuntarios que se desprenden y recorren lo que antes ocupaba el lugar de una facción, de un rasgo que intenta escapar a la organización soberana del rostro. El surgimiento de lo monstruoso, de esa variación continua de la materia que atraviesa y recorre el rostro de Rugendas, va de la mano del carácter superviviente del personaje: ambos, caballo y pintor son los sobrevivientes de la electricidad. A partir del accidente, de ese instante de supervivencia, el “pintor monstruo” (Aira, 2015: 105) es definido por una falla visible y exacerbada, por una percepción también monstruosa. De este modo, la catástrofe personal del pintor se vuelve una “catástrofe en la percepción de las percepciones” (Contreras, 2008: 193) que indefectiblemente produce una ruptura, un salto en el relato y finalmente deja el rastro de una falla: la deformidad del rostro, la monstruosidad y junto ellas, la alteración de la percepción y la realidad. “Su pobre cabeza alterada, su sistema en ruinas” (Aira, 2015: 76). Así, la mirada de Rugendas no encuentra mediación posible con la realidad: “lo que decía el mundo era el mundo” (Aira, 2015: 97). Espacio y rostro comienzan a confundirse, se superponen o sobreimprimen uno sobre otro, conforman juntos una atmósfera en la que apenas es posible ver: “todo en negro y sin embargo visible” (Aira, 2015: 103).

mirada. La transfiguración de los puntos de vista de los personajes pero también de los puntos de vista de la novela constituye el procedimiento del continuo que opera en la ficción de Aira, un continuo que asegura la acción en el relato. “En el mundo de Aira -escribe Contreras-, donde el problema de la percepción no es el de la aprehensión del mundo ni el del conocimiento conjetural, sino el de la *acción* (...) la narración avanza, en cambio, al impulso de una primordial *curiosidad etnográfica*” (2008: 100).

Pero ese rostro, en el momento de trance donde la alucinación y la desfiguración toman la escena, será tapado y el pintor se volverá una presencia enmascarada, impersonal: una cámara oscura.¹⁷ La mantilla calada aparece para tapar el rostro desfigurado y alterar un poco más la realidad. Y aparece también para intentar fijar el flujo incesante de imágenes que encarna el malón: “pasaba de una cara a otra, de una hoja a la siguiente, como el rayo cae en la pradera” (Aira, 2015: 106). Rugendas parece aquí un autómatas, obrando sin ver, como un surrealista a la espera del encuentro con la verdad que libera la máquina del inconsciente, como una imagen impersonal. La velocidad imperceptible con la que se acerca a los indios lo hace irrumpir en la ronda alrededor del fuego y se pone a dibujar. Aparece allí como un “rostro iluminado por la luna, ese hombre que se había vuelto todo cara” (Aira, 2015: 105). La súbita explosión de la realidad impone no sólo un determinado ritmo y velocidad que acelera la acción sino que es acompañada además por un repentino cambio de formas, por “una potencia máxima de transfiguración” (Contreras, 2008: 204). Velocidad que precipita el final del relato, que lo subraya marcando la urgencia por llegar al final y que desencadena un cierto estado de simultaneidad de acciones: “Las escenas se sucedían, pero al imprimirse en el papel preparaban otras sucesiones, que revertían sobre la original” (Aira, 2015: 96). Acelerado, por la morfina, por el procedimiento y por acción, esboza sin parar: “el procedimiento seguía actuando por él” (Aira, 2015: 108). Un procedimiento que busca fijar el flujo de imágenes que presenta la

17 En *El tiempo de la máquina*, Cortés Rocca reconstruye la escena fundacional del paisaje nacional afirmando que tanto la letra como la fotografía forjaron las tecnologías visuales de representación y apropiación del territorio. Además, enlaza el retrato y el paisaje como modos de reorganización visual del espacio: “Cuando el desarrollo técnico lo hizo posible, la cámara salió del estudio para dejar momentáneamente el rostro humano y dirigirse hacia el paisaje. Sin embargo, la diferencia entre los retratos y la fotografía paisajística no es tan profunda. Ya sea porque se trate de percibir el caos de materia uniforme, de acuerdo con ciertas categorías ordenadoras -la costa, el mar, el cielo que se independizan y se integran al paisaje marino-, o porque se trate de representar esos elementos y disponerlos organizadamente sobre una tela o sobre una página, el término “paisaje” siempre designa un espacio intervenido por una subjetividad. Llamamos “paisaje” a un efecto del ojo que tajea la totalidad de la Naturaleza” (Cortés Rocca, 2011: 105-106). Esta relación entre retrato y paisaje quizás se renueve y aporte otros aspectos en la ficción de Aira, en la que la yuxtaposición y el metamorfoseo del rostro, el espacio, la óptica y la mirada hagan del paisaje una forma de representación en crisis.

realidad, como si Rugendas fuera de pronto un instrumento óptico, como si la luz de la luna y los reflejos de la fogata fueran la iluminación adecuada capaz de suspender el movimiento. Malón y reproducción técnica se ensamblan, se vuelven puro acto en el trazo. Y el pintor viajero, a partir de una serie de mutaciones y transformaciones vinculadas al paisaje, se vuelve un artista del automatismo, un artista monstruoso, un sensorium impersonal.

10. Un desierto fulgurante

Había una vida infinita en el desierto

Gabriela Cabezón Cámara

En *Las aventuras de la China Iron* (2017) Gabriela Cabezón Cámara vuelve al espacio emblemático de la fundación argentina, el desierto, para narrar la historia de la China, una voz oculta y silenciada en el canon literario argentino -del poema fundacional *El gaucho Martín Fierro* (1872)-, un cuerpo omitido en la tradición de la pampa virilizada.¹⁸ Y con ella no sólo vuelve a imaginar y a construir otra historia posible en los márgenes del relato nacional, otros modos posibles de existencia y de agencia, sino que hace del desierto un despliegue de planos e intensidades, de fulgores y ensamblajes. Pareciera allí emerger un interrogante sobre cuáles podrían haber sido las condiciones de posibilidad para otras vidas. Alejado de su condición de vacío, el desierto participa de una serie de transformaciones que lo vuelven un entorno vivo, un medio fluido de conexiones y variaciones múltiples.

¹⁸ En esta línea de investigación, destacamos el trabajo de Lucía de Leone (2021), quién estudia las reconfiguraciones de los imaginarios rurales en la literatura argentina reciente y, especialmente en la novela de Cabezón Cámara, analiza la tradición virilizada del campo a partir de las torsiones y desvíos que realiza la novela hacia otras direcciones: lo cosmético-afectivo, lo desheteronormativizado y lo desbinarizado del relato rural contemporáneo.

La ficción de Cabezón Cámara vuelve a imaginar, una vez más, el desierto y sus comienzos para destacar la potencia deseante que proyectan sus personajes sobre el territorio, para conformar una atmósfera espacio-temporal que hace de la fundación un proceso afectivo, material y espacial. El desierto nuevamente se presenta como un territorio sobre el cual se han ido acumulando múltiples capas de sentidos, donde se articulan los significantes de lo nacional e identitario, el vacío y sus operaciones de apropiación, el trazado de límites y la circulación de una serie de figuras representativas como el guacho, el estanciero, el malón y el escritor. Aún así, la novela imagina y, por tanto despliega, otro comienzo posible, en el que están presentes los sentidos arquetípicos de la fundación como marco de reconocimiento pero para, desde allí, producir un desplazamiento. Un movimiento de recomienzo y desvío, de insistencia y variación desde el cual se conforman los cimientos de un nuevo mundo. Un nuevo comienzo, radiante y luminoso.

Las aventuras de la China Iron (2017) está organizada en tres partes que corresponden a tres espacios sobre los que avanza la novela: el desierto, el fortín y tierra adentro. El horizonte de la pampa participa de una serie de transformaciones, de reparto de territorios y ordenamientos específicos en cada uno de ellos. El comienzo de la travesía presenta un desierto cubierto de polvo, luces e intensidades, que se confunde con el mar por momentos y en otros con el cielo, desde la percepción *flotante* y *aérea* de la China, como veremos más adelante. El fortín, en cambio, despliega la promesa de futuro y progreso del proyecto civilizatorio y modernizador, donde el espacio se delimita en busca de formas consolidadas: la estancia, la hacienda y el futuro de la fábrica. La “oda al progreso de la pampa” (Cabezón Cámara, 2017: 91) acentúa el carácter identitario del proyecto nacional, una narrativa en ciernes que calcula los modos de utilización futura del territorio. Hacia el final, en tierra adentro, el desierto es un paraíso. Un ensamblaje vivo que progresivamente comenzará a virar de la pampa hacia el río Paraná, descubriendo en ese espacio nuevas perspectivas y formas comunitarias, en dirección hacia una fuga deseante, hacia el afuera de la Nación y del proyecto

argentino. Un afuera, también, de la forma paisaje y su disponibilidad como vínculo con la idea de una naturaleza externa.

La novela, decíamos, tiene un comienzo radiante, teñido de las posibilidades de una vida porvenir. Un nuevo nacimiento, “el segundo principio de mi vida” (Cabezón Cámara, 2017: 37): el de la China, quien bajo esa nominación genérica pasa a llamarse Josephine Star Iron, y el de Estreya, el cachorro que la acompaña. Luego se sumarán la inglesa Liz y el guacho Rosa. De esa vida anterior sólo queda un rastro visible de traducciones. La China, en pleno redescubrir, narra desde el futuro, y mientras cuenta la vida pasada junto a Fierro -una vida ausente, limitada y sin nombre- irá tejiendo una nueva identidad de la mano de Liz, en la que el intercambio lingüístico entre ambas hará del inglés y de la cultura europea el primer mundo deseante de la China, la construcción de una nueva subjetividad alrededor de otra vida posible y también el surgimiento de otra lengua, una lengua múltiple, llena de pasajes y conexiones, turbulenta y en movimiento.¹⁹ Ya no es la mujer en busca de su marido Fierro, tampoco la madre de sus hijos, ni la subordinada de la negra que la había criado y maltratado durante la infancia sino que la China se abre en este nuevo comienzo como la posibilidad luminosa y efervescente de otra vida, una que comienza a surgir a la par de la emergencia del territorio que aparece ante sus ojos: “como si me hubieran dado a luz los pastitos de flores violetas que suavizaban la ferocidad de esa pampa” (Cabezón Cámara, 2017: 12). Un instante pálido, dorado y fulgurante parece expresar el surgimiento de esa vida y ese espacio enlazados:

Estaba amaneciendo, la claridad se filtraba por las nubes, garuaba, y cuando empezaron a moverse los bueyes tuvimos un instante que fue pálido y dorado y destellaron las mínimas gotas de agua que se agitaban con la brisa y fueron

¹⁹ La construcción de una lengua barroca en la escritura Cabezón Cámara se dirige a explorar una zona de un vocabulario singular en el que ingresan flujos y materialidades. Hay un entrelazamiento de la oralidad en contacto con una revisión de las formas estructurales de la gauchesca, pero ingresa también allí una búsqueda sensible en torno al barroco. En el conjunto de su obra asistimos al estallido de una lengua queer que conjuga el vértigo, la polifonía, la yuxtaposición y la invención. Pero hay también en su escritura, como analizaremos en el capítulo 3, una exploración en torno a las figuras que se encuentran alojadas en el lenguaje, un trabajo específico y un hacer con la lengua en su espesor material.

verdes como nunca los yuyos de aquel campo y se largó a llover fuerte y todo fulguró, incluso el gris oscuro de las nubes; era el comienzo de otra vida, un augurio esplendoroso era (Cabezón Cámara, 2017: 17).

La nueva vida comienza a surgir de la mano de Liz y del viaje que juntas emprenden por el desierto, una extensión impregnada de una intensidad resplandeciente que toca y recubre la materialidad de todo aquello que lo puebla. Más que viaje, ambas emprenden una travesía: no un destino o fin determinado hacia el cual dirigirse, sino el despliegue de la aventura y la exploración. El desierto se muestra aquí como el revés del vacío y la falta: la pampa está colmada de sonidos que brotan de la tierra, de animales y tormentas, de árboles, de aromas importados que condensa la carreta en la que viajan. Ya no es la imagen detenida y cristalizada del espacio, ni la expresión de quietud y ausencia propia del paisaje decimonónico sino que el desierto se exhibe en movimiento, se despliega y crece en velocidades en todo aquello que brota y se extiende sobre el espacio. La novela dialoga, a través de la visión de la China -una visión teñida de deslumbramiento ante la nueva experiencia pero incisiva a la vez- con los sentidos proliferantes del desierto en tanto vacío disponible para apropiar. Asoman en su mirada los sentidos paradigmáticos de la fundación nacional de territorio: “Tampoco sabía yo qué era un desierto aunque me daba cuenta de que tanto vacío no podía ser naturaleza en esa pampa; no sabía que un desierto era justamente eso, un territorio sin población, sin árboles, sin pájaros, casi sin más vida que la nuestra durante el día, creía que era el nombre del lugar donde vivían los indios nomas” (Cabezón Cámara, 2017: 35). Como modo de disputar ese vacío, el desierto no sólo convoca la presencia de indios donde la mirada fundadora construía una negatividad de sentidos en torno a la ausencia, sino que progresivamente comenzará a reparar en la propagación de una vida expandida. Además, el desierto explora otra temporalidad ya que no expone la quietud, la soledad y la inmovilidad propias de la forma estética del paisaje, sino que suspende el tiempo moderno dando lugar a las velocidades y a los ritmos, a las escalas y magnitudes de lo vivo, lo expandido, lo desbordante y lo indeterminado: un desierto intensamente material sobre el que

comienza la travesía. La mirada de la China se extiende sobre este nuevo mundo, nuevo no sólo para ella como efecto de la experiencia del viaje, del descubrimiento y la subjetividad, sino nuevo en tanto moviliza y revuelve el archivo tradicional de paisajes nacionales. El desierto se abre como un mundo luminoso, fulgurante y la mirada de la China se sumerge y confunde en esas luces: “Pero no, allá en la llanura que era mía, la vida es una *vida aérea* (...) No recuerdo haber experimentado antes esa inmersión en las vicisitudes de la luz. La sentía en mí, creía que yo misma era poco más que una masa inquieta de destellos” (Cabezón Cámara, 2017: 51).

En un primer momento, el desierto se alza como una planicie amarronada sobre la que Liz y la China se deslizan, pero progresivamente comenzará a explorar otras formas. No sólo la vida comienza a expandirse en la pampa, a exhibir una amplia escala de colores, tonalidades, texturas y sonidos sino que el mundo de la China comienza a extenderse y abrirse en el relato y en la lengua de Liz: “se iba haciendo de lazos que se tejía con palabras y con gestos” (Cabezón Cámara, 2017: 27). La tierra parece crecer al interior de la carreta. El campo visual se amplía en esa nueva perspectiva, desde allí ellas parecen surcar el desierto; tierra y cielo se confunden, por eso la llanura por momentos parece un mar sobre el que se zambullen: “la vida nueva era eso: me sentía arrojada al agua” (Cabezón Cámara, 2017: 38). En otros momentos lo sobrevuelan, dando lugar a una perspectiva aérea, amplia y abarcadora en la que los cuerpos alzan su mirada de la tierra y se despegan de la chatura del suelo. Una *vida aérea*, con “todo el cuerpo metido en el aire” (Cabezón Cámara, 2017: 50), como un modo de inmersión en la llanura. Ya no asistimos a la mirada cenital, descorporizada y total del espacio propia del paisaje romántico, sino a una suerte de fusión, una visión en que la confluyen en mismo grado de intensidad todo lo vivo que presenta el desierto. Una mirada que sobrevuela la pampa, que revuelve el cielo con la tierra y suspende el horizonte que los divide, como el polvo que flota y se eleva sobre la superficie de la tierra. La mirada de la China se extiende y toma forma junto al espacio, se pronuncia en una composición material de todo lo existente en el desierto.

El polvo recorre y atraviesa el desierto de la novela. En tanto materia fuera de tiempo y fuera de lugar, el polvo se muestra volátil, envolvente, difícil de localizar: está en todas partes y en ninguna. Por momentos parece una materia invisible y en otros asoma como multiplicidad de partículas en constante acumulación que impregnan y reflejan una visión sobre el mundo. Aparece, también, como un sedimento en suspensión, como un “peculiar caso de ensamblaje colectivo” (Parikka, 2021b: 164), mezcla de todos los restos materiales del desierto. El polvo, según apunta Didi-Hubermann (2015), nos muestra que la luz existe, que “existe un vínculo profundo de la luz con la suspensión” (2015: 59). Ya que el polvo suspende y de ese modo señala la interrupción de un determinado orden espacial y temporal: imposible marcar su alcance, su trayectoria y su duración. Didi-Huberman dirá que se trata de una *ficción tangible*, “inasible, aunque táctil” (2015: 59). Suspende, también, será un modo de estar por encima, en el aire, en los contornos. Estremecedor para Liz, inadvertido o invisible para la China, el polvo produce una atmósfera y una trayectoria imposible de fijar y restringir. Una atmósfera que revuelve el cielo y la tierra de la pampa, hecha de vegetación y animales, hecha de ellas mismas y de los muertos que han dejado atrás:

Y empezó a volar el polvo: el viento nos traía el que levantaba la carreta y todo el de la tierra alrededor, nos iba cubriendo la cara, los vestidos, los animales, la carreta entera (...) Días perdimos plumereando cada cosa, era necesario disputarle cada objeto al polvo: Liz vivía con el temor de ser tragada por esa tierra salvaje. Tenía miedo de que nos devorara a todos, de que termináramos siendo parte de ella como Jonás fue parte de la ballena (Cabezón Cámara, 2017: 19).

Para la China el polvo era imperceptible ya que “había vivido entera en el polvo, que había sido poco más que una de las formas que tomaba el polvo allá” (Cabezón Cámara, 2017: 20); junto a Liz y ese mundo en constante expansión al interior de la carreta, comenzará a ser un sitio de disputa, *algo* a eliminar, una guerra que, a la vez, se sabe desde sus comienzos perdida: “tenemos los cimientos en el polvo” (Cabezón Cámara, 2017: 20). Cuando el horizonte desaparece y se funde en una nube de polvo, la imagen del desierto se enturbia, pierde nitidez y la visión se

retira de su capacidad ordenadora del espacio. No hay distanciamiento, todo queda envuelto e inmerso en el polvo y el desierto se vuelve así una atmósfera: un entramado de relaciones materiales, de fuerzas y movimientos.

Si los inicios están en el polvo, también están en el barro. Ya que la novela nos conduce progresivamente del polvo hacia barro y en ese pasaje se asienta en la materialidad del espacio. El barro atraviesa el desierto y los comienzos de la historia nacional, como materia y principio en el que todo está mezclado. El principio de vida, la *matriz* dirá la China, proviene de ese humus que cruje bajo el suelo: “procesos sordos, ciegos, ya lo dije, primordiales, invisibles, ligados al magma de todos los principios y todos los fines” (Cabezón Cámara, 2017: 57). El desierto se extiende barroso como principio de creación en el que se reúnen el mito fundacional del origen de los tiempos y también de la materia, de un proceso de formación material, de sedimentos que mezclan el agua y la tierra, donde las partículas de polvo encuentran otro curso. Un principio originario que revuelve el tiempo mítico de la fundación al relacionarse con el agenciamiento de la materia en estado caótico, con el trazado de sus relaciones y ensamblajes múltiples. Si el proyecto nacional del progreso asumió para la construcción de su propio relato una materia muda y por tanto explotable, la novela de Cabezón Cámara traza un movimiento al centrarse en las interacciones materiales que acontecen en el espacio y al retirar el punto de vista humano para tomar prestada otra perspectiva, la de la materialidad del desierto. Allí donde se dibujan los cimientos de la Nación, su origen mítico, también se filtran los restos de las violencias políticas que posibilitaron las condiciones de la fundación.²⁰ Ya que el barro, además de gestar

²⁰ En *El Carapachay* (2011a) Sarmiento narra el origen mítico de las islas del Delta, a partir de la aparición del limo impuro que depone el agua y hace emerger un territorio. El principio de la Nación descubre así dos dimensiones territoriales, el desierto y su configuración de vacío disponible por un lado, y el río y su topografía fluvial que trazan límites por el otro. Franca Maccioni (2021) lee este pasaje como una de las operaciones que hicieron posible, para Sarmiento, la invención de un país y la fabulación de un comienzo, el de la historia argentina: “En el principio era el junco, anuncia emulando el relato bíblico, para indicar aquella primera presencia natural que supo detener el agua obligándola a deponer su limo para la formación de lo que luego sería el territorio isleño” (Maccioni, 2021: 35). Se trata de la invención de un territorio para su consecuente apropiación que aún así presenta ciertas dificultades. Ya que el barro se muestra informe, oscilante e inestable: “barro, fango impenetrable que muta incesantemente de fisonomía impidiendo toda obra duradera de agrimensura que busque delimitarla, representarla, mapear su forma, apropiarla”

los acontecimientos crujientes que brotan en el desierto, también descubre en su movimiento cadáveres, restos óseos y elementos en descomposición en una suerte de compost material que enlaza los comienzos de la vida pero también de los inicios de la muerte política.²¹ Se produce así un encuentro de tiempo y materia, de comienzo y de barro. En el pasaje que se abre del polvo al barro se combina la potencia agenciadora de la materia junto a la muerte y la descomposición de los restos de la violencia. El hiato entre ambos se abre como una *zona de contigüidad* (Zaidenweg, 2015), una mezcla en donde barro y polvo se articulan, arman un compuesto en el cual lo orgánico y lo inorgánico, la vida y la muerte, el comienzo y el fin se confunden.

Múltiples planos, eso era el desierto para la China. Aéreo y flotante pero también *subterráneo*, ya que la tierra bajo sus pies se mueve y se despliega en pequeños accidentes y relieves. Bajo el suelo del desierto hay una vida infinita, una vida barroca que exhibe sus entrañas. El polvo recubre la superficie, conforma estratos que la lluvia barre y comienzan a emerger capas en las que la muerte y el entierro se superponen para explorar una historia en los restos de la materia:

Llovió y barrió el agua con la piedad del polvo: todo fue barro y huesos emergentes. Huesos blancos, nacarados, iridiscentes como una luz mala, la luz mala es luz de hueso, de resto mortal, de osamenta, una bad sign dijo Liz y no pude estar más de acuerdo. Eran huesos de hombres y mujeres esos palos blancos que los rayos teñían de celeste fulgurante. Algunos ya pelados y brillantes como si una legión de artesanos los hubiera limpiado y lustrado. Otros no, se descomponían lentamente como pequeñas elevaciones purulentas del terreno. Savages. Había que enterrarlos, era de animales dejar a los muertos yaciendo sobre el pasto, objetó mi inglesa. Tenía razón, es de salvajes no enterrar a los muertos, dejarlos de comida a los chimangos. Salvajes mi gente y mi pampa nauseabunda abonada de indio y cristiano (Cabezón Cámara, 2017: 41).

(Maccioni, 2021: 37). Veremos, al final de la novela de Gabriela Cabezón Cámara, cómo el desierto se transforma en río y de qué modo en ese pasaje, del polvo al barro y del barro al agua, se remueven los cimientos míticos de la fundación.

21 En el capítulo 3 analizaremos en *La Virgen Cabeza* (2009) un acontecimiento similar. A partir de la construcción de un estanque en la villa El poso tendrá lugar una excavación arqueológica en la que, además de desenterrar objetos, reliquias y antigüedades, comenzarán a aparecer muertos de todos los tiempos.

La pampa erupciona, tiembla, se estremece en movimientos, pero además despliega y narra una historia bajo la tierra, extendiendo las dimensiones espacio-temporales del desierto. Una historia hecha de restos óseos que, en el entramado de sus capas, irá exhibiendo progresivamente un circuito productivo que siempre conduce a la muerte. Y la China comienza a comprender que también es parte de ese ciclo: “le agregábamos huesos al mundo” (Cabezón Cámara, 2017: 51) dice, haciendo referencia al desarrollo de un sistema en los que vivir y alimentarse precisan siempre del trabajo y de la muerte. La cuestión será qué resto y qué excedente queda de ese sistema productivo, pero además qué zonas de visibilidad ilumina una determinada administración y gestión de esas muertes.²² Si en la vida junto a Fierro había una “altísima producción de cadáveres” (Cabezón Cámara, 2017: 52), entre los que se encontraban vacas, gauchos e indios -que servían a su vez de carroña y restos para aves de rapiña-, junto a Liz ese exceso se reduce con los métodos culinarios importados de Europa: cocinar, conservar, degustar conforman una nueva economía en la vida de la China. La primera parte de la

22 Entre los mecanismos de gestión de la vida y la muerte, la administración del cuerpo animal y humano, sumado a la economía y la lógica expansiva y colonizadora de la fundación, la novela de Cabezón Cámara parece anticiparse ante un determinado ordenamiento de cuerpos que años después es leído como la administración de la muerte en el matadero. En tanto régimen visual específico, Gabriel Giorgi (2014) se pregunta sobre las operaciones singulares de esta topografía que busca aislar y separar la muerte, y sobre el modo en que se visibiliza un determinado reordenamiento de lo animal en la cultura y su relación con una política de los cuerpos. En la indistinción de cuerpos, humanos y animales, vivos o muertos, afirma: “De esa confusión sensible, de esa falla de lo que se da a ver (u oír, dado que los ruidos, los gritos y los sonidos también cuentan), de ese error de la operación que clasifica y distribuye cuerpos, están hechos los mataderos que la cultura argentina puso, recurrentemente, en escena -esa zona, universo o territorio trazado alrededor de la muerte animal y de la transformación de un «cuerpo» en «carne», y que condensó una heterogeneidad de sentidos estéticos y políticos que fueron centrales a la tradición cultural” (Giorgi, 2014: 129). Martín De Mauro Rucovsky (2018), en una misma dirección, escribe sobre el matadero: “nos recuerda cómo la máquina antropocéntrica se sostiene sobre una producción alimenticia que se realiza como economía del asesinato animal, estructura sacrificial o como lógica del “hay que comer”, esquema carno-falo-logocéntrico (en palabras de derrida, *Hay que comer* 17). En términos que amplían el registro butleriano: la vida corporal humana se sostiene sobre un vínculo de interdependencia y exposición mutua, lo que también presupone la muerte e ingesta del otro, del animal, del viviente o bien su incorporación como alimento. Resuenan, en este sentido, las palabras del chef brasileiro Alex Atala: “detrás de cada plato hay muerte. Y la gente cierra sus ojos ante ella”. Profecía de la tradición nacional latinoamericana: todas las vacas serán, tarde o temprano, carne a la parrilla. Y esto tiene una consecuencia decisiva: no hay salida posible a la industria cárnica de muerte sino acaso interrupciones o cortocircuitos temporales” (De Mauro Rucovsky, 2018: 191).

travesía descubre en la voz de la China la construcción de una identidad europea, el pasaje de lo crudo a lo cocido (en palabras de Levi-Strauss) y una expansión de las relaciones que se traman en torno a la geopolítica y el poder. Lo cierto es que, como señala Liz, *nada viene de la nada*, descubriendo allí la lógica sacrificial de la Nación:

El [aroma] de las hebras de té, marrones casi negras, arrancaba en las montañas verdes de la India y viajaba hasta Inglaterra sin perder la humedad ni el perfume astringente que le nació a la lágrima que Buda echó por los males del mundo, males que viajan también en el té: tomamos montaña verde y lluvia y tomamos también lo que la reina toma, tomamos reina y tomamos trabajo y tomamos la espalda rota del que se agacha a cortar las hojas y la del que las carga. Gracias a los motores a vapor ya no tomamos los latigazos en las espaldas de los remeros. Pero sí la asfixia de los mineros del carbón. Y así es porque es así; todo lo que vive vive de la muerte de otro o de otra cosa. Porque nada de la nada viene, me explicó Liz: del trabajo surge todo; eso también se bebe y se come con scones (Cabezón Cámara, 2017: 52)

Para la China, la vida en el desierto es una *aventura de la materia* (Cabezón Cámara, 2009), una lógica radiante de lo existente que, aún así, descubre su carácter violento en la muerte circundante de la pampa. Y este aspecto se acrecienta y recrudece en el ingreso al fortín, estancia donde resuenan los ecos de la lógica biopolítica alrededor del progreso y la instrumentalización de la fundación, la barbarización de los indios, la futura masa de trabajadores, los bordes de la especie en el discurso modernizador, la lógica extractivista y disciplinaria. La vida en el fortín revisita la tradición gauchesca de la pampa, con la presencia de José Hernández como figura que encarna el poder de la hacienda, en quien se dibujan y fabrican los sueños e ideales de la Nación porvenir: las bases de un Estado moderno, capitalista y extractivista. Allí resuenan también las operaciones de apropiación del espacio, de un paisaje creado como vacío invariable capaz de ser trazado, limitado y el ordenamiento específico de cuerpos y su lugar en el espacio. El fortín descubre el trazado de diversos dispositivos que se vuelcan sobre el territorio y su invención que funcionaron como garantía del programa

modernizador. Revela además un pasado que es percibido como arcaico que, a su vez, anuncia y hasta cierto punto advierte sobre los peligros de un futuro en ciernes. Ya que el paisaje, en tanto dispositivo cultural, plasma la relación del mundo material en torno al cálculo y la disponibilidad de modo prospectivo, lanza y proyecta un futuro en torno a lo posible. La *pampa alambrada* será el motivo, la fuga, el punto de huida de la comunidad incipiente que forman la China, Liz y Rosa, para adentrarse nuevamente en el desierto y comenzar a explorar las variaciones y el fluir de la vida y la materia. Y con ello rastrea, siguiendo a Fermín Rodríguez, ese otro movimiento que presenta el espacio en la literatura: “el poder de movimientos de los nómades, la huida hacia el desierto de formas fluidas, la velocidad y la imperfección de las líneas inacabadas y en fuga” (2010: 17).

11. Un país de aventuras vegetales

Los nómadas no tienen historia, sólo tienen una geografía

Deleuze y Guattari

El último tramo de la travesía imagina la refundación de una nueva comunidad en el desierto y explora allí un nuevo reparto de cuerpos y sonidos, de flujos y deseos, donde la materialidad está en el centro de una escena viva. La pampa se muestra ondulante en variaciones cromáticas y luces, muta e intercambia sus formas y el paisaje se transforma en un espacio de interacciones múltiples. Se trata de una comunidad que multiplica sus formas y alianzas, que desafía las lógicas del espacio, desplazándose imperceptiblemente y trastocando las relaciones en el espacio: la tierra se volverá un medio fluvial.

La salida del fortín marca entonces una nueva relación con el entorno. La pampa ondulada, “como el lomo de un perro desperezándose la tierra entera” (Cabezón Cámara, 2017: 146) se reproduce en colores y el aire se agita, se vuelve una masa viva: como si “la tierra misma volara ya no hecha de polvo sino flores en el aire” (Cabezón Cámara, 2017: 147). El desierto se llena de animales en el aire, de zumbidos, pitidos y sonidos; respira: “La tierra croaba” (Cabezón Cámara, 2017: 144). Se produce un deslizamiento en el entorno: del alambre tensado y rígido del fortín como delimitación geográfica, domesticación cultural y violencia del trazado territorial, hacia la ondulación de la tierra y sus vibraciones sonoras y espaciales.

Para la China la comunidad es, al comienzo de la travesía, un sentimiento de lazo con el mundo: “fue bajo el imperio de esa fuerza que empecé a sentir y hoy creo que es posible que siempre sea así, que se sienta al mundo en relación con otros, con el lazo con otros (Cabezón Cámara, 2017: 54). Luego de la estadía en el fortín es un entramado, un tejido vivo y orgánico que conecta las partes de ese pequeño mundo andante, la carreta: “los hilos de la red que nos unía parecieron hamacas, nos balanceábamos cantando en las dos lenguas y en esa que inventábamos los tres y que Estreya ensanchaba con unos ladridos que parecía intentar la misma armonía” (Cabezón Cámara, 2017: 147). Pero a partir del encuentro con los indios, la comunidad es el desierto.

Un paraíso, un bosque, una isla, esas son las formas que toma y explora el desierto hacia el final de la novela: multiplicidad de sonidos, aromas, cuerpos y lenguas entrelazadas. Y las perspectivas se multiplican ya que el encuentro con los indios se da primeramente como un tiempo que se abre al reconocimiento. Un cruce de miradas y distancias, un momento de ser vistos sin ver, de mirar sin verse que finaliza en una unión: “terminamos fundidos con esos indios que parecían hechos de puro resplandor” (Cabezón Cámara, 2017: 151). El encuentro con los indios marca entonces el inicio de una singular interacción en la que las perspectivas se intercambian, las posiciones y puntos de vistas se multiplican, las relaciones se desjerarquizan y las formas propias de lo humano comienza a diluirse:

Nadie habló por un rato, hasta que Kaukalitrán hizo un gesto que parecía abarcar la laguna entera, los otros dos empezaron a reírse y los flamencos se elevaron como una sola mancha rosa hacia el cielo celeste, dejando al descubierto el agua que no sabía de qué color ser con tanto movimiento. A mi la indecisión de la laguna me hizo gracia, primero tímidamente y enseguida a las carcajadas: no sabe Kutral-Có de qué color ser, está viva, la laguna es un animal, mirá Estreya la hermana laguna indecisa, llamaba a mi perrito, mirá Kaukalitrán cómo tiene metido el sol mi Estreya, mirá Liz qué hermosa puma es Kaukalitrán, mirá cómo corro sobre mis dos patas de ñandú, mirá cómo no me alcanza nadie, Rosa, ni vos con los rayos de tus potros, mirá puma cómo te corro, Kauka, vení, me quiero bañar (Cabezón Cámara, 2017: 152-153)

La China experimenta el devenir de una diversidad de formas, atravesando barreras corporales, donde todo se distiende y parece fluido. Su cuerpo explora y manifiesta múltiples figuraciones de ese devenir. “Me dio risa mi nueva perspectiva” (Cabezón Cámara, 2017: 153) dice la China, ya Tararira, laguna, tigresa, pero no haciendo referencia a un modo de representación de aquellas formas que adopta. Como afirma Viveiros de Castro, una perspectiva no es una representación sino que “el punto de vista está en el cuerpo” (Viveiros de Castro, 2010: 55). No se trata de una anatomía, sino de una *morfología corporal* (Viveiros de Castro, 2010) de aquellos efectos que singularizan cada especie de cuerpo, modos de ser, afectos y capacidades. La china ve con el cuerpo. Aquello que en el encuentro con los indios había dado lugar a un régimen de visualidad específico, una serie de relaciones, distancias y reconocimientos diferidos en los que unos miran aquello que no se ve, otros ven sin ser vistos, ahora interviene enteramente el cuerpo. Pero no un cuerpo aislado y separado sino en conexión e interacción fluida con el entorno, como una figura en la que forma y materia componen un movimiento y adquieren plasticidad.²³ En la laguna -una laguna que tiene un

²³ En “Pensar por figuras” (2019) Gabriela Milone se detiene de modo preciso y explora los alcances de la noción de figura, en un recorrido filosófico que va desde Auerbach, Lyotard y Barthes hacia Deleuze y Guatari, Malabou y Didi-Huberman. En tanto noción que reúne imagen, lenguaje y materia, la figura compone un movimiento complejo ya que da forma y moldea, pero también inventa, imagina y ficciona. “Y así -escribe Milone-, figurar significará siempre un desplazamiento y no una restitución, esto es: un rodeo, un desvío, un movimiento donde el lenguaje se evidencia menos como totalidad cerrada sobre sentidos dados que como extensión abierta a la exploración física de lo sensible. No obstante, es interesante destacar que la polisemia del término es

cuerpo animal- la China descubre el modo en que todo organismo construye su mundo circundante y elabora una relación específica e íntima con su medio. También es la escritura la que toma prestada otra perspectiva, la que se filtra en la materialidad de lo viviente del desierto. En una misma dirección, Maccioni señala, a propósito del cambio de perspectiva en la escritura, que se trata de “aquello que refulge en la torsión sensible que acontece entre heterogéneos, en ese punto justo de tacto y contacto en el que las conexiones entre la materia, los cuerpos y el lenguaje tienen sentido por sí mismas” (2021: 42).

Un entorno, parece decir la China, que la atraviesa y articula a sus encadenamientos. Allí surge una relación que impugna la separación entre *humanidad* y *ambiente*, o aquella que presentaba el paisaje en la naturaleza como fondo estable para, en su lugar, enlazar e imaginar otro mundo posible. Uno en el que la China y la comunidad que forja en el desierto exploran la capacidad intrínseca de ser otra cosa. Las fronteras que separaban cuerpos humanos de animales, pero que separaban también cuerpos de entorno, se vuelven porosas e inestables. Aquello que la noción moderna de paisaje postula como la sustracción de la mirada en el campo representacional del espacio, es decir, la ausencia del cuerpo para la producción de un marco de la naturaleza, la distancia del punto de vista y del cuerpo que no ocupan espacio y que, de ese modo, producen la imagen natural del paisaje, comienza a resquebrajarse y a exhibirse en retirada. El entorno vivo que presenta el desierto de la novela desestabiliza y suspende las relaciones modernas entre cultura y naturaleza para convocar no sólo las fuerzas y plasticidades que atraviesan y dan forma al desierto, la *vida infinita* que anida allí, sino también el conjunto de relaciones que traman territorio e identidad. Si el

apabullante (retórica, plástica, filosófica, psicoanalítica) y su ambivalencia se debe a su doble referencia o anclaje: a la forma exterior y, a la vez, al modelo; a la apariencia y a la vez, al molde. En este sentido, habría que decir que la figura no está ni del lado de uno ni del otro exclusivamente, sino que se halla entre las dos fases de un mismo movimiento. Es por ello que hallamos la figura exhibiendo una tensión material y continua en al menos dos campos de acción: entre la variación y la fijación; entre la invención y la codificación” (Milone, 2019: 21-22). Milone sostiene que en la plasticidad que convoca el movimiento de la figura, estamos ante el surgir de las formas y la afirmación de la materia. Este movimiento parece acompañar la inmersión de la China en la laguna, en la que el vínculo entre cuerpo y entorno se presenta menos como separación que como un *entre* material, en el cual ya no es posible distinguir formas.

espacio se muestra móvil, lugar en el que todo se distiende y parece fluído, la identidad y el cuerpo acompañan también ese movimiento:

cuando abracé a Kaukalitrán me hundí todavía más en el bosque que había resultado ser Tierra Adentro. En el verano me hundí. En las moras que colgaban de los árboles rojas y llenas de sí. En los hongos que crecían a la sombra de los árboles. En cada árbol me hundí. Y supe de la volubilidad de mi corazón, de la cantidad de apetitos que podía tener mi cuerpo: quise ser la mora y la boca que mordía la mora” (Cabezón Cámara, 2017: 151)

A lo largo de la novela, la China atraviesa un proceso de múltiples transformaciones subjetivas, un proceso que va desde un nuevo bautismo bajo el nombre de Josephine Star Iron, *lady* cuando se mira por primera vez al espejo, un joven muchacho, “young gentleman” (Cabezón Cámara, 2017: 99) cuando corta su larga trenza y viste con bombachas de gaucho, una Tararira luego de sumergirse en la laguna y hacia el final un puma, un sapo, una china *flamenca* envuelta en plumas. Una metamorfosis corporal y subjetiva que se enlaza de modo afectivo al entorno. Y una identidad que, en el personaje de la China, se revela como naturaleza, variable y explosiva en sus transformaciones. La naturaleza ya no puede concebirse como materialidad inerte, mecánica y homogénea, sino que “prolifera en pequeñas multiplicidades” (Viveiros de Castro, 2010: 20), en variaciones continuas sin un fin predeterminado, más que el de su propio curso y devenir. Un desierto que ante todo es movimiento y relación, no el espacio en sí mismo sino la aproximación en él, los modos en que se desplazan los cuerpos, las formas en que circulan las lenguas, las zonas de contacto y encuentros que se producen. El desierto constituye así una vasta red de ensamblajes entre lo orgánico y lo inorgánico, una reunión entre cuerpo y entorno, una apuesta, finalmente, que sostiene que “no puede haber mundo desprovisto de relación y alteridad” (Danowski y Viveiros de Castro, 2019: 147).

Hacia el final, la novela parece explorar aquello que Jens Andermann nombra como “el trance de unos cuerpos y entornos al cortarse las amarras que, hasta entonces, habían mantenido en su lugar al mundo” (2018b: 21). La posibilidad de una vida

nueva para la China no concibe al mundo como *res extensa* a disposición de un sujeto que se afirma en su distinción frente a él. Distinción que resultó fundante en la modernidad, aquella que propuso una naturaleza objetivada y exterior a la cultura, aquí aparece deliberadamente inespecífica e indeterminada. No hay naturaleza entrevista y retratada, sino una retirada del paisaje y de sus modos de captura y ordenamiento: la experimentación de un entorno vivo en continua transformación.

El ingreso a tierra adentro marca una inflexión en el espacio, en el que la vida se expande y exhibe otros ordenamientos posibles, en los que se intenta imaginar nuevas zonas de encuentro por fuera de los límites de la Nación. El fortín delimita las coordenadas visibles del proyecto civilizatorio y subraya los bordes de la identidad del discurso fundacional cuyo resquebrajamiento comienza a tomar forma en la huida. Si el desierto explora, en la conformación de una comunidad orgánica, el afuera posible de los límites la Nación, una tierra que se expande al ritmo de nuevos saberes y nuevas formas de parentesco, este punto se acrecienta al hacer del territorio un espacio móvil: una isla. La China, junto a indios, gauchos, gringos desertores, cautivas, inglesas, científicos, perros, vacas, agua, viento, conforma una nueva comunidad en la que se desmontan los mitos fundacionales, literarios y también patriarcales, en el revés posible de una fuga deseante y utópica. La comunidad Iñchiñ, como deciden llamarse, comienza a trasladarse por el río Paraná. Y empiezan también a dibujarse los contornos de un país que se mueve como el agua, que flota incesante en pequeñas islas, “un pueblo mariner” (Cabezón Cámara, 2017: 172) hecho de agua y barro, haciendo sitio “ahí donde la pampa se ahoga” (Cabezón Cámara, 2017: 174).

Comienzan a surgir los trazos de un territorio nómade y fluvial del cual siempre subyace de modo latente la amenaza y el peligro. Ya que es ante la advertencia del avance civilizatorio que la comunidad Iñchiñ decide expandir los límites del desierto y emprender la huida. Si la comunidad de excluidos reúne a aquellos retazos sociales que quedaron apartados y fuera del plan nacional, es a partir de la fiesta y la amenaza que comienzan a ser un pueblo nómade: “migramos para no

estar nunca en el lugar en el que esperan que estemos” (Cabezón Cámara, 2017: 185).

La aparición del río Paraná en el final de la novela se conecta indudablemente al desierto, a la producción del vacío para asentar las bases de la Nación por venir y al imaginario espacial de la fundación. Si, como enunciamos, el desierto además de ser delimitado, narrado, medido y calculado, fue en primer lugar imaginado e inventado, el Delta del Paraná experimentó una serie de operaciones similares. Tanto el desierto como el río constituyen topografías fundacionales del imaginario nacional argentino. La Nación comienza a delimitarse no sólo en el ordenamiento del vacío que convoca el desierto, sino en la invención de los márgenes fluviales, y ambos se encuentran reunidos bajo una operación común de ocultamiento: la ausencia de historia, o mejor, el surgimiento repentino de una naturaleza no-histórica para construir el mito fundacional, para con ello hacer emerger la imagen de un espacio natural y fabular así el comienzo de la historia. Tanto en el desierto como el río argentinos se repite el mismo gesto sobre el que insistieron los relatos fundadores de comienzos del siglo XIX, un gesto en el que se busca constatar la imagen del comienzo y el vacío, del grado cero fundacional sobre el que se vuelve posible el pasaje del origen mítico al presente político (Maccioni, 2021).

La materialidad del polvo y el barro parecen abrir una zona intermedial en el pasaje del desierto hacia el río, y junto a ello comienza a tomar forma una comunidad nómada, un nuevo lazo identitario que hace sitio justamente desplazándose al ritmo caudaloso del río: “un pueblo entero avanzando en silencio sobre los ríos limpios (...) en el cuerpo del Paraná” (Cabezón Cámara, 2017: 184). No se trata de una comunidad como retorno a una idea de naturaleza originaria sino de una relación simultáneamente estética, política y afectiva vuelta entorno, y un proceso móvil a partir del cual se configura el espacio. Una comunidad que se revela sin centro ni división de trabajo asignada, que se quiere *leve* (Cabezón Cámara, 2017: 171) y avanza sin destruir nada a su paso.

Imagínense un pueblo que se esfuma, un pueblo del que pueden ver los colores y las casas y los perros y los vestidos y las vacas y los caballos y se va desvaneciendo como un fantasma: pierden definición sus contornos, brillos sus colores, se funde todo con la nube blanca. Así viajamos (Cabezón Cámara, 2017: 185).

La pampa vira hacia el litoral, su horizonte se expande y en ese movimiento difumina sus contornos, se vuelve ligera y tenue. Como *una nube blanca*, la comunidad se revela como una imagen difusa y en ella explora otras zonas de la visualidad. Cabezón Cámara imagina una comunidad hecha entorno, un país barroso y fluvial, móvil como una isla que no sólo se traslada y migra, sino que se camufla y se desvanece. Se disipa y se escurre, pero no desaparece, al contrario, permanece en estado de suspensión, como la niebla que se condensa y toma forma en el aire: una comunidad vaporosa y fantasmal.



En el presente capítulo hemos realizado un recorrido teórico-crítico por los imaginarios que constituyeron el espacio emblemático de la fundación nacional: el desierto argentino. Exploramos los procedimientos que intervinieron en la conformación del vacío, las operaciones de ocultamiento que insistieron en borrar su carácter de proceso para hacer emerger la imagen de un espacio natural. El paisaje como forma estética moderna ocupó un lugar central en este recorrido en tanto allí se concentran los modos de disimular la violencia del proceso fundacional. A partir de los aportes críticos de Fermín Rodríguez (2010), Jens Andermann (2018), Javier Uriarte (2020) y Paola Cortés Rocca (2011) reconstruimos una escena crítica en la que el desierto, antes que un objeto a representar, se presentó como un acontecimiento y como un trabajo singular de espacialización. Desde el entramado que componen naturaleza, mirada y viaje el desierto se anuncia como una geografía vacante, como una potencia abierta a la

imaginación y a la vez como garantía moderna de la división naturaleza/cultura bajo la forma estética del paisaje. Es en ese campo de relaciones que nos preguntamos ¿cuáles son las derivas críticas, estéticas y políticas del paisaje? ¿Cómo se enuncia su crisis y cuáles son los materiales que forjan la imaginación del espacio del presente? Al leer las ficciones de César Aira y Gabriela Cabezón Cámara analizamos el modo en que la escritura descubre otras perspectivas que se fusionan con la materialidad del entorno, que agencian procedimientos y exploran un revés posible de la forma paisaje para indagar en los procesos materiales que subyacen allí. Por un lado, la percepción deviene un estado de trance y ensaya procedimientos que trazan vínculos entre naturaleza e historia. Por el otro, el desierto se abre como un despliegue de planos e intensidades y participa de una serie de transformaciones que lo vuelven un entorno vivo. Hasta aquí hemos indagado en las posibilidades de imaginar otro comienzo, una búsqueda que se asienta en la materialidad, en la agencia y la imaginación como procedimientos que remueven los cimientos de la fundación. El siguiente capítulo explora otra zona de los imaginarios del espacio a partir de los restos materiales que han quedado de la crisis del proyecto modernizador. Nos concentraremos en las capas y estratos que conforman la región de Gran Chaco para detenernos en los espacios y los restos de la violencia que construyen *El viento que arrasa* (2012) de Selva Almada y *Bajo este sol tremendo* (2009) de Carlos Busqued. Lo que constituye, a su vez, una lectura por los escombros, los desechos y los restos que pueblan la superficie espacializada del presente en los que advertimos se disputan formas de la destrucción y la resistencia material.

Formación geológica

La manera en la cual el territorio que hoy llamamos Chaco fue conformando su morfología actual no deja de envolver un pequeño secreto.

Un mar en el centro de lo que hoy es el subcontinente y su regresión a partir de la elevación de la cordillera andina: un proceso violento en el que chocan placas tectónicas y empieza una consecución de fracturas que dejan a la región entre las alturas nuevas al oeste y más antiguas al este.

El viento y el agua luego hacen su trabajo y traen lo que encuentran en su camino. Estos sedimentos se depositan en el suelo chaqueño, como un sueño se deposita en un territorio, y allí se inscribe.

Luego se puebla de especies que encontraron en este suelo un lugar para vivir, un refugio.

En esta especie de cuento fabuloso en el que la cordillera de los Andes emergía y el Amazonas conformaba esa densidad vegetal, el Chaco se convirtió en refugio de sedimentos, especies; y allí encontraron personas un espacio en el que nada es poco, y el horizonte inabarcable.

Chaco Ra'anga

Capítulo 2. Un vacío impenetrable

1. Los restos del progreso

La trama de imágenes y sentidos organizada en torno a lo nacional, que sirvió de soporte territorial y línea divisoria de los espacios urbanos y rurales durante el siglo XIX, hacia finales del siglo XX comienza a exhibirse en crisis. Se trata de una serie de transformaciones de los regímenes espacio-temporales que interrumpieron el relato del progreso y condujeron a descubrir, décadas después, un paisaje cubierto de escombros y desechos. En las páginas anteriores desarrollamos, a partir de la noción moderna de paisaje, el modo en que las nuevas perspectivas sobre el entorno y la materia suspenden las configuraciones y marcos que constituyeron el principal legado de la modernidad, cuya *sobrevida fantasmal* recorre y atraviesa la superficie de un presente en crisis signado por restos y desechos. Es la crisis del proyecto civilizatorio que, en la imagen de un paisaje que buscó totalizar los sentidos del espacio, acusa la marcas y los restos, lo que *queda después* de su propio derrumbe. Es en ese *después* que el territorio explora otras articulaciones entre cuerpos y ambiente. Se trata de un conjunto de dicotomías y oposiciones que, fuertemente vinculadas entre sí aunque con campos de problemas específicos al interior de cada una, supieron organizar el pensamiento moderno. Divisiones que se encargaron de separar y, al mismo tiempo, vincular naturaleza y cultura, civilización y barbarie, campo y ciudad, pero también aquellos límites que distinguieron la imaginación del hacer, la materialidad de la imagen. En conjunto, estas relaciones son algunas de las formas paradigmáticas del proyecto de la modernidad y su manifestación en la escena contemporánea disputa nuevamente estos sentidos, ya sea deconstruyendo y desmontando aquellas categorías, o bien reformulándolas para que tomen un nuevo impulso.

A propósito del ordenamiento del territorio nacional, Fermín Rodríguez (2017b) señala cómo, desde la conformación del vacío del desierto argentino, comienzan a delinearse los contornos de una división fundante del espacio nacional. Se trata de

categorías polarizantes que comienzan a emerger desde la misma conformación del Estado en conjunto con las propias operaciones de vaciamiento del desierto: dividir para acotar el territorio, para demarcar e inscribir los sentidos proliferantes de la Nación sobre el espacio. Por ejemplo, las fronteras entre lo urbano y rural, afirma Rodríguez, se volvieron cada vez más borrosas una vez disueltos “los antiguos mapas de las literaturas nacionales” (Rodríguez, 2017b: 47), ya que el campo ingresa progresivamente a la ciudad y viceversa. Se trata de espacios que, desde el vaciamiento de sentidos que poblaban el territorio nacional, se vuelven irreconocibles, pierden el suelo firme de significados que los sostenían y convocan desde allí otros repartos. Esta pérdida de coordenadas, para Rodríguez, es también una pérdida de las percepciones, del campo de reconocimiento que se abre ante lo esperado. Así, se vuelve visible el modo en que los espacios antes divididos por el trazado de la frontera política, económica, estética organizada en torno a lo nacional, comienzan a entrelazarse, se mezclan y confunden, intercambian materiales y formas. Esto es, divisiones fundantes que surgen en el marco del proyecto modernizador pero que, leídas a la luz de la escena contemporánea, se ven imbricadas entre sí y se torna aún más difícil distinguirlas. Muchas de sus antiguas asignaciones y disposiciones espaciales se vuelven irreconocibles. Esto mismo detecta Ludmer (2020), a propósito de un determinado estado de la literatura latinoamericana en el cambio de milenio, una literatura que “borra las fronteras entre lo rural y lo urbano; borra la oposición, anexa el campo e incluye en su interior muchos de sus sujetos, sus dramas y sus mitologías” (2020: 150).

Fermín Rodríguez (2017b, 2019) lee el conjunto de transformaciones, junto a Ludmer, como el despliegue de la *imaginación espacial postnacional* y afirma allí que la literatura, antes que cualquier otro discurso, registra la descomposición de los imaginarios nacionales,²⁴ la cual adquiere en la década de 1990 otros sentidos

24 Este carácter anticipatorio que toma la literatura por aquellos años es también leído por Matilde Sánchez, en la reedición *Aquí América Latina* (2020), como el *después* de las representación e identidades en la literatura: “Más que como reflejo, define la literatura como oráculo y laboratorio de acontecimientos (...) Su capacidad mimética y utópica se desestima en favor de esta inmediatez y plasticidad para contribuir al torrente de la imaginación pública” (Sánchez, 2020: 19-20).

en relación a la crisis y al avance de las políticas neoliberales: “Desde el punto de vista territorial, el estado latinoamericano cede soberanía y se desnacionaliza” (Ludmer, 2020: 147). Se trata de un *después* del tiempo progresista y orgánico de la Nación, un más allá de los límites y repartos del espacio nacional que en conjunto enlazan un nuevo espacio-tiempo. Rodríguez se refiere a la emergencia, a comienzos de los años 1990, de una imaginación de la crisis como efecto de los procesos devastadores de múltiples recesiones que la literatura es capaz de registrar:

La literatura, que desde fines del siglo XIX fue uno de los mecanismos fundamentales de naturalización de la nación y del orden capitalista, registra un siglo más tarde la crisis y descomposición de los imaginarios modernizadores que la ola privatizadora y globalizadora de los años noventa está borrando a favor de otras formas de repartos estéticos, un nuevo tipo de espacializaciones no organizadas en torno a la constitución nacional del territorio (Rodríguez, 2017: 45).

La *política naturalizante* del espacio que leímos junto a Andermann (2018b) a partir del borramiento de las operaciones extractivistas de la fundación -y en el paisaje, de las marcas de la violencia que la representación trabaja por contrarrestar-, en Rodríguez emerge como la *naturalización de la Nación*, como una puesta en curso evidente, incuestionable, *natural* de los procedimientos y repartos de cuerpos, materiales y espacios por el territorio nacional. Rodríguez (2017b) detecta en el cambio de milenio -acaso la cristalización definitiva de la crisis en torno al proyecto progresista y modernizador de la Nación- la retirada de aquellas coordenadas de reconocimiento y fijaciones del territorio que lo definieron durante un siglo. Se trata de la descomposición de aquellos imaginarios que guiaron la conformación del Estado, asediado ahora por múltiples sentidos en torno a la crisis, “fragmentación de lo que habitualmente reconocemos como cultura nacional” (Rodríguez, 2017: 57) y que leemos aquí como el despliegue de territorios repletos de escombros, desechos y desperdicios. En palabras de Ludmer, es “la ficción de un territorio que se puede desterritorializar, abandonar y destruir” y desde allí es posible advertir que “la literatura ya no es manifestación

de la identidad nacional” (2020: 157). Un presente sin horizonte de progreso -y un vaciamiento de los significados que tramaron las imágenes del porvenir de la Nación- encuentra un curso definitivo en las ficciones de las últimas décadas pobladas de restos. En este capítulo analizaremos la descomposición del imaginario nacional en los escombros y desechos de presentan *El viento que arrasa* (2012) de Selva Almada y *Bajo este sol tremendo* (2009) de Carlos Busqued. En la novela de Almada, asistimos al despliegue del carácter resistente de la materia, del trabajo del tiempo y el entorno sobre las cosas que en su conjunto revelan modos de disputar el sentido totalizante y decadente de la crisis. La novela presenta además una serie de imágenes en las cuales la profundidad de la superficie del espacio se enlaza a la temporalidad de la memoria a partir de la irrupción de capas históricas que perforan el presente de la escritura. Ciertos procesos del recuerdo se inscriben en el espacio y terminan por imprimirse en la superficie del territorio. La basura, la chatarra y la hostilidad del entorno conjugan sentidos alrededor de la materialidad de los restos y construyen un modo de resistencia ante el olvido y el ocultamiento. Producen además una atmósfera en la que todo se mezcla y revuelve para reconfigurar el entramado espacio-temporal en la ficción. En la novela de Busqued la presencia extendida y desmesurada de la basura propone, como veremos, una exploración de los modos de vida, de la memoria y su vínculo con la materialidad. La hostilidad del clima interviene en el campo de percepciones y afectos, el entorno y su carácter degradado recubren toda la superficie. Chaco se presenta aquí como sitio imposible, impenetrable, atravesado por el olvido y la destrucción y convoca desde allí una escritura hecha de barro, sopor y tedio. Los restos materiales profundizan los procesos de degradación, componen una atmósfera que se extiende sobre el territorio y exploran, además, otros regímenes de visibilidad a partir de la interrupción de la lógica de ocultamiento que insistentemente ha definido a los desechos. Se trata de ficciones en las cuales, a partir del derrumbe de los imaginarios modernizadores del progreso, comienzan a emerger otros ordenamientos y disposiciones en los que la materialidad de los

restos, disputándose entre el ocultamiento y la resistencia, configuran procedimientos de inscripción visual del espacio.

Ya Benjamin (2009c) anunciaba en la década de 1930 el carácter destructivo que anida al interior del progreso, como un germen que brota del mismo proceso: el modo en que la idea del progreso está fundada y constituida sobre la idea de catástrofe.²⁵ Hay entonces una correspondencia ineludible entre modernidad, progreso y catástrofe, asimilación sostenida en mayor medida sobre la base de una temporalidad homogénea y una linealidad histórica. Es “el tiempo homogéneo y vacío” (Benjamin, 2009c: 48) el que legitima y sustenta todo progreso. Así, el proceso de desarrollo modernizador, cuyo horizonte finalmente es la crisis, no puede ser concebido sin el propio derrumbe del proyecto que alberga en su interior. Lo que advertimos, tanto en la crítica, en la teoría y en la ficción, es un suelo común, un modo de organizarse sobre un fondo mítico, aquél que supo constituir y conformar la escena del surgimiento y la invención de los comienzos del territorio nacional. Se trata de aquello de Benjamin advierte en la filosofía de la historia como un proceso homogéneo y destructivo basado en las ideas del progreso y una mirada arrojada hacia un futuro posible, un programa guiado por los principios e ideas del proyecto civilizatorio y modernizador. El mito del progreso se constituye así como un fondo -en retirada pero aún reconocible- en el cual se inscriben las ficciones de nuestro corpus, interrogado o expuesto en distintos conceptos e imágenes. Un suelo común desde el cual se relanza un modo de leer y de intervenir en el escenario contemporáneo.

En contraposición al vacío que supo construir el sueño de la Nación, el suelo de las ficciones de nuestro corpus se ve colmado de restos y desechos. Su presencia exhibe y revuelve los cimientos que supo construir la escena fundante del territorio

25 En este sentido, resulta ineludible la referencia al célebre fragmento sobre el ángel de la historia que Benjamin (2009c) desarrolla en las tesis que reúne *Sobre el concepto de historia*. Inspirada en el *Angelus novus* de Paul Klee, Benjamin elabora una crítica central de la concepción histórica del progreso como secuela y reverso de la modernidad. La alegoría benjaminiana del “ángel de la historia” convoca el estupor de una mirada que dirigida hacia el pasado descubre las ruinas de una historia que se percibe como un *continuum*, a la vez que se lanza hacia el futuro en la vorágine inevitable de la marcha del progreso. Esa imagen descubre la unidad y homogeneidad del tiempo histórico en términos de progreso reanudada siempre en su curso catastrófico.

nacional. Es, precisamente, la aparición de estos restos la que dirige nuestra mirada a las superficies y a la materia, la que conduce a observar sus inscripciones, marcas y agenciamientos. Si la naturaleza era un telón de fondo donde tranquilamente se edificaban las certezas de progreso, las transformaciones del entorno y la crisis ambiental irrumpen para quebrar todo horizonte de seguridad y tranquilidad. Tormentas, sequías, contaminación, incendios, inundaciones: múltiples imágenes derruidas asedian el presente. Pero estas imágenes, también, refractan la crisis política, económica, social que el capitalismo, en su fase neoliberal, extiende sobre territorios en ruinas. La pregunta que emerge en este escenario, o al menos procuraremos recorrer en las páginas que siguen es ¿qué hacen la crítica, la teoría, la ficción con esos restos? ¿de qué modo agencian procedimientos en el espacio de la ficción? Sin un horizonte de utopías y evidencias ¿qué revelan las ficciones pobladas de desechos acerca del presente? ¿Qué imaginarios del pasado descubren sus proyecciones hacia el porvenir?

Efectivamente, la noción de paisaje resulta central para comenzar a pensar las formas y modulaciones de esta crisis. Ya que allí que se concentran muchos de los motivos que encubrieron la violencia constitutiva de ese vínculo instrumental con la naturaleza, el cuerpo y también con lo material. Una vez exhibida la crisis de la razón monumental moderna, con su temporalidad progresiva y homogénea, una vez develado el artificio cómplice de la forma paisaje y “expuesto el truco de magia que la sustentaba” (Andermann, 2018b: 25) aparece un tiempo presente que no es sino “una fase o intersección de ondulaciones temporales infinitamente más largas”, como afirma Andermann (2018b: 24) y junto a ello, el cúmulo resistente de escombros que espacializan la superficie y reordenan las coordenadas materiales del territorio.

La descomposición de las divisiones de naturaleza/cultura, sujeto/objeto, campo/ciudad, fundantes y ordenadoras del territorio nacional, corren a la par del derrumbamiento de ese horizonte civilizatorio de definiciones y promesas estables. Pero tampoco hay, como consecuencia de este corrimiento, un lamento ante la

pérdida de una oportunidad histórica que no fue, ni una fantasía de lo que podría ser sino que se trata del desvanecimiento del “sueño de un mundo que nunca existió” (Rodríguez, 2019: 197). Aun así, no sólo resultan ineludibles los efectos de ese derrumbamiento sino que de hecho, son visibles y traman otras relaciones con la materialidad como desarrollaremos en las siguientes páginas. Se trata de un nuevo régimen de visibilidad que inauguran los desechos en tanto materia que queda, más aún ante la imposibilidad de su borramiento definitivo: son los restos y las huellas de los procesos de destrucción del espacio.

Si la *imaginación espacial postnacional* comienza a tomar forma por la década de 1990 a partir de la desdiferenciación de las oposiciones fundantes del territorio nacional, su modo de intervenir en el escenario contemporáneo es a partir de una indagación por los modos de vida que se forjan en torno a la crisis. Fermín Rodríguez lee en la literatura argentina de esos años una interrogación y un procedimiento en torno a la precarización de la existencia que comienzan a delinearse ante las políticas arrasadoras instauradas por el neoliberalismo:

El desarrollo capitalista que describen los discursos hegemónicos nunca existió, porque sin la precarización de la existencia, la explotación de la vida y la servilización del trabajo; sin desocupación masiva y extensión de la explotación al conjunto social; sin la derrota política de los trabajadores y la explotación de los jóvenes, las mujeres y los migrantes, el progreso neoliberal resulta inconcebible: el progreso lleva inscrito en su reverso un desarrollo “lumpen”, una colonización interna de franjas de población empobrecida y marginalizada por un sistema capitalista no sustentable (Rodríguez, 2022: 36).

En este marco, quisiéramos leer allí un desplazamiento hacia otra zona de problematización estética y política. El conjunto de lecturas y posicionamientos que reponemos en este capítulo tiene el propósito de explorar el entrelazamiento y la articulación entre una zona de la crítica literaria de las últimas décadas que piensa la descomposición de los imaginarios nacionales y los actuales debates en torno a los *nuevos materialismos* como perspectiva para leer en la materia -el desecho especialmente- los efectos devastadores del proyecto modernizador en la

destrucción del espacio y las posibles reconfiguraciones y repartos que de allí emergen. Para eso reconstruimos, desde la figura del escombros, la historia y las capas que conforman el territorio del Gran Chaco argentino, no sólo porque las ficciones que trabajamos en el presente capítulo se desarrollen y sitúen en esos escenarios sino porque la región supo configurarse como la imagen de un gran desierto girando en torno al vacío y constituyendo, desde allí, la imagen de un espacio alejado, inhóspito, *impenetrable*. Por este motivo, analizaremos la constelación de sentidos que se abren en torno a los escombros, los restos y desechos que asedian el presente, desde su carácter temporal que interrumpe el curso de los eventos históricos y disputa otros sentidos en la superficie espacializada del presente, hacia su aspecto material, estratificado, sedimentado y espacial. Es en la articulación entre ambas perspectivas que advertimos la conformación de una zona de pensamiento crítico en la que es posible leer los restos materiales que pueblan las superficies derruidas del presente.

2. Espacios arrasados

Ningún lugar desaparece del todo, sin dejar rastros

Henri Lefebvre

El espacio nacional, como enunciamos en el capítulo anterior, participa del trazado de un ciclo que atraviesa el proyecto civilizatorio y modernizador, un recorrido en el cual el territorio primero se vacía simbólicamente para la fundación, luego se puebla para la producción y finalmente se desertifica con los procesos destructivos. Del trazado de este ciclo parecieran quedar restos y escombros. Los espacios arrasados de las últimas décadas, territorios vaciados por los procesos extractivos, *territorios en crisis* como apunta Fermín Rodríguez (2017), se alzan y reconfiguran

precariamente como el resultado de ese ciclo que se inicia con los procesos modernizadores. Pero estas ruinas y residuos no nombran ya la presencia de una materia inerte, desafectada y por tanto explotable, como supo perseguir el progreso y su filosofía de la historia; esto es, una materia muda y un sujeto capaz de animarla en un relato teleológico. Los espacios arrasados del presente -los escenarios *posnaturales* como expresa Jens Andermann (2018a, 2018b)- señalan que no hay nada por fuera de la relación que co-constituye al sujeto y la materia. No hay paisaje, ni marco que encuadre a la naturaleza, no hay por lo tanto, un todo coherente del espacio sino fragmentos, restos, residuos que ensayan, como veremos, otros repartos entre espacios, tiempos y materiales que agencian procedimientos en el espacio de la ficción.

El espacio nacional, asegura Gastón Gordillo (2018), es producido en un sentido profundamente material. Aun así, hay una tendencia naturalizante del presente al borrar de la superficie espacial los procesos destructivos que tuvieron lugar. Las constelaciones de escombros son, para Gordillo, el testimonio de esa destrucción. Se trata de una *política naturalizante* del espacio, es decir, una operación que encubre la violencia extractiva que sistemáticamente se extiende sobre el territorio argentino. Y de una naturaleza que “se revela antes que nada contra su propia «naturalización»” (Andermann, 2018b: 182). En *Los escombros del progreso* (2018), Gordillo asume como punto de partida la búsqueda de ruinas del colonialismo español en la región argentina de Chaco pero tal propósito comienza a disolverse, o sus primeras intenciones se ven cuestionadas, al encontrar diversos tipos de restos, abigarrados y confundidos, provenientes de múltiples tiempos. La confusión de rastros a la que refiere Gordillo acentúa la heterogeneidad de trazos que componen la superficie espacializada del presente, como si fueran capas superpuestas de sucesivas crisis y destrucciones que se han ido acumulando y sedimentando en la materialidad del territorio. Se trata de escombros entrelazados que conforman constelaciones, es decir, restos relacionados entre sí no causalmente sino definidos por la ruptura y la fragmentación. Retomando a Walter Benjamin, el abordaje de Gordillo considera que los escombros, formando

constelaciones y definiendo desde allí un vasto campo de efectos materiales, sociales y afectivos, se apartan decisivamente de una posición que los considere materia inerte.

Carla Lois (2018) explora, como desarrollamos en el capítulo 1, los *espacios en blanco* que presentan las cartografías modernas para pensar el paradigma de descubrimiento en la modernidad, esos vacíos inexplorados que giran en torno a lo desconocido y que configuran geografías inaccesibles, inhóspitas y por tanto, abiertas al trabajo de la ficción y la imaginación. Estos *blancos*, en la progresiva conformación de la disponibilidad para la ocupación territorial, en este nuevo escenario son puestos a funcionar como zonas de explotación, abriendo paso a una desigualdad espacial en la que la destrucción se intensifica en algunas regiones más que en otras. Se trata de un recorrido, del blanco como vacío a llenar, al blanco como objetivo a destruir. Son los nuevos blancos contemporáneos, territorios que bajo la operación de naturalización y borramiento se vuelven abstractos y, en consecuencia, vacantes que son destruidos en favor del desarrollo, la ganancia y la promesa de progreso. Lo cierto es que también, a pesar de la destrucción, de esa operación de vaciamiento que persigue borrar la huella de su propia puesta en curso para mostrar su aparente *naturalidad*, quedan restos. La permanencia de estos rastros materiales insiste en señalar que la destrucción no es total, que *ningún lugar desaparece sin dejar rastros*; que se trata, en definitiva, de una crisis no totalizante. Gastón Gordillo lee allí la evocación y el entrelazamiento entre los restos de la destrucción y de la riqueza como parte de un mismo desarrollo, la violencia del exterminio indígena, la devastación del territorio y el enriquecimiento resultante de ambas.

Ubicada en el extremo de América del Sur, la región de Gran Chaco en Argentina, caracterizada por una enorme zona de bosque nativo, durante las primeras décadas del siglo XIX fue sometida a la mayor devastación de su historia. Estos bosques tropicales que se extendían por la Amazonía y el Gran Chaco, significaron un límite, en consecuencia, un modo de control para el imperio español y contribuyeron también a la progresiva construcción del imaginario de Chaco como

el impenetrable.²⁶ La aceleración del proceso de deforestación aún muestra sus efectos, acompañado por el avance de la frontera agropecuaria y el cultivo de soja transgénica que se extiende sobre el territorio. “La topadora se ha convertido en un objeto cotidiano del Chaco, en los lugares donde todavía hay algo que desforestar”, leemos en el proyecto *Chaco Ra’anga* (2015: 37).²⁷ Gastón Gordillo asegura que “para las formas de vida humanas y no humanas que habitaban y definían la región, la expansión de la agricultura industrial ha sido una vasta maquinaria de destrucción” (2018: 13). En la superficie de la región chaqueña, asegura Gordillo, encontramos una confusión de rastros de distintas épocas: una mezcla de restos ligados al colonialismo español conviven con los escombros generados por los agronegocios y el extractivismo.

En los escombros de la región del Gran Chaco, Gordillo se detiene en el modo en que se relacionan entre sí, conformando nodos y constelaciones, pero también advierte cómo estas nociones encuentran una afinidad muy próxima. Ambas están definidas por la multiplicidad y ésta, a su vez, constituye *el vacío que atormenta a la modernidad* (Gordillo, 2018: 42):

26 Gran Chaco es una región que se extiende entre Argentina, Paraguay, Bolivia y una pequeña porción del sur de Brasil. Y constituye, a pesar de los desafíos que enfrenta en términos de modelos de producción y extractivismo, el área boscosa más extensa -después del Amazonas- del continente americano. En relación al *impenetrable*, leemos en el diario del viaje del proyecto *Chaco Ra’anga* (2015): se trata de un bosque lleno de quebrachos, cactus, algarrobos y palos borrachos que en conjunto hacen imposible el ingreso sin machete. El contraste de este relato está dado por un presente arrasador, convertido hoy en una zona que sufre continua deforestación por parte de empresas sojeras, ganaderas y madereras. Así, la región desciende y muta del paisaje húmedo y boscoso hacia la sequía y el polvo. El proyecto, además, no deja de remarcar los intensos procesos de saqueos y destrucción que atraviesa históricamente la región, procesos mayormente invisibilizados.

27 *Chaco Ra’anga. Un viaje científico y cultural al corazón de Sudamérica* (2015) es un diario de viaje, proyecto que, emulando experiencias de viaje pretéritas (desarrolladas a fines del siglo XIX y principios del XX), transversalizó intereses y saberes sobre la región. El mismo fue financiado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y ejecutado por la Red de Centros Culturales de la Cooperación Española, el Centro Cultural de España Juan de Salazar, el Centro Cultural de España en La Paz, el Centro Cultural de España en Buenos Aires, el Centro Cultural de España en Córdoba y el Centro Cultural Parque de España en Rosario. Se presentó como un viaje por el Gran Chaco Americano, durante mayo de 2015, registrado por doce viajeros de diversas profesiones de Argentina, Paraguay, Bolivia y España, con el objetivo de “visibilizar la riqueza cultural y ambiental del Gran Chaco, así como los desafíos a los que se enfrenta (...) la región” (2015: 14).

Los lugares son *nodos* antes que espacios contenedores: esto es, puntos hacia donde convergen relaciones y líneas de movimiento y desde donde estas relaciones y líneas que imbrican con otros nodos (Ingold, 2011). Los nodos y los flujos que generan son por ende elementos constitutivos de las constelaciones espaciales (Gordillo, 2018: 38).

Los escombros en tanto multiplicidad señalan no sólo un carácter de supervivencia y persistencia material sino también nuestra incapacidad de controlar su presencia, de dominar su trayectoria y alcance. Desde esta perspectiva, no nos encontramos ante una materia cerrada y separada, tampoco se trata de abstracciones de formas del pasado sino que los escombros desatan un conjunto de fuerzas violentas que los producen y por tanto, una persistencia afectiva en el presente.

La destrucción del espacio en la región chaqueña alcanzó múltiples dimensiones, resultado no sólo de la conformación del Estado argentino -que arrasó con innumerables comunidades indígenas, produjo el desalojo de pueblos enteros y alteró con ello la superficie material de la región-, sino que además, motivados por la implementación de las grandes tecnologías del poder que definen la territorialidad moderna -la edificación de caminos, puentes, vías y agrocultivo- se destruyeron grandes cantidades de bosques y se deforestaron enormes extensiones de monte nativo. Gordillo asegura que “la destrucción del espacio inaugurada a finales del siglo XIX en el Gran Chaco continúa. Pero las tecnologías de destrucción han cambiado” (2018: 104). Durante ese tiempo, a fuerza de reconvertir la imagen de vacío y desierto de la región, Gran Chaco se transforma en un mundo de promesas guiado por el progreso y la producción. Hacia 1900, la expansión de la red ferroviaria como imagen emblemática del progreso comienza a forjar el sueño modernizador cuyo resultado será, un siglo después, un campo de escombros. Los rastros de la destrucción dan forma a una geografía “sembrada de palimpsestos de escombros” (Gordillo, 2018: 162), restos que conservan marcas de destrucciones y crisis continuas, superposición de capas visuales en las que conviven múltiples

temporalidades (Goffard, 2019), resultado de sucesivos momentos de auge y recesión.

Jens Andermann (2012) lee, a partir de las transformaciones del espacio y la crisis ambiental producto de los procesos extractivos en la región, el modo en que el paisaje como concepto y matriz de comprensión de la naturaleza se muestra en retirada a partir de los efectos de la crisis desencadenados por el proceso de inserción y conformación del mundo rural ante el avance de la modernidad capitalista y urbana. El paisaje, tal como expusimos anteriormente, comprende no sólo un modo de representación a favor del control territorial sino también “una herramienta epistemológica, ética y política para pensar las interacciones transformadoras entre sociedad y ambiente” (Andermann, 2012: 24). Andermann detecta, enfocándose en la producción estética latinoamericana del siglo XX, la huella de devastaciones que se extiende a lo largo de la región y junto a ella, la crisis del paisaje y el conjunto de operaciones de encubrimiento que en su interior buscaron ocultar la violencia colonial ejercida sobre el territorio. Más precisamente, se detiene en la sequía como tópico central de la serie *paisaje-en-crisis* y como evento que marcó en la década de 1930 en el Noroeste argentino el agotamiento del paisaje “como modo de experiencia estética y forma inteligible de la relación con el ambiente” (Andermann, 2012: 24). Serie, además, a la que se incorporan el desmonte, la desforestación y el cultivo extendido de soja y en la que es posible leer la trama de sentidos que desde el fondo de la modernidad occidental construyeron la imagen del progreso y avance de la Nación.

La devastadora producción del cultivo de soja ha dado como resultado la destrucción social y ambiental, haciendo de Gran Chaco un nuevo vacío insondable: “se ha convertido en el desierto del siglo XXI: un vacío sometido a una nueva conquista ya no por regimientos de caballería sino por empresarios y topadoras” (Gordillo, 2018: 163). Se trata del despliegue arrasador de las industrias extractivas que se multiplicaron por toda Latinoamérica y que conformaron un nuevo paradigma de destrucción productiva, creando espacios repletos de restos y escombros como la cifra espectral de las promesas de progreso incumplidas.

De este modo, el espacio para Gordillo tiende paradójicamente a un doble movimiento: la destrucción y la producción. Paradójico en tanto comúnmente el espacio ha sido pensado como una abstracción, como una extensión absoluta e inmutable, como un sustrato atemporal ya acontecido. Sin embargo, ambos momentos son constitutivos y revelan la plasticidad, la maleabilidad, la capacidad de formar y dar forma del espacio:

Durante milenios, de manera más o menos abierta, los seres humanos le han dado forma al espacio a través de dos momentos distintivos: un momento negativo y destructivo en que las formas espaciales son divididas en fragmentos más pequeños y por lo tanto más maleables y un momento positivo de reensamblaje material que produce formas nuevas (Gordillo, 2018: 105).

Tanto la destrucción como la producción del espacio exhiben, en tanto momentos decisivos y co-pertenecientes de la conformación del espacio, la plasticidad y la materialidad que lo definen. Se trata de advertir allí “una configuración tangible, volumétrica y texturizada cuya forma física es modificable y por ende plástica” (Gordillo, 2018: 105). En el pliegue que conforman ambos movimientos tiene lugar un proceso, un despliegue de fuerzas y tensiones que se dirimen sobre la superficie del espacio. La *producción destructiva* del espacio no debe ser entendida, para Gordillo, como un proceso destructivo que en su interior aloja una instancia positiva. Una lectura de este tipo conllevaría múltiples riesgos, uno de ellos el sesgo despolitizante en el marco de gran escalada del capitalismo como principal modelo destructivo. Otro de los principales riesgos acaso sea leer allí el presunto carácter inevitable de la destrucción como efecto de un sistema en contante expansión.

Se trata, en definitiva, de una fuerza que genera, produce, transforma el espacio y en cuanto tal convoca un proceso plagado de tensiones. La *producción destructiva* no refiere entonces a un momento positivo como consecuencia de todo lo arrasado y destruido, tampoco señala la síntesis de la negatividad propia de la destrucción en una afirmación creativa sino más bien remarca el modo de captura del doble

movimiento de producción y destrucción, de la tensión de fuerzas que acogen en su interior una potencia. La destrucción convoca, para Gordillo, el momento negativo del proceso que da forma al espacio. Aun así, la destrucción no revela un proceso homogéneo sino que vuelve visible una reformulación espacial de la dialéctica que conforman estos momentos, en los que se advierte la fuerza generadora y transformadora del espacio.

La multiplicidad y la heterogeneidad definen a los procesos destructivos del espacio, convocando diferentes ritmos, intensidades y temporalidades. Lo cierto es que el poder de destrucción se acrecienta en los momentos de aceleración económica y, como afirma Gordillo, “opera con la lógica expansiva del espacio abstracto” (2018: 109). En otras palabras, la destrucción procura exhibir la disponibilidad y naturalización del espacio para volverlo un destino inevitable e irrevocable tendido hacia el desarrollo y la explotación. La crisis de los sistemas productivos contienen un ritmo y una temporalidad propia, ya que progresivamente van erosionando capas del territorio a medida que caen las industrias y comienzan a emerger espacios degradados y abandonados, definidos por una amplia presencia de escombros difíciles de ocultar.

3. Un vacío impenetrable

Si el desierto argentino era un territorio sin medida girando en torno al vacío, el Gran Chaco hacia finales de 1880 se mostraba como una extensión abrumadora por su inconmensurabilidad. Una “inmensidad inquietante” (Gordillo, 2018: 76) cuyos límites, por esos años, se tornan difíciles de precisar. En clave deleuziana, Gordillo lee en la región chaqueña las tensiones que se abren entre los movimientos de desterritorialización y territorialización, entre el trazado y delimitación por parte del Estado y la resistencia indígena, cuyo propósito fue borrar todo vestigio existente del imperio español: “Pero esta geografía disolvía nociones de adentro y

afuera del Estado y era sentida como un océano: incontrolable, impredecible, abrumador” (Gordillo, 2018: 76). Carla Lois (1999) analiza cómo el término *desierto* en el Chaco argentino hizo referencia explícitamente a aquellos territorios que se encontraban bajo dominio indígena y su implementación conjugó “imágenes que permearon a múltiples discursos” (Lois, 1999: s/n) las cuales aseguraron y legitimaron su apropiación durante el siglo XIX. Es por este motivo que Lois se refiere a *la invención del desierto chaqueño*, visibilizando la misma operación de borramiento para conformar la negatividad del vacío necesaria para la fundación y apropiación territorial: “la ausencia de civilización era un vacío. Y un vacío que debía ser llenado” (Lois, 1999: s/n).

Los ataques indígenas y la resistencia armada hicieron de Chaco el borramiento definitivo de la presencia estatal, sin escombros y dando lugar así a la conformación del Esteco como ciudad perdida cuyos rastros parecían haberse perdido:²⁸ “Lo que ocurrió en el Chaco a lo largo del siglo XVII fue un notable proceso de desintegración territorial que redujo a escombros cuatro centros del poder español” (Gordillo, 2018: 79). Aquí comienza a organizarse el malestar moderno, a partir de la desaparición de los vestigios del poder estatal, haciendo del imaginario territorial una región impenetrable y hostil, marcada por la resistencia de los movimientos insurgentes. Las ciudades perdidas de Gran Chaco, al revés de los imaginarios imperiales de América Latina, fueron construidas por el imperio español y destruidas por los movimientos insurgentes indígenas. A partir de allí, Chaco es definido como un vacío espacial: “se convirtió en un vacío para los agentes estatales no porque fuera una ausencia espacial sino porque tenía el poder de destruir la territorialidad estatal” (Gordillo, 2018: 80).

²⁸ Esteco es una de las ciudades más antiguas del territorio argentino, ubicada en la zona occidental de la región chaqueña. Más conocida como *la ciudad perdida*, constituye un sitio mítico de la imaginación espacial de Gran Chaco. Se trata de una ciudad destruida por historias de terremotos e insurrecciones que la convirtieron en un pueblo fantasma hasta su desaparición. La búsqueda de restos y vestigios de la ciudad se convirtió en el motivo de incesantes excavaciones y actividades arqueológicas en la región. En su relato etnográfico y orientado en la misma búsqueda, Gordillo confirma el entrelazamiento de múltiples escombros y restos en ese territorio, conviviendo en una misma superficie ruinas del colonialismo con restos de procesos destructivos más recientes.

El recorrido histórico sobre el que avanza Gordillo muestra al Gran Chaco como una constelación de escombros acumulados durante siglos, definidos durante largo tiempo por distintos tipos de rebeliones, movimientos de resistencia y multiplicidad de insurgencias dispuestas a enfrentar el avance estatal de la Nación y recreando así una geografía definida contra el Estado, al menos hasta 1810. Acaso *el impenetrable* como punto central del imaginario del espacio de Gran Chaco articula no sólo a la densidad y la espesura del bosque tropical que se extendía a lo largo de la región, como un territorio insondable y hostil, sino también la gran resistencia frente a la conquista española que hicieron del espacio una inmensidad abrumadora marcada durante siglos principalmente por la ausencia de rastros del poder estatal. Esto es, lo que no consigue penetrar en el territorio es el Estado argentino, un tipo de resistencia ante las coordenadas del avance nacional. De este modo, Carla Lois se pregunta: “¿*Impenetrable* para quién? ¿*impenetrable* qué? ¿qué es lo *impenetrable*: el bosque o el territorio de dominio indígena?” (1999: s/n). Sin embargo, la singularidad que convoca el desierto chaqueño en la densidad y exuberancia de su bosque, hace del vacío un polo que se aproxima más a la ausencia de civilización que a la ausencia de vegetación. Por este motivo, Lois afirma, a partir de un interrogante sobre qué es aquello que constituye a Chaco como desierto, la necesidad política de inventarlo: no era un desierto, pero debía serlo para poder llenarlo y apropiarlo:

Imaginar (...) el desierto chaqueño constituyó una de las tantas prácticas que operó en distintos planos en el proceso de incorporación efectiva del Chaco al territorio nacional que, en términos discursivos, implicó la paulatina desaparición del *desierto chaqueño* y la invención, ahora, del *territorio chaqueño* (Lois, 1999: s/n).

Gran Chaco, a contrapelo de la conquista extendida a lo largo de América Latina, en tanto geografía definida contra el Estado nacional, explora las formas de la resistencia al forjar un imaginario territorial compuesto por ciudades perdidas y por el vacío que presenta la desaparición de restos materiales y escombros del Estado. Ya a comienzos del siglo XIX, el surgimiento de los contornos de la Nación

argentina comienza a desplegarse a lo largo de todo el territorio. Y aquí comienzan a emerger los escombros creados por la violencia estatal: “el surgimiento de la Argentina como nación se definió espacialmente en contra de las multiplicidades insurgentes que erosionaban su integridad territorial” (Gordillo, 2018: 90). Si la conquista del desierto argentino significó un proceso de vaciamiento que fue, al mismo tiempo, una forma de producir el espacio nacional y definir su curso, el vacío en Gran Chaco se configuró, para Gordillo, como disposición afectiva.

La imagen del vacío se levantó como condición necesaria para conformar los comienzos del territorio nacional argentino, es decir, la escena del surgimiento de un espacio y un tiempo por venir. A partir de allí, la operación de vaciamiento produce la emergencia de un tiempo originario que se articula con la aparición precipitada y repentina del territorio. Este vacío tomó el nombre de desierto argentino que, como ya argumentamos, fue el espacio emblemático de la fundación nacional, territorio infinito que aparecía *por primera vez* y se configuraba así como el grado cero necesario para poner a funcionar los cimientos del espacio nacional. Ahora bien, en Gran Chaco, el vacío convoca otra operación, ya que lo que insistentemente se busca a comienzos del siglo XIX son evidencias de la colonia española, rastros de civilización europea. Así lo expresa Gordillo:

Este vacío fue parte integral de las preocupaciones de intelectuales y funcionarios, que empezaron a conceptualizar el vaciamiento del espacio como un «desierto» que impedía que la nación se materializara. El término no pretendía ser una descripción topográfica sino que articulaba, sobre todo, una disposición afectiva hacia el espacio, pues «el desierto» nombraba geografías muy diferentes (desde bosques tropicales del Chaco hasta las estepas frías de la Patagonia) unificadas por su inquietante ausencia de civilización, poder estatal y capitalismo (Gordillo, 2018: 90).

Gran Chaco participa también en la configuración del vacío nacional y constituyó, asegura Gordillo, el núcleo más resistente del desierto. Lo cierto es que la conformación del territorio nacional del siglo XIX se superpone a un estrato más antiguo del proyecto colonial, punto que reaviva una nueva búsqueda en torno a las ruinas coloniales, ya que la presencia de ruinas y por tanto de vestigios del poder

estatal permitiría perforar el vacío que presentaba *el desierto del norte*. Así es como comienza la expansión territorial por Chaco, motivada por la capacidad del trazado, la captación estatal y por la acumulación de capital. El vacío se traduce en estas regiones como la desaparición desconcertante de rastros del Estado, como la disolución material de las ruinas del poder: “el vacío espacial como algo abrumador” (Gordillo, 2018: 93). Este es, precisamente, su carácter desmesurado y desconcertante. De allí su disposición afectiva y por tanto corporal, que expresan los distintos registros de la conquista, según Gordillo: “un vacío que emanaba del terreno y sus formas vivientes: humanos, animales y masas de vegetación asfixiantes unían fuerzas para borrar las huellas del Estado” (Gordillo, 2018: 93). Su revés, ya a comienzos del siglo XX, será la construcción de la “némesis del vacío” (Gordillo, 2018: 161), un castigo a contramano de la negatividad que expresa la ausencia, haciendo de los restos de la ciudad perdida del Esteco los materiales para la construcción de un polo industrial, un núcleo de la riqueza nacional que exprese, en la novedad y el progreso de sus estaciones ferroviarias, el alcance del poder de la modernidad estatal.

Al ritmo del avance de la industria ferroviaria se desarrolla también la tala desmedida de quebrachos que, como asegura Andermann, comienza a delinear *el nuevo desierto argentino* (2012) y a conjugar los desastres como resultado específico de esas acciones: la sequía y la desertificación. Nuevamente, el desierto se instala en el imaginario espacial argentino como una gran carencia histórica y como ausencia definitiva de cultura. Pero lo cierto es que en Gran Chaco sucede algo más: las ruinas quedan sepultadas por el monte, por la vegetación que avanza y encubre los restos. En este sentido, la conformación de la Nación fue, además de un proceso de exterminio indígena y de destrucción espacial, una excavación profunda que procuró buscar restos y ruinas de una historia perdida. Una *historia no lineal* que en sus profundidades descubre otros tiempos y otros materiales. El rescate y la celebración de las ciudades perdidas de Chaco -y junto a ello el avance de la configuración de las ruinas como patrimonio nacional- van acompañados, a medida que comienza el siglo XX, de la naturalización y el silenciamiento de una

multiplicidad de escombros creados por la violencia estatal: “Muchas violencias, una sobre otra” leemos en el proyecto *Chaco Ra’anga* (2015: 40), como si los restos de destrucción se apilaran y acumularan en la historia material del territorio. Así, una superposición de capas y sedimentos conforman el suelo de Gran Chaco y hacen de este territorio una historia estratificada en torno a un vacío impenetrable.

4. Los estratos

La profundidad se convierte en tiempo
Jussi Parikka

La búsqueda de restos y escombros ha sido también un modo de abrir la distancia necesaria que brinda el encuentro con otro tiempo. No se trata ya de una búsqueda hacia un origen arcaico sobre el cual asentar las bases de la cultura nacional sino que, al modo de una excavación arqueológica, significa atender a la materialidad de las capas históricas con la que nos enfrentamos y la apertura de tiempos y espacios que dicha perspectiva propicia. Al parecer, excavar y en ese acto desenterrar un conjunto disperso de materiales, imágenes y restos, no sólo trae a la superficie del presente algo del pasado sino que revela además las capas y estratos que han sido necesario atravesar. Esto nos recuerda a un breve y reconocido texto de Walter Benjamin (2010) en el que memoria y arqueología se entrelazan, pero lo que nos interesa destacar allí es el acto de excavar y su dimensión material, en la que el pasado sepultado visibiliza un rastro material de tiempo y el encuentro con un conjunto disperso de restos:

La memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas. Y quien quiera acercarse a

los que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez, al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo tal como se revuelve y se esparce la tierra (Benjamin, 2010: 350).

Se trata de reparar allí, en las capas desenterradas, la conformación de una mirada que se dirige a la tierra y sus estratos, que expande las dimensiones del tiempo y el espacio, donde la profundidad descubre otras duraciones que, como señala Jussi Parikka, “parecen burlar las escalas temporales de nuestros pequeños asuntos” (2021b: 18). Mientras Benjamin procede como un arqueólogo y excava los restos de la modernidad, en Parikka resuenan los ecos de ese procedimiento orientados hacia una perspectiva geológica que piensa las transformaciones del entorno y los estratos temporales en la materialidad de los materiales mismos.²⁹ Se trata de una historia que opera de formas no lineales y que, atendiendo a los estratos que la componen, vuelve visible sus conexiones y formaciones materiales: “La historia de la humanidad -asegura Parikka- está infundida en el tiempo geológico” (2021b: 31). En el marco de la acelerada producción de tecnologías -y en efecto, de desechos, como analizaremos al final de este capítulo- Parikka insiste en trazar un desvío y postular, desde la imagen de una *historia estratificada*, el concepto de *tiempo profundo* para advertir allí cómo muchas de las interacciones del presente “hunden sus raíces en un pasado remoto” (2021b: 33). Esta noción, recuperada de Siegfried Zielinski (2011), advierte una vez más sobre los riesgos que comprenden los relatos históricos de orígenes definidos, las narrativas del tiempo orientadas hacia un fin.³⁰ ¿Qué otros tiempos, qué otras duraciones, descubren esos materiales

²⁹ Según Parikka esto es posible debido a los medios con los que aprehendemos la Tierra, a las técnicas de visualización, mapeo y cálculo con las que nos sumergimos y accedemos a sus desarrollos y movimientos. Pero también su reverso: es la Tierra y sus materiales los que proveen los medios y los hacen posibles.

³⁰ En esta dirección, nuevamente es decisivo el camino que abrió Walter Benjamin con sus tesis *Sobre el concepto de historia* (2009c), al perturbar la linealidad homogénea de la historia y dotar al presente de otros alcances temporales. El sentido del tiempo histórico, bajo el dominio de la idea de progreso, percibe en el curso temporal una finalidad determinada, un punto hacia dónde dirigirse. Y comprende la explicación de los hechos acontecidos de la historia bajo la lógica de la causalidad. El tiempo histórico, en términos de progreso, asume el riesgo de configurar una temporalidad homogénea en la que la lectura de los hechos del pasado -en tanto continuidad- sirven como simple comprobación de un fin ya dado en la historia. Un sentido de la historia ya escrito donde los acontecimientos sucedidos sólo confirmarían una finalidad próxima a realizarse, donde la historia

cubiertos y descubiertos por múltiples capas de historia? ¿Qué efectos traen a la superficie del presente?

La constelación de escombros a la que refiere Gordillo, esa multiplicidad de restos entrelazados señala también el trazo del movimiento que supone el encuentro con ellos. La excavación, a veces profunda y lejana, otras más próxima y cercana, parece traer a la superficie materiales y tiempos entrelazados y con ellos, una exploración hacia el tiempo de la materialidad en el que capas y estratos se ven interconectados, descubren relaciones entre sí y vuelven visible un proceso de formación material. Pero la excavación, además, convoca un imaginario pleno de ensoñaciones y deseos de conquista modernos, ligados al descubrimiento de lo desconocido, al asombro que produce la extrañeza de lo oculto. “Lo subterráneo está en el centro de la imaginería tecnológica de la modernidad” (Parikka, 2021b: 42-43). Se trata tanto de un espacio metafórico, de un conjunto de visiones tendidas al porvenir, como también del sitio de despliegue de la técnica y la ingeniería. Estas imágenes subterráneas se erigen como una esfera separada de movimientos orgánicos e inorgánicos, procesos crujientes, constituida como un eco lejano que subyace bajo nuestros pies y que si bien se encuentran sustraídos de nuestra percepción directa y permanecen invisibles, al decir de Parikka, resultan ser el sostén del conjunto de nuestras prácticas del presente.

En *Una geología de los medios* (2021b) de Jussi Parikka resuenan también las consideraciones del pensamiento de Deleuze y Guattari (2004, 2009), en primer lugar, por el modo de plantear conceptos que exceden al lenguaje -en el siguiente apartado desarrollaremos este punto-, en dirección hacia un pensamiento que propone un entrelazamiento con lo material. Parten de una perspectiva

ya determinó sus propias condiciones de existencia. Comprender los hechos del pasado como objetos inertes capaces de ser aislados y dispuestos en un relato histórico no contempla el movimiento del que está hecho la historia. El pensamiento de Benjamin posibilita, a partir de una crítica a la teoría del progreso, un acercamiento a un modo otro de pensar la temporalidad, una apertura histórica. Permite ver irrupciones en el curso de las cosas donde sólo había una línea marcada por causas y efectos. Desde allí, la relación con *lo que ha sido* es siempre una relación de actualización, un momento crítico que el presente le hace al pasado.

geofilosófica³¹ en el que el pensar *tiene lugar*, “donde los sucesos inmateriales del pensamiento y el afecto están siempre atados a ensamblajes estratificados” (Parikka, 2021b: 52). Allí se configura la noción de *estrato* para indagar el modo en que se relaciona y articula la materia, para pensar procesos de formaciones materiales, de sedimentación y conformación del espacio. Y para construir también un modo de interrogación, una metodología: “En términos filosóficos, lo geológico se vuelve una vía para interrogar de un modo material y no humano el pliegue constitutivo de interioridades y exterioridades y los regímenes temporales implicados en la cultura (medial)” (Parikka, 2021b: 53). Tales regímenes temporales indudablemente trazan otra perspectiva al atender a los tiempos geológicos ya que emergen ahí, en las profundidades de la tierra, otras duraciones y, a su vez, una resistencia ante el fondo mítico del progreso lineal. Profundidad, para Parikka, significa tiempo, pero no un tiempo homogéneo y continuo, sino una temporalidad que se expresa en variaciones lentas como también en sobresaltos repentinos. Un tiempo profundo, geológico, en suma, manifiesta diferentes velocidades. Así, la historia de la tierra, sus tramas subterráneas y entrelazadas expresan duraciones, velocidades y variaciones: “una mezcla multitemporal” (Parikka, 2021a: 37).

Esto significa también un encuentro específico con restos marcados principalmente por la idea de *dispersión*. Ya que la historia, en sus tiempos profundos, comprende también aquello que está disperso, suelto, diseminado. Esparcir la tierra, socavar en las profundidades del tiempo, implica asistir al encuentro con materiales y restos que expresan, como veremos junto a Jane Bennett (2022: 47), no sólo la vitalidad intrínseca que contienen, sino *el tiempo en su larga duración*. El resto,

31 En *¿Qué es la filosofía?* (2009) Deleuze y Guattari postulan una cartografía de la geología del pensamiento en la que, más que una relación entre un sujeto y un objeto, el pensar se hace en la relación entre el territorio y la tierra. No se trata de una facultad propia de los humanos, sino de la emergencia de multiplicidades propia de los movimientos de territorialización y desterritorialización. A propósito de los estratos, Parikka subraya lo siguiente: “La vida está compuesta de patrones dinámicos de variación y estratificación. La estratificación es una doble articulación viviente que muestra cómo la geología es mucho más dinámica que simplemente materia muerta (...) En los estratos están fijadas las intensidades de la Tierra, los flujos de su materia dinámica e inestable. Este proceso de fijación y captura se denomina *estratificación*” (2021b: 81).

para Parikka, es una vía de ingreso a un régimen temporal distinto: “el tiempo de lo viejo, lo obsoleto, lo que se desvanece, lo que emerge lentamente, lo paralelo, lo que retorna, el tiempo profundo, el tiempo irreducible a una historia lineal” (Parikka, 2021a: 75). Pero su *tener lugar*, su espacialización en el presente, expresa muchas veces un movimiento indisciplinado ante aquello que se busca fijar y organizar. La dispersión refiere así a una des-ordenamiento, a cierta perturbación y escape, a un estado escurridizo de la materia que parece no tener lugar pero que en realidad disputa otra relación, no-causal, con el tiempo y el espacio que expresan: “Permanecer no es simplemente un estado pasivo de lo que casualmente quedó, sino que puede ser una relación activa a través de la cual pensar problemas de temporalidad, pero también problemas de la producción de la realidad cultural” (Parikka, 2021a: 68). Se trata de advertir, en los tiempos profundos de la excavación, incrustaciones materiales, sedimentos y capas que en su vinculación vuelven visible una historia no lineal de la materia:

Estas repentinas revelaciones incrustadas en la lentitud geológica permiten ver tanto las capas históricas del discurso concerniente a la tecnología, la basura y el tiempo, como también las realidades geológicas desde las cuales recolectamos y disponemos de nuestros recursos” (Parikka, 2021b: 22)

¿Cómo se organiza y dispone la materia ante los efectos del tiempo y el entorno? ¿Cómo la tierra se vuelve un medio que produce materia? ¿O cómo el tiempo esculpe, talla, moldea lo material? ¿Cómo se materializa el curso del tiempo en el espacio? ¿Y cómo el espacio se vuelve tiempo estratificado? Algunos de estos interrogantes se asientan en procesos profundos no visibles, latentes bajo la superficie del presente que se cristalizan en el encuentro con la materia. Allí se entrelaza, como veremos a continuación, la inestabilidad, el carácter variable, plástico y transformador de la materia, cuanto su permanencia y fuerzas de resistencia.

5. Políticas de la materia

La materia es una *tendencia* hacia la espacialización

Jane Bennett

Ante un presente signado por la crisis y el desastre ambiental comienza a tomar forma una escena teórica que contiene en su interior, tal como mencionamos en el capítulo anterior, una apuesta, una tarea y una dimensión ética. Se trata de aquello que, junto a Andermann (2018b) exploramos en la noción de *trance*, como el abismarse de la tierra, como zona de exploración sensible en la que es posible pensar y elaborar pasajes, derivas y transformaciones más que rupturas y finales. Estas derivas en torno a la destrucción del espacio, en la escena teórica contemporánea, marcan la apertura hacia una nueva zona de vocabulario crítico, un lenguaje que adopta y se vuelve permeable en la crítica, que sondea y busca categorías para ensayar modos de nombrar y pensar el desastre natural: “respuestas filosóficas a las inminencias del mundo” (Jorge y Zalazar, 2022: 16). Una forma de ingresar a un debate que se quiere público y transversal, que de modo radical toca, afecta e interviene en el conjunto heterogéneo de problemas de diversos campos y disciplinas. Un nuevo vocabulario que, en la proximidad y plasticidad del presente, se muestra múltiple y abierto. Este carácter indeterminado que adquiere la amplia deriva de los lenguajes críticos del presente, afirman Biset y Noreña (2022), no es resultado del azar puesto que “se busca expresar precisamente la dificultad para nombrar el conjunto de discusiones teóricas actuales bajo un solo término” (2022: 2). En relación a esto, Parikka se pregunta “¿cuántas voces necesitamos para darle sentido a la complejidad de la condición planetaria contemporánea?” (2021a: 12). La emergencia de estos lenguajes críticos que, en el capítulo anterior pensamos como las modulaciones de un *después* del paisaje, Biset y Noreña la piensan como la articulación de dos

problemas fundamentales en torno a lo contemporáneo, a saber, el cambio climático y la aceleración tecnológica.³² Se trata del creciente deterioro que afectó tanto nuestra experiencia con las transformaciones del entorno en las últimas décadas como de los postulados críticos para reflexionar y abordar las problemáticas del presente. También es cierto que, en la apertura y multiplicidad que supone la escena teórica actual, es posible advertir la existencia de un común acuerdo en las distintas partes que surge de la necesidad de suspender los dualismos ontológicos que oponen naturaleza y cultura, humano y no humano:

La oposición entre naturaleza y cultura, que es la constitución de dos regiones ontológicas con características específicas, es cuestionada en diversas disciplinas, desde la antropología a la tecnología. La distinción entre lo humano y lo no-humano, que supone la demarcación de fronteras estables entre tipos de existentes diferentes, también será cuestionada dando lugar a lo que se ha llamado posthumanismo (Biset y Noreña, 2022: 8).

Una distinción que revela en su interior una serie de precisiones: por un lado, esta oposición se ubica históricamente en la modernidad y por el otro, se sitúa en una perspectiva occidental. Se trata, como expusimos anteriormente, de una separación que define así los contornos y límites de una naturaleza muda e inerte y, en su revés, la humanidad como garantía de su interpretación y su consecuente instrumentalización. Por lo tanto, la composición de dicho dualismo ontológico refiere tanto a una tradición, la del pensamiento moderno, como a un programa político, aquél que dio rienda suelta a la apropiación y destrucción de la naturaleza y el entorno: “El proyecto moderno de dominar la naturaleza entendida como recurso estaba basado en una división de los dos polos -lo social y lo natural-, pero siempre hubo filtraciones entre uno y otro” (Parikka, 2021b: 22).

32 La emergencia de un nuevo lenguaje crítico en la escena teórica actual, signada principalmente por las transformaciones producidas por el cambio climático y la revolución tecnológica, deriva de un cierto agotamiento al interior de los procedimientos de la crítica. Biset y Noreña (2022) definen este escenario de transformaciones a partir de tres problemáticas que advierten común en la multiplicidad de perspectivas teóricas del último tiempo: el distanciamiento ante el giro lingüístico, la crítica a los dualismos ontológicos y la perturbación de las escalas. El delineamiento de estas tres zonas de problemas propone un modo de ingreso y una sistematización en la proliferante escena teórica del presente.

En efecto, atender a las consecuencias visiblemente devastadoras del capitalismo extractivo desde la mirada que aportan estos nuevos lenguajes críticos, aquellos que se organizaron ante la urgencia de la crisis del presente, otorga otras perspectivas y ofrece nuevos abordajes en el vasto campo cultural. Leer, tal como enunciamos, los procesos extractivos del capital en la ilusión modernista produce no sólo deslizamientos y temblores en torno a las configuraciones del espacio sino también la emergencia de otros tiempos que no se dejan capturar por el tiempo progresista de la Nación y las promesas del proyecto civilizatorio. En la conformación de ese anudamiento, es decir, del desarrollo de otras coordenadas para pensar un nuevo espacio-tiempo, emerge también la materia, más aún si atendemos, como proponen gran parte de estas perspectivas, a aquellos trayectos y formaciones materiales que desbordan los ordenamientos establecidos. Julia Jorge y Belisario Zalazar formulan una pregunta clave en esta dirección: “¿qué decir de esa comunidad de formas materiales cuyas temporalidades y modos de existencia no condicen con los ritmos y las capas de sentido elaboradas por aquella historia contada por lxs humanxs y el modo de producción/relación capitalista occidental?” (2022: 18).

El retorno hacia la materia parece ser una de las vertientes que emerge de estas nuevas perspectivas para leer las complejidades de las tramas del presente. Bajo el sintagma *giro material* -entre la multiplicidad de giros que acompañan el pensamiento teórico y crítico de los últimos años- nos remontamos hacia una zona de exploración que asume en primer lugar una determinada desconformidad o agotamiento ante ciertos modos de proceder de la crítica, uno de ellos relacionado a la centralidad del giro lingüístico y las filosofías constructivistas, período signado por la desestimación de la materialidad en favor de las construcciones lingüísticas y sociales (Iovino y Oppermann, 2018). Biset y Noreña afirman que los fenómenos que comprometen a la escena teórica actual -la crisis ambiental y la aceleración tecnológica- requieren una renovación crítica que, hasta hace unas décadas, estaba

dominada por la centralidad del lenguaje en tanto fenómeno trascendental.³³ Al interior de la renovación de los lenguajes críticos, la materia, desde una perspectiva amplia que suscita múltiples enfoques, convoca una revisión de conceptos fundamentales y de larga tradición en torno al materialismo:

se lo denomine “nuevos materialismos” o “el giro material”, este paradigma emergente suscita no solo nuevos enfoques no antropocéntricos, sino también posibles formas de analizar el lenguaje y la realidad, la vida humana y no humana, la mente y la materia, sin caer en patrones dicotómicos de pensamiento (Iovino y Oppermann, 2018: 2).

En esta dirección, Jane Bennett enuncia en *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas* (2022) el papel activo que tienen los materiales no humanos en la vida pública. De este modo, su propuesta articula dos zonas de problemas como punto de partida: por un lado un proyecto filosófico que se interesa por el estatuto de la materia y por el lugar que ocupó en la tradición moderna vinculada a la pasividad y la inercia, y por el otro un proyecto político que se pregunta por el impacto en la vida pública ante las posibles transformaciones del estatuto ontológico de la materia. Se trata de articular una preocupación filosófica con las posibilidades de una transformación política en torno a la urgencia de pensar modos de vida más sustentables frente a los efectos incalculables de la crisis ambiental. La revisión de los principales postulados modernos en torno a la materia y la distinción rectora de sujeto/objeto, conducen a la autora a pensar la *vitalidad* de las materialidades como la capacidad inherente de las cosas de actuar y de trazar trayectorias propias, desbordando toda intencionalidad humana. Tal revisión se desprende del reparto que dispone y ordena por un lado la materia inerte, muda y del otro la vida atribuida exclusivamente a la forma humana.

³³ La escena teórica del giro lingüístico y los debates del posmodernismo formularon tanto una apuesta significativa consignada en términos de legado cuanto sus propios límites. “Estos señalamientos generales permiten precisar uno de los lugares de renovación de los lenguajes de la crítica: su relación con el giro lingüístico. Si el postestructuralismo será un modo de radicalizar la teoría estructuralista del lenguaje, será también un modo de contornear la posibilidad de la crítica” (Biset y Noreña, 2022: 4).

Esta perspectiva supone un esfuerzo por absolver a la materia “de la larga historia de sus asociaciones con el automatismo o el mecanicismo” (Bennett, 2022: 36) para abrir un campo abierto de percepciones que implica, como dice Bennett, dejarse sorprender por lo que vemos.³⁴ Pensar yuxtaposiciones y cruces, o modos de entrelazamientos, más que jerarquías de la existencia entre cuerpos y materias. El marco de referencia que instituye la distinción entre sujeto y objeto, como hemos argumentado, conduce hacia una instrumentalización sobre la naturaleza no humana. Desde allí, la propuesta de Bennett sostiene que si consideramos la vitalidad de la materia no sólo tal distinción se reduce “sino que el estatus de la materialidad común a todas las cosas se eleva” (Bennett, 2022: 50). Para Bennett, la materialidad es “fuerza tanto como entidad, energía tanto como materia, intensidad tanto como expresión” (2022: 69). Entonces, no se trata sólo de objetos pasivos o entidades estables, tampoco de un atributo o carácter individual de las cosas, más bien la materialidad expone siempre una puesta en relación, un juego de fuerzas cuya eficacia, dirá Bennett, depende de la colaboración y cooperación entre muchos cuerpos y materias. La eficacia traza efectivamente la posibilidad de crear y generar, la capacidad de que algo suceda. En el centro de este pensamiento se encuentra la noción de *actante* de Latour (2005) que Bennet recupera para pensar el alcance distributivo en un campo ontológicamente heterogéneo de la

34 Una determinada disposición a un *pensamiento más abierto*, “un estilo perceptual abierto a la aparición del poder-cosa” (Bennett, 2022: 39). Esto, en *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas* (2022) significa una determinada posición y atención, pero también significa hacer del materialismo una posible metodología. A partir de la pregunta por *cómo describir sin borrar la independencia de las cosas*, Bennett delinea una pregunta por el método. Y advierte allí, en consonancia con el agotamiento de los lenguajes de la crítica, los límites que presentan las hermenéuticas de la sospecha como modo de deconstruir ciertos preceptos filosóficos que se nos presentan como “naturales” e intentar develar la verdad escondida detrás de ello. Más aún, los límites en su eficacia política. La desmitificación como método supone, en el centro de cualquier evento, la presencia de la agencia humana que se proyecta sobre las cosas. Quizás la propuesta de Bennett insista en construir, a partir de una determinada disposición y una *atención sensorial*, la ocasión de una apertura capaz de revelar la vibrancia de las cosas: “La capacidad de detectar la presencia de un afecto impersonal requiere que uno esté atrapado en él. Uno necesita, al menos por un tiempo, suspender las sospechas y adoptar un comportamiento más abierto” (Bennett, 2022: 21). El pasaje de lo inerte a la presencia viva de la materia humana y no humana contiene en su interior una apuesta: “empezar a experimentar más horizontalmente” (Bennett, 2022: 46).

materialidad y el concepto *ensamblaje* de Deleuze y Guattari (2004) para referir al tipo relación que se produce entre distintas partes de un todo:³⁵

Los ensamblajes son agrupamientos *ad hoc* de elementos diversos, de toda clase de materiales vibrantes. Son confederaciones vivas, palpitantes, que tienen la capacidad de funcionar a pesar de la persistente presencia de energía que las socavan desde dentro. Tienen topografías irregulares, debido a que algunos de los puntos en los cuales los distintos afectos y cuerpos cruzan sus caminos son más densamente transitados por otros, de manera que el poder no se distribuye por igual en toda sus superficie (Bennett, 2022: 74).

La agencia distributiva que Bennett atribuye a los poderes de las formaciones materiales no tiene centro en ningún elemento o parte, sino que se producen *propiedades emergentes*, es decir, el carácter distributivo de la agencia nombra una apertura hacia la capacidad de que algo suceda, pero que no se traduce de ninguna manera a la suma de las fuerzas de cada materia o elemento. Por esto Bennett se refiere a la *agencia del ensamblaje* (2022: 75), esto es, a una determinada eficacia que es propia del agrupamiento y la asociación en sí misma y no del sujeto como causa principal de un efecto. La eficacia de la acción en cuanto tal se origina en su mismo despliegue, es la ocasión del propio acontecimiento, de un hacer y por lo tanto resulta separada de toda intención, trayectoria previsible o tendencia. Posee trayectoria, es decir, una direccionalidad o movimiento ya que la materia está viva, posee vibrancia en palabras de Bennett, pero que en muchas ocasiones puede ser incierta, “por una causalidad emergente antes que lineal o determinista” (Bennett,

35 Bennet asegura que la categoría de agente se encuentra más centrada a la noción de sujeto, por esto mismo recupera de Latour la noción de *actante* en tanto designa una fuente de acción, no un objeto ni un sujeto determinado sino un interviniente. En una misma dirección, Serenella Iovino y Serpil Oppermann (2018) señalan ciertos límites que surgen de la noción de agente, en tanto no contempla las infiltraciones de lo humano y no humano y, por lo tanto, ignora la creatividad inherente de la materia. En Latour (2005), se trata de una potencia no localizable en un determinado cuerpo u objeto sino distribuido en un campo ontológicamente múltiple. Si el actante, para Latour, es una fuente de acción, aquello que tiene eficacia y que, en su capacidad de hacer, puede alterar el curso de los acontecimientos, su competencia se deduce en su performance. No hay anticipación a la acción y movimiento que pueda desencadenar, no hay teleología posible en su trayectoria y eficacia. Ver Latour, *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red* (2005). Iovino y Oppermann, *Ecocrítica Material: Materialidad, agencia y modelos narrativos* (2018).

2022: 242). Por lo tanto, asegura, en su propuesta de un materialismo sensorial, lingüístico e imaginativo, que

La humanidad y la no-humanidad siempre han ejecutado entre sí un intrincado baile. Nunca hubo un tiempo en el que la agencia humana no fuera otra cosa que una red interconectada de humanidad y no-humanidad; hoy en día se ha vuelto más difícil ignorar esta interpenetración (Bennett, 2022: 85).

Sin embargo, el hecho de que en la actualidad *se ha vuelto más difícil ignorar* el vínculo indisociable que los atraviesa, antes que el dualismo ontológico que aseguraba su distancia, suscita ciertos problemas. La pregunta que persiste en *Materia vibrante* por modos de vida más sustentables ante el desastre instala ciertas reservas ante las posiciones medioambientales. Este quizás sea el pasaje definitivo de su propuesta, del *medioambiente* hacia la *materialidad*, como modo de relanzar una preocupación filosófica en la escena pública. Ya que el medioambiente “es definido como el sustrato de la cultura humana” (Bennett, 2022: 241) y al interior de tal definición se dibujan los contornos de una decisión que opone progresivamente humanidad y ambiente. Para Bennett, la tarea que reclama nuestro tiempo, abordada desde un punto de vista materialista, asegura y compromete a múltiples actantes, humanos y no-humanos, que ingresan en la escena. Y además, repara en “una incisiva materialidad que es la nuestra” (Bennett, 2022: 240), haciendo de lo humano un ensamble material que no es exclusivamente humano. Se trata de afirmar una política que reconozca abiertamente la porosidad de esas fronteras, de contemplar la ineficacia de separar las demarcaciones de cultura y naturaleza para comenzar a advertir una zona de pasajes, contaminaciones e interrelaciones. Hacia el final de su recorrido, Bennet propone visitar los múltiples sentidos históricos del concepto de *naturaleza* marcando un desplazamiento, ya no en referencia al sustrato estable de materia bruta, sino al campo de fuerzas y flujos que convoca, a la creatividad, generatividad y devenir activo que suscita: “es la causalidad sin causa que genera incesantemente nuevas formas (...) una fuerza creativa no del todo humana que es

capaz de producir lo nuevo” (Bennett, 2022: 250-251). Acaso tal movimiento abra otra vía posible para una teoría de la materia vibrante que impugne las fantasías de dominio y singularidad humana.

6. Restos, escombros, desechos

Los restos están en su lugar y, sin embargo, repartidos; son materiales y a veces brumosos

Jussi Parikka

Recuperemos la pregunta que enunciamos al comienzo de este capítulo sobre el vínculo que traman restos materiales, destrucción y espacio, en una dirección más próxima hacia el modo en que tal relación ensaya procedimientos agenciales en las ficciones de nuestro corpus. Como veremos, los restos materiales son al mismo tiempo aquello que permite pensar el presente en su destrucción y aquello con lo cual la narrativa agencia para delinear procedimientos de imaginación e inscripción visual del espacio. Como enunciamos junto a Gordillo (2018), tanto la destrucción como la producción constituyen, en tanto momentos decisivos y co-pertenencias en la conformación del espacio, la materialidad implicada en el centro de ese proceso. Hay, para Gordillo, cierta maleabilidad y plasticidad en la formación del espacio, como también el conjunto de fuerzas y tensiones que lo generan y transforman. Y si el proyecto modernizador y civilizatorio de conformación del espacio nacional no hizo más que insistir en el despliegue y puesta en acto de una vasta maquinaria de destrucción, los restos, escombros y desechos que pueblan la superficie espacializada del presente parecen ser el enclave material que expone los efectos de esa crisis. Es en este escenario, signado

por la crisis de las coordenadas temporales y los regímenes idealistas de representación del espacio que nos preguntamos: ¿cuáles son los materiales que configuran la imaginación espacial del presente? A partir de este interrogante nos interesa trazar un recorrido que ilumine sus proximidades cuanto sus distancias, que explore la zona común y a la vez disonante que se abre entre el resto y su dimensión temporal, entre los escombros y desechos en su carácter material.

El resto, en tanto figura y concepto, posee un carácter doble: exterior al sistema pero a la vez constitutivo de éste. Refiere a lo que *resta*, sobra, excede, pero también a lo que permanece, perdura, tiene cierta duración. Y convoca un amplio campo de sentidos, de modulaciones y flexiones: excedente, basura, residuo, desecho, escombros, ruina. El resto puede significar una presencia amenazante y urgente, o puede tender a la conservación y el reciclaje; orientarse a nuevos usos, o descartarse con el fin de eliminar u ocultar su presencia. También puede exhibir eso que ha sobrevivido a la destrucción, aunque su forma sea la expresión de una materia tenue y precaria; puede interrumpir, violenta y sintomáticamente, el curso dócil de las cosas; marcar la ausencia de aquello que efectivamente ya no está, o ser la huella, la inscripción, una forma de permanencia. Los restos, asegura Parikka, “siempre están en relación con lo que no permaneció y con lo que definió los límites de la inclusión y la exclusión” (2021a: 69).

También el resto, en tanto imagen de aquello que retorna, irrumpe como figuración temporal y material para perturbar el sentido lineal de la historia, dispone otra lectura de los hechos del pasado y expresa una nueva potencia que se manifiesta en toda superficie que se inscriba. En este sentido, su aparición en el escenario contemporáneo impugna la clausura del tiempo histórico e interrumpe el diagnóstico decadente y totalizante para manifestarse como aquello que ha quedado pese a todo. En este sentido, Mario Cámara (2017) lee la potencia del resto en el presente como el modo de contraponer los alcances del diagnóstico decadente de la historia: “Esa potencia y ese uso, sin embargo, no deben ser entendidos como restauración, sino más bien como reemergencia desplazada que escenifica un uso inaudito y una potencialidad desconocida” (Cámara, 2017: 16).

Advertimos entonces en la noción de resto una redefinición del estado de la materia y del presente que despunta el sentido de caducidad y conduce a descubrir en el paisaje contemporáneo *los vestigios de todos los incendios de la historia* (Didi-Huberman, 1997). Esta expresión de Didi-Huberman hace énfasis en el rastro que visibiliza la temporalidad del resto, esto es, en la persistencia material del trabajo del tiempo. En su carácter de huella y marca temporal, el resto emerge como una figura enfrentada a todo lo que queda y a todo lo que perdió, como una imagen de aquello que ha sobrevivido a todas sus destrucciones. En una misma dirección, Natalia Tacceta sugiere que “el resto es lo que queda después de la destrucción, lo que permite seguir haciendo y pensando (como una forma del quehacer político) cuando ya casi no queda nada. Es lo que queda de una totalidad que se desmonta, de una forma in-clausurada” (Tacceta, 2020: 33). Si la lectura de Didi-Huberman se afirma en el gesto histórico y político de recuperar el detalle, el resto aquí asiste al encuentro con una materia precaria en sus formas, espectral por momentos, pero que resiste ante el olvido y la destrucción.³⁶

36 Esta potencia, ligada en Didi-Huberman a la *vida de las formas* y a la recuperación del concepto de *nachleben*, convoca un juego de fuerzas, una dialéctica de lo que cambia y de lo que se resiste a cambiar, una cristalización sensible de la relación entre el devenir y la estabilidad. La vida histórica, entonces, comprende el tiempo como un juego de fuerzas del que deriva toda clase de formas de existencias. Sin embargo, continúa Didi-Huberman, “una potencia tiende siempre a ocultarse” (2009: 99), su emergencia puede ser violenta, sintomática y propagarse, o bien puede ser una expresión tenue de la materia. Precisamente este es el juego de fuerzas en el que se dirimen las formas históricas y materiales, entre lo manifiesto y lo latente, abriendo paso a un proceso que, antes que una resolución, despliega un sostenido entramado de tensiones. Si pensamos en la producción destructiva del espacio y su vínculo próximo con la plasticidad, la forma y la potencia, quizás Agamben (2016) realice un aporte al trazar un territorio común entre la creación, el acto y la resistencia. Resistir, afirma el autor siguiendo a Deleuze, en apariencia significa liberar una potencia de vida que había sido restringida. Pero la resistencia no puede definirse tan sólo como oposición a una fuerza externa, sino que debe acontecer al interior mismo de ese acto. Acontece en su interior pero como despliegue de tensiones, como instancia crítica entre el acto de creación y algo que resiste y se opone a la expresión. “Resistir, del latín *sisto*, significa etimológicamente «detener, mantener inmóvil» o «detenerse» (...) La potencia es, entonces, un ser ambiguo que no sólo puede una cosa como su contrario, sino que contiene en sí misma una íntima e irreductible resistencia” (Agamben, 2016: 40-41). En este sentido, lo que advierte el autor en el modo en que se despliega este juego de fuerzas es el desmontaje del esquema que opone potencia/acto para dar lugar al resto inoperoso que habita al interior de la praxis, del hacer y la creación, abierto al porvenir. Ya que la potencia de ese resto es, en este sentido, la posibilidad de su no-ejercicio como suspensión, como potencia de no, de resistir, de permanecer.

Pero también la aparición de restos nos acerca a cierta idea de des-ordenamiento y disposición. Para Parikka, el resto refiere a aquello que está *disperso*, que emerge de modo indisciplinado, sin orden que lo regule o determine. Y este aspecto destaca el modo de *hacer sitio* que tienen los restos, la manera en que se distribuyen y las relaciones que descubren sobre una superficie. Hay un gesto insumiso en el modo de aparición de los restos. Lo que resta, dice Parikka, “nunca es una cosa, sino una infinita regresión de relación, tanto en el tiempo como en espacios dispersos” (Parikka, 2021a: 108). Acaso en este punto se establezca una distancia decisiva con las ruinas, en tanto materialidades acotadas y restringidas, homogéneas temporalmente, situadas históricamente, dispuestas para su contemplación:

¿Qué significa pensar los restos más allá de los restos discretos documentados y como parte de un performativo más vivo, encarnado y basado en acontecimientos? (...) Lo que resta [*remained*] también es una cuestión de dónde está [*remained*]: ¿qué conjunto de lugares atañe a los restos? ¿En qué tipo de instituciones de la memoria? ¿Y en qué tipo de prácticas de abordaje de los restos? (Parikka, 2021a: 65).

En otra dirección, Gastón Gordillo en el ya citado trabajo (2018) elabora un recorrido que vincula etnografía, historia y filosofía en el cual analiza la relación afectiva que entablamos con los escombros. El trabajo conceptual que el autor despliega en el pasaje que va de la ruina al escombros ilumina una serie de aspectos precisos en torno al espacio, la materialidad, el tiempo y los afectos que atraviesan y definen nuestra relación con los restos. Aunque en un principio pueda evidenciar cierta simpleza analítica de los materiales del pasado, el concepto de ruina finalmente resulta problemático para comprender el nudo temporal que compone la superficie del presente en tanto no atiende a la “multiplicidad fracturada que es constitutiva de todo lugar, a medida que es producido, destruido y reconstruido” (Gordillo, 2018: 15). La ruina, para Gordillo, es la imagen de un lugar donde la historia se ha detenido. En el pasaje que va de la ruina al escombros comenzamos a ver el modo en que se descompone el presunto carácter pretérito y cerrado de las distintas formaciones materiales. Las ruinas se presentan como una “abstracción

homogeneizante” (Gordillo, 2018: 21), elaboradas por la industria del patrimonio que dispone y organiza formas bien definidas para la contemplación y que marcan efectivamente un corte con el pasado:

La preteridad del pasado se cristaliza en el esfuerzo de presentar a las ruinas como objetos separados del presente. Y la preocupación de la modernidad por la decadencia -y, sobre todo, por el intento de superar la decadencia mediante la trascendencia- convierte a las ruinas en objetos reificados que deben ser preservados y reverenciados (...) Estas ruinas son objetos sin vida ni supervivencia: cosas muertas de un pasado cuyo supuesto valor histórico se origina en tiempos remotos (Gordillo, 2018: 23).

Gordillo advierte que, a fin de cuentas o a contrapelo de su propia definición, las ruinas son “productos sin terminar, procesos siempre expuestos a deterioros adicionales y que por ende se encuentran, como señala Tim Edensor (2005b: 16), «en un estado fluido de devenir material»” (Gordillo, 2018: 191). Los escombros, con su poder de desestabilizar las ideas estetizantes en torno a las ruinas, señalan una continuidad, un trazo en el que el pasado habita en el presente pero además remarcan la destrucción y la violencia tanto del tiempo y el entorno como de los procesos sociales y políticos que los produjeron. En suma, nombran aquello que es creado mediante la destrucción del espacio. La destrucción, como afirma Didi-Huberman, nunca es total (2012) y acaso este aspecto conduce a repensar el carácter resistente de la materia: “una verdadera capacidad de resistencia histórica” (Didi-Huberman, 2012: 36) en los materiales y sus devenires plásticos. En este sentido, Gordillo afirma, siguiendo a Lefebvre (2013), que ningún lugar desaparece completamente sin dejar rastros y es desde allí que elabora una lectura sobre el poder afectivo de la materia que se desprende de la propia negatividad de los escombros.

Por otro lado, la imagen de la materia muda constituye para Bennett (2022) un punto de partida posible para comenzar a desmontar los presupuestos modernos en torno al reparto que ordena y distribuye la pasividad en oposición a la vitalidad. De un lado lo humano, la vida y del otro la materia, lo inorgánico, lo inerte. Este punto de partida, asegura la autora, no ha hecho más que alimentar la fantasía de

conquista humana y su consumo instrumentalizado y destructivo de la tierra y su propósito allí es destacar no sólo la importancia de la materia, sino además su carácter vital, su potencia de actuar y el modo en que impacta en la vida política. Entre los diferentes casos que analiza, los desechos instauran un régimen de visibilidad específico. Son, en primer lugar, “cosas a ser ignoradas” (2022: 37), materia indeseada que insistentemente se busca invisibilizar, aunque resulte imposible negar su existencia: “una materialidad vital nunca puede realmente «desecharse», pues continúa su derrotero en cuanto mercancía descartada o no deseada” (Bennett, 2022: 40). La enorme y desproporcionada producción de desechos encubre, para Bennett, la vitalidad de la materia. Aun así, la materia posee una fuerza y una trayectoria propia, una tendencia y una efectividad en el mundo que no depende de la intencionalidad humana. Contiene la capacidad de producir “efectos dramáticos o sutiles” (Bennett, 2022: 41) y acaso por eso mismo su presencia sea a veces amenazante y en otras imperceptible.

Según Tim Edensor (2005b) hay un determinado ordenamiento del mundo material en el cual ciertos objetos degradados, objetos en ruinas o *ruinas industriales* como refiere el autor (2005a), han sido identificados como basura. A partir de una regulación material, a cada objeto se le asigna un determinado espacio, un tipo específico de ordenamiento del entorno a partir del cual “los objetos se espacializan” (Edensor, 2005b: 312).³⁷ Pareciera tratarse de un reparto de materiales en el espacio y, a la vez, de sus interrupciones, cortes y posibles retrazos, es decir, de aquello que produce un desajuste y cuyos efectos es necesario atenuar para reproducir nuevamente un orden material.³⁸ Edensor asegura que es la propia materialidad de los objetos, más aún de los objetos degradados y

37 La traducción de *Industrial ruins* (2005a) y *Waste matter. The debris of the industrial ruins and the disordering of the material world* (2005b) es nuestra.

38 Edensor toma como caso ejemplar la fábrica abandonada -aquello que nombra como *ruinas industriales*- en tanto motoriza el recuerdo de un ordenamiento material, en el que cada cosa tiene un uso específico y forma parte de una red de significados que asegura su estabilidad y sujeción en el espacio. “Tras el abandono, el estado de estos objetos revela que sin un mantenimiento constante, el orden social, espacial y material puede desmoronarse. En cuanto una fábrica se abandona a su suerte, el significado y la utilidad de los objetos se evapora con la desaparición de la red estabilizadora que garantizaba una seguridad epistemológica y práctica” (Edensor, 2005b: 313).

desechados, la que vuelve posible cuestionar su normativización y regulación en el espacio. Lo cierto es que formular un determinado orden material y con ello imprimir y trazar relaciones de poder en el espacio tiene como punto de partida determinar qué materias son consideradas desecho y separarlas de las que no lo son.³⁹ La presencia de basura, desechos materiales y ruinas industriales a las que el autor se refiere, en el marco de escalada y aceleración del capitalismo tardío, tiende a desajustar el orden material, interrumpiendo una determinada disposición espacial y por ello, se busca persistentemente dominar su presencia: la basura tiene que ser eliminada, ocultada, suprimida. Aun así, el desecho como efecto de un proceso de degradación específico, “forma parte de un exceso, imposible de borrar totalmente” (Edensor, 2005b: 311). En este sentido, las formas de ordenamiento material del mundo buscan insistentemente, en el marco de una producción de excedentes cada vez más intensa y como resultado de los efectos destructivos del proyecto modernizador, determinar qué es desperdicio y qué no. La basura, así, se vuelve una materia no deseada, que efectivamente hay que ocultar y de este modo, ingresa en un régimen que precisamente busca negar su existencia:

Identificado como residuo o basura, es irrelevante, sucio y desordenado y debe ser expulsado y eliminado. Por lo tanto, es una materia fuera de lugar, especialmente cuando se derrama e infecta los espacios proliferantes destinados a disfrazar la ambigüedad, en los que elementos materiales (junto con las funciones, las prácticas sociales y las formas de información) se distribuyen de forma discreta y se regulan continuamente. En consecuencia, los regímenes de eliminación han desarrollado modos sistemáticos de expulsar la materia no deseada para no tener que enfrentarse a ella. (Edensor, 2005b: 315).

39 En *Waste matter. The debris of industrial ruins and the disordering of the material world* (2005b), Tim Edensor sostiene que la materialidad de las ruinas industriales es el punto de partida posible para reflexionar (y sobre todo cuestionar) las asignaciones, disposiciones y ordenamientos normativos de los objetos en el espacio. Edensor busca interrogar esos procesos normativos de ordenamiento espacial y material para, desde allí, “generar una cantidad de especulaciones críticas sobre el carácter, la estética, las posibilidades y las historias de los objetos” (2005b: 314). El *mundo material*, que en la actualidad se ha vuelto cada vez más regulado en favor de discernir aquellos que es útil de aquello que no, se caracteriza principalmente por una creciente producción de excedentes. De allí surge la urgencia de delimitar y reconocer aquellos excedentes no deseados, en el marco de una producción de nuevos desechos cada vez más progresiva y acelerada. El circuito sin fin de la basura termina por recordar que la materia es más difícil de eliminar de lo que imaginamos.

Además, Edensor repara en que la creciente y acelerada producción de excedentes hace que estos materiales degradados convoquen un pasado cada vez más reciente. Si la ruina se alzaba como una reliquia cuya temporalidad se remontaba hacia la imagen de un pasado lejano y distante, la basura en cambio se precipita en el tiempo, se deteriora velozmente haciendo de esas largas duraciones que suscitan los materiales del pasado, un solapamiento abrupto de tiempos, un abigarramiento de producción y degradación: un pasado que se actualiza rápidamente, en el que conviven lo producido y lo excedente a la par, casi simultáneamente. Se trata del despliegue de un proceso en el que un pasado reciente se torna antiguo, llevando consigo a los objetos a su condición de obsolescencia y descarte. Un proceso que, como argumentamos, ha hecho de la conformación del espacio nacional su guía y del proyecto modernizador y civilizatorio, una arrasadora maquinaria de destrucción sin precedentes cuyos restos se exponen en los desechos y escombros que pueblan la superficie del presente:

Borrar las huellas de esta carnicería fomenta el mito de un progreso sin fin y sin fisuras, pero los objetos obsoletos llaman la atención sobre la destrucción material sin precedentes que ha provocado un capitalismo acelerado, el cúmulo de desechos que se acumula sin cesar. Así pues, los desechos materiales ofrecen pruebas para una crítica radical del mito del progreso universal impulsado por el supuesto poder innovador del capitalismo y la tecnología (Edensor, 2005b: 316).

¿Cómo se conjugan las bases de un proyecto que persigue una ilusión de permanencia con este proceso de aceleración que todo lo que toca lo destina al descarte y al ocultamiento? “La materia es más difícil de eliminar de lo que imaginamos” (2005b: 316), afirma Edensor. Su carácter resistente quizás ilumine algunos puntos en este recorrido. Una zona de la crítica se ha encargado también en los últimos años de reflexionar sobre el conjunto de estos problemas en torno la materialidad de los restos, su relación con el espacio, los regímenes de visibilidad y el tiempo. Estudios recientes sobre el tema que, no sólo dan la pauta de su actualidad crítica sino también de su especificidad analítica y que constituyen un aporte significativo para el análisis de nuestro corpus. En este sentido, Gisela

Heffes afirma que “cada objeto, cuando lo desechamos, va a dar a un lugar aunque no lo veamos” (2013b: 16) y se inscribe así en los recientes estudios sobre ecocrítica, tomando como punto de partida los efectos visibles y devastadores de la producción y el consumo de la modernidad en el contexto latinoamericano. Una *retórica de los desechos* (Heffes, 2013b) es el modo de referir al vínculo que se traza desde la basura hacia los sujetos que interactúan con ella y el modo en que conciben el espacio. Una retórica que involucra tanto a la materialidad de los objetos como a los sujetos que constantemente se encuentran afectados por ella. Se trata de “la maquinaria productora de consumo y desechos que permea la frágil condición de los que quedaron al margen”, afirma Heffes (2013b: 73), pensando en el basurero como el paradigma de las ruinas modernas.⁴⁰ En una misma dirección, Valeria De los Ríos (2021), asegura a propósito de una indagación sobre el carácter residual de la materia del documental latinoamericano, que “en el contexto contemporáneo, podríamos considerar al planeta como un territorio en el que el basural se hace ya indistinguible de otros espacios” (2021: 62), remarcando aquello que enunciamos al comienzo de este capítulo: el vaciamiento de los sentidos que antes poblaban el territorio nacional, ahora lleno de basura se vuelve irreconocible. Se trata de la pérdida de coordenadas que sirvieron para dividir y trazar una frontera espacial, convocando otros repartos y ordenamientos y,

⁴⁰ *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación* (2013b) se sitúa en un campo de reflexión que explora los cruces y relaciones entre medioambiente, crítica y literatura. La emergencia de una preocupación ecológica vinculada tanto a la literatura como a los estudios culturales ha abierto, en los últimos años, un espacio de reflexión e intervención ética y estética en la teoría, la crítica y la literatura. Esta articulación, principalmente en la academia estadounidense, ha sido definida como ecocrítica. A partir de la condición residual de la basura, Gisela Heffes indaga en los *tropos de la destrucción medioambiental* (2013b: 82) -la representación paradigmática del basurero- y el modo en que la basura permea en la vida humana. Se trata de un pasaje que va de los desechos producidos por los seres humanos hacia los desechos humanos. El residuo, para Heffes, contiene una doble acepción: “depositario de los materiales reproducidos masivamente, consumidos y descartados (...), como así también receptáculo de aquellos sujetos que la misma sociedad ha ido descartando y que sobrevive única y exclusivamente en el basurero” (Heffes, 2013b: 83). A diferencia de los autores que venimos desarrollando en el presente apartado, hay aquí un énfasis especial puesto en la vida humana, en los modos de vida que se forjan en torno a la basura, aún en los momentos en que se propone señalar la indiferenciación de lo humano y lo no humano. Quizás aquí, como contrapunto, resuena la propuesta de Jane Bennet, aquella que busca trazar un viraje que va del *medioambiente* hacia la *materialidad*, en busca de disolver de modo más definitivo las diferencias que separan humanidad y ambiente.

finalmente, haciendo de los territorios una lucha por visibilizar algo del presente a partir de los restos y desechos.

De este modo, la aparición desmedida de multiplicidad de restos, escombros y residuos en los territorios contemporáneos exhiben no sólo la crisis arrasadora producto de las políticas extractivistas, nacionales y modernas, sino también una cierta resistencia histórica y material. Luz Horne (2022), a propósito de la basura como materia emblemática de la producción estética contemporánea, advierte allí la concentración del fracaso del proyecto civilizatorio en dos sentidos: por un lado, la derrota traducida en una exacerbada desigualdad social, por el otro, el desastre ecológico resultado del modelo extractivista de producción. Pero la presencia desmesurada de restos convoca además una determinada atención, ya que el desecho, como venimos sosteniendo, despliega un régimen de visibilidad específico, uno que constantemente busca invisibilizar su presencia. Entonces, allí, la materia se dirime por un ingresar en ese campo de lo visible, lucha por inscribirse en el régimen de visualidad. Horne señala, en relación a esto, la potencia metodológica que surge de “rastrear la recuperación de un desecho que parecía inservible, el acto de otorgar movimiento a lo que aparentaba ser inerte o de hacer hablar los restos olvidados que juzgábamos mudos” (2022: 75). Este gesto, una atención puesta en lo que queda, en lo *menor* dirá Horne, contiene en su interior la posibilidad de trazar un desvío, una alternativa, que suspenda las narrativas ordenadas en torno al progreso y abra nuevos caminos para atender a la materialidad de los restos del tiempo presente.

7. Ficciones de los restos del espacio

Asistimos en las últimas décadas al despliegue de una amplia presencia de restos, residuos, excedentes y basura en la ficción contemporánea. La emergencia de espacios derruidos, la presencia de materiales precarios y descartables, la

discontinuidad como procedimiento para construir una imagen del mundo contemporáneo, la basura y los restos. Estos elementos y sus relaciones recorren las ficciones de nuestro corpus. Más que el sentido de agotamiento y decadencia que presentan estas imágenes, quisiéramos pensar que precisamente ahí se ensayan otros modos de permanencia e inscripción del presente y también donde es posible emprender una revisión de las formas decadentes asociadas primeramente al desastre. Las transformaciones del paisaje contemporáneo vienen acompañadas de un despliegue descomunal de restos y excedentes, exponiendo el alcance del entorno sobre la materialidad de las cosas y junto a ello, produciendo nuevos enlaces y ensamblajes. El espacio, entonces, descubre en los materiales que lo pueblan la conformación de una historia de desechos en los que se cifra una serie de problemáticas centrales del imaginario estético contemporáneo. “Los humanos dejan su marca, y la Tierra la lleva en sí como un archivo” (2021a: 22), leemos en Parikka. Puesto que en ese campo de relaciones que conforman espacio, historia y restos es posible leer cuestiones vinculadas a la materialidad, al entramado de tiempos, a los regímenes de visualidad, a los modos de inscripción del presente, a los procedimientos que adopta la ficción.

La amplia presencia de restos en el imaginario estético del último tiempo convoca una revisión de las formas decadentes asociadas a la destrucción. Como sugiere Andermann (2018b), la figura del desastre ya no alcanza para pensar los desplazamientos políticos, ecológicos, estéticos que tienen lugar en el presente; resulta insuficiente más aún si se la concibe como el conjunto de un desastre singular y un fondo estable. Apartado, entonces, el sentido decadente de las ruinas que pueblan nuestros escenarios contemporáneos, los restos materiales que quisiéramos explorar en estas ficciones convocan el imaginario de la resistencia material, del trabajo del tiempo y el entorno sobre la materia de las cosas, de los tiempos profundos que revela la superficie del espacio.

Quisiéramos leer en las ficciones de nuestro corpus cómo se ensayan modos de capturar el estado de descomposición del imaginario nacional que comienza a tomar impulso durante los años noventa y especialmente luego de los efectos de la

crisis del 2001 en Argentina, a partir de ciertos procedimientos que más que revelar el carácter decadente y total de la crisis, exponen otras zonas de invención e imaginación espacial, otros repartos que articulan la degradación pero a la vez resistencia de sus materiales, el estado de crisis pero también los posibles reordenamientos que de allí emergen. Pero también cómo estas novelas ponen a funcionar desde el suelo de los de parajes más inhóspitos, capas históricas que perforan el presente, tramas subterráneas que parecían olvidadas y sin embargo insisten, interrumpen y se extienden sobre la superficie del presente. Con la crisis política, económica y social de los años noventa que encuentra su punto más alto en el vértigo de finales del 2001, comenzamos a advertir la emergencia de formas donde la ficción hace de la crisis no sólo su tema, en el sentido de una búsqueda hacia diversas formas de datar, replicar, documentar el estallido social de la época, sino que además se vuelve su óptica, su visión, su procedimiento. Posterior a la debacle, sugiere Francine Masiello (2012), la literatura comienza a explorar ciertas zonas postergadas, espacios invisibles que revelan otros ordenamientos, disposiciones, modos de afectación.

En este sentido, la basura se torna el material emblemático de la crisis que la ficción recupera y elabora así un nuevo repertorio crítico. Estas novelas exhiben en sus entornos y ordenamientos espaciales la conformación de un archivo de restos, allí cuando se produce un corte, un nuevo reparto y con ello se vuelven visibles otros alcances temporales que reconfiguran el imaginario del presente. Aquello que constituía el horizonte de ordenamiento político de sujetos y territorios comienza a ser el centro de una serie de transformaciones en torno al vaciamiento del sentido del Estado Nación. Una retirada del Estado en el territorio pero también un sentido de crisis en torno al paisaje, sobre aquello que históricamente fue concebido como el espacio natural, sobre esa fuente inagotable de renegociaciones que es la tierra. El paisaje, de la mano de las políticas neoliberales, se exhibe también en retirada. Pero nuevamente, una crisis no totalizante que todavía es capaz de revelar otros ensamblajes posibles alrededor de los restos:

En este clima de ideas, no sorprende que, entre los textos literarios recientes, el movimiento adquiriera tanta importancia. Se trata de una manera de ubicar el cuerpo en el mundo, de pedir que registre el entorno, presionándolo contra las materias primas, para que sienta la resistencia y la fricción del mundo físico y la realidad primaria de las cosas.” (Masiello, 2012: 84).

Nos preguntamos a partir de la lectura de *El viento que arrasa* (2012) de Selva Almada y *Bajo este sol tremendo* (2009) de Carlos Busqued ¿de qué modo se figura el paisaje en estas narrativas? ¿Qué relación guarda con los restos materiales? ¿Qué vínculo traza con las imágenes y la memoria? A partir de la configuración de paisajes sometidos a la descomposición y el abandono es posible detectar un desplazamiento en el imaginario estético contemporáneo que hace de esos restos la cifra de la imagen del presente.

En *El viento que arrasa* (2012) de Selva Almada la memoria exhibe el despliegue de un entramado temporal que se asienta sobre la materialidad precaria de las cosas. Ya sea en la chatarra, en el cementerio de autos oxidados o en el páramo inhóspito sobre el que se sitúa la novela, insistentemente los restos que conforman el paisaje proponen una resistencia ante el olvido y el ocultamiento, configuran y ponen en marcha una memoria fallida, resquebrajada, pero que aun así produce un corte, interrumpe y actualiza el pasado. La chatarra aparece amontada, a cielo abierto, remarcando su carácter de inutilidad, su aparente estado de detención. Es la materialidad de los desechos el medio que escenifica la memoria y la historia de sus personajes. La aparente linealidad de la escritura de Almada se ve interrumpida por momentos en los que el pasado emerge y el trabajo de la memoria se abre como un espacio. Una lectura de rastros e imágenes conforma el recuerdo que desatan los objetos materiales de la novela. Además, el viaje adoptará la lógica de la suspensión, punto en el que comienzan a desencadenarse algunas imágenes pretéritas. Y el auto se vuelve una máquina de visión, un medio que termina por componer el presente perforado que habitan sus personajes.

Por su parte, la acumulación de basura en *Bajo este sol tremendo* (2009) de Carlos Busqued convoca también un campo de sentidos en torno a la historia, la

materialidad y los restos. Si la basura en tanto excedente no deseado busca insistentemente ser ocultada, aquí la ficción realiza el movimiento contrario: la pone en el centro de la escena, la exhibe en grandes cantidades, la vuelve visible como modo de vida. El increíble depósito de desechos clasificados y ordenados al interior de una casa disputa el sentido decadente de la basura e inaugura otro uso y circulación; explora otras formas de la resistencia en aquellos materiales que estaban destinados al descarte. El entorno repleto de restos que construye la novela interroga sobre los modos de reconstrucción posibles de aquellas vidas ausentes a través de los desechos, y pregunta también por la relación que es posible entablar con esos restos cuando interrumpen el presente. Puesto que la trama histórica del pasado, anudada a la violencia exacerbada del presente, se exhibe en latencia: vuelve a aparecer aquello que creíamos caduco como sedimento material y termina por conformar la atmósfera derruida de la novela. El recuerdo también será un escenario que se abre ante ciertos objetos materiales, un camino de búsqueda que explora zonas de la visualidad: imágenes que, próximas a la distorsión, se exhiben en sueños, recortadas y reproducidas en la novela, o intervenidas en fotografías.

La composición de un nuevo régimen estético y político alrededor del espacio y los desechos convoca un campo visual próximo al movimiento de los restos. La presencia de fotografías e imágenes en ambas ficciones, además de abordar la materialidad del pasado, en la puja por reconstruir una imagen ausente en *Almada* o en *Busqueda* a partir de una escenificación distorsionada del pasado como residuo que se cuela en el presente, se aproxima a las mismas condiciones materiales de su aparición, esto es, su emergencia nunca es total sino que siempre es fragmentaria, próxima al resto. De este modo, las imágenes de ambas ficciones convocan un movimiento próximo al resto, exhibiendo que sus mismas condiciones de posibilidad, el soporte de la imagen fotográfica, son también las mismas que la harán sucumbir, que la llevarán a la destrucción, el olvido o la variación.

Si partimos, entonces, de la potencia material de las cosas para pensar otros vínculos posibles que trazan la basura y los desechos con el entorno, el espacio no

será entonces una mera superficie sobre la que se asienta la experiencia humana, un fondo estable o una abstracción conceptual: “lo espacial refiere a una materialidad concreta, una fuente inagotable de renegociaciones políticas” (Depetris Chauvin y Urzúa Opazo, 2019: 17). Si, como mencionamos, el paisaje nunca dejó de ser un campo fértil de negociaciones políticas e históricas, la descomposición que retratan estas ficciones vuelve a presentar esa retirada del Estado en las zonas recónditas de Chaco, donde los signos del progreso relegaron o expropiaron las tierras. En *El viento que arrasa*, Chaco se alza como la imagen del infierno: la desolación y el abandono se conjugan a la irremediable hostilidad de su clima y su suelo. En *Bajo este sol tremendo*, Chaco es la violencia que palpita sobre la tierra y la que compone, finalmente, la atmósfera derruida de la novela.

Los restos, escombros y desechos que forjan las geografías de estas ficciones nos conducen a no confundir cierta noción de lo que resta con una idea plana, lineal u homogénea del pasado. La complejidad de tiempos que cifran los materiales degradados del presente conjugan otros sentidos en torno a la crisis y el desastre, producen una apertura de los tiempos pasados, pero también otro horizonte de las políticas en torno al porvenir. Exhiben lo latente, lo anacrónico, lo que sobrevive y resiste. Exploran también las profundidades de otros tiempos. Y clausuran, finalmente, la idea de una materia muda, desafectada y explotable, para advertir en el presente los modos de agenciamiento que producen, la resistencia, los afectos y formas de vida que se forjan a su alrededor. Los restos, de este modo, condensan formas de contraponer los sentidos del diagnóstico decadente de la historia. Entre la materia, el espacio y el tiempo, se abre una zona de exploración de la potencia del resto y de los alcances del territorio que, antes que exhibir la caducidad y la crisis totalizante, hace de lo que queda la posibilidad misma de interrogación: un archivo de restos que transforma e interviene la superficie espacializada del presente.

8. La soledad de un campo como este

El viento no aliviaba; soplabla caliente
como el aliento del diablo

Selva Almada

Al costado de una ruta desértica en Chaco se sitúa la novela *El viento que arrasa* (2012), un paraje inhóspito que reúne, a partir de la interrupción de un viaje, a un conjunto de personajes en un punto improbable del mapa: el reverendo Pearson y su hija Leni, detenidos en su viaje evangelizador a partir de una falla automovilística, y el gringo Brauer y Tapioca, el mecánico y su ayudante que repararán el auto. A partir de este encuentro -la detención del viaje- comienzan a desatarse las historias y recuerdos de cada uno de sus personajes. El reverendo y su hija, unidos por la tensión de la misión evangelizadora la cual deja a Leni sin su madre; Brauer y su hijo en la soledad del taller también experimentan un abandono similar, que hace que Brauer imprevistamente tome el lugar del padre de Tapioca pero sin reconocerlo. En el transcurso de un día, las tensiones entre estos personajes comenzarán a acrecentarse motivadas principalmente por la religión, hecho que culminará en una pelea entre el reverendo y Brauer al ritmo de una tormenta de carácter excepcional. El aspecto desolador del paisaje es el resultado, en la novela de Almada, de una extensión de monte seco, del sol arrasador, de la construcción precaria en la que viven Brauer y Tapioca y de un cementerio de autos rotos y oxidados: “cada tanto un árbol negro y torcido, de follaje irregular, sobre el que se posaba algún pájaro que parecía embalsamado de tan quieto” (Almada, 2012: 76). El sitio en el que se encuentran parece un lugar perdido en el mapa, un sitio remoto marcado principalmente por el abandono y la hostilidad del entorno, por el calor, el polvo y la sequía. Un lugar que se asemeja, como advertimos a medida que avanza el relato, a otros de los lugares perdidos de la

geografía chaqueña que visita el reverendo en su viaje evangelizador. “Escenarios pobres” (Almada, 2012: 71) que recorre hace años con su hija, guiado por la misión religiosa: “en los lugares más recónditos del mapa, allí adonde sólo él se atrevía a llegar, en las pequeñas comunidades olvidadas por el gobierno y por la religión” (Almada, 2012: 108). El abandono y el olvido parecen ser marcas que se inscriben en la geografía, en el suelo y los materiales que lo conforman. Se trata de la descomposición de los imaginarios nacionales a partir de la cual comienzan a tomar forma otras vidas apartadas del orden nacional, y también de la emergencia de un nuevo régimen de visualidad, un ordenamiento que ilumina territorios ocultos, retirados, invisibilizados que terminan de tomar forma en la materialidad de los desechos y escombros: “Prefiere el polvo de los caminos abandonados por la visualidad nacional, la gente abandonada por los gobiernos” (Almada, 2012: 71).

Al llegar al taller, la atmósfera de tierra y transpiración se impregna en los cuerpos de Leni y el reverendo. El abandono y el clima hostil conforman un espacio en el que materialidad de las superficies se torna frágil por la degradación a la vez que resistente, precario en su forma pero con la potencia que guarda aquello que resta. La novela de Almada narra, a partir del encuentro que se produce entre el reverendo, Leni, el Gringo y Tapioca, la puesta en marcha de una memoria fallida, funcionando en torno a la chatarra, los residuos y los desechos. Son formas del pasado que luchan por inscribirse en la superficie del presente y que, en ese movimiento, figuran una serie de tensiones y conflictos que terminan por componer la atmósfera derruida de la novela. Hay un lazo entre el espacio y la memoria que construye de *El viento que arrasa* ya que la precariedad del paisaje, su carácter desolador e inestable, al filo del olvido, termina por asentarse y tomar forma en los restos materiales que lo pueblan y en la memoria fragmentaria que convocan sus personajes. Podríamos decir que se trata de *memorias agrietadas*, como si trozos del pasado, desarmando toda idea de linealidad temporal, se imprimieran sobre la superficie rajada de este sitio perdido de Chaco. Como si ambas dimensiones se superpusieran, señalando así un conjunto de pérdidas, en las historias de estos personajes, pero también en la historia inscripta en las capas

superpuestas de la tierra. Un paisaje, un *paraje* mejor, atravesado por una dimensión material que explora vínculos entre espacios y memorias, atendiendo no sólo a la presencia de objetos -chatarra en su mayoría, pero también como veremos, algunas fotografías- sino también a las ausencias y pérdidas que circundan.

El viaje del reverendo y Leni, decíamos, se ve interrumpido y quedan varados en medio de una ruta desértica, “en el medio de la nada” (Almada, 2012: 45). Lo cierto es que el paisaje no se modifica demasiado al llegar al taller del Gringo: una construcción “que hacía las veces de estación de servicio, taller y vivienda” (Almada, 2012: 12). La composición del espacio encuentra en la novela un anudamiento: el sitio abandonado, prácticamente desértico, los restos y la chatarra. Estos elementos se tornan el medio que da forma al presente de la escritura de Almada. De este modo, la visión oscila entre el monte, la plantación de algodones, la chatarra amontonada, o se encuadra en el vidrio de un auto cubierto de polvo. La constelación espacial y material que forman estos elementos señala, como afirma Gordillo (2018) la multiplicidad fracturada que constituye toda geografía a medida que ésta es producida, destruida, deshecha.

Los escombros, tal como analiza Gordillo, significan una vía para reflexionar sobre la diversidad de objetos y lugares abandonados, sobre las capas materiales y temporales que intervienen y forman todo paisaje, y sobre la materia texturada y afectiva que convocan los restos. Pero también los escombros, como veremos, proponen una forma de explorar los vínculos entre memoria y materia, la sedimentación material de la destrucción y las configuraciones espaciales y afectivas del presente. La novela de Almada compone un entorno irremediabilmente marcado por la presencia de restos. Chatarra amontonada, *dispersa* como sugiere Parikka (2021a), des-ordenada, con marcas e inscripciones que señalan su degradación, su carácter de remanente inútil. Pero ante todo su expresión material y su resistencia a la brutalidad del entorno:

Cerca de la casa, hasta casi llegando a la banquina, se amontonaba un montón de chatarra: carrocerías de autos, pedazos de máquinas agrícolas, llantas, neumáticos apilados: un verdadero cementerio de chasis, ejes y hierros retorcidos, detenidos para siempre bajo el sol abrasador (Almada, 2012: 13).

La resistencia de los materiales, a la destrucción, al paso del tiempo, a la hostilidad del entorno, de ese sol *rabioso* que parece no dar tregua, nos sitúa ante estos desechos, no como restos desprovistos de sentido, sino como rastro elocuente dirá Lisa Blackmore (2017), atendiendo a su potencial crítico, al trazo, al trabajo del tiempo y de la materia sobre la superficie de las cosas.

El clima de la novela, un ensamblaje de desierto, soledad, calor y chatarra, construye progresivamente una atmósfera de polvo. Un imaginario en torno a la sequía ronda la vida de estos personajes, se adhiere a la superficie materiales de las cosas. Tapioca no sabía lo que era un río, nunca vio uno, sólo lo reconoce como una marca gráfica en un mapa de las rutas argentinas. Tampoco conoce el frío, “un frío que jamás conocerían en el Chaco, un frío que lo ponía todo blanco” (Almada, 2012: 50). Por su parte, el reverendo pregunta si hay un arroyo por la zona y el Gringo le responde: “¿Arroyo? Qué esperanza. Con esta seca no quedó ni un triste ojo de agua. ¿No vio las rajadas? Todo consumido, tragado por la tierra. Son más anchas que mi dedo” (Almada, 2012: 91). El polvo flota en la atmósfera, se adhiere a los cuerpos, se respira. Informe y sin bordes, el polvo nos enfrenta, según Parikka, a su “indiscreta incalculabilidad” (2021b: 170) y por tanto, a su cualidad ambiental y atmosférica. Es por eso que nos conduce a pensar otro aspecto del entrecruzamiento entre tiempo, materia y espacio. Pero lo que hay detrás del polvo es también una historia de la destrucción del espacio, de un territorio saqueado y explotado que, a partir de un conjunto de transformaciones, se convierte en la imagen de un nuevo desierto y la trama de significados que convoca: soledad, abandono, vacío. Hacia el final de la novela, después de la tormenta parecen reanudarse ciertos sentidos alrededor de las capas temporales que componen el espacio, de una violencia latente que se superpone en la historia, que emerge del

suelo y flota en el aire: “Por fin aire limpio, sin esa tierra seca flotando todo el tiempo. La tierra se le metía a uno en las fosas nasales y en los pulmones. Por eso él tenía podridos, de tanto chupar este polvo de muertos” (Almada, 2012: 146). El polvo es parte también de los estratos y las capas geológicas que componen la tierra, y señalan la temporalidad de la materia, “una materialidad procesual hecha de acumulaciones, sedimentaciones y (...) transformaciones de lo sólido en efímero y viceversa. El polvo pulula, fatiga y enturbia la atmósfera (Parikka, 2021b: 167).

Estas geografías aisladas, puntos perdidos en los mapas oficiales, por la hostilidad de su clima convocan insistentemente el imaginario del infierno. El calor infernal y arrasador, claro, pero también cierta violencia inscripta en la historia de la tierra. Es por eso que al llegar al taller, le dicen al reverendo y a su hija “Bienvenidos al infierno”, como si no hubiera reparo, ni perdón, ante la hostilidad del entorno: “Siempre era así por acá. Primero el castigo de la sequía, después el castigo de la lluvia. Como si esta tierra no dejara de mandarse macanas y debiera ser castigada todo el tiempo” (Almada, 2012: 146).

Mientras esperan el arreglo del auto comienzan a surgir los conflictos que se producen entre el reverendo y el Gringo, tensiones que se inscriben a partir del binomio religión/naturaleza y luego desembocan en el joven Tapioca, quien para el reverendo se alza como una nueva promesa evangelizadora: “Un alma pura. En bruto, cierto, pero para eso estaba él” (Almada, 2012: 63). Pero también una promesa inscripta en la historia personal: “Tapioca, José, no sería un sucesor, si no lo que él mismo no había logrado ser” (Almada, 2012: 109). En Brauer, los pensamientos elevados suponen un desvío frente a “las cosas concretas a las que uno podía poner el cuerpo” (Almada, 2012: 78). Y ese es el resultado de las enseñanzas transmitidas a Tapioca: “el monte como una gran entidad bullente de vida” (Almada, 2012: 79). Brauer considera que Tapioca debía aprender sobre el trabajo y las fuerzas naturales, en eso sí creía. La naturaleza, para los sujetos que habitan este paraje abandonado, significa un acercamiento y un contacto *material* que dará rienda suelta a sus interpretaciones y comprensiones del mundo. Precisamente allí se traman las historias fallidas de estos personajes, como así

también sus miedos. El temor infantil de Tapioca a la luz mala, a la “luminosidad temblorosa” (Almada, 2012: 80) que se asoma en el crepúsculo del monte, encuentra sentido al pie de unos restos animales en descomposición: “cómo de los restos pútridos, de la materia inflamada, se elevaban pequeñas llamas que vagaban en el aire oscuro de la noche” (Almada, 2012: 80). Se trata de luces misteriosas que aparecen en el monte y que refieren, siguiendo a Gordillo, a una sensibilidad espacial, a cierto magnetismo que desprenden “los nódulos de escombros orgánicos que generaban un campo de gravedad a su alrededor” (2018: 226).⁴¹ La naturaleza, entonces, no supone un exterior abismal, objetivable y moderado, sino que se revela en el entrecruzamiento de materias, se entrelaza en la maleza que crece en la carcasa de los autos oxidados, en la tierra que se impregna en los cuerpos, en el monte y su comportamiento, que según Brauer había que aprender “a escuchar y ver lo que la naturaleza tenía para decir y mostrar” (Almada, 2012: 79). Hacia el final, estos órdenes que se encontraban separados, en Tapioca encuentran un sitio donde cruzarse. Ya que se confunde el llamado de Cristo con las profundidades del monte, en una misma voz: “Era la voz que lo llamaba al lado de Cristo. La misma que había escuchado en las entrañas del monte y durante la noche, en su catre, mientras el Gringo dormía y él se quedaba con los ojos abiertos. Esa voz que recién ahora podía interpretar” (Almada, 2012: 154).

Este sitio a la vera de la ruta convoca un imaginario en el que los autos descubren un vínculo singular con la materialidad y la memoria. Por un lado, la aparente linealidad de la escritura de Almada se ve interrumpida por momentos en los que el pasado emerge y se escenifica: compone así un tiempo incierto y heterogéneo⁴².

⁴¹ Gordillo analiza, entre los múltiples rastros de violencia que se manifiestan el territorio chaqueño, las configuraciones espaciales y afectivas que genera “la luz mala” en la cultura del noroeste argentino, “producto de siglos de interacciones entre personas mestizas e indígenas” (2018: 225). Se trata, para el autor, de *objetos brillantes* debido a la fuerza gravitacional que despiertan los restos animales pero también humanos, objetos ocultos y enterrados que “están entrelazados con los escombros de la violencia estatal que creó lugares y objetos” (2018: 226).

⁴² En relación a la temporalidad, la heterocronía de los tiempos impuros y lo arcaico-contemporáneo que construye la novela, ver Fernández Bravo (2013). En otra dirección, pero para constatar los estudios de la ficción de Selva Almada, hacemos mención al trabajo de Lucía De Leone (2016). Allí hace referencia, más que a una vuelta de la tradición del campo argentino, a los retornos y marcas de la supervivencia del imaginario rural, haciendo énfasis en “los motivos rurales” (2016: 186) que emergen en un conjunto de materiales culturales -literatura, pero también

El viaje accidentado del reverendo y su hija adopta la lógica de la suspensión que permite la actualización de ciertas escenas del pasado: una vez detenidos comienzan a proliferar algunas imágenes pretéritas. La última imagen que Leni tiene de su madre se compone y toma forma a través de un parabrisas de auto. Ella está sentada en el asiento de atrás y ve por la ventana cómo sus padres discuten, aunque no logra escuchar lo que dicen comprende sus gestos; luego su padre sube al auto y arranca, dejando atrás a la mujer. Esta imagen, precaria en el recuerdo, será recurrente y retorna siempre enmarcada en la ventana del auto. También el paisaje se ve recortado y sobreimpreso en el polvo y los insectos adheridos a la superficie del vidrio. El auto se vuelve así una máquina de visión, un medio que termina por componer el presente perforado de estas vidas al margen, ya que aquí no hay visión panorámica, sino imágenes recortadas y sitios inestables del recuerdo. En la imagen opaca de la madre, “cuya cara casi no recordaba” (Almada, 2012: 17), se pone en marcha la actualización del pasado, un pasado reciente que se abrevia en el interior de un auto. Si el auto es una máquina de visión, un medio que sobreimprime imágenes del pasado y el presente, también proyecta la imagen de un futuro posible y encierra, para Leni, la fantasía de un tiempo abierto hacia el porvenir:

Algún día se treparía a un coche y se alejaría para siempre de todo. Atrás quedarían su padre, la iglesia, los hoteles. Quizá ni siquiera buscaría a su madre. Solamente echaría el auto hacia delante, siguiendo la cinta oscura del asfalto, dejando, definitivamente, todo atrás (Almada, 2012: 106).

Tapioca, por su parte, convoca otra imagen: la del auto vuelto carcasa. Los autos descompuestos, retirados de su uso, encuentran en él otro empleo del tiempo. Allí dentro, en ese interior vaciado, Tapioca descubre un reparo ante el abandono de su madre: “cuando quería estar solo y pensar en sus cosas, siempre se metía entre la chatarra” (Almada, 2012: 101). La última imagen que Tapioca tiene de su madre es la de un camión que se aleja en la ruta para no volver más; esta vez es él quien se

teatro y cine-, como un nuevo panorama de la cultura argentina contemporánea en la que “el problema de lo rural recobra visibilidad” (2016: 186).

queda. En este sentido, la carcasa de los autos opera como resto oxidado y convoca un sentido insistente en la figura de los restos: la imagen de aquello que sobrevive inseparable de las ausencias que lo permean. Ya que durante las noches el Gringo le narra la historia posible detrás estos autos oxidados, traza el circuito de su uso hasta convertirse en basura. Despliega, a partir de la chatarra, un mapa visual que reconstruye “la historia de cada uno de esos autos que alguna vez habían transitado calles y hasta rutas” (Almada, 2012: 50). Con su dedo apoyado en un mapa, el Gringo dibuja los recorridos imaginarios de esos autos ahora vueltos basura. En este punto, la escritura se asienta en lo material, de la superficie del mapa que reconstruye una historia, en los restos de vidrio que quedan en los bordes metálicos del auto, en los resortes de los asientos, hasta en los yuyos que crecen en su interior. Es desde la figura del resto, más precisamente desde la materialidad de la chatarra, que Almada construye una política de la memoria, ligada a la superficie agrietada de las cosas.

A su vez, la materialidad se torna el medio para poner a funcionar el trabajo de memoria en estos personajes. Lo que sobrevive en el presente no es más que un resto que se imprime en el campo de algodones y conecta el pasado de Leni a la imagen de su abuela bordando. Un movimiento de génesis brota de su camisa transpirada:

Siguió caminando hasta llegar al límite del terreno, marcado por un alambrado medio caído. Pasando los hilos de alambre comenzaba una plantación de algodón. Todavía no era tiempo de cosecha, pero las plantas, de hojas ásperas y oscuras, ostentaban sus capullos. Algunos, ya maduros, dejaban escapar por sus reventones pedazos de mota blanca. En pocas semanas se levantará la cosecha que será enviada a las desmotadoras. Allí separarán la fibra de la semilla y armarán los fardos para su comercio.

Leni acarició su camisa transpirada. Recordó que su padre, alguna vez, le contó que su abuela era bordadora. Tenía manos de hada, le había dicho. Pensó con cierta nostalgia que las telas que bordaba su abuela y la camisa que llevaba puesta, en su génesis más antigua, habrían comenzado en la soledad de un campo como este (Almada, 2012: 76).

Aun así, su memoria está *vaciada*, dirá ella, como la carcasa de un auto abandonado. Sus recuerdos de niñez se abrevian en el interior del auto, a esa última imagen recortada y persistente de su madre. Recordar, para Leni, es efectivamente un ejercicio de identidad, un gesto de reconstrucción para su historia partida, la puesta en marcha de una fuerza resistente ante el olvido. El reverendo, en cambio, “podía recordar a su madre desplegando un mantel a cuadros sobre cualquiera de esas mesas ahora destruidas” (Almada, 2012: 17). O mientras toma agua, recuerda su bautismo “en las aguas mugrientas del Paraná” (Almada, 2012: 68). Por su parte, el Gringo rememora el pasado de la juventud, el vigor y la fuerza de un cuerpo para el trabajo, pero el resto del tiempo era *puro presente*, un momento detenido en un ahora solitario: “No estaba acostumbrado a hablar de sí. Las conversaciones que mantenía con otros hombres era actuales, puro presente” (Almada, 2012: 131). Es, precisamente, la materialidad de estos restos la que pone a funcionar, a veces de modos más precarios, la memoria retaceada de estos sujetos reunidos en un punto improbable de las rutas de Chaco. En otras palabras, la memoria, antes que el resultado de la conciencia de sus personajes, es principalmente un efecto producido desde lo material.

9. Todo consumido, tragado por la tierra

La presencia de algunas fotografías al final de la novela revela otro vínculo entre la memoria y la materialidad. No se alude en este punto al trabajo del recuerdo que podrían desatar esas imágenes, sino a su condición material de resto que traspasa el presente. Cuando la tormenta se aproxima, todos se encuentran adentro de la casa y para pasar el tiempo Tapioca saca una caja con una pila de fotografías, aunque desconoce el sentido de guardar “fotos de gente que ni uno conoce” (Almada, 2012: 139). Le sucede lo mismo al Gringo, al encontrarse con estas imágenes: “La mayoría ni sé de quién son. No sé para qué uno guarda fotos.

Después de todo lo único que importa es lo que uno tiene acá -dijo el Gringo tocándose la frente con un dedo” (Almada, 2012: 141). Mientras que Leni, en su afán por recomponer una imagen del pasado arrebatado por su padre, indaga en la existencia de fotos de su madre. Tampoco ha visto fotos de su infancia. Aunque desee plasmar esa imagen, buscar un soporte sobre el que se asiente lo material, no hay registro posible, dejando su imagen borrosa, como una silueta entrevista a través de un vidrio cubierto de polvo:

Si había fotos tuyas, si podía encontrarlas, tal vez en alguna estuviese con su madre. Entonces ya no tendría que preocuparse por recordar apenas su rostro, la tendría allí para recuperarla cada vez que su recuerdo estuviera a punto de evaporarse (Almada, 2012: 141).

Para Leni, la inscripción material, la huella óptica que supone la imagen fotográfica es la condición necesaria para componer el archivo personal de su historia. Un archivo lleno de vacíos, de huecos e interrupciones, como la superficie rajada de la tierra, como la memoria agrietada de sus personajes. En ella parecieran cruzarse dos vertientes de la imagen técnica: la del testimonio por un lado (un vestigio material que la aproxime a su madre) y la del *esto ha sido* barthesiano⁴³ que asegure la aparición de un trozo *necesariamente* real de esa vida ausente. En este sentido, Paola Cortés Rocca asegura que la imagen fotográfica “está marcada por lo real: no debido a su prueba de existencia, ni a su semejanza con aquello que muestra, sino porque está sometida al tiempo” (2015: 23). Hay cierta conexión con el azar y con el acontecimiento que emerge de cada imagen fotográfica, que la inscribe en la materialidad del tiempo. Esa quizás sea la

43 En *La cámara lúcida* (1989) Barthes insiste en la siguiente pregunta: ¿qué rasgo esencial distingue a la fotografía del resto de la comunidad de imágenes, especialmente del referente de la pintura? En su recorrido, propone que el referente de la imagen fotográfica es más que una prueba, un componente de la información, o de “la cosa *facultativamente* real” (1989: 120) que remite una imagen, sino que refiere “a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía” (1989: 120). Esto es lo que Barthes denomina *esto ha sido*, aquel instante en que algo ha posado ante la cámara, “en que una cosa real se encontró ante el ojo” (Barthes, 1989: 123). Un rasgo que conmueve y se abre así a la dimensión del recuerdo, pero no porque la fotografía restituya algo del pasado sino por el testimonio de la *pose*, de aquello que ha pasado por el objetivo y se ha quedado ahí para siempre: “La Fotografía no rememora el pasado (no hay nada de proustiano en una foto). El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia) sino el testimonio de que lo que veo ha sido” (Barthes, 1989: 128).

ausencia que permea el recuerdo de Leni, la ausencia de un trozo de tiempo y por lo tanto, la falta de proyección al porvenir:

La imagen nos fuerza –continúo aquí parafraseando a Benjamin–, a encontrar el lugar aparente en el cual en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro. Y lo hace tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo (Cortés Rocca, 2015: 29).

La novela de Selva Almada propone pensar la memoria a través del espacio. O mejor, explora las formas en que la memoria se espacializa y territorializa. Y es por esto mismo que la materialidad cobra importancia en su escritura. Atender a lo material constituye no sólo un gesto en la escritura y las escenas que compone sino también un modo de advertir el vínculo que trama con la superficie a la que se adhiere el tiempo. Se trata de atender al entorno que complejiza la dimensión tiempo-espacio, a las inscripciones, marcas y huellas materiales. Ya sea en el interior vaciado de la carcasa del auto, la mirada a través del vidrio cubierto de polvo, o la presencia de algunas imágenes fotográficas hacia el final, la materialidad recubre la geografía agrietada de Chaco.

En la novela, el paisaje no se proyecta como trasfondo mudo y estable, desde el cual se asienta el transcurrir de estos personajes sino que el monte, la chatarra, los animales y los sujetos que lo habitan, se alzan como una composición material de todo lo existente e interconectado de esta pequeña región perdida de Chaco. Quizás por este motivo, la escena final de la tormenta resulte tan significativa, no sólo por la excepcionalidad que supone en esta tierra rajada por el sol y por el imaginario que convocan estas vidas a la vera de la ruta, sino antes bien porque articula y ensambla todos estos elementos en el momento en que se avecina: “Fue un momento único y completo donde todos fueron uno solo” (Almada, 2012: 125). El sopor seco y caliente es desplazado en el momento en que empieza a converger “un olor hecho de mezclas” (Almada, 2012: 116): de la profundidad del monte, de sus animales, de la madera, de los ranchos lejanos, del basural del pueblo, del cementerio, de los pozos ciegos. La tormenta trae a escena las transformaciones

del entorno y los efectos materiales que produce. Pero además convoca una dimensión sensorial en la que lo visual, lo háptico y las intensidades de los aromas se entrecruzan, modificando y ampliando el campo de percepciones. En el momento que se avecina, este hecho no será narrado desde las perspectivas de Leni, el reverendo, Tapioca o Brauer, como sucede en a lo largo de la novela, sino que hace foco, por primera y única vez, en Bayo, el perro que había estado todo el día acostado en un pozo recientemente cavado para hacerle frente, aunque sea por un momento, al calor. Acaso este cambio de perspectiva posibilite abrir una zona de exploración en la que confluyan una multiplicidad de materiales y duraciones que forja el entorno. Bayo es sacado del sopor y el calor por “ese olor eran muchos olores a la vez” (Almada, 2012: 116): el clima viene a señalar otros modos de intervenir y configurar el espacio, las transformaciones que de allí se desatan, la fuerza de acción que compone. Ya que el perro comienza a percibir, en la tormenta que se avecina, una comunidad de formas materiales, de todo lo existente en ese camino perdido de Chaco. Un *olor hecho de mezclas* es lo que viene a revolver la atmósfera aplastante de la novela, lo que sacude la quietud del paisaje y comienza a expandir y desbordar el campo visual sobre el que se inscribe el espacio:

Estaba el olor de la profundidad del monte. No del corazón del monte, si no de mucho más adentro, de las entrañas, podría decirse. El olor de la humedad del suelo debajo de los excrementos de los animales, del microcosmos que palpita debajo de las bostas: semillitas, insectos diminutos y los escorpiones azules, dueños y señores de ese pedacito de suelo umbrío (Almada, 2012: 116-117).

Otras duraciones se manifiestan en el interior del monte, en *las entrañas*, en los tiempos subterráneos de la profundidad de la tierra. La novela, en este punto, descubre otros vínculos con lo material. Esta escena parece traer a la superficie materiales y tiempos entrelazados, capas y sedimentos que se ven interconectados y que descubren relaciones entre sí. Ya que aparece aquello que permanecía oculto e imperceptible en las profundidades del monte. Un eco lejano que subyace las profundidades del Chaco, que permanecía invisible pero que, a partir de un

desplazamiento, una interrupción -una *tormenta*- se revela como soporte de los movimientos y relaciones que acontecen en la superficie del presente: “El olor de la madera de un árbol tocado por un rayo, incinerado hasta la médula, usurpado por gusanos y por termitas que cavan túneles y por pájaros carpinteros que agujerean la corteza muerta para comerse todo lo vivo que encuentren” (Almada, 2012: 117).

¿Qué efectos convocan estos materiales cubiertos y descubiertos, que duraciones revelan y traen a la superficie? La tormenta acerca y explora una materialidad común que reúne *el microcosmos* que palpita bajo la tierra, ramitas, hojas y pelos de animales, ranchos mal ventilados, jabón de la ropa, fuego y comida. Bayo es el punto de partida para convocar un campo abierto de percepciones, que conjuga lo orgánico e inorgánico, lo vivo y no lo vivo del monte, pero también los restos pútridos de los pueblos cercanos y sus condiciones históricas de producción. Ya que aparecen “los changarines doblados sobre los campos de algodón” (Almada, 2012: 117), el combustible de las máquinas que se extiende sobre los campos y la basura, amontonada, haciendo sitio en la geografía invisible de Chaco:

Y más acá el olor del pueblo más cercano, del basural a un kilómetro del pueblo, del cementerio incrustado en la periferia, de las aguas servidas de los barrios sin red cloacal, de los pozos ciegos. Y el olor del mburucuyá que se empecina en trepar poster y alambrados, que llena el aire con el olor dulce sus frutos babosos que atraen, con sus mieles, a las moscas (Almada, 2012: 118).

La tormenta interrumpe, decíamos, no sólo por su carácter insólito y excepcional en la región, sino porque concentra en un punto improbable la acción, los personajes, los restos materiales, todos los elementos del espacio de la novela. Todo aquello que se encontraba disperso hasta que “el viento hizo remolinos en la tierra suelta; empezaron a pasar bolsitas de nylon, pedazos de papel y ramitas livianas” (Almada, 2012: 124). La tierra rajada absorbe inmediatamente el agua de lluvia y el cielo se vuelve un campo de luces: “los relámpagos iluminaban el cielo con sus chicotazos azules, dándole al entorno una apariencia espectral” (Almada,

2012: 127). En la tormenta se cifra la profundidad del tiempo (Parikka, 2020a, 2020b) pero también se ahonda el espacio, se amplifica, trae el viento partículas lejanas. Concentra, decíamos, todos los elementos de la novela, ya que *contagiados por la voracidad de la tormenta* (Almada, 2012: 129), se desencadena la pelea entre Brauer y el reverendo, una disputa que gira en torno a Tapioca. La tierra regurgitaba en el centro de la acción, el polvo asfixiante del calor ahora eran charcos de barro en los que se hundieron al pelear. Y a medida que la tormenta pasa y se aleja, se adivina, ya en la lejanía, los cuerpos cansados que empiezan a ceder. Finalmente, la tormenta parece renovar el aire, lavar la superficie de las cosas, hasta las carcasas de los autos “parecían piezas nuevas” (Almada, 2012: 146), una vez retirado el polvo, las capas de tierra que recubren la superficie de las cosas, para luego quedar atrás y recomenzar el curso aplastante de los días. La tormenta pasará: “A la mañana todo sería igual. El sol picante borraría enseguida todo recuerdo de la lluvia” (Almada, 2012: 146). Se trata de escenas que ponen a funcionar un imaginario en torno a los restos materiales que componen las geografías del presente, que proponen abrir un campo visual atento a los desechos desplazados y con ello, a los trazos materiales que los componen. Pero también es una exploración de las formas pasadas yuxtapuestas en la superficie del territorio, de los restos temporales en las vidas de estos personajes, y de una historia común y material de la tierra que habitan.

10. Este barrito lleno de muertos

Escribir sobre Chaco parece un intento de acercamiento hacia algo que siempre queda al margen. Más allá del espacio geográfico, de su condición de sitio alejado e inhóspito, Chaco despierta una serie de imágenes ligadas a lo impenetrable, a lo inaccesible como apuntaron Gordillo (2018) y Lois (1999). Pero ¿qué es lo

impenetrable en Chaco?⁴⁴ ¿Se trata de la densidad boscosa y húmeda que pobló el imaginario de la región? ¿La dificultad de penetrar en la desmesura del paisaje? ¿o su revés: la imagen de un desierto girando en torno al vacío y la brutalidad del entorno? La imposibilidad de sondear este territorio convoca una escritura hecha de tierra, sopor y tedio, barro, cerrazón, pero también de olvido. El clima hostil afecta la percepción, la pulsión de muerte palpita bajo la tierra, el entorno se vuelve inhabitable:

La ficción crea una realidad hostil, el calor es insoportable, la tierra es mala. La sequía es enorme, agobia, sofoca, penetra el discurso como la humedad. A la vez, las lluvias desbordan las napas y promueven las aguas putrefactas a moverse y colmar el suelo de un olor estanco y fétido. ¿Hostil? Sí, hostil. Es inhabitable (Caminaba, 2021: 23).

En este entorno, *Bajo este sol tremendo* (2009) de Carlos Busqued descubre un paisaje en el que la descomposición y degradación cubren toda superficie y trazan vínculos con otras formas que componen la atmósfera arruinada de la novela: la abulia, la violencia, la acumulación de basura, la transpiración, el calor y el humo del porro, el olor a carne podrida del matadero, los restos humanos, la luz espectral del televisor. Todos estos elementos configuran el entorno sofocante de la novela, materias en proceso de descomposición y deterioro que alcanzan múltiples niveles de la existencia de sus personajes y los materiales que los rodean. Situada en un pueblo desolado de la provincia de Chaco, un “pueblo casi fantasma” (Busqued, 2009: 23), la novela comienza precipitadamente con la llegada de Cetarti a Lapachito, un viaje motivado por la muerte de su madre y hermano. Desde el comienzo, el relato está atravesado por un grado de violencia inquietante: la muerte que impulsa el viaje no es una muerte cualquiera, sino que será en

44 Lucía Caminaba edita en 2021 *Literatura impenetrable. Un itinerario literario contemporáneo sobre el Chaco*, libro que reúne artículos, ensayos, entrevistas y ficciones en torno a la literatura de Chaco en la década de 2007-2017. El impenetrable como punto central del imaginario espacial de Chaco articula, en la propuesta de Caminaba, no sólo la hostilidad de su clima y sus paisajes inhóspitos, el calor, la tierra seca y el barro, motivos que indudablemente atraviesan las ficciones de la región, sino que la hostilidad además “se expande hacia factores culturales, sociales y escriturales que singularizan una espacialidad inhóspita” (Caminaba, 2021: 26). De este modo, lo impenetrable también busca pensar las condiciones de producción, circulación y recepción cultural de la región en torno a la producción literaria y los circuitos de lectura y escritura.

manos de un ex militar, pareja de su madre, quien decide matar a ambos a escopetazos para luego pegarse un tiro. El ingreso de Cetarti al pueblo comienza a exhibir el estado decadente de las cosas: el paisaje es el resultado de calles cubiertas de barro, producto del reviente de los pozos negros y del ascenso de las napas, que conduce al progresivo hundimiento de las casas y a la emergencia de un profundo olor putrefacto, de autos comidos por el óxido y del sol arrasador que parece transfigurar las cosas. “El resultado visual era desolador” (Busqued, 2009: 14) dice Cetarti, mientras el hedor de los restos penetra cada uno de sus sentidos:

No, eso es porque subieron las napas, el agua está casi al ras del suelo. Mirá las casas: todas rajadas. Ahora todo el terreno es barro, se hunden. Los pozos negros revientan, mucho de este barrito de la calle es mierda y meo de los pozos ciegos. Por eso se han muerto los árboles, se pudrieron todos el primer año. Hacé lavar el auto cuando te vayas, porque se te va a pudrir toda la chapa, hacele lavar bien los guardabarros por dentro, este barrito es veneno para la chapa de los autos (Busqued, 2009: 20).

Al llegar Cetarti no comprende cómo las calles están cubiertas de barro con ese clima: sin lluvia desde hace meses, sin árboles, todo degradado y detenido bajo el sol. Pero asoma ahí un desastre latente, un movimiento profundo del pasado cuyos efectos son perdurables y se inscriben materialmente en la superficie del presente. El terremoto de Caucete, cuyo epicentro fue en San Juan en 1977, no sólo dejó víctimas fatales, casas y edificios en ruinas, sino que se extendió por la región provocando el ascenso de las napas en la superficie de Chaco. Un movimiento sísmico produce un cambio de estados bajo el suelo, de la solidez del entramado de capas en la profundidad de la tierra hacia la materia barrosa que asoma en la superficie. Así, un pueblo se hunde y comienza a ser corroído por los residuos que emergen de la misma tierra: el barro no sólo carcome y desgasta cualquier extensión sobre la que se asiente sino que se mezcla con el agua de la morgue y se aproxima así a los restos de la muerte. De hecho, Lapachito es un pueblo desolado de unas pocas manzanas y sus alrededores están marcados por la ruta y cementerio; también por la muerte, la basura y la suciedad que se entrelazan y componen la atmosfera afectiva y material de la novela.

Aquí la presencia de restos materiales profundiza los procesos de deterioro y descomposición y el resultado es el retrato de un paisaje social y afectivo perturbador. Si la muerte de la madre y el hermano de Cetarti resulta desde un comienzo inquietante, la descomposición de sus restos debido a la falta de luz eléctrica en la morgue vuelve todo aún más siniestro. Puesto que no sólo hay desechos materiales, basura, desperdicios y escombros sino que el resto toma la forma de las vidas que se forjan en la novela, vidas desechadas que a veces sobreviven a la muerte circundante y otras terminan siendo restos humanos. Además, los espacios de la novela producen asfixia y encierro. La escena en que Duarte y Cetarti van a la casa en la que había sido asesinada su madre marca este sentido de reclusión: “La casa era chica y producía una sensación de ahogo, una mezcla de olor a humedad y ropa sucia en la nariz y parecía invadir los demás sentidos” (Busqued, 2009: 28). Durante el proceso de limpieza y clasificación de basura, Cetarti no dejar de sentir pesadumbre y opresión por el encierro: “Aún con estas cosas apiladas contra una de las paredes, la habitación limpia era como una burbuja de aire a la que ir a respirar cuando el resto de la casa lo agobiaba” (Busqued, 2009: 116). Y los exteriores también construyen sentido en torno al derrumbe: tanto Lapachito como el barrio Hugo Wast en Córdoba componen un paisaje visual hecho de veredas rotas, casas derruidas, calles llenas de basura y mugre.

El ingreso a una atmósfera sórdida en la que confluyen materiales descartables y personajes sombríos deja entrever el entramado de capas temporales que componen la historia. Dado que la violencia y brutalidad que encarnan Duarte y Danielito convoca además la violencia militar de la década de los setenta como sedimento material que se cuela en la superficie del presente. Los secuestros extorsivos que lleva a cabo Duarte constituyen un hilo temporal que aún sostiene el accionar propio del proceso de la dictadura, para finalmente expresar una violencia despojada de todo tipo de cuestionamiento moral. Hay un grado de deshumanización inquietante en la figura de Duarte, envuelto en una red ilegal que apenas Cetarti logra percibir. Intentan, a lo largo de la novela, cobrar el seguro de

vida del asesino de la familia de Cetarti. La brutalidad del entorno parece expresar una violencia que palpita bajo la tierra rajada por el sol. Los personajes de *Bajo este sol tremendo* parecen reunidos en un entramado de violencia: la del asesinato de la familia de Cetarti y el posterior suicidio de Molina, la del hermano homónimo de Danielito y el suicidio de su madre. Duarte hace pleno ejercicio de su crueldad, en cada secuestro, mientras Danielito tapa los sonidos de tortura con el volumen del televisor. Así, la novela avanza hacia una exploración afectiva de la violencia, de los sentidos y materiales que la componen y de la atmósfera ruinoso que envuelve a sus personajes.

A partir del deseo persistente de eliminarla y ocultarla, la basura en tanto materia indeseada inaugura un régimen de visibilidad específico. Si, como leíamos junto a Bennett (2022) los desechos son principalmente cosas a ser ignoradas, lo cierto también es que resulta difícil negar su presencia. Edensor (2005a, 2005b) en una misma dirección aseguraba que, siendo parte de un proceso de degradación determinado, la basura en tanto excedente resulta imposible de eliminar totalmente. Las distintas regulaciones y ordenamientos del espacio insistentemente buscan determinar qué materiales son desechos y desde allí definir qué es aquello que efectivamente hay que ocultar. De este modo, la presencia desmesurada de restos y desperdicios convoca una singular relación entre espacio, materialidad y visibilidad, ya que produce una zona de tensiones: disputan su presencia en el campo de lo visible, por inscribirse materialmente en un régimen de visualidad, aunque de manera persistente se busque negar su presencia.

Sin embargo, la ficción realiza el movimiento contrario: la pone en el centro de la escena, la exhibe en grandes cantidades, la vuelve visible como modo de vida. La basura misma se vuelve un síntoma de la violencia en tanto ésta no se supone ajena a ningún acontecimiento o materia existente. La violencia se profundiza y compone así una trama histórica que asumíamos acabada pero que, al contrario, se exhibe latente: los secuestros no aparecen como un acto aislado o apartado sino que son constitutivos del paisaje derruido de la novela, de ese arco narrativo e

histórico que trama el terror de la dictadura de los setenta y se actualiza en el presente.

El carácter ruinoso de la novela y los desechos cubren materialmente toda la superficie (objetos, vidas humanas y animales)⁴⁵ y éstos vacilan entre el ordenamiento y la clasificación -un rasgo de medida inaudito en la chatarra- y el puro desborde y exceso. El ingreso de Cetarti a la casa de su hermano en Córdoba, producto de la reciente herencia familiar, interrumpe la linealidad del relato para detenerse en la materialidad de las cosas. Una herencia marcada fundamentalmente por restos: cuerpos destrozados por una muerte brutal, que luego serán cenizas, y la casa del hermano, colmada de basura. El barrio paulatinamente va mostrando el deterioro de las viviendas, un lugar que “no había resistido nada bien el paso del tiempo” (Busqued, 2009: 65). Cuando abre la puerta, Cetarti se encuentra con “una acumulación de pilas de material diverso que ocupaban la mayor parte del espacio, llegado casi hasta el techo en algunos lugares” (Busqued, 2009: 66). Revela ahí un increíble depósito de restos y despojos. Sin embargo, advierte que en la acumulación hay un determinado orden:

Placas viejas de circuitos integrados, carcasas de monitores de pc (incluso un par de monitores enteros), bolsas con resortes, ropa vieja arrugada, juguetes rotos, macetas con tierra reseca, exhibidores de chicles para quioscos, botellas viejas, vasos plásticos de yogur y dulce de leche apilados unos adentro de otros, bolsas con cabezas de muñecas de goma, electrodomésticos que no funcionaban, jaulas desfondadas para canarios (Busqued, 2009: 116).

La lista continúa extensa a media que Cetarti avanza en el proceso de limpieza de la casa. Esta escena disputa el sentido decadente y *disperso* -para decirlo junto a

⁴⁵ La novela explora una zona de indistinción en la que humanos y animales, naturaleza e historia, sujetos y objetos se confunden. La cuestión de la animalidad en la ficción de Busqued ha sido abordada en múltiples trabajos, en los que la vida se torna el motivo central que enlaza lo animal, lo monstruoso, lo desechable. Los animales irrumpen en la vida de los personajes, ya sea el cebú que se escapa del matadero, las historias del calamar gigante (Kraken) o el elefante asesino que Cetarti recorta de las revistas de divulgación, la colección de insectos muertos o las imágenes espectrales de Animal Planet. En esta dirección, destacamos aquí las siguientes lecturas: Valeria de los Ríos *Animal Planet: televisión e imagen animal en Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued (2016) y Gabriel Giorgi *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (2014).

Parikka (2021a)- de los desechos en tanto inaugura otro uso y circulación: ya no el ocultamiento o directamente su eliminación sino la forma del coleccionismo y la clasificación de aquello que efectivamente no logra insertarse en la cadena de valores. La posibilidad de otorgar un orden, un sentido que organice y trace series entre materiales diversos. Cetarti a medida que ingresa comienza a adivinar algunos de estos sentidos: “no había basura orgánica o pasible de descomposición” (Busqued, 2009: 66). Estos objetos sin valor, al interior de la casa y sometidos a una disposición singular, interrumpen y conforman una red anacrónica de materiales desechables. Un sistema de residuos que tiende a clasificar, a disponer espacialmente materiales que se encontraban destinados al caos y al descarte.

Esta escena recupera, a modo de inventario de materiales, una cantidad desmesurada de basura, sometida a un orden y una clasificación precisa. Nos encontramos, decíamos, ante una especie de museo de lo caduco y obsoleto, pero que aun así insiste en exhibir el carácter perdurable de las cosas que aloja. Más adelante, al entrar a la casa, Duarte le dice que “parece la tumba de Tutankamón pero con mugre en vez de tesoros” (Busqued, 2009: 93) y formula una pregunta clave en medio de esta red de basura “¿Y a qué se dedicaba tu hermano? ¿Cirujeaba?” (Busqued, 2009: 93). El encuentro con la descomunal cantidad de basura de la casa descubre, en la novela, un paisaje derruido aún más amplio. Sin embargo, el acopio caótico de desechos señala también cierta resistencia material no solo del pasado, sino precisamente de aquello que estaba destinado al descarte. Guías de teléfonos, cables de todo tipo, revistas y diarios viejos, cajas de pizza, cartones de jugo y leche, jaulas para canarios y toda una red anacrónica de tecnología, de mercancías marcadas por la obsolescencia: placas de circuitos, carcasas de monitores de pc, electrodomésticos que ya no funcionan. “Las cajas se apilaban contra las paredes, tapando las ventanas” (Busqued, 2009: 66). Cetarti vacila en el centro de la tensión que se abre entre el orden y la clasificación por un lado, el exceso y la proliferación de desechos por el otro. La pregunta inquietante que se exhibe frente a este escenario colmado de basura es qué se puede

reconstruir de una vida ausente a partir de desechos, y qué relación es posible entablar con esos restos del pasado que interrumpen el presente.

Otro interrogante que abre esta escena tiene que ver con el coleccionismo. ¿Se trata acaso de una colección de basura? ¿De una acumulación de objetos? ¿Hay un sentido imperante que organice estos restos? Walter Benjamin en sus múltiples fragmentos y ensayos sobre el coleccionismo (1987, 2009a, 2009b) elabora la siguiente serie en torno a esta pregunta: el coleccionista de objetos, aquél que toma imágenes y materiales y los dispone en otra constelación espacial y temporal; el niño que juega con los restos, se interesa por lo residual, reordena materiales y produce nuevos sentidos; y el trapero, figura emblemática del historiador, aquél que trabaja con los desechos de la historia. Sin embargo, estos órdenes parecen transmutarse al interior de la casa, se mezclan y confunden, tensionan la regulación espacial de la basura. ¿Por qué componer una colección, resguardar, ordenan y clasificar aquello que precisamente busca ser eliminado? Bajo esta pregunta emergen personajes que administran los restos, que se dirimen entre el exceso, el desborde y la regulación. Pero lo relevante de esta escena es la ausencia y la imposibilidad de otorgarle un valor a los materiales recuperados. No hay utilidad, tampoco valor económico, se trata más bien de una escena que tensiona los límites entre el coleccionismo y el basural, que extrae objetos de su circulación, los retira de su uso para finalmente acomodarlos en otro lugar. Se trata de una relación con lo material que subvierte el estatus de la mercancía. Y una colección cuyo punto de partida son objetos ya descartados que, al interior de una casa, descubren la vía del desborde y el exceso.

La basura, ruina contemporánea por excelencia en palabras de Heffes (2013b), se torna puro exceso y desborde al interior de la casa y ya no a cielo abierto como los grandes basurales; además descubre un empleo del tiempo en Cetarti, personaje subsumido y narcotizado por el porro y los documentales de Animal Planet: “El tiempo que pasaba despierto estaba fumado y casi todo lo distribuía (junto con los escombros de su atención) entre el televisor y la pecera” (Busqued, 2009: 77). Además, la basura detenta una presencia espectral y latente, señala también

aquello que retorna: un tiempo fuera de tiempo y una materia fuera de lugar. Los restos se descubren en continua variación, asumiendo múltiples formas: desde los desechos y la basura, fuera del circuito de uso y circulación de mercancía, hasta las cenizas de su madre y hermano. Restos humanos que finalmente serán tirados por el inodoro para terminar formando parte de la red cloacal de Lapachito, hecho que completa de modo acabado lo que Duarte expresa al comienzo de la novela: “este barrito lleno de *muertos*” (Busqued, 2009: 22).

La basura remarca la condición destructiva del presente de la novela. Y conforma una atmósfera de violencia, desde el trabajo del tiempo que se inscribe en las cosas y degrada toda superficie pero también destaca los procesos sociales y políticos que los produjeron. El carácter residual de la materia no sólo afecta a la basura de la novela sino también a los cuerpos, a esa indistinción que se extiende entre humanos, animales y objetos, que los iguala y los vuelve puro resto. Los personajes que habitan *Bajo este sol tremendo* son, fundamentalmente, desperdicios, cuerpos desechados, vidas reducidas que circulan al filo de la visibilidad. Existencias nebulosas que transitan regiones inhóspitas, zonas que lindan con la muerte, con el desperdicio y con lo que resta. Se trata de cuerpos que están al borde de ser restos materiales, que desestabilizan los límites espaciales entre el cuerpo y su afuera, circulando por redes cloacales, siendo parte finalmente del barro sobre el que se hunde la novela, que carcome todo lo que toca.

11. Una existencia nebulosa

El universo visual que presenta la novela de Busqued se compone principalmente de medios masivos e *imágenes mediatizadas* (de los Ríos, 2016): los programas de Animal Planet, los VHS de Duarte, los recortes de revistas de divulgación, que desde allí proliferan hacia los sueños y otras superficies. Se trata de imágenes provenientes de la cultura masiva, de zonas degradadas de la tradición que la

ficción recupera y emplea como material para construir una atmósfera derruida. Los interiores oscuros y asfixiantes se ven iluminados sólo por las luces incandescentes que emiten los televisores. Esas imágenes también interrumpen el relato, interceptan la narración con fragmentos de descripciones provenientes de documentales de guerra o animales.

En *Bajo este sol tremendo* hay imágenes que exponen un aspecto doble y a la vez constitutivo de los restos: la pérdida o la ausencia, pero también la inscripción, la permanencia, lo que queda a pesar de todo. Para Eduardo Cadava (2015) en toda imagen opera una condición de resto, un *lapsus imaginis* que nombra el movimiento de interrupción que supone la ocasión de cada imagen. El resto, al interior de las imágenes, expone la interrupción del principio de presentación, esto es, la premisa fallida de la visualidad total. Es por esto que en cada imagen aparece la posibilidad de exhibir huellas de lo que no se puede mostrar: una capacidad arruinada de mostración. En este sentido, las imágenes fotográficas que explora la novela, como en *El viento que arrasa*, no adquieren sólo el estatuto de prueba o de testimonio, sino, fundamentalmente, exhiben que *han sido* (Barthes, 1989: 24). Hay, decíamos, imágenes que asaltan e irrumpen en la escritura: se trata de los recortes de revistas que suspenden el relato y aparecen reproducidas en la novela pero hay también otras imágenes: fotografías narradas, como aquella que Cetarti se lleva de la morgue, o imágenes de la infancia que encuentra en la casa de su madre. Una foto en la que aparecen él y su hermano se torna un motivo que retorna y sobrevuela la novela pero lo hace siempre exhibiendo cierta opacidad: “la foto había salido un poco oscura, como si el día estuviera nublado. Los dos estaban serios y se agarraban de la mano (Busqued, 2009: 29).

Así, los extremos de la vida de su hermano se visualizan en dos fotografías: la de la infancia, en la que ambos se encuentran en una plaza, y la de la policía donde aparecía muerto. Entre esos extremos, Cetarti sólo advierte “una existencia nebulosa” (Busqued, 2009: 141). La imagen en la que aparecen él y su hermano, luego será narrada en un sueño y parece allí, más que una fotografía, el registro

detenido de algo que está en movimiento, esa “inmovilidad fúnebre” (Barthes, 1989: 38) que la aproxima a la muerte, el espectro asediante de la novela:

No parecía una foto, que es el registro congelado de algo que puede estar moviéndose. Era más como la filmación de algo que está quieto, tan quieto que parece una foto, hasta que algo en el cuadro cambia de posición: la hoja de una planta movida por la brisa, una mosca que se cruza frente a la cámara (Busqued, 2009: 55).

De la imagen al sueño se produce otro desplazamiento, de la fotografía al cine, de la detención y *pose* que produce el paso de la cosa frente al objetivo, hacia la sucesión continua de imágenes que *pasan* por la cámara (Barthes, 1989). El mundo onírico exhibe, a veces aproximándose a lo amenazante o a lo monstruoso, las distorsiones que afectan a las imágenes y a su vez la proliferación de éstas, reproduciendo eso que ha tenido lugar una sola vez: la imagen de la infancia. Un mundo “poblado de imágenes gomosas” (Busqued, 2009: 37), imágenes opacas, turbias o borrosas. Ya que en *Bajo este sol tremendo* las imágenes se encuentran siempre próximas a la perturbación, ya sea por el sueño y el inconsciente, por el recorte que separa un fragmento y lo dispone en otro lugar o porque efectivamente han sido intervenidas, como las fotografías que Duarte le muestra a Danielito, en las que se ve a su padre en los operativos militares en la dictadura de los setenta y los rostros de algunas personas están tapados con líquido corrector. “Fotos viejas, en blanco y negro” (Busqued, 2009: 149) que revelan progresivamente la trama subterránea de terror y violencia histórica cuyos restos encarnan y terminan de tomar forma en los secuestros que Duarte ejecuta en el presente:

Eran las típicas fotos de registro de instalaciones y equipamiento: calabozos, camionetas, una sala de reunión. Eran fotos de operativos rurales, con la mayoría de milicos vestidos de civil (...) Su padre estaba en cuclillas, descansando sobre la rodilla el brazo derecho con la pistola (la misma pistola con la que él acababa de matar a los perros) en la mano. A su lado, había tres personas acostadas, cuyas caras habían sido tapadas con líquido corrector. La última había sido sacada evidentemente de noche: una escena congelada en el fogonazo del flash (Busqued, 2009: 150).

También hay imágenes que exploran la materialidad de sus soportes, muchas veces aproximándose a su condición de resto, de desperdicio y de lo que queda, pero también a la propia superficie de inscripción que oscila muchas veces entre la nitidez o la opacidad: “acercó la cara a la pantalla (...) pero, entre el granulado de la filmación original en 8 mm y el pixelado de la televisión vista de cerca, era imposible” (Busqued, 2009: 34). Las imágenes se multiplican, van de la pantalla al sueño, de la fotografía al recorte, de la proliferación a la residualidad. Y en conjunto conforman progresivamente la atmósfera de la novela. Ya que el clima aplastante del calor chaqueño parece transfigurar las cosas, las siluetas y contornos de los personajes se vuelven imprecisos, se deforman monstruosamente en sueños, se confunden con las luces espectrales del televisor o quedan sumergidas y detenidas en una nube difusa de porro. Se trata de una atmósfera próxima a la alucinación, llena de imágenes espectrales y oníricas, que participa de un proceso de desfiguración ligado al derrumbe y al deterioro de sus imágenes.

Si volvemos al comienzo, advertimos que la llegada de Cetarti a Lapachito no altera el orden emocional de este pueblo en ruinas sino que logran sintonizarse y terminan de componen el clima narrativo: el tedio y la abulia como la *atmósfera afectiva* de la novela.⁴⁶ El ingreso de Cetarti a Lapachito marca una zona común en la que confluyen afectos, materiales y espacios. A propósito de los afectos, Giuliana Bruno afirma que “no sólo son creadores de espacio, sino que también están configurados como espacio y tienen la textura misma de una atmósfera” (2014: 19).⁴⁷ Una atmósfera derruida cuya superficie ha sido afectada por múltiples crisis: desde el pueblo hundido en las napas producto de un terremoto histórico, hasta el

⁴⁶ El término *atmósfera afectiva* convoca actualmente a una serie de pensadores que volvieron al concepto de *stimmung* propuesto por Heidegger para reflexionar sobre el lazo entre el ánimo, el temple o la tonalidad emotiva y el entorno. Aquí nos referimos a Jonathan Flatley y su noción de *mapa afectivo* (2008), a *atmósfera afectiva* de Ben Anderson (2009) y la *política cultural de las emociones* de Ahmed (2009). Nos interesan de estas lecturas el vínculo que trazan entre las emociones y el espacio circundante, haciendo énfasis precisamente no en un elemento u otro sino en la relación entre ambos, en el poder de afectación entre cuerpos, cosas y entorno. Irene Depetris Chauvin (2019) recupera este itinerario teórico para pensar los vínculos entre afectos, materialidad y espacios a partir de las *cartografías afectivas* que presenta el cine contemporáneo.

⁴⁷ La traducción de *Surface: matters of aesthetics, materiality, and media* (2014) es nuestra.

derrumbe de los imaginarios nacionales que comienza a delinear un conjunto de formas de vida apartadas del orden nacional, aquél que tiempo atrás se encargó de organizar y repartir sujetos y territorios y que supo alzarse como promesa modernizadora y civilizatoria. Así emergen superficies llenas de basura, interiores asfixiantes pero también la trama subterránea del Estado, más próxima al fraude, la corrupción y el secuestro encarnado en la miseria de estos personajes. El conjunto de estos elementos sintonizan la crisis política que inscribe sobre territorio y conforman además la atmósfera afectiva de la novela. Atender a las superficies, huellas, restos y luces es, para Depetris Chauvin, una forma de pensar el espacio desde una materialidad que despierta sentidos complejos en torno al espacio-tiempo: “al mismo tiempo construcción y resto, presencia y ausencia, imagen indicial y asedio espectral” (2019: 10).

Esta atmósfera logra impregnarse en la vida de los personajes, adquiriendo las formas del desinterés y el tedio ante lo cotidiano. Las figuras de Cetarti y Danielito cobran relevancia en este sentido. Ambos, unidos por el motivo del doble, se encuentran atrapados en el desinterés ante cualquier acontecimiento significativo que pueda apenas tocarlos. Sus figuras se solapan y confunden sobre la materia de una temporalidad improductiva, aquella que se extiende sobre lo degradado o lo que permanece detenido. Al comienzo, advertimos que Cetarti se encuentra sin trabajo por falta de iniciativa y conducta desmotivante. Así, pasa los días fumando, contemplando al ajolote de la pecera, emulando sus movimientos mínimos vitales. La comida chatarra, los restos de Coca Cola tibia y la deriva sin sentido constituyen la anestesia emocional que se aproximan al apatía y el abandono de los personajes. Las emociones que despliega *Bajo este sol tremendo* conforman una red, una atmosfera de interacciones múltiples que gira en torno a una temporalidad improductiva y que afecta tanto a los restos, la basura, el propio Cetarti y la coreografía paródica que sellan el vínculo con el ajolote y Danielito. Hay un fragmento significativo en este sentido, una imagen del agobio que supone el encuentro con otros:

El viaje que tenía por delante no le parecía tanto porque implicaba una posición relativamente estática, con movimientos muy acotados para apretar pedales, mover el volante, a lo sumo cambiar el dial de la radio. Pero bajarse del auto, hablar, hacerse entender, pagar, etc, le parecía una tarea irrealizable que se descomponía en una serie infinita de tensiones musculares, pequeñas decisiones posicionales, operaciones mentales de selección de palabras y análisis de respuestas que lo agotaba de antemano (Busqued, 2009: 46)

Tanto Danielito como Cetarti se encuentran hundidos en la repetición de los días y parecen compartir la misma conducta del ajolote que Cetarti observa a diario. Su accionar se repite insistentemente a lo largo de la novela, como un juego de espejos. Las escenas se reproducen, los dos caminan sin motivo alguno hasta la represa que se encuentra a la salida del pueblo y miran a unos chicos pescar, fuman con ellos y comparten las mismas palabras. Realizan el mismo recorrido por la casa de sus padres, Cetarti guarda dinero y una foto, Danielito el arma de la mesita de luz. Ambos reciben las cenizas de sus madres muertas. Pero la narración lineal y cronológica de la novela se ve interrumpida en el momento preciso en que Danielito y Cetarti se ven cara a cara: ahí el encuentro es narrado dos veces, bajo la mirada de cada uno de los personajes, en un giro visual y cinematográfico que toma la narración. Sus movimientos se duplican y sus emociones se sincronizan, incorporándose al sopor afectivo y material. De este modo, ambas figuras participan no sólo de una lógica que los duplica sino que sus movimientos repetitivos se multiplican a lo largo de la novela.

Hacia el final, luego del accidente del cual sobrevive, vemos a Cetarti cruzando la frontera hacia Brasil, en el medio de un puente tira una lata de gaseosa y contempla cómo cae. Así termina por cerrar este círculo de restos y basura, tramados por el exceso y por los efectos materiales y afectivos que producen. La lógica del desecho se vuelve así condición de escritura que se extiende por toda la novela: espacios repletos de basura, pueblos que se hunden en el barro, restos humanos y animales, pero también imágenes recortadas e intervenidas, cultura basura que asoma en forma de pilas de revistas, trozos de revistas que

interrumpen la escritura. Un conjunto de elementos y materiales que nombran la destrucción y lo que resta en el presente. Es el desecho, finalmente, la forma material que toma la novela. Y es también el modo de construir una geografía hostil, apartada de los sueños modernizadores de la Nación, que agencia con la materia que queda los procedimientos de inscripción visual del espacio. Los restos de *Bajo este sol tremendo* hacen de ese tiempo aplacado por el tedio y la violencia un modo de resistencia. Y lo que queda es ese sol infernal que parece no dar tregua.



Hasta aquí hemos desarrollado, a partir de la articulación entre la imaginación espacial postnacional (Ludmer, 2020; Rodríguez, 2017b, 2019) y los actuales debates en torno a los nuevos materialismos (Bennett, 2022, Iovino y Opperman, 2018; Parikka, 2021a, 2021b) los efectos devastadores del proyecto civilizatorio y modernizador en su acepción como Estado-nación. Se trata de la crisis del proyecto civilizatorio que, en la imagen de un paisaje que buscó totalizar los sentidos del espacio, acusa la marcas y los restos, lo que *queda después* de su propio derrumbe. Y despliega así un presente sin horizonte de progreso que encuentra un curso definitivo en las ficciones de nuestro corpus pobladas de restos materiales. La destrucción del espacio (Gordillo, 2018) nos condujo por la región del Gran Chaco argentino para avizorar allí la imagen de un nuevo desierto y descubrimos un territorio repleto de escombros y desechos. En los restos exploramos la dimensión material del espacio y también los tiempos profundos que recubren las múltiples capas de la historia sobre el espacio. Pero también una política de la materia que descubre otros vínculos entre materialidad, desechos, espacio y visualidad. Establecimos un recorrido que procuró apartar el sentido decadente de las ruinas

que pueblan los territorios contemporáneos para leer en las ficciones de Almada (2012) y Busqued (2009) la resistencia de los desechos, el trabajo del tiempo y el entorno sobre la materialidad de las cosas, las capas y estratos que conforman la superficie espacializada del presente y también las formas materiales de la violencia de la crisis. Allí nos preguntamos qué otros tiempos y duraciones descubren los materiales cubiertos por múltiples capas de historia y qué efectos traen a la superficie del presente. Es en los espacios de la ficción que descubrimos el modo en que se ensayan modos de capturar el estado de descomposición del imaginario espacio a partir de ciertos procedimientos que más que revelar el carácter total de la crisis, se dirigen a exhibir otras zonas de invención e imaginación del espacio, otros repartos que articulan la degradación pero a la vez la resistencia de sus materiales. El siguiente capítulo continuará la reflexión sobre el vínculo entre la materia -especialmente la basura- y el espacio, desplazándose ligeramente hacia la ciudad. Y también explora allí un entrelazamiento posible entre clima e historia. Nos concentraremos en las villas como territorios emergentes y paradigmáticos de la crisis en *La villa* (2011) de César Aira y *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara, para indagar en la conformación de una atmósfera de derrumbe que, por un lado articula historia y naturaleza y por el otro vuelve posible aún –o mejor, *visible*- la emergencia de nuevos repartos de tiempos, materiales y espacios.

Imagine que por «primera naturaleza» entendemos las relaciones ecológicas (incluidas las humanas), mientras que la expresión «segunda naturaleza» hace referencia a las transformaciones capitalistas del medio ambiente. Mi libro incluye asimismo una «tercera naturaleza», que alude a lo que es capaz de sobrevivir a pesar del capitalismo. Para llegar a percibir siquiera esa tercera naturaleza debemos eludir el supuesto de que el futuro es una dirección única hacia delante: al igual que las partículas virtuales en un campo cuántico, aparecen y desaparecen múltiples futuros de posibilidades; la tercera naturaleza emerge en el marco de esta polifonía temporal

Anna Tsing

Capítulo 3. Los restos de la crisis

1. El *después* de la Nación

En dirección opuesta a la configuración espacial del vacío del desierto argentino, pero a la par del surgimiento de una serie de oposiciones que configuran las bases de la Nación -naturaleza y cultura, civilización y barbarie, rural y urbano- comienza a construirse y a delimitarse el espacio de la ciudad. Dibujada como el reverso exacto del desierto, la ciudad en el tiempo de la Nación se erigió como “un conjunto de formas y de redes de sentido, una topología material y un modo de representarla, percibirla y habitarla que transforma su configuración material” (Cortés Rocca, 2011: 153). Sin embargo, un siglo después, la ciudad en tanto núcleo nacional se vuelve un territorio irreconocible: llena de basura y desperdicios ya no parece estar integrada a un orden nacional. Esa frontera territorial que había servido como límite para repartir cuerpos y espacios comienza a ser, hacia finales del XX y comienzos del siglo XXI, el centro de una serie de transformaciones en torno a la materialidad del espacio y sus operaciones de visibilidad. Lo que comienza a registrarse -un siglo después de la consolidación del Estado-nación, de las operaciones de vaciamiento y la violencia de sus procedimientos- es la desintegración de los espacios de la literatura nacional. Y junto a ello comienzan a aparecer otros repartos espaciales en los que se redefine, finalmente, la cartografía del espacio argentino.

El tiempo de la fundación supo construir el territorio de la ciudad no como la imagen de la Nación sino que como su cuerpo mismo.⁴⁸ Acaso por este motivo, por

48 El cuerpo de la Nación, para Paola Cortés Rocca (2011) -siguiendo a Halperín Donghi (1992)-, parece ser la consecuente encarnadura de esa serie de transformaciones que comienzan a darse sobre el espacio de la ciudad, una vez que ya fue enunciado el propio proyecto civilizatorio y modernizador de la Nación: el espíritu nacional, ese conjunto de creencias y utopías que se dibujan sobre el territorio como ideal del progreso, que se lanzan como imágenes de ensueño hacia el porvenir. La corporalidad nacional, entonces, es la efectiva materialización de esos enunciados. Se trata entonces de advertir la articulación que se da entre los sujetos de ese espacio y la de los sentidos diseminados sobre el suelo, que transforman el habitar de los propios sujetos: “Ese encuentro entre los sujetos y el territorio no produce la inscripción de un proyecto sobre el cuerpo de la nación, sino que tal proyecto y su realización consisten en el acto mismo de significar, transformar y ser transformados por el territorio. En ese encuentro, en ese chispazo que se produce entre dos acciones que se afectan, entre dos transformaciones que se despliegan, se construye el

el grado de encarnadura que implica el proceso de la fundación, este imaginario haya sobrevivido más de un siglo, aun cuando los rastros de su violencia no hicieron más que imponerse sobre el territorio. Explorar el tiempo *después* de la Nación, que no es otro que el tiempo y el espacio de la crisis, supone atender a la presencia de desechos y basura en tanto enclave material que han quedado una vez exhibido el derrumbe del proyecto civilizatorio y modernizador. La ciudad, en este sentido, reconfigura la *imaginación espacial postnacional* (Ludmer, 2020) y se vuelve el centro de una serie de transformaciones radicales tocando el fin del milenio: de la creación razonada del espacio y la planificación geométrica de la ciudad hacia un nuevo reparto del espacio que exhiben los materiales degradados de las villas. Ya que lo que se vuelve visible en el cambio de milenio es el modo en que se acrecienta el agotamiento de una forma -cuando no su fin directamente- de aquello que definía y volvía reconocible a los territorios de la literatura argentina en tanto nacional. Esta idea explora Fermín Rodríguez (2017a, 2017b, 2018, 2022), en los reordenamientos territoriales que emergen de la crisis que acompañados de una temporalidad del *fin de la historia* iluminan

la percepción de una crisis que incluye la descomposición de los imaginarios civilizatorios y modernizadores que desde los años de formación de las culturas latinoamericanas definen lo que reconocemos y leemos como literaturas nacionales (Rodríguez, 2022: 19).

¿Qué registra entonces la descomposición del imaginario del espacio en torno a lo nacional? ¿Qué posibilidades habilitan los restos que quedan de ese derrumbe? La crisis que comienza en los años noventa y toma un mayor impulso en el 2001 ensaya modos de capturar el estado de descomposición del imaginario nacional a partir de ciertos procedimientos que más que revelar el carácter decadente y total de la crisis, expone otras zonas de invención e imaginación del espacio, otros repartos que articulan la degradación pero a la vez resistencia de sus materiales, el estado de crisis pero también los posibles reordenamientos que de allí emergen. Se

cuerpo de la nación” (Cortés Rocca, 2011: 148-149).

trata de “espacios de exclusión cargados de vida” (Rodríguez, 2018: 239) en los que las coordenadas del Estado nacional ya no organizan la producción y regulación de subjetividades. Si, como venimos sugiriendo a lo largo de esta investigación, el fin del progreso -del relato teleológico, de la forma moderna de paisaje- expone una crisis que no es total sino que se traduce materialmente en los escombros que han quedado del propio proceso arrasador y destructivo, el imaginario neoliberal se sitúa en el centro de la escena contemporánea y ensaya nuevamente los efectos devastadores que sus políticas instauraron en las últimas décadas. En la narrativa del progreso aquello que marcaba el tiempo de la Nación era el pasaje de la naturaleza a la cultura. Y es precisamente ese desplazamiento el que asegura también la separación de ambos órdenes.

Casi un siglo después, Josefina Ludmer (2021) detecta que el mundo se ve transformado y junto a ello las formas de los imaginarios también. Según la autora, la disolución de las fronteras espaciales que supieron distinguir y ordenar territorios nacionales produce una transformación: del auge de la literatura rural latinoamericana en las décadas de los sesenta y setenta -que aseguraba todavía la identidad nacional- hacia la irrupción del espacio urbano en la ficción y su carácter derruido, cargado de violencia y miseria. En este sentido, Fermín Rodríguez afirma que “la modernización neoliberal produce degradación acumulativa y desorden, estados agónicos, ciudades sin inclusión progresiva recorridas por violentas y sigilosas líneas de fractura biopolíticas” (2018: 240).

La pregunta por las formas de vida se vuelve central en los recorridos de estos autores pero quisiéramos trazar un leve desplazamiento para indagar en lo siguiente: ¿cómo leer este conjunto de transformaciones no desde “la vulnerabilidad de lo viviente” (Rodríguez, 2018) que emerge en los nuevos territorios y sus disposiciones de cuerpos, tiempos y espacios, sino desde *la materialidad de sus prácticas de intervención en el espacio*, desde los *nuevos regímenes visuales* que desorganizan las fronteras territoriales y desde la *agencialidad que exploran sus materiales degradados*? Además, buscaremos leer este desplazamiento no ya en la literatura argentina de los años noventa, tal como

propone Rodríguez analizar la emergencia de la crisis y sus transformaciones territoriales, sino en un conjunto de ficciones que vienen *después* del cambio de milenio para explorar allí los efectos de esa crisis y sus consecuentes mecanismos de resistencia, reordenamientos del espacio y figuraciones de lo material. En el contexto del cambio de siglo, la materia cobra densidad en los territorios de la crisis e interviene en la imaginación del espacio de las últimas décadas, abriendo otros recorridos, con trayectorias y eficacias propias (Bennett, 2022) y descubriendo allí otros modos de resistencia y agencia frente al agotamiento y el fin.

¿Cómo leer en la cristalización de la crisis del 2001 la articulación de la debacle económica, política y social de décadas de políticas neoliberales como una extensión de las bases del proyecto progresista y civilizatorio que afianzó los comienzos de la Nación, con la crisis ambiental y el conjunto de transformaciones climáticas cuyo imaginario ineludiblemente ha sido, con mayor consenso y visibilidad desde los años noventa a esta parte, el fin del mundo? Danowski y Viveiros de Castro (2019) sostienen que, si bien la existencia del imaginario en torno al fin se remonta a lo largo de la historia y se extiende en múltiples culturas, es en la década de los noventa que este imaginario toma un nuevo y renovado impulso a partir de un acuerdo generalizado e impostergable sobre las transformaciones críticas del ambiente. Dipesh Chakrabarty (2021) parte del mismo diagnóstico de carácter innegable por parte de la comunidad científica, en esa misma época. Lo cierto es que los noventa son también los años dominados por la temporalidad de la crisis y el vaciamiento del sentido en torno a lo nacional en Argentina. Se trata de la proliferación de eventos e imágenes que lindan con lo catastrófico, muchas veces relacionados con la crisis ambiental sin precedentes en la cual estamos inmersos, pero muchas otras también con la desigualdad social y la extendida naturalización de las condiciones precarias de vida que finalmente “han evidenciado un vínculo entre dos órdenes que antes habíamos insistido en separar: el orden político y el orden natural” (Horne, 2022: 28). No es posible comprender la crisis, al menos advertir sus alcances y sus más terribles consecuencias, sino

como un anudamiento de estos órdenes. Si en su separación, la naturaleza se alzaba como la promesa donde se construían las certezas del progreso, las transformaciones y crisis del entorno vienen a interrumpir ese horizonte de seguridad, bajo una multiplicidad de imágenes catastróficas que asedian el presente. Imágenes y eventos en los que reverbera la crisis social y económica que produjeron años de saqueos, ajustes y políticas neoliberales sobre el territorio. De este modo, la descomposición de la separación de los órdenes natural y político corre a la par del derrumbamiento de ese horizonte civilizatorio de definiciones y promesas estables. Se trata del modo en que las imágenes y eventos que colindan con lo catastrófico interrumpen definitivamente el relato del crecimiento económico que buscó sostenerse desesperadamente durante los años noventa, para mostrar finalmente la otra cara del progreso: la modernización neoliberal como catástrofe y como crisis.

Mientras la conformación del territorio en tanto nacional, como venimos argumentando, supo construir la escena privilegiada del proyecto cultural de la modernidad, el presente en crisis explora precisamente su revés y examina los escombros y desechos que el progreso ha esparcido en su marcha. La ciudad en las últimas décadas se ha convertido en la imagen de lo que la modernidad ha ido desechando. Pero es cierto también que el derrumbe de sentidos que organizaban lo nacional no supone su ausencia total sino antes bien la visibilidad de los restos que ese mismo proceso ha dejado y sobre la acumulación de esos materiales desechados se han ido construyendo efectivamente otros repartos y regímenes. Hay entonces en los restos del progreso una lectura y un recorrido sobre las formas de la destrucción -como sugerimos en el capítulo 2- pero hay también formas de explorar la resistencia y la potencia que albergan estas imágenes y sus materiales -como proponemos argumentar en el presente capítulo-. Se trata de un recorrido a partir de un imaginario que terminó de consolidarse con la conformación del Estado nacional en el siglo XIX, se afianzó a lo largo del siglo XX para llegar al presente bajo la imagen de la crisis, el agotamiento y el fin.

Múltiples imágenes de la crisis comienzan a asomar en la década de los noventa en Argentina y toman su impulso definitivo en el estallido social, político y económico del 2001, figuras del agotamiento que rondan en torno al fin y desde las cuales, asegura Fermín Rodríguez, la literatura ensaya “procedimientos formales de producción de temporalidad” (2022: 103). Este capítulo propone explorar una zona común de problemas en torno a los efectos devastadores del proyecto modernizador en el espacio urbano que en los años noventa toma un impulso definitivo bajo las políticas del neoliberalismo. Se trata, como advertimos, de la descomposición del imaginario nacional en territorios atravesados, casi un siglo después, por una multiplicidad de crisis y los repartos que allí emergen. O mejor, se trata de ver cómo cierto imaginario nacional de la literatura se vuelve recientemente insuficiente para leer las mutaciones y desvíos, las rupturas y emergencias que acontecen en los espacios de las ficciones de las últimas décadas. Si en el capítulo 2 analizamos, desde este mismo punto de partida, la violencia y las formas de la destrucción de la crisis, en los nuevos repartos espaciales que emergen en la ciudad advertimos otras operaciones. Buscamos leer esos procedimientos en *La villa* (2011) de César Aira y *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara, ficciones emblemáticas de la imaginación de la crisis en las que es posible advertir reordenamientos espaciales y regímenes visuales que disputan efectivamente el sentido decadente en torno al fin y ensayan desde allí otros vínculos entre materialidad, agencia, tiempo y espacio. En la novela de Aira, a partir de un despliegue de una multiplicidad de luces, asistimos a una reorganización del territorio de lo visible que establece un vínculo con lo material. Asociada al ocultamiento y la marginalidad, la villa aquí explora otros sentidos en los que se conjugan el gasto, el derroche, los desechos y sus usos. La conformación de una atmósfera ligada a la crisis atraviesa la novela, produciendo ciertos deslizamientos en torno a la representación y explorando allí una zona común que reúne historia y naturaleza. Por otro lado, en la novela de Cabezón Cámara, advertimos un conjunto de transformaciones en las cuales, a partir de ciertos procedimientos visuales, el espacio se torna material. La villa, en este caso, se

extiende como una superficie barrosa y los desechos que la pueblan se dirimen entre la fragilidad y la resistencia. Entre la destrucción y el acontecimiento, entre la fiesta, la resistencia y la violencia, la novela dirige su mirada hacia la tierra a partir de una excavación de la que brotan fuerzas geológicas que desestabilizan el suelo de la villa y sus representaciones. Y revela, finalmente, cómo la profundidad se abre como proceso de espacialización del tiempo. Es el presente la crisis, en ambas ficciones, el punto de partida para explorar la conformación de nuevos ordenamientos del espacio y la materia que imaginan un más allá del fin de la historia.

La figura de resto material (Gordillo, 2018; Parikka 2021a, Edensor, 2005b, Bennett, 2022) que ha atravesado los capítulos anteriores en términos de aquello que ha quedado de múltiples procesos de destrucción del espacio, en este capítulo expresa no sólo la supervivencia de ciertos materiales en el tiempo del fin de la historia -a pesar de su carácter efímero, precario y de las *velocidades de la crisis* (Rodríguez, 2022)- sino además una potencia, una renovada capacidad de resistencia y de agenciamiento. Se trata de la conformación de una nueva zona de la imaginación del espacio que cobra visibilidad en la ficción de los años noventa y las décadas siguientes. Los restos del progreso nos conducen, en este capítulo, ya no a pensar sólo en las formas de la destrucción o en lo que queda de esos procesos destructivos sino en cómo la ficción agencia procedimientos con el material emblemático de la crisis: la basura.

2. El clima de la historia

Acaso el amplio campo de sentidos que contiene el término *crisis* logre articular y poner en relación una serie de problemas que queremos poner en común: los efectos de los procesos de acumulación y desigualdad de las políticas neoliberales y los signos ineludibles del cambio climático. La proliferación de enunciados sobre el

entrelazamiento de estos problemas se dispara en el presente y lo determinan al modo de una atmósfera y un clima de inminencia de la crisis. Se trata de advertir la implicancia que hay entre estos órdenes, o como formula Dipesh Chakrabarty (2021) en sus tesis sobre la crisis actual del cambio climático, reparar en el “colapso de la antigua distinción humanista entre la historia natural y la historia humana” (2021: 13-14).⁴⁹ En *Clima y capital. La vida bajo el Antropoceno* (2021) el autor comienza localizando la larga narrativa sobre la que se sostiene la distinción entre historia y naturaleza, en la cual el ambiente fue considerado durante el siglo XX como “un silencioso y pasivo telón de fondo de las narrativas históricas” (Chakrabarty, 2019: 95). Aún en los intentos que buscaron desmarcar tal diferencia, las transformaciones de la naturaleza y su concepción cíclica del tiempo parecía conducir al supuesto de que son primeramente los procesos sociales aquellos agentes con amplia y rápida capacidad de cambio, mientras la naturaleza se manifiesta lenta en sus transformaciones, cuando no atemporal. Es en los debates más recientes en torno al cambio climático que es posible advertir una transformación en torno a cómo el humano en tanto agente biológico se ha convertido en una fuerza geológica que ha modificado de modo drástico los procesos y cambios profundos de la tierra. Danowski y Viveiros de Castro (2019) aseguran que se trata del fenómeno más significativo del presente siglo:

Esa súbita colisión de los humanos con la Tierra, la terrorífica comunicación de lo geopolítico con lo geofísico, contribuye de manera decisiva al desmoronamiento de la distinción que era fundamental para la *episteme* moderna: la distinción entre los órdenes cosmológico y antropológico, separados desde “siempre” (vale decir, desde por lo menos el siglo XVII) por una doble discontinuidad, de esencia y de escala. De un lado, la evolución de la especie, y del otro, la historia del capitalismo (Danowski y Viveiros de Castro, 2019: 43).

El tiempo humano que durante miles de años supo distinguirse de la vastedad del tiempo geológico se ha transformado con tal fuerza que en la actualidad, afirma

⁴⁹ A propósito del concepto de *historia natural* de Walter Benjamin -punto en el que no se detiene la propuesta de Chakrabarty- y la lectura que realiza Theodor W. Adorno del mismo, ver Buck-Morss (1981), especialmente el apartado “Historia natural y naturaleza histórica”.

Chakrabarty, resulta innegable “el impacto humano en el planeta a una escala geológica” (2019: 96). La distancia entre ambos calendarios ha colapsado en las últimas décadas debido al uso a gran escala de tecnologías específicas cuya implementación se ha intensificado drásticamente e ilumina un punto decisivo del actual debate, el ser humano como el principal determinante del medioambiente:

Nuestra huella no fue siempre tan grande. Los humanos comenzaron a adquirir esta agencia solo desde la Revolución Industrial, pero el proceso realmente se disparó en la segunda mitad del siglo veinte. Nos hemos convertido en agentes geológicos muy recientemente en la historia. En este sentido, podemos decir que solo recientemente la distinción entre historias humanas y naturales (...) ha comenzado a derrumbarse (Chakrabarty, 2019: 96).

Sin embargo, para Chakrabarty la crisis climática y sus principales consecuencias no puede ser sólo reducida a la historia del capitalismo, aunque resulte necesario mezclar y combinar ambas cronologías, advertir el modo en que se entrelazan. Acaso eso afecte el modo en que comprendemos la historia y sus alcances temporales. Resulta necesario pensar esa interacción, aunque insuficiente si no se contemplan otras variables como la historia de la especie, dirá el autor. Ese quizás sea el punto más destacado de su propuesta: la insuficiencia de la crítica al capitalismo para dar cuenta de la crisis planetaria. Sobre la base de ese vínculo se produce una interrogación de los límites de la comprensión histórica, en la que ingresa la posibilidad de visualizar otras escalas y se atiende con ello al alcance de otras dimensiones temporales. Hay una historia del capital cuyos efectos se experimentan de modo determinante en la actualidad, pero hay también una *historia profunda* (Chakrabarty, 2019: 99) que continúa su curso aunque sus consecuencias se tornen difícil de evidenciar y, por tanto, demandan la comprensión de otra escala temporal. La historia de la humanidad, como desarrollamos en el capítulo anterior, está infundida en el tiempo geológico (Parikka, 2021b) y en ese movimiento es posible destacar la potencia relacional entre ambos órdenes. Es en la profundidad del tiempo que convocan los procesos y

ritmos de la tierra que se expanden las dimensiones espacio-temporales y, a la vez, donde es posible advertir otras escalas que desbordan los asuntos humanos.

La posibilidad de constatar el entrelazamiento de historias parece ser la apuesta de Chakrabarty. Por un lado, la historia del sistema de la tierra, con sus movimientos, emergencias e irrupciones; por el otro, la historia del capitalismo, de la civilización industrial y sus modos de producción, con sus avances y declives a corto plazo. Pareciera tratarse de bloques de tiempo que se alejan por sendas opuestas, a ritmos y velocidades diferenciados, a escalas visiblemente distintas. Pero tal apuesta no deja de presentarse como apertura, como una grieta en la superficie de la tierra que requiere otro pensamiento en torno al tiempo:

llamo a estas brechas o aberturas en el paisaje de nuestros pensamientos fisuras porque son como fallas en una superficie aparentemente continuas (...) Inyectan cierto grado de contradicción en nuestro pensamiento, ya que se nos pide que pensemos en diferentes escalas simultáneamente (Chakrabarty, 2021: 69).⁵⁰

La figura del *tiempo profundo* que recuperamos de Parikka (2021a, 2021b) en el capítulo anterior, propone juntamente un problema de escala. Ya que el tiempo geológico, aquel que se asienta sobre los procesos de la tierra, trae a escena la profundidad como proceso de espacialización del tiempo y convoca así otras

⁵⁰ Las *fisuras* o brechas que Chakrabarty (2021) analiza tienen que ver con aquellos escollos que imposibilitan ensayar un entrelazamiento de los órdenes políticos y naturales. El primero de ellos tiene que ver con un atributo propio de la política económica cuya estructura se fundamenta en saber prevenir ciertos eventos, o al menos anticipar sus efectos, con el fin de elaborar un campo de posibles y conjugar probabilidades. Frente a esto, la crisis climática no sólo reviste un carácter de incertidumbre sino que además expresa no-linealidades, umbrales y un horizonte de largas duraciones temporales. La segunda fisura se encuentra anclada en la dificultad que implica conectar el cambio climático con las formaciones históricas de las desigualdades del capitalismo. Reducir el cambio climático a los efectos del capitalismo obtura finalmente las posibilidades de comprender la complejidad temporal que encierra nuestro presente, las escalas diferenciadas que convergen en él. Para Chakrabarty, en este punto, la cuestión de la especie en términos de población -que incluye además la cuestión de la desigualdad social, entre muchas otras- sea acaso el punto de pasaje entre una historia y la otra. La última fisura aborda el problema del antropocentrismo, en tanto sostén de la oposición entre humanos y la parte natural del mundo, y el carácter moral que suscita en términos de jerarquía de especies. Desmontar ese vínculo quizás contribuya a elaborar una imaginación no centrada en lo humano. Una imaginación que dé cuenta de la creciente divergencia entre lo global -en tanto historia singularmente humana- y lo planetario -una perspectiva que desborda completamente lo humano-. Chakrabarty concluye en que “si ha de haber una política integral del cambio climático, debe comenzar desde esta perspectiva” (2021: 93).

mediciones temporales: largas duraciones subterráneas que se extienden bajo la tierra. Parikka sostiene que abordar la historia de los medios desde el tiempo de la tierra supone enfrentarse a una historia especulativa ya que la escala cambia de un modo drástico: “la historia de los medios se funde con la historia de la tierra” (2021a: 29), liberando variaciones y estratificaciones materiales. Son los medios, para Parikka, los que “expresan una continuidad entre naturaleza y cultura” (2021a: 169). En este sentido, Chakrabarty en *Clima y capital* piensa la naturaleza no lineal del tiempo como modo de entrelazar ambas historias. Ya que inscribir la cuestión de la escala al largo debate que venimos reponiendo sobre las dicotomías ontológicas de la modernidad le imprime otra capa de sentido y otra dirección al problema. El enfoque geológico de la historia humana que propone Parikka (2021b) convoca la noción de *estrato* para abrir la posibilidad de pensar una historia no lineal de los procesos materiales de la tierra, una historia profunda infundida en el tiempo geológico. Se trata de advertir en los procesos de carácter histórico líneas de continuidad entre las formaciones geológicas y lo que solemos llamar historia humana. Pero también se trata de incorporar a esta perspectiva la convivencia de diferentes velocidades espacio-temporales: desde variaciones lentas hasta saltos y transformaciones repentinos. En este sentido, la noción de escala, o escalas en plural, refiere a un modo de registro sensible no sólo de otra medida de tiempo y espacio que desborda decididamente los límites humanos sino, más aún, de la interacción muchas veces conflictiva de diferentes escalas a la vez. De este modo, el estrato materializa la interacción entre diferentes escalas por el modo en que vuelve visible un rastro y una zona de contacto que advierten finalmente la mezcla de diferentes materias. ¿Cómo conjugar en la materialidad de ciertos procesos el impacto de lo geológico y lo histórico a la vez? ¿O de qué modo volver visible la hibridación de estratos y el clima de los conflictos históricos? Acaso el entrelazamiento de esos órdenes nombre algunos de los sentidos expandidos del clima de nuestra época. Lo que señalan estos autores es que la multiplicidad de escalas es la que llevará a atender las transformaciones y conflictos que se dirimen en la superficie espacializada del presente, la que permita quizás pensar

conjuntamente manifestaciones de procesos en los que el tiempo y el espacio se ven visiblemente entrelazados.

De este modo, traer a escena escalas visiblemente diferentes, conflictivas entre sí pero en ineludible contacto, significa repensar las mediciones o las imágenes y figuras que nos damos para problematizar las cuestiones del tiempo y el espacio. De hecho, la propuesta de Parikka de introducir el tiempo geológico como *tiempo profundo* significa en primer lugar la posibilidad de combinar lo espacial y lo temporal. Escriben Emmanuel Biset e Isabel Naranjo Ñorena al respecto:

Pero no se trata simplemente de proponer algo como mejores escalas, como si se pudiera decir, una escala estatal del espacio es reemplazada por una escala planetaria. No, antes que eso, se trata de mostrar cómo existe una crisis escalar o perturbaciones escalares, es decir, cómo ciertas formas de medir han quedado desfasadas (2021: 16).

Introducir diversidad de variables y multiplicidad de voces para abordar problemas contemporáneos implica necesariamente repensar las dimensiones que traen a la escena un conjunto heterogéneo de escalas en disputa y en esa dirección preguntarnos cómo ciertas medidas de tiempo y de espacio han significado un límite concreto en torno a lo pensable. Ante todo, el problema de las escalas exhibe el conflicto entre temporalidades y espacialidades cuya medida efectivamente desborda lo humano. Un conflicto en el que se encuentran lo geológico en interacción con el espacio y la política, en el que múltiples mediaciones no sólo hacen evidente los límites de las oposiciones ontológicas de la modernidad sino que además se abre hacia la posibilidad de pensar una proliferación de formas en interacción y agencia.

En este sentido, el desarrollo de las tesis de Chakrabarty (2021) ilumina una serie de consideraciones que van desde la historia de las especies hasta el tiempo del Antropoceno, época en la que la perturbación humana supera a otras fuerzas geológicas; pero nos interesa detenernos más precisamente en cómo las imágenes catastróficas que asedian el presente en crisis, sus desastres naturales y sus crisis económicas y políticas, se expresan en un clima de fin de la historia. Así, bajo el

sintagma *el clima de la historia* de Chakrabarty se conjuga el modo en que esos órdenes -historia política e historia natural- que durante la modernidad fueron entendidos como esferas separadas, se encuentran en el presente visiblemente conectadas, aunque sus temporalidades y escalas sean diferentes. “Nada está en su justa escala” dirán Danowski y Viveiros de Castro (2019: 49). Allí radica el mayor desafío, afirman los autores, en revelar las profundas conexiones a través de las cuales ambos órdenes interactúan entre sí. Esa es, precisamente, la complejidad que comprende el tiempo presente: una conjunción, un entrelazamiento, una conexión de procesos relativamente a corto plazo de la historia humana y otros procesos a largo plazo que pertenecen a la historia de la naturaleza.

Acaso el entrelazamiento de historias sea otro modo de nombrar y también de ensayar aquello que venimos anunciando a lo largo de esta investigación: la co-constitución entre lo humano y el ambiente. Siguiendo la tesis sobre el entrelazamiento de historias de Chakrabarty, pero también la estratificación y profundidad del tiempo de Parikka (2021a, 2021b) y el trance de la tierra de Andermann (2018b), la larga narrativa sobre la que se sostiene la oposición entre la cultura y la naturaleza comienza a colapsar una vez constatado el derrumbe de las imágenes que supo forjar el proyecto civilizatorio y modernizador. Es el tiempo presente -que se revela ahora como una temporalidad carente de horizonte de progreso- el que a partir de la relacionalidad -hibridez, entrelazamiento, multiplicidad de modos de nombrar ese enlace- sostiene y determina a la escena contemporánea, vuelve visible finalmente el pasaje de una ontología que ordenaba las dicotomías modernas hacia una política de la hibridez material. La naturaleza deja de ser el fondo estable que organizaba las certezas del programa modernizador cuando el conjunto de transformaciones que viene a subrayar la crisis ambiental interrumpe el relato progresista con una multiplicidad de imágenes que lindan con la catástrofe. Quisiéramos pensar además que estas imágenes están irremediabilmente anudadas a la crisis política, social y económica del capitalismo en su fase tardía que arrasa con los territorios y con las coordenadas espacio-temporales que antes los hacían reconocibles.

3. La atmósfera de la crisis

La crisis está en el aire y se deposita de manera
imperceptible sobre los espacios, los seres y las cosas a la manera de un clima o una
atmósfera saturada
de signos de derrumbe

Fermín Rodríguez

La crisis está en el aire, sugiere Fermín Rodríguez (2022) y expresa allí el enlace entre las políticas neoliberales que manifiestan hacia finales de los años noventa su punto más álgido de desigualdad social y la atmósfera apocalíptica que impregna el clima de las ficciones de esa época. El mal tiempo se anuda a la crisis social y política, y encontrará su vértigo definitivo en el estallido político, económico y social del 2001. Mientras los espacios de la ficción se ven envueltos en desastres climáticos -inundaciones, lluvias torrenciales, tormentas eléctricas, terremotos- se produce también la apertura hacia un “clima de inminencia” (Rodríguez, 2022: 16): una atmósfera radical de apocalipsis e imágenes del fin que se traduce en un amplio conjunto de sentidos e imágenes en torno al agotamiento. Los espacios de la ficción empiezan a ensayar modos de capturar un enlace, una conexión condensada en la imagen de la crisis. Se trata de un proyecto de acumulación que durante los años noventa narra el relato de un crecimiento económico, su carácter festivo y celebratorio, que en su revés comienza a anunciar lo que vendrá unos años después:

La ficción literaria (...) se hace cargo de la percepción y la imaginación de la crisis, ensayando con la temporalidad del «fin de la historia» que la imaginación neoliberal y los efectos socialmente devastadores de sus políticas están instalando en un presente arrasado por el terror económico

de los años noventa, la masificación del desempleo la precarización del trabajo y el desmantelamiento del Estado de semibienestar, que culminó violentamente con el estallido social de 2001 (Rodríguez, 2017b: 45).

Para Rodríguez, lo que acontece en la ficción argentina de esos años es precisamente la otra cara del progreso: “la modernización neoliberal como catástrofe, como crisis y estado de excepción” (2022: 14). Entre la multiplicidad de producciones estéticas y teóricas que desde hace algunas décadas viene delineándose con gran fuerza en torno a la crisis, el autor repara en la singularidad de la ficción, no sólo en su aparente carácter anticipatorio de una crisis que años después iba a exhibir sus efectos más críticos, sino también su potencia para construir otros dispositivos visuales que muestran un más allá del final de la historia.

Hay una atmósfera en la que se ven envueltos ciertos procesos históricos de las ficciones de los noventa, que se expresa en un clima de fin de la historia. Se trata de la crisis de la modernización neoliberal que se manifiesta como acumulación desmedida de basura y desperdicios, de una lógica residual que se extiende sobre la vida y el territorio. La crisis desencadena las transformaciones que atraviesan una época marcada por el terror económico de las políticas de privatización, desempleo y ajuste. Mary Louis Pratt (2019) afirma que si la modernidad ha sido uno de las grandes narrativas sobre la que se asientan muchos de los significados y relaciones del presente, el neoliberalismo ha sido otro de esos grandes relatos a desmontar. Además, ambos proyectos marcan una línea de continuidad, una conexión que se abre entre el programa modernizador sobre el que se configuró la fundación del espacio nacional y las políticas arrasadoras del neoliberalismo cuyos efectos y consecuencias emergen en los territorios en crisis de las ficciones de fin de siglo. Ya que el atributo festivo y celebratorio del avance neoliberal exhibe rápidamente su revés: el carácter destructivo del progreso económico. No es casual, entonces, que bajo la imagen atmosférica del *mal clima* se exprese un conjunto de “acontecimientos recurrentes que vienen de afuera del campo de la representación a desestabilizar los territorios de la novela” (Rodríguez, 2022: 101). Se trata de

fuerzas caóticas y destructivas que impactan en los espacios y materiales de la ficción y que, además, encuentran en ciertos procedimientos estéticos modos de explorar un entrelazamiento:

Decisiva para la producción de los tiempos y espacios del estado-nación, la novela de nuestro fin de siglo no sólo agita la temporalidad narrativa: también hace una redefinición espacial del problema que incluye nuevas formas de territorialización del poder y de organización del territorio (Rodríguez, 2022: 20)

Entre clima e historia, entre naturaleza y política, la ficción argentina de fin de siglo ensaya un entramado espacio-temporal bajo la forma y la intensidad de una atmósfera de la crisis que se vive finalmente como un clima de inminencia: “atmósferas afectivas envolventes, donde naturaleza y política se mezclan de manera imprevista e inquietante” (Rodríguez, 2022: 102). La crisis, observa Rodríguez, no será ya el estado de excepción de un mundo de acuerdos preestablecidos que se han dejado atrás, sino que en su propio derrumbe se revela como una *inestabilidad constitutiva*. Tal inestabilidad -de las condiciones de vida y la subjetividad en el abordaje del crítico-, Danowski y Viveiros de Castro (2019) la piensan como el modo en que afecta al tiempo, junto a sus sistemas de mediciones y escalas de lo pensable, pero también del espacio. El estremecimiento, cuando no su derrumbe a secas, de las coordenadas espacio-temporales será el centro de un pensamiento en torno al fin. Sobre ese suelo inestable de la ficción “se multiplican las figuras del agotamiento, de la ruina, de la catástrofe” (Rodríguez, 2022: 102). Pero este clima de indeterminación e inminencia expresa para el autor una totalidad abierta que produce derrumbes y temblores en torno a los procedimientos, más precisamente en torno a la representación. Es decir, más que representación de la realidad, la atmósfera como clima de la ficción de fin de siglo se da a ver y a sentir como presiones e intensidades que empujan y ejercen el aire de la historia.

Por otro lado, Francine Masiello (2012) lee en la literatura argentina de los años noventa la manifestación de un momento bisagra en el que conviven el caos y la

efervescencia, la prosperidad y el carácter celebratorio junto a una crisis de dimensiones imprevistas. Y para pensar la convivencia de ambos estados toma prestada la figura del cráter. No es casual, creemos, que traiga a escena para pensar las transformaciones de fin de siglo la imagen de la boca de un volcán. No resulta extraño en tanto la crisis que toma curso por esos años se expresa, como decíamos, al modo de un clima de inminencia. Y requiere, además, para abordar la complejidad de sentidos que arroja, otras imágenes y figuras cuando los eventos políticos y las experiencias históricas se vuelven insuficientes. “Como la garganta de un volcán con su inminente peligro de erupción” (Masiello, 2012: 81), los acontecimientos se suceden al modo de una catástrofe, en la que el fulgor del espectáculo y la decadencia del sentido corren a la par. Indisociables se presentan las imágenes del fin y la catástrofe, hecho en el que repara Fermín Rodríguez pero también Sandra Contreras (2008) a propósito de la escritura de César Aira, como analizaremos en los apartados siguientes. Es que el clima de fin de siglo se expresa agitadamente al ritmo de la destrucción. Y acaso no haya destrucción más espectacular que la que brindan las imágenes del final de los tiempos, la descomposición del mundo tal cual supo forjarse un siglo atrás. Es el *mal tiempo* el anudamiento definitivo del clima de la historia tocando su fin, de esas fuerzas demasiado violentas, a veces cayendo del cielo, otras brotando como geiser de la tierra, bajo las cuales discurren y se precipitan los sentidos del agotamiento.

La atmósfera de la historia bajo la cual pensamos el entrelazamiento entre naturaleza y política adquiere aquí la densidad de un clima de época, en el que insistentemente se vuelven visibles los restos del modo de producción capitalista, como “un proceso de demolición que deja huellas” (Rodríguez, 2022: 104). En la naturalización de la crisis, de este proceso de derrumbe, resuena como un eco el borramiento de las operaciones bajo las cuales se configuró el espacio nacional - *política naturalizante* leíamos junto a Andermann (2018b)-, operaciones que hicieron posible la puesta en curso incuestionable del reparto y ordenamientos de sentidos por el territorio nacional. Y es precisamente la pérdida definitiva de ese marco de reconocimiento como garantía del programa modernizador lo que

registran las ficciones de fin de siglo. Fermín Rodríguez destaca el modo en que los sujetos que se desplazan inconsistentes por las ficciones territoriales de la crisis agonizan “junto con los imaginarios civilizatorios que hicieron de la distinción entre naturaleza y cultura el horizonte de las definiciones y políticas de las culturas nacionales latinoamericanas” (2022: 130). Territorios cubiertos de escombros y basura señalan el vaciamiento de los principales significados que organizaron la Nación: la descomposición de un imaginario nacional que exhibe ahora una proliferación y saturación de sentidos en torno a la crisis.

Desde el fondo de la historia y desde el afuera del campo de representaciones, el mal clima de las ficciones se extiende como una atmósfera en la que la superficie del presente expresa la inestabilidad y la amenaza inminente de la crisis. Un ambiente saturado de imágenes de derrumbe que, a diferencia de las formas de la destrucción que exploramos en el capítulo anterior, revela otros sentidos en el revés de la crisis: la afirmación bajo la cual, en medio del desastre, aparecen nuevos reordenamientos y significados que conducen finalmente a pensar que la crisis, como afirma Georges Didi-Huberman (2012), nunca es total aunque sea continua.

4. Imágenes del fin del mundo

Por distintos motivos, tanto en la proximidad del cambio de milenio como en las décadas que siguieron, el conjunto de transformaciones sociales, políticas, económicas y ambientales han producido una enorme acumulación de discursos e imágenes alrededor del fin. El fin del mundo, el fin de la historia, el fin del sentido, el fin del arte y la lista podría seguir. Se trata de una serie de modos de nombrar e imaginar “la desarticulación de los márgenes espacio-temporales de la historia” (Danowski y Viveiros de Castro, 2019: 21). ¿Cómo pensar el presente si se trata del *tiempo del fin*? Lo cierto es que, asomando el fin de siglo, imágenes inmemoriales y

antiguas del *fin del mundo* comienzan a tomar un renovado impulso y se actualizan ante el consenso generalizado e ineludible de la crisis que advierte

[En] la ruina de nuestra civilización global en virtud de su hegemonía indiscutible, un ocaso que podrá arrastrar consigo a considerables porciones de la población humana. Aunque comenzando, claro está, por las masas miserables que viven en los guetos y basureros geopolíticos del “sistema mundial”, por su naturaleza el colapso inminente alcanzará a todos, de una u otra forma (Danowski y Viveiros de Castro, 2019: 23).

Al modo de un diagnóstico de época, pero que precisamente busca desmontar los límites de su propia temporalidad, en *¿Hay mundo por venir? Ensayos sobre los miedos y los fines* (2019) Danowski y Viveiros de Castro detectan en la crisis climática la cristalización definitiva de un conjunto de problemáticas en las que quedan implicadas también las terribles consecuencias de la modernidad y el colonialismo europeo. Ya que desde múltiples enfoques y perspectivas es posible constatar que “la temporalidad de la crisis ecológica ha entrado en una resonancia catastrófica con la temporalidad de la crisis económica” (Danowski y Viveiros de Castro, 2019: 108). Se trata de una crisis, observa Luz Horne, que expresa no sólo el fracaso de las promesas y sueños del proyecto modernizador sino también “la insuficiencia de la epistemología moderna occidental para entender lo humano y, por lo tanto, para sostener las humanidades en tanto disciplina” (2022: 29). Ya que las imágenes del fin que atraviesan los debates contemporáneos en torno a la crisis convocan una multiplicidad de discursos y registros, desde las ciencias hasta las humanidades, en las que se produce una apertura epistemológica que esta misma crisis habilita. En este sentido, como propone Horne, la historia puede ser pensada como catástrofe -de hecho, esa misma perspectiva es también historizable- más aún en la inminencia de la crisis contemporánea, pero acaso sea necesario advertir también “la apertura filosófica que se presenta a partir de la crisis epistemológica” (Horne, 2022: 32).⁵¹

⁵¹ El énfasis en la epistemología resulta ser uno de los aspectos en los que se detiene Horne (2022) para revisitar a contrapelo la tradición modernista brasileña. “La apertura epistemológica implica cuestionar las dicotomías de la modernidad y por lo tanto también cuestionar el ideal humanista y antropocentrista del hombre europeo y blanco como medida universal (...) ¿Acaso este intento por

La *deriva del mundo* (Danowski y Viveiros de Castro, 2019), en tanto pérdida o agotamiento de las coordenadas de sentido que organizaron las dimensiones espacio-temporales durante siglos, anuncia entonces la proliferación de eventos e imágenes que se suceden vertiginosamente al modo de una distopía o una catástrofe. Se trata de discursos atravesados por nuevas experiencias de pensamiento que, desde el enunciado del fin, se organizan en torno a la estructura narrativa del mito. Un nuevo régimen semiótico del mito que resulta indiferente respecto de la verdad y la falsedad de sus contenidos. El fin del mundo, para Danowski y Viveiros de Castro, no es otra cosa que la invención de *una mitología adecuada para el presente* y, en cuanto tal, no deja de expresar un problema en torno al tiempo y el espacio. Ya que el “tiempo presente se va revelando como un presente sin porvenir” (Danowski y Viveiros de Castro, 2019: 29), esto es, un tiempo vaciado, una retirada del horizonte y sus imágenes futuras. Es el propio tiempo el que parece no sólo acelerarse de modo vertiginoso y crítico sino el que ha cambiado cualitativamente, dirán Danowski y Viveiros de Castro. Se trata de una transformación que se expresa, anotan ambos, como una “súbita insuficiencia de mundo” y que conduce a la experiencia de “una descomposición del tiempo (el fin) y del espacio (el mundo), y la sorprendente degradación de las dos grandes *condicionantes* de la sensibilidad al estatuto de formas *condicionadas* por la acción humana” (2019: 34). La experiencia del fin, en su escala planetaria y su dimensión política, no deja de subrayar el agotamiento de la barrera que constituye el dualismo naturaleza/cultura, el cual ha encontrado diversas respuestas que aún resulta necesario repensar.⁵² A propósito, escriben ambos:

salir de la modernidad no tiene una raíz es que es también moderna? No es así si situamos el inicio de la modernidad en el quiebre epistemológico cartesiano (*res extensa* y *res pensante*) que llevó a sostener por más de trescientos años que la naturaleza humana y la vida en sociedad podían encajar en categorías completamente racionales” (Horne, 2022: 32).

⁵² En *¿Hay mundo por venir?* (2019) Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro recorren y analizan muchos de los distintos posicionamientos del debate contemporáneo en torno a la crisis ambiental, más precisamente se detienen en las narrativas en torno al fin del mundo, y resulta significativo advertir allí cómo ciertos enunciados que buscan suspender las dicotomías modernas de naturaleza y cultura no hacen más que exhibir, aseguran los autores, esa misma separación por otros medios: “Nos parece necesario, en suma, entender la noción de *ecología política* como un pleonismo meramente enfático, no como un compromiso conceptual híbrido, un “arreglo” entre una naturaleza y una cultura que, de esa forma, continuarían repartiendo las cartas, solo que ahora por

No solo se trata, entonces, de una “crisis” *en el tiempo y en el espacio*, sino de una confusión feroz *del tiempo y del espacio*. Este fenómeno de un colapso generalizado de las escalas espaciales y temporales (...) anuncia el surgimiento de una continuidad o una convergencia crítica entre los ritmos de la naturaleza y de la cultura (Danowski y Viveiros de Castro, 2019: 49).

Esta convergencia entre naturaleza y cultura señala también el advenimiento de otra continuidad, *mitológica*, en la que el tiempo histórico vuelve a entrar en resonancia con el tiempo meteorológico. Pero ya no en la imagen arcaica de los ritmos estacionales, sino desde la fuerza disruptiva que adquieren los cataclismos. De este modo, el *fin del mundo* en tanto nuevo régimen semiótico del mito, como proponen Danowski y Viveiros de Castro, remarca la progresiva descomposición del tiempo (el fin) y el espacio (el mundo), pero es al fondo de esa transmutación de las coordenadas espacio-temporales que irrumpe la pregunta por el *quién*. ¿Qué sujeto habita en el *nosotros* de ese *mundo*, es decir, el *nuestro*? El problema del fin del mundo, de un pensamiento tocando su fin, se circunscribe en la separación de dos polos, uno orientado hacia el mundo y otro hacia el habitar. Desde allí, se esbozan dos narrativas sobre la inminencia del fin del mundo: un mundo sin nosotros, un nosotros sin mundo. La destrucción en curso encuentra en “nuestro mundo desértico del capitalismo tardío” (Danowski y Viveiros de Castro, 2019: 101), la necesidad de repensar la relación entre lo humano y lo no humano a partir de las visiones catastróficas de un mundo sin humanidad y de una humanidad sin mundo. Así, las narrativas organizadas en torno al porvenir, bajo el signo de la crisis ambiental, se suceden y parecen repetirse sin cesar, guiadas por una forma de la experiencia contemporánea -la descomposición del tiempo y del espacio modernos- que se debaten, al decir de los autores, entre una humanidad sin mundo o un mundo sin humanidad.

El fin del mundo es, de este modo, el colapso de la distinción entre naturaleza y cultura: la constatación de una relación intrusiva entre ambos cuyos efectos

debajo de la mesa” (Danowski y Viveiros de Castro, 2019: 39). Acaso este aspecto ilumine también que, en la escena de la teoría contemporánea (Biset y Noreña, 2022), no hay consenso sobre lo que es la naturaleza y por tanto, conviene distinguir algunas posiciones.

devastadores arrasan el presente y anulan el porvenir.⁵³ Se trata de otro modo de nombrar e imaginar aquello que pensamos en la presente investigación bajo la figura del trance en la crisis del paisaje, del ensamblaje y las agencias de la materia, del entrelazamiento de historias. Un modo de pensamiento relacional que repara en la hibridez, en la co-constitución entre lo humano y la naturaleza, que produce una apertura ante la constatación de la permeabilidad del ambiente. Sólo que aquí el derrumbe se relanza como exploración de los modos en que es imaginado ese *después* del fin, a partir de una proliferación de narrativas que intentan adecuarse al complejo presente que les toca. Cómo decíamos, la saturación de imágenes del presente ligadas al desastre se torna el principal motivo que revisita la temática del fin y que, como escriben Danowski y Viveiros de Castro, ha existido desde siempre en todas las culturas y se ha imaginado de maneras muy variadas a lo largo de la historia. Además, desde los múltiples diagnósticos que intentan dar respuesta a la crisis climática y a la pérdida de sentidos que organizaron el pensamiento moderno, se vuelve ineludible, una vez más, la continuidad que determina la relación entre naturaleza y cultura, o en los términos de los autores, entre ambiente y humanidad:

Humanidad y mundo están, literalmente, del mismo lado; la distinción entre los dos “términos” es arbitraria e intangible: si se empieza el recorrido a partir de la humanidad (desde el pensamiento, la cultura, el lenguaje, el “adentro”) se llega necesariamente al mundo (al ser, a la materia, a la

53 Una de las perspectivas que se destaca en el recorrido de *¿Hay mundo por venir?* es el concepto amerindio de “naturaleza”, del cual se desprende la posibilidad de imaginar un remontarse al comienzo de los tiempos, antes que hacia el fin. Se trata de una visión en la cual el humano está anclado al origen de los tiempos, un tiempo donde todo era humano: una *comunidad humana originaria*. “El «mundo entero» está virtualmente incluido en esta protohumanidad originaria; la situación precosmológica puede ser así descripta por igual como una humanidad-aún-sin-mundo o como un mundo-en-forma-humana, un multiverso antropológico que da lugar a un mundo concebido como el resultado de la estabilización (siempre inacabada) del potencial de transformabilidad infinita contenido en la humanidad como sustancia” (Danowski y Viveiros de Castro, 2019: 128). Antes que ingresar detalladamente en la cosmovisión amerindia, nos interesa destacar a los fines de nuestra investigación, en la formulación de una perspectiva de la naturaleza que desborda los límites del pensamiento moderno. Y por lo tanto, un desplazamiento del problema en tanto “nunca tuvieron una naturaleza y por lo tanto jamás la perdieron, ni tampoco necesitaron librarse de ella” (Danowski y Viveiros de Castro, 2019: 132).

naturaleza, al “gran afuera”) *sin cruzar ninguna frontera*, y viceversa. (Danowski y Viveiros de Castro, 2019: 202).

Sin embargo, la persistencia de esta distinción como herencia de la modernidad no ha hecho más que profundizar una relación con el mundo basada en la propiedad, la instrumentalización y la violencia, desplegando un entramado de sentidos que busca separar lo humano de lo no humano, la agencia humana de la pasividad del mundo material. Las imágenes catastróficas que asedian el presente insistentemente exhiben no sólo la ruptura de esa separación, la imposibilidad de concebir el curso de esa distinción, sino más aún sus efectos devastadores. Luz Horne escribe al respecto:

Ya no quedan dudas de que el nuevo régimen climático en el que vivimos se devora aquello que antes llamábamos orden político, o que el orden político interviene de manera directa en el orden natural. Esta distinción ya no es pertinente, ya no es clara, ya no es posible. La crisis planetaria actual no se entiende si se piensa exclusivamente en uno de los niveles -ambiental, social, sanitario, económico o político- puesto que lo que los anuda de un modo inextricable es la constancia de un ataque a diferentes formas de vida (2022: 28).

Hacia el final de *¿Hay mundo por venir?* se explora, principalmente como crítica a las lecturas reunidas bajo el aceleracionismo, aquellas perspectivas que *no cuentan* siquiera en los diagnósticos más destructivos de la crisis presente. La posibilidad de ver alianzas y ordenamientos de otro orden que disputen la pérdida definitiva de sentido participa también de la llamada “abundante existencia en este vasto mundo” (Danowski y Viveiros de Castro, 2019: 208). Se trata de advertir en el retiro de un horizonte de posibles, sus posibles re-trazos y reordenamientos. Es en el final del desarrollo de Danowski y Viveiros de Castro que aparece y se vuelve posible pensar una *figuración del futuro* bajo ciertas formas de resistencia que efectivamente producen otros repartos y ordenamientos en el presente de aquello que ha quedado de la maquinaria destructora del proyecto modernizador. *Futuros menores*, como propone Luz Horne, que en los anuncios del fin constatan la ineludible emergencia de una crisis en la cual, a su vez, es posible avizorar la

emergencia de una nueva potencia: “los futuros menores se oponen al futuro monumental, singular y del progreso, pero no se oponen como un espejo invertido, sino mostrando su revés, exponiendo sus restos” (Horne, 2022: 34). Se trata así de una crisis no totalizante que suspende el pensamiento nihilista y escatológico de pérdida total del sentido para advertir en lo *menor*, en los restos que han quedado de las múltiples destrucciones, la posibilidad misma de una interrogación por el presente. Lo menor para la autora, vía Deleuze y Guattari (2008), suspende la linealidad temporal, el sentido teleológico del tiempo histórico, actúa desterritorializando, enlazando el espacio y el tiempo, “porque no avanza ni monumental ni apocalípticamente sino que se instala justo en el sitio inestable del temblequeo y en un pensamiento diminutivo y jeroglífico” (Horne, 2022: 36).

En lo menor, dirá Horne, en *lo que queda* exponemos nosotros -el revés en forma de desecho que descubre la suspensión del tiempo moderno-, se vuelve posible habitar un pensamiento del fin a partir de un estado de copertenencia, una simultaneidad al interior del diagnóstico generalizado del fin del tiempo, de la historia y del mundo, en el que es posible articular y retrazar nuevos repartos, o como supo enunciar Jacques Rancière, “un trabajo a largo plazo que apunta a restablecer las condiciones de inteligibilidad de un debate” (2009: 7). Lo contrario a las imágenes del progreso y el avance destructivo de la modernidad no será entonces el desastre total, la pérdida de mundo o el fin del sentido, ya que éstos se presentan como su revés complementario y su justa consecuencia. El modo de disputar esa imagen totalizante y binaria de la modernidad será un futuro menor para Horne, un margen, un resto que queda a pesar de todo (Didi-Huberman, 2009). En este sentido, nos preguntamos ¿qué lugar tienen las imágenes en la crisis de los imaginarios del espacio? Si la catástrofe se enuncia como fin de la historia, como la percepción del quiebre del mundo entendido como unidad de sentido, ¿qué resquicios se abren allí? ¿qué imágenes habrá después del fin?

5. Territorios, islas, villas

En el vértigo de los acontecimientos, multiplicidad de voces y materiales reunidos en la escritura intentaron organizar los sentidos dispersos que anunciaban el fin. Desde el debate crítico, la inminencia de la crisis política, social, económica junto a su tiempo cargado de catástrofes fue leída a través de la literatura. Acaso porque allí supo abrirse una zona de exploración sensible, una lengua buscando adherirse a los territorios que emergían en el fin de siglo, *una búsqueda atenta a lo material*. Esto último es lo que proponemos leer en las ficciones de nuestro corpus, aunque no fue, en última instancia, la principal preocupación sobre la que se detuvo el debate crítico, que antes bien indagó y se preguntó por el estatuto de la literatura y sus configuraciones territoriales desdiferenciadas (Ludmer, 2020), por las formas de vida y la subjetividad precaria (Rodríguez, 2022), por los regímenes de visibilidad en los pliegues oscuros de la crisis (Cortés Rocca, 2018). No se trata sólo de un determinado “estado de la literatura”, sino de una reformulación de la mirada crítica sobre la literatura que en las últimas décadas recorrió algunas zonas de estos intereses y problemas. La dimensión material asoma en muchos de estos recorridos, pero para reflexionar sobre el carácter ambivalente de lo literario y la imaginación pública, sobre los regímenes de poder y los flujos de vida de la crisis, sobre la cuestión de la imagen, la visualidad y sus inscripciones materiales. Aun así, estas perspectivas críticas comparten una preocupación y un determinado interés en la literatura y su poder anticipatorio en el medio de la crisis, en su capacidad de iluminar zonas de problemas que impugnaron definitivamente un diagnóstico de clausura total de sentido, a partir de la invención y la imaginación que volvieron visibles *otros posibles*:

Entre los afectos y el lenguaje, la literatura conecta con las intensidades irrepresentables de una época para darle cuerpo a otros posibles, para construir otras realidades, otros campos de percepciones y afectos, otros dispositivos espacio-temporales que muestran que más allá del final de la historia, más allá de la reproducción ilimitada del capital invadiendo la

totalidad de la existencia, hay vida, hay otras formas de constitución de mundos y de identificaciones con los acontecimientos. (Rodríguez, 2022: 16).

En la segunda parte de *Aquí América Latina. Una especulación* (2020) Josefina Ludmer despliega bajo la idea de *imaginar el mundo como espacio* una problematización sobre los desplazamientos y transformaciones que acontecen en los territorios de la ficción en los primeros años del siglo XXI. Por esos años comienzan a ensayarse otras lógicas que desbordan las antiguas designaciones y ordenamientos territoriales: “después de 1990 se ven nítidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas: otros mundos que no reconocen los moldes bipolares tradicionales” (Ludmer, 2020: 149). Estas transformaciones, que analizamos al comienzo de este capítulo como el tiempo *después* de la Nación, atraviesan los nuevos repartos espaciales de la ficción, cuyo horizonte estable de reconocimiento se afirma ahora, en palabras de Ludmer (2020: 149) bajo la lógica de la absorción, la desdiferenciación y la contaminación.⁵⁴ Se trata de los efectos de una crisis que años después Fermín Rodríguez leerá en términos de la aguda percepción de un tiempo final que caracterizó a la literatura de la década de los noventa: “El gran fin de la historia nacional” (Rodríguez, 2022: 111). Un final que expresa, no sólo en la imagen cristalizada de la crisis el derrumbe de las configuraciones, los trazados y las delimitaciones del espacio nacional, sino también los nuevos ordenamientos y

⁵⁴ La suspensión de las divisiones fundantes de la literatura y el devenir de sus transformaciones son el fundamento principal de *Aquí América Latina. Una especulación* (2020): el problema de la autonomía estética y las derivas del arte después del fin. En este sentido, Ludmer abre el debate en el ámbito de la crítica literaria argentina sobre las literaturas postautónomas en términos de *escrituras del presente* para señalar el modo en que atraviesan sus fronteras ante la pregunta por el estatus de lo literario y difuminan las barreras que antes separaban la ficción de la realidad. En el marco del fin de las vanguardias y el agotamiento del impulso innovador, la literatura contemporánea ocupa un lugar destacado en las diversas modulaciones sobre el fin en consonancia con los debates sobre la autonomía del arte. Escribe Ludmer al respecto: “En algunas escrituras del presente que han atravesado la frontera literaria (y que llamamos posautónomas) puede verse nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras, divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la “literatura pura” o la “literatura social” o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad (histórica) y ficción. No se pueden leer estas escrituras con o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las desdiferencian” (2020: 176).

relanzamientos que de allí emergen. Ya que la crisis -su carácter no totalizante- exhibe los restos que han quedado *después* y desde allí vuelve visibles otros posibles. El conjunto de operaciones fundamentales de naturalización de la Nación y del orden capitalista se ve en retirada y como resultado de ese repliegue comienzan a organizarse los *espacios posnacionales* (Rodríguez, 2017b) de la ficción argentina. La noción de territorio en Ludmer parece sintetizar los desplazamientos que dan lugar a nuevos ordenamientos espaciales: “Cada territorio -escribe Ludmer- (cada posición territorial) es una noción, una imagen y un régimen de sentido” (2020: 144). Este régimen de sentido, en un sentido amplio, designa un modo de pensar la disolución de las oposiciones fundantes del espacio nacional y la literatura, y en Ludmer adquiere, además, la deriva de la especulación.⁵⁵

Ludmer detecta en la ficción latinoamericana de los años 2000 la emergencia de un nuevo régimen de sentido en torno a las dimensiones del espacio leído en términos de territorio, “un principio general que recorre todas las divisiones” (Ludmer, 2020: 144) en el cual la imaginación toma una posición central. La ciudad en el fin de milenio se vuelve un territorio “de extrañeza y vértigo” (2020: 152) que se aleja definitivamente de las oposiciones tradicionales que supieron ser el eje ordenador

55 Múltiples posiciones han suscitado *Aquí América Latina. Una especulación* (2020) desde su aparición. En principio, *Literaturas posautónomas* (2006), texto que circuló en diversas plataformas desde el 2006, funcionó como manifiesto, acaso por su tono especulativo, y produjo diversos efectos en la escena crítica. La revisión de este texto finalmente fue parte de *Aquí América Latina*. Quisiéramos destacar dos lecturas que, aunque a primera vista sean diferentes, parten de un mismo problema. En una dirección, el texto de Miguel Dalmaroni (2016), una posición crítica ante el gesto de la especulación, acaso problemática por alojar en su interior el tiempo emblemático de la crisis y su carácter de ruptura y linealidad histórica. Por el otro, la reciente lectura de Sandra Contreras (2022) sobre la primera parte del libro “Buenos Aires año 2000. El diario sabático”, un gesto renovador que repara menos en el estatuto de lo literario que en la exploración del tiempo que emerge desde la sintaxis misma del libro. Y se detiene además en una literatura que, en los anuncios de su crisis, emerge desde el territorio mismo de la lengua. ¿No adquiere ahora otro sentido el gesto especulativo de Ludmer? Más aún si consideramos que asistimos en las últimas décadas a la conformación de una escena teórica y crítica que procura, ante la inminencia de los desastres y crisis del presente, encontrar otros modos de nombrar, que insistentemente busca categorías que organicen los sentidos en crisis. Leemos en Ludmer, a propósito del régimen territorial urbano, que la búsqueda de categorías y nociones es “el movimiento de la especulación” (2020: 150). Y continúa: “para poder especular hoy desde aquí necesitamos un aparato diferente del que usábamos antes. Otras palabras y categorías para pensar los regímenes de significación y las políticas de la ciudad naturalizada en América latina” (2020: 160). La especulación como procedimiento crítico -y podríamos sugerir nosotros la *imaginación* también- busca a tientas afirmarse y nombrar algunos sentidos en torno al agitado tiempo que le toca.

de la literatura en su dimensión nacional. Al calor de los acontecimientos sociales, políticos y económicos del cambio de siglo, la literatura, según Ludmer, avanza desdiferenciando aquello que antes oponía y en ese movimiento, construye otros regímenes de sentido en torno al espacio y los sujetos que lo habitan. La crisis, de este modo, antes que marcar el vaciamiento total de sentido, interviene directamente en la imaginación del fin de milenio y lo hace a partir de la conformación de una topología residual que produce una nueva zona de visibilidad: espacios recortados, fragmentos de ciudades, con áreas y zonas delimitadas que en su interior funcionan, propone la autora, como islas urbanas:

La isla es un mundo con reglas, leyes y sujetos específicos. En ese territorio las relaciones topográficas se complican en relaciones topológicas, y los límites o cesuras identifican a la isla como zona exterior/interior: como territorio adentro de la ciudad (y por ende de la sociedad) y a la vez afuera, en la división misma (Ludmer, 2020: 153).

Se trata de un espacio de bordes definidos al interior de la ciudad: “se puede entrar: tiene límites pero está abierta, como si fuera pública” (Ludmer, 2020: 153). Son los nuevos recorridos y trayectorias de sujetos retazados que, atravesando campos de ruinas y fragmentos, definen una nueva espacialidad. El territorio emerge y se constituye precisamente como resultado de una contaminación, una fusión, un principio de equivalencia en el que los órdenes pre-existentes se confunden. La isla urbana aparece en la propuesta de Ludmer como una imagen que condensa y expresa un régimen de igualdad en el cual todo se superpone, se mezcla y se fusiona. Se trata de “un tipo específico de régimen de significación, un instrumento conceptual en imagen para ver los años 2000” (Ludmer, 2020: 154), un régimen territorial de desdiferenciación, en el cual se suspenden las divisiones fundantes que organizaron a la ciudad un siglo atrás, para en su lugar trazar líneas, flujos y entrelazamientos. “Literatura urbana y rural, por ejemplo, ya no se oponen sino que mantienen fusiones y combinaciones múltiples; la ciudad latinoamericana absorbe al campo y se traza de nuevo” (Ludmer, 2020: 149). Gran parte de los principales postulados de *Aquí América Latina* tocan su propio límite a

la luz de la escena contemporánea, al menos sus ideas iniciales finalmente no son llevadas hasta sus últimas consecuencias. Si bien se posiciona como un ineludible punto de partida para abrir el debate sobre el mapa de transformaciones de la ficción en el fin de milenio, la propuesta de Ludmer encuentra otros alcances en la crítica de Fermín Rodríguez (2017b, 2022). Quizás hacia el final de su recorrido, Ludmer esboza bajo el nombre de *teoría del subsuelo*⁵⁶ ciertas implicancias entre los órdenes políticos y naturales, aunque evidentemente ésta último no fue la principal preocupación frente a la globalización de comienzos del siglo XXI. La autora asegura que en la topología de la isla urbana aparecen otros niveles por debajo de ciudad, y se abre allí una zona de exploración en la que emerge la conexión, la mezcla, la contaminación de órdenes. A propósito de la teoría del subsuelo y los niveles, escribe la autora:

Ese nivel bajo es una parte animal, espesa y orgánica; una materia fuera de la historia o de la ley que lo impregna todo y tiene un lugar dominante en el régimen porque exhibe el mecanismo de la desdiferenciación: borra las divisiones sociales y también, casi borra la diferencia entre humanos y animales. Es lo que conecta y une y aparece como el fundamento de la sociedad naturalizada de la isla: un espacio final o límite de significación, que no tiene más allá (Ludmer, 2020: 155).

Si la literatura se había encargado de registrar las operaciones de naturalización de los espacios nacionales y del orden capitalista, hacia finales del milenio el vaciamiento general del sentido de lo nacional expresa una temporalidad cargada de crisis, junto a la emergencia de nuevos territorios que exhiben los restos que quedaron del proyecto fundacional. Para Fermín Rodríguez (2017a) se trata de nuevas formas de vida y nuevas subjetividades que surgen en medio de la crisis y exploran un más allá de la identidad nacional. Pero también tiene lugar una pérdida de reconocimiento del suelo estable que había prometido el salto modernizador, luego de décadas de ajuste y explotación. Aparecen, entonces, al filo

⁵⁶ En esta dirección, analizaremos en *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara una escena -el chorro que brota de la tierra y la excavación arqueológica- pero desde una perspectiva materialista que se detiene y busca problematizar procedimientos estéticos bajo los cuales es pensado el entrelazamiento entre naturaleza y cultura.

del cambio de siglo, “nuevos tipos de espacializaciones no organizadas en torno a la constitución del territorio nacional” (Rodríguez, 2017a: 179), adheridas a la superficie de un presente inestable cargado de la inminencia de la crisis. Las antiguas separaciones del territorio, en la misma dirección que anota Ludmer, se derrumban dando lugar a procesos abiertos que avanzan redistribuyendo y desdiferenciando. Las ciudades se transforman en territorios ruinosos, “se vuelven periféricas de un suburbio impreciso, donde la frontera entre lo urbano y lo rural son cada vez más borrosas” (Rodríguez, 2017b: 52). Luego de décadas de saqueo y crisis neoliberal, de un proceso de incontenible desintegración, el espacio se convierte en una máquina de producir escombros. Por este motivo comienzan a aparecer territorios fragmentados, restos del espacio nacional en los que se intercambian formas y materiales: la ciudad se *pampeaniza* y el campo se *desnaturaliza*.⁵⁷ En esta transmutación de órdenes surgen nuevos vacíos, nuevos espacios en blanco: un retorno al desierto que comienza a emerger en las grietas del suelo de la ciudad, que reencausa el curso de la imaginación, su potencia para ensamblar y componer otros mundos.

La imaginación del fin de milenio en la ciudad pasa decididamente por la villa, producto de la degradación acumulativa y desorden, un imaginario del espacio en el cual acontece una disputa por el territorio y el tiempo. Rodríguez señala que el progreso produce villas como produce escombros, espacios conformados bajo la lógica de los restos que la destrucción ha dejado. La villa se presenta como un pliegue invisibilizado de la ciudad que insistentemente buscó ser relegado y ocultado por los imaginarios urbanos de la modernización. En oposición al espacio “medible y estriado del urbanismo” (Rodríguez, 2022: 111), los territorios en crisis de las ficciones de fin de siglo parecen inaugurar un nuevo vacío, participan de procesos de desertificación que dejan ver, finalmente, superficies arrasadas por

⁵⁷ Fermín Rodríguez recupera esta expresión de *El aire* (2008) de Sergio Chejfec, acaso la novela emblemática y en cierto sentido anticipatoria de la crisis de los años noventa y su radicalización en el 2001. Junto a *El desperdicio* (2007) de Matilde Sánchez, el autor propone leer, a partir de la desarticulación del espacio nacional, la atmósfera de precariedad que emerge en esas ficciones y envuelve a sus personajes, la vida precaria que discurre en la crisis como proceso de demolición.

décadas de políticas neoliberales y saqueos. La ciudad llegando al fin de milenio se parece más “al desierto contra el que había sido fundada” (Rodríguez, 2022: 111), ya que se trata de la puesta en curso de un nuevo vaciamiento en el cual el abandono está regido por las fuerzas regresivas del mercado. “Las villas miseria son actualmente los nuevos blancos en los mapas, los nuevos mundos «sin historia» poblados de formas desconocidas de vida comunitaria” (Rodríguez, 2010: 19). Esto es, una ciudad que en el punto más alto de su desintegración descubre

un territorio cubierto de escombros (...) donde el paisaje urbano se desarticula y fragmenta según esas dislocaciones espaciales permanentes de las grandes ciudades latinoamericanas de nuestro fin de siglo -megápolis desindustrializadas híper degradadas, convertidas en vertederos para una población excedente que se aferra con grietas de supervivencia informal, sin ningún tipo de protección (Rodríguez, 2022: 107).

La desarticulación del paisaje urbano produce zonas de excedentes, regiones recortadas que se extienden sobre superficies arrasadas. Pero la villa, en tanto configuración espacial emblemática de comienzos del nuevo milenio, no es exclusivamente el resultado inmediato de la crisis, el efecto concreto y material de la descomposición del sentido nacional, sino más bien es el corazón mismo de la política neoliberal.⁵⁸ Siguiendo a la autora, desde el subsuelo mismo de las ficciones de la crisis es posible preguntarse ¿cómo se reordena el espacio una vez

⁵⁸ Por este motivo, su aparición en el territorio argentino no data sólo de la crisis de los años noventa a esta parte, aunque su visibilidad en ese período haya resultado no sólo notoria, sino el resultado de un cambio radical en torno al régimen de visualidad del espacio. Cortés Rocca (2018) reconstruye la historia de su surgimiento y escribe al respecto: “la villa se reconoce como tal en el momento mismo de su surgimiento en los años cincuenta. Entonces se crea la «Comisión de la Vivienda» y surgen las primeras agrupaciones políticas villeras. También la literatura y el cine la registra como fenómeno urbano: aparece muy tempranamente en *Las colinas del hambre* (1943) Rosa Wernicke y en *Villa Miseria también es América* (1957) de Bernardo Verbitsky adquiere una adjetivación que se irá naturalización con el paso de los años (...) Durante las décadas siguientes, la literatura y el cine no dejan de reparar en las villas (...) y las iniciativas culturales y políticas se los años sesenta y setenta la convierten en un campo clave para el activismo social. Sin embargo, incluso desde mediados del siglo XX, cada representación de la villa como territorio y espacio social insiste en desocultar, informar, hacer ver un fenómeno que, en mayor o menor medida, trataba de ser invisibilizado. La crisis económica, política y cultural del 2001 propone un cambio radical en esta lógica. Por eso, en el nuevo milenio, «la cuestión no pasa por mostrar o no mostrar, sino por cómo hacerlo» (2018: 218-219).

disueltas las divisiones fundantes de lo nacional? ¿Cómo se re-encauza su potencia estética y política?

A la larga tradición decimonónica que proyecta sobre la oposición ciudad-campo otros binarismos -desde civilización-barbarie hasta futuro-pasado-, se le suma otra que también especializa capital y trabajo. El nuevo milenio consolida un largo proceso de imbricación de aquellas antinomias que sostenían la diferencia ciudad versus campo en la imaginación cultural, pero también en las prácticas del urbanismo y en las políticas de administración del Estado y del capital privado (...) Se trata ahora de una reconfiguración territorial novedosa que espacializa el proceso de redefinición de esa oposición clásica entre ciudad y campo como espacios que alojaban el capital y el trabajo. Se trata de un proceso que comienza a mediados del siglo XX, y que produce ejemplos notables de ciudades desindustrializadas en las que se aloja la fuerza laboral, tanto como espacios rurales con concentración de capitales. Justamente por eso, la villa es menos un efecto colateral de alguna crisis -en Argentina, la del 2001 para nombrar la que abre el milenio- que un resultado estructural de la política del neoliberalismo. (Cortés Rocca, 2018: 222).

La villa, de este modo, no se posiciona como espacio a representar, como tema o modelo social a retratar sino que se presenta, en los comienzos del siglo XXI, como *reservorio de materiales y procedimientos estéticos* (Cortés Rocca, 2018). Esto significa que, en una torsión del régimen mimético de visualidad, antes que la lógica del reflejo, la villa explora un “marco de mostración de zonas de visibilidad e invisibilidad” (Cortés Rocca, 2017: 258). Al igual que el régimen de visibilidad de la basura, la villa como espacio paradigmático de la imaginación de la crisis fue también relegado al ocultamiento y la invisibilización. Lo cierto es que, durante la crisis social, política y económica del 2001, se produce un desplazamiento en el cual ya no habría un velo detrás del cual se exhibe lo oculto, que muestra lo invisibilizado, sino que la preocupación, en términos de procedimiento estético y político, gira en torno a los dispositivos visuales de mostración. En tanto apertura de un campo de lo posible, el espacio de la villa se alza contra el vacío negativizado del desierto para producir un nuevo blanco en el cual la disputa territorial de los sentidos nacionales arrasados se lanza a imaginar, una vez más, el espacio de la

ficción y los materiales desechables que lo pueblan, a iluminar nuevas relaciones entre sí y a multiplicar así las imaginaciones que lo componen.

6. Basureros

Hay que seguir a los materiales

Tim Ingold

En tanto reservorio de materiales y procedimientos estéticos, la villa parece organizar una nueva sintaxis en torno al desecho. Tanto la teoría como la crítica y la ficción coinciden al advertir que la presencia desmesurada de basura en las últimas décadas se ha tornado un tema, un problema y una herramienta conceptual en la producción estética contemporánea. Ya que convoca y atraviesa un conjunto de problemas sobre el presente que atañen a la configuración del espacio y su materialidad, a la dimensión temporal y a ciertos regímenes visuales de las imágenes. Los restos materiales, como ya expusimos, son al mismo tiempo aquello que permite pensar al presente desde su carácter destructivo y aquello con lo cual la narrativa agencia para delinear procedimientos de imaginación e inscripción visual del espacio. De hecho, la basura y los desechos que pueblan la superficie espacializada del presente parecen ser el enclave material que exhibe los efectos de las múltiples crisis de nuestro tiempo. Se trata de lo que *resta*, de aquello que ha sobrevivido del proyecto modernizador, de una totalidad que se desmonta. La ruptura del tiempo homogéneo de la modernidad, afirma Horne (2022), acompañada de la posibilidad de recoger los restos dispersos que han quedado de ese proceso destructivo tiene consecuencias directas en el modo en que concebimos a las imágenes, los objetos y los paisajes, y en términos más amplios, incide sobre el modo en que comprendemos la crítica, la literatura y la teoría. A partir de una

determinada atención a la compleja materialidad que convoca la basura es posible advertir la interrupción de las coordenadas espacio-temporales del programa modernizador en términos de avance, desarrollo y progreso. Pero también es posible advertir el modo en que la materialidad cobra agencia, con usos y trayectorias específicas, y descubrir allí su carácter resistente. En tanto reemergencia desplazada, la basura ilumina un nuevo uso y una nueva potencia que disputa ciertos ordenamientos materiales del tiempo y el espacio en el presente de la crisis.

Hay un modo singular de *hacer sitio* que tienen los restos, en la manera en que se distribuyen y en las relaciones que descubren sobre una superficie. En primer lugar, son cosas a ser ignoradas, propone Bennett (2022): materia indeseada que insistentemente se busca invisibilizar, aunque resulte imposible negar su existencia. Allí radica su resistencia material y su lucha por inscribirse en el campo de lo visible. La amplia presencia de basura, restos y desechos materiales, en el marco de escalada y aceleración del capitalismo tardío, desajusta el orden material, provoca desplazamientos y por ello se busca persistentemente dominar su presencia: la basura tiene que ser eliminada, ocultada, suprimida. Edensor (2005b) coincide en este punto al afirmar que, en tanto efecto de un proceso de degradación específico, la basura forma parte de un exceso que se torna imposible de eliminar totalmente. Así, se dirime entre el ocultamiento y la exhibición.⁵⁹ Su aparición conjuga además dos zonas de problemas sobre las que venimos insistiendo a propósito de la crisis. Es el entrelazamiento entre el orden natural y político que detenta la basura en tanto “parte estructural de la lógica del consumo y del extractivismo desmedido” (Cortés Rocca y Horne, 2021: 8). Se trata de una

59 Cortés Rocca explora esta relación a partir de lo que llamará *la dialéctica de la revelación o el ocultamiento* y vincula la lógica material de la basura al espacio de la villa. A propósito, escribe: “La villa argentina siempre había estado ahí desde los años cincuenta, ligada a la dialéctica de la revelación o el ocultamiento; a partir de la crisis social, económica y política del 2001, no sólo se intensifica su visibilidad, vinculada al problema de cómo narrarla -obligada más al debate sobre la acción político-estética que al problema de la representación-. También se hace evidente que no se trata solo de un espacio transitorio sino permanente y que, lejos de ser un fenómeno local o regional, es un efecto contundente de la globalización neoliberal (2018: 223).

materialidad en la cual se filtran los conflictos económicos y políticos de una desigualdad social arrasadora y los efectos destructivos del ambiente en su punto más crítico. Por esto mismo Luz Horne afirma que la basura concentra los principales problemas de la escena contemporánea:

Desde entonces, y con más ímpetu, la basura se ha vuelto una metáfora privilegiada para aglutinar diversos problemas de lo contemporáneo en tanto ofrece una imagen sintética y gráfica del fracaso del modelo capitalista, industrial y extractivista en sus dos sentidos privilegiados. En primer lugar, nos muestra la derrota social de este modelo en tanto pone en evidencia la extrema desigualdad social, la pobreza, el abandono social y la precariedad de quienes se ven reducidos a vivir entre la basura y de la basura; ese espacio promiscuo en donde los ricos y los pobres se conectan a través de los restos de unos y la comida de otros. En segundo lugar, la basura se vuelve el sitio por excelencia del desastre ecológico y el agotamiento del modelo extractivista y, a la vez, el lugar desde donde se podrían reconstruir -a través del reciclaje- un modelo de producción alternativo y sustentable (Horne, 2022: 148).

Como desarrollamos en el capítulo anterior, la creciente y acelerada producción de excedentes hace que los materiales degradados convoquen un pasado cada vez más reciente. Ya que la basura se precipita en el tiempo, se deteriora rápidamente haciendo de esas largas duraciones que suscitan otros materiales del pasado en tanto resto, un solapamiento abrupto de tiempos, un abigarramiento de producción y degradación: un pasado que se actualiza rápidamente, en el que conviven lo producido y lo excedente a la par. Se trata del despliegue de un proceso en el que un pasado reciente se torna antiguo, llevando consigo a los objetos a una condición de obsolescencia y descarte. A propósito de la villa y su temporalidad de fin de siglo, Fermín Rodríguez (2022) hace referencia a las *velocidades de la crisis*, haciendo énfasis precisamente en los materiales que la componen y en los procedimientos que conforman. Pero también alude a la velocidad de la escritura, a una condición precipitada de acontecimientos que, en el revés de la linealidad narrativa, encadena sucesiones carentes de conexión: “la escritura se puso a correr a la velocidad de la crisis, para dejar atrás la historicidad de los imaginarios

modernos del espacio y el tiempo” (Rodríguez, 2022: 166). Con sus construcciones destinadas a no durar, con sus materiales precarios y efímeros, restos de los restos, la villa propone otra relación con la materialidad del espacio y el tiempo. Ya que en el apuro y la fragilidad que presentan sus ensamblajes, los materiales de los que están hechas las villa revelan cierta resistencia y se ofrecen a un nuevo uso: inventan formas y conexiones, dan lugar a la composición de otros objetos. Valeria De los Ríos escribe al respecto:

La basura –pensada como algo para ser eliminado y rechazado– en su origen es contraria a toda noción de mercancía, ya que no tiene ni valor de uso, ni valor de cambio. Sin embargo, a partir del siglo XX por diversos motivos –tanto económicos como medioambientales– la basura se convirtió no solo en sustento para los desposeídos y marginalizados del sistema económico, sino que también en materia prima para la elaboración de otros objetos materiales (2021: 60).

A propósito de los procedimientos y agenciamientos de los desechos, Gisela Heffes (2017) repara en el carácter ominoso a la vez que contagioso de la basura, desde una mirada medioambiental y biopolítica como modo de abordaje para leer los residuos de la cultura latinoamericana contemporánea. Allí se produce, para la autora, una intersección entre producción de basura, globalización y entornos urbanos que vuelve la mirada hacia el espacio de la ciudad como sitio emblemático de la modernidad y su continuidad en el presente como generador de residuos a gran escala. Por este motivo, el desecho cobra tanta importancia en los estudios críticos, ya que se encuentra en el centro tanto de la constitución de la modernidad como de su descomposición. En este sentido, la basura no sólo es un excedente que ha quedado afuera del circuito del producción sino también la supervivencia de un despojo histórico, de una forma de permanencia y resistencia material. Cortés Rocca señala en esta dirección que “la basura es desorden y caos, puro resto; los residuos se someten a la clasificación y al orden para volver a utilizarse de algún modo” (2017: 256). La recuperación de un desecho que parecía inservible no se trata -como proponen las ficciones de nuestro corpus- de un acto de reciclaje orientado hacia un compromiso con el medioambiente, sino de la reinención de

usos y prácticas que produce una potencia en el presente de la crisis, del encuentro de materiales y el agenciamiento que esos encuentros propician.⁶⁰ Tampoco es la materia prima de un principio constructivo, como un gesto vanguardista de montaje, sino que se revela como una materialidad compleja y múltiple, como un encuentro entrelazado de capas temporales, disposiciones espaciales y usos. Efectivamente, en las ficciones de nuestro corpus, la basura no sólo explora las formas destructivas de la crisis, sino que también se lanza a ensayar procedimientos, modos de agenciamiento que descubren otros vínculos con la materialidad del espacio y el tiempo.

En su ensayo-manifiesto *El espacio basura* (2012), Rem Koolhaas afirma que la modernidad en tanto proyecto edificante monumental se encargó de producir, antes que la arquitectura moderna, espacios basura a gran escala: “El «espacio basura» es lo que queda después de que la modernización haya seguido su curso, o más concretamente, lo que se coagula mientras la modernización está en marcha: su secuela” (Koolhaas, 2012: 5). La basura, para Koolhaas, en su dimensión espacial, traza una continuidad allí donde antes se producía una separación de órdenes, de tiempos y espacios. Se trata de un tipo de espacialidad sin interrupciones temporales, es decir, un continuo que suprime las distinciones. Sin embargo, propone un leve desplazamiento en la relación entre el espacio y la basura. Ya que destituye su comprensión más rápidamente intuitiva, esto es, el *espacio basura* como el gran basural en el que se han convertido los territorios contemporáneos o el sitio en el que se han depositado todos los residuos producto de múltiples crisis, para explorar su revés: determinadas espacialidades consolidadas por el tiempo del consumo, esto es un tipo de continuidad que se aproxima a la de la promesa del progreso y del porvenir. De todos modos, la arquitectura del *junkspace* parece señalar la pérdida del sentido de permanencia ya que sus materiales como también sus ordenamientos espaciales son dispares,

60 En relación a la materialidad de la basura y a la figura del recolector de residuos, Luz Horne destaca la singularidad de su presencia en el contexto latinoamericano: “mientras que en Estados Unidos y Europa el reciclaje refleja un compromiso con el medioambiente, en Latinoamérica es una práctica más bien motivada por la supervivencia económica” (2022: 149).

inestables. Este punto produce efectos en el régimen visual que inaugura la condición del desecho ya que “el «espacio basura» es un territorio con problemas de visión” (Koolhaas, 2012: 6). Acaso en este punto coincidan muchas de las lecturas en torno a la materialidad de la basura y su modo de espacialización: en el singular régimen visual que habilita su lucha por inscribirse sobre el territorio, en la disputa que atraviesa entre la visibilidad y el ocultamiento. Se trata de advertir un cambio de signo, un desplazamiento que se produce entre el sentido decadente y pasivo en torno al desecho hacia los poderes y formaciones materiales que revelan sus ensamblajes. La basura, como un resto, detenta una materialidad que, nos recuerda Bennett (2022: 40), no es posible *desechar* totalmente, pues continúa su rumbo a pesar de todo.

7. Ficciones en crisis

¿Por qué será que los relámpagos y las raíces se parecen tanto?

Verónica Gerber Bicecci

El cambio de milenio quizás constituya en Argentina la forma más emblemática de la imaginación de los fines. Ya que desde los años noventa, pasando por el 2001 y los años subsiguientes advertimos el modo en que comienzan a surgir una serie de imágenes ligadas al tiempo de la ruptura y los espacios de la crisis. Como afirma Ludmer (2021), no sólo se transforma el mundo bajo el signo del cambio de época sino también los imaginarios, las formas de los imaginarios. Lo cierto es que a partir de los años noventa comienzan a proliferar imágenes, espacios y materiales

asediados por el desastre, determinados por las múltiples crisis que exhiben un estado de desintegración social, político, ambiental e histórico. En este sentido, un amplio conjunto de ficciones argentinas por esos años hace de la crisis no sólo su tema, en el sentido de una búsqueda hacia diversas formas de datar, replicar, documentar el estallido social de la época, sino que además se vuelve su óptica, su visión, su procedimiento. ¿Cómo intervenir entonces en el paisaje de lo visible? María Moreno (2011), escribiendo al calor de los acontecimientos convulsionados del 2001, resalta el carácter inventivo, imaginario, ficcional de la serie de transformaciones que comienzan a organizarse en torno a los sentidos de la crisis: la invención de la resistencia en lucha por el territorio, las mutaciones del lenguaje bajo el peso de los acontecimientos y, especialmente, “la fiesta de imaginar que nombrando se actúa” (Moreno, 2011: 23). De este modo, buscamos indagar en las inscripciones y los procedimientos a partir de los cuales la ficción imagina, interviene e inventa territorios en los que adviene una posibilidad para el porvenir. No se trata del fin en tanto imagen del agotamiento total del sentido, sino de un campo de lo posible que disputa el sentido de clausura y decadencia de un tiempo y un espacio en crisis, en el que la figura del desastre, como sugiere Andermann (2018b) resulta insuficiente para pensar las transformaciones políticas, sociales y ecológicas del presente.

En este sentido, la degradación de la ciudad corre a la par de la emergencia de nuevos territorios y dan lugar a otros repartos espaciales. Por un lado, *La villa* (2011) de César Aira, publicada pocos meses antes de los acontecimientos de diciembre de 2001 pero escrita a finales de los años noventa, explora ciertos regímenes visuales que intervienen directamente en el desencanto del fin de milenio. Si la marginalidad primeramente fue asociada al ocultamiento, la oscuridad y lo excluido, la novela produce otro movimiento, dotando al espacio de la villa de una multiplicidad de luces. Desde allí, la villa parece reorganizar el vasto territorio de lo visible, produciendo un corte, una interrupción en el régimen de visibilidad de lo dado. Aira conjuga dos órdenes de la lógica del desecho: por un lado, los materiales descartables con los que se construye y alza la villa y, por el

otro, la idea de gasto y derroche. El mito del proyecto civilizatorio y progresista del espacio urbano, en términos de un ordenamiento pleno y simétrico de la ciudad, se exhibe en retirada, en conjunto con el despliegue de materiales precarios que circulan por la novela. La villa aparece como el espacio restante de los sueños de progreso de la ciudad racional y racionalizada. En su interior, el ensamblaje de materiales efectúa otro reparto, es decir, otra disposición y ordenamiento en los que se producen enlaces y entrelazamientos, como historia y naturaleza que en el final vertiginoso de la novela, se aproximan y exploran formas de habitar, escribir e imaginar el presente en crisis. Una vez más, la tormenta irrumpe para desestabilizar el conjunto de representaciones que hacen de la historia un sentido apartado del entorno. Conjugando la atmósfera de la crisis, con su temporalidad de fin de mundo, la ficción de Aira despliega una serie de procedimientos que insisten en imaginar y explorar las formas *del clima de la historia*: esos órdenes que durante la modernidad fueron entendidos como esferas separadas, se encuentran en el presente de la novela visiblemente conectados (Chackrabarty, 2022). Es en la tormenta final que parecen anudarse diferentes velocidades espacio-temporales, dando lugar a un conflicto que explora un enlace posible entre naturaleza e historia, a la vez que es posible advertir allí el carácter inminente de la crisis bajo la forma de un clima.

Por el otro, *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara, despliega también una lógica del desecho y explora las dimensiones del espacio y la materia. La villa se alza allí como una sede de transformaciones de la materia que se dirime entre la fragilidad y la resistencia, entre la destrucción y el acontecimiento. Ya que en el centro de ese espacio desplazado tiene lugar una excavación arqueológica y a partir de ese movimiento, la villa se vuelve un sitio *histórico*. Al excavar la tierra y en ese acto exhibir una multiplicidad de elementos, al poner la basura junto a la reliquia, al conjugar el abandono con el rescate, allí asoma la resistencia material, la fuerza persistente de los huesos pero también la potencia del plástico. Como si en ese hallazgo emergiera una historia de los restos, un archivo de materiales olvidados, un encuentro abigarrado y confuso de trazos del pasado y el presente. El

chorro que brota de la tierra pone a funcionar otras relaciones entre el espacio y la materia ya que de allí emergen fuerzas geológicas que desestabilizan el suelo de la ficción y de sus formas de representación. Como escribe Fermín Rodríguez: “espesa y orgánica, la escritura se desliza por el subsuelo de la historia humana, alterando las escalas espaciales y temporales” (Rodríguez, 2022: 17). La novela dirige su mirada hacia la tierra, trae a escena la profundidad como proceso de espacialización del tiempo y de esta manera convoca otras mediciones y escalas temporales: largas duraciones subterráneas se extiende bajo el suelo barroso de la villa.

Un cambio radical en la lógica del espacio urbano intensifica su visibilidad en el nuevo milenio y conjuga múltiples crisis: del entorno, de la política, de la historia. No obstante, los modos de retratar este estado de descomposición no se acercan, en la ficción, a las formas ya conocidas de la denuncia, ni la representación social de la miseria, ni la documentación. Como si en esta larga cadena de efectos de la crisis que constituyen los años noventa, los regímenes de representación también ofrecieran los signos de su propia transformación. El espacio de las ficciones se torna entonces el sitio del despliegue de procedimientos, de la distorsión, de la distancia, de la acción desenfrenada, del montaje y la yuxtaposición, a partir de la construcción de nuevos espacios en los que se conjugan otros modos de la percepción y el habitar, de la imaginación y del hacer.

En ambas ficciones se ensayan modos de capturar el estado de descomposición del imaginario nacional a partir de ciertos procedimientos visuales y materiales que más que revelar el carácter decadente y total de la crisis, exponen otras zonas de invención e imaginación del espacio, otros repartos que articulan la degradación pero a la vez resistencia de sus materiales, el estado de crisis pero también los posibles reordenamientos que de allí emergen. Ambas sostienen que ante la emergencia de nuevas disposiciones espaciales acontece un universo con reglas propias que imagina otras formas de la resistencia. En ellas se destacan también escenas y procedimientos que exploran un posible entrelazamiento entre historia y naturaleza. Y lo hacen a partir de imágenes y figuras que convocan los tiempos

profundos de la tierra, con sus capas y estratos materiales, como también los rayos y las tormentas eléctricas del agitado cielo del fin de la historia. De hecho, iluminan allí la potencia que surge en el presente de la crisis para construir otros dispositivos en torno al tiempo y el espacio que insisten en imaginar un más allá del fin de la historia.

8. La villa luminosa

Era un circo de luz amarillo, más bien una cúpula, hecha de puro aire nocturno encendido,
en el que mil millones de puntos móviles formaban una textura dorada, de maravillosa
profundidad

César Aira

El espacio de las ficciones del fin de milenio, decíamos, hace de la crisis no sólo su tema, en el sentido de una búsqueda hacia diversas formas de representar el conflicto social y político, sino que además la vuelve su óptica, su visión, su procedimiento a partir de nuevos repartos territoriales y temporales. Tal como sugiere Rodríguez “la novela se hace cargo de la percepción y la imaginación de la crisis” (2017a: 181). Ante los efectos de esa crisis, que sostenía además la incertidumbre ante cómo seguir narrando, la literatura convoca otros órdenes propicios del tiempo que anunciaba. Ya no la fragmentariedad y la discontinuidad en manos de la experimentación vanguardista, tampoco el realismo histórico como réplica de los acontecimientos, sino, como expresa Sandra Contreras (2002), una recuperación del impulso narrativo como el modo mismo de recomenzar aquello que se encontraba agotado. Esto es, cómo hacer de ese tiempo marcado por el fin el motivo de interrogación y de hacer en lo ya dado. Quisiéramos leer un

desplazamiento en torno al espacio que tiene lugar en *La villa* (2011) de César Aira, la cual, a partir de una serie de operaciones y procedimientos en torno a la potencialidad de las imágenes, despliega una zona en la que la visualidad interviene en el desencanto del fin de milenio. Siguiendo a Sandra Contreras, aquello que se encontraba agotado, “el ritmo febril de la invención” (2002: 25) propio de las vanguardias de fin de siglo, es precisamente el punto al que vuelve Aira, el modo en que interrumpe la tradición para adoptar una perspectiva vanguardista como ficción y desplegar un procedimiento que pone en marcha, otra vez, la creación artística. Un mecanismo que recomienza y explora las dimensiones del tiempo *después* como modo de empezar de nuevo aquello que estaba agotado.⁶¹ Si Reinaldo Laddaga (2007) afirma, partiendo precisamente del mismo Aira, que en el presente la figura del escritor sufre una transformación -cuyo horizonte de expectativa ya no serán las letras, como lo fue el siglo pasado, sino el artista y en términos más amplios, el arte contemporáneo-, podríamos sugerir que los procedimientos a partir del cual el presente se inscribe en la ficción ya no consisten en *representar* cierta problemática contemporánea, en reproducir lo real, por caso la crisis de la década de los noventa, sino en exhibir dispositivos visuales que interroguen precisamente la configuración y las tensiones de ese tiempo. Pero además, este procedimiento sensible conforma una zona de exploración atenta a la materialidad de los restos. Fermín Rodríguez observa al respecto: “No hay representación, no hay interpretación, sino captura de fuerzas transformadas en formas heterogéneas al orden de cosas establecido” (2022: 15). Al interior del

61 En *Las vueltas de César Aira*, Contreras logra articular en la escritura de Aira dos problemas centrales de la literatura argentina de la década de los 80: la pregunta sobre cómo seguir escribiendo ante el aparente agotamiento, y la propuesta artística de las vanguardias como modo renovado de la experiencia. Allí escribe: “De ahí que la vuelta al (del) relato sea indisociable de la recuperación anacrónica de las vanguardias históricas, de su mito de origen. Mi hipótesis es que la vuelta al relato es, en la literatura de Aira, el efecto de una interrogación que el conjunto de su obra formula desde un punto de vista que define y asume *como si fuera un punto de vista vanguardista: cómo seguir haciendo arte cuando el arte ya ha sido hecho*. En la repetición de esta interrogación histórica (...) la literatura de Aira se constituye como un gesto vanguardista que convierte al relato (...) en *un acto de supervivencia artística*. Una experiencia de anacronismo con todo lo de melancolía y de euforia que hay en la adopción de lo póstumo como punto de vista (*¿cómo seguir escribiendo después del final?*) y el relanzamiento hacia el futuro del impulso vanguardista (*¿cómo volver a empezar?*)” (2008: 21).

procedimiento, la imagen otorga un nuevo marco de inteligibilidad, traza efectivamente otras relaciones y abre un nuevo campo de visibilidad en torno a las formas de lo contemporáneo.

La novela de Aira despliega de modo vertiginoso la imagen paradigmática de la crisis argentina de finales de los noventa en la figura de los cartoneros, exhibiendo desde allí una serie de problemáticas centrales sobre la ficción y lo contemporáneo: el trabajo, los objetos y el valor, la imagen y el tiempo, la basura y los restos, la materialidad y sus modos de inscripción en la superficie del presente. Maxi, el joven protagonista de la novela, casi por un hecho casual e inesperado, adopta la singular práctica de ayudar a los cartoneros a partir del “acarreo voluntario de basura” (Aira, 2011: 21), haciendo un uso aún más singular de su tiempo y fuerza: “había transfigurado un gesto casual y repentino en una ocupación del tiempo” (Aira, 2011: 80). Ese es el punto de partida de *La villa*, historia en la que conviven el policial, la corrupción y la droga, el espectáculo mediático, la percepción en tensión con la realidad y de fondo, la atmósfera enrarecida y alucinada de la crisis. Y su desenlace -junto a la aceleración propia de los finales- trae a escena una tormenta que disputa la separación entre naturaleza e historia, conformando una atmósfera que todo lo mezcla y revuelve, que reconfigura las coordenadas espacio-temporales. Una catástrofe eléctrica, una precipitación climática se abre hacia una zona sensible que despeja el agitado cielo del fin de la historia, que suspende el conjunto de representaciones que hacen de la historia un sentido apartado del entorno, convocando otras duraciones y velocidades que exploran un después de la crisis.

El personaje de Maxi constituye la figura paradigmática de la juventud de los noventa, de una generación fallida por la experiencia histórica de la derrota. Ya que en él visualizamos el vaciamiento de sentido, la pérdida de contacto con la experiencia vivida propias de la atmósfera de la crisis. No trabaja, no estudia, sólo hace ejercicio. En este gesto expresa la sensibilidad de una generación que va a la deriva, anestesiada emocionalmente, atravesada por el tedio, en un horizonte sin

posibilidades ni expectativas.⁶² Francine Masiello, a propósito de la llamada *generación del noventa*, advierte en la literatura ese clima indolente de la época: “se escribe sobre el tedio, la acidia, la incapacidad de uno de actuar en el mundo real, en la casa, en el barrio o más aún, en el propio país” (2012: 82). De allí que el accionar de Maxi se traduzca en un hecho imprevisto e indeterminado, en la presencia de un cuerpo repartido en otro espacio que interrumpe y produce *disenso* (Rancière, 2009) . El uso de su fuerza para el acarreo de basura finalmente exhibe una zona en la que la literatura de la crisis explora esas otras formas de vidas y espacios apartados del orden estatal.

El rumor del fin de milenio -una temporalidad igualmente emblemática y espectacular del fin- conjugó sentidos muchas veces atravesados por el agotamiento, la crisis y la clausura, y sin embargo, encuentra en la novela de Aira una imagen que encandila: la villa se abre como una inscripción espacial que trastoca el trazado de lo visible, que interviene en la producción y circulación de los materiales, en medio de la crisis y la decadencia. Hay, entonces, una imagen potente en la novela de Aira que ilumina precisamente aquello que permanece “en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver” (Aira, 2011: 12): la villa es un espacio que posee una singularidad, una extrañeza signada por la intensidad de luz que emite. Esta luminosidad no responde meramente al orden de lo fantástico ligado a la percepción alterada de su protagonista, sino a una cuestión sumamente concreta y material: el tendido de miles de foquitos de luz que forman figuras, en “todas las combinaciones posibles, sin método, en un despliegue de creatividad caprichosa” (Aira, 2011: 32). La disposición singular de esas bombitas de luz componen una serie de figuras, diferentes entre sí, sin un orden o razón que las regule: “la base de luz del anillo no era homogénea, sino formada por

62 Sobre este punto parece detenerse también la novela de Carlos Busqued. Cetarti, personaje principal de *Bajo este sol tremendo*, se inscribe en la misma trama de sentidos y afectos en torno a la crisis. El tedio y la abulia como la atmósfera afectiva de la novela se instala como un clima que envuelve al personaje de la novela de Busqued. Lo cierto es que Maxi, el protagonista de *La villa* explora otras dimensiones a partir de una búsqueda imprevista, de un *empleo del tiempo* que interrumpe un determinado reparto espacial.

serpentinadas y firuletes, en una profusión de pequeñas figuras que el ojo habría necesitado más tiempo y tranquilidad para descifrar” (Aira, 2011: 178).

Si la crisis constituye el sitio y la atmósfera de la novela, lo que se anticipa en primer plano ya no es la tradicional oposición entre oscuridad y luminosidad, vale decir, la villa como el nuevo espectáculo luminoso de los inicios turbulentos del milenio, sino más bien la emergencia de luces plurales, diversas entre sí, haciendo foco en un territorio regido por sus propias reglas y otorgando así otro marco de inteligibilidad a aquello que constituyen las imágenes cristalizadas de nuestro tiempo. La villa, con su iluminación de feria, ofrece un nuevo marco que devuelve la mirada hacia otras zonas de la visualidad: la materialidad de las cosas, los usos de los materiales, la percepción y los nuevos repartos del espacio. Desde allí, la villa parece reorganizar el vasto territorio de lo visible, produciendo un corte, una interrupción en el régimen de visibilidad de lo dado. Bajo la operación de dotar de luz -y no simplemente luz, sino una multiplicidad de pequeñas luces, luces *menores*- un espacio signado por la oscuridad, decadencia y lateralidad, Aira redistribuye los órdenes de lo posible asignados a tal espacialidad. El desplazamiento de la frontera de la visualidad que supone la villa elabora, como escribe Rancière, “un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones” (2009: 7).⁶³ En oposición al imaginario social de la ciudad, la villa no asume aquí la oscuridad y opacidad propia de los espacios marginales, sino que en su reverso se vuelve puro derroche de luz, resplandece en la noche “como una gema encendida por dentro” (Aira, 2011: 29). Advertimos entonces que “cada calle tenía su dibujo

63 Para Rancière (2009), en la base de todo pensamiento hay una política estética que insta un modo singular de distribución y recorte del espacio y del tiempo, de lo que se deriva una particular concepción de lo real. En otras palabras, todo régimen estético supone un reparto de lo visible, de lo decible, de los cuerpos (que tienen competencia para ver y calidad para decir), de los espacios y de los posibles e imposibles del tiempo. Para el autor, es sobre el reparto de lo sensible que se asienta lo que denomina el “orden policial”. La “política” (a secas, y la política estética) surge, en cambio, cuando se interviene litigiosamente ese reparto y se recomienzan otros procesos de subjetivación y, con ellos, nuevas lógicas de la apariencia y la inteligibilidad. Allí, entonces, donde ciertos pensamientos hacen pasar como determinaciones históricas sus distribuciones de los cuerpos, de las voces y de las capacidades, Rancière propone una política del *desacuerdo* que busque dar parte a los que no tienen parte en ese reparto.

lumínico propio” (Aira, 2011: 32), cada camino se encontraba custodiado por una determinada figura -una estrella, un pato, un cuadrado- que hacia el final de la novela termina por revelar y configurar un sistema: un lenguaje cifrado. El espacio de la villa, sin embargo, no sólo significa una interrupción y reordenamiento en el campo de lo visible, expresa también cierta singularidad en su diseño: reúne en un mismo punto visualidad y espacialidad. Supone, en primer lugar, un límite en el territorio: se trata de “un espacio que se demora” (Cortés Rocca, 2017: 257), al que Maxi, su protagonista, dilata su llegada y acaso eso intensifique aún más la luminosidad de ese “reino encantado donde no se escatimaba la luz” (Aira, 2011: 31). Hay una frontera precisa, una línea de demarcación, que señala a la vez la separación y la juntura de un espacio: la calle Bonorino marca el ingreso a la villa. Se trata, como observa Ludmer (2020), de una transformación de los territorios del presente que, desde la imagen de la isla urbana, traza y dispone otros ingresos al espacio, un desplazamiento de una frontera que antes servía para separar, producía un corte. Ahora se puede entrar, es un espacio que está abierto, nos recuerda la autora. El acercamiento gradual de Maxi significa finalmente “franquear los límites de la villa, a entrar, unos pasos nada más” (Aira, 2011: 31). Además, la circularidad de la villa, en oposición a la cuadrícula racional y la planificación urbana que organiza el espacio de la ciudad, descubre una nueva zona de derroche espacial, “una gran improvisación colectiva” (Aira, 2011: 196):

Lo más extraño era la disposición de estas calles: no partían perpendiculares al borde de la villa sino en un ángulo pronunciado, de casi cuarenta y cinco grados. También era extraño que corrieran en línea bastante recta, a pesar de lo informal de sus construcciones. El borde de la villa se curvaba suavemente, sugiriendo que la forma general era un enorme círculo (Aira, 2011: 31).

De este modo, Aira presenta un espacio que conjuga dos órdenes de la lógica del desecho. Por un lado, los restos materiales como cimientos sobre los que se alza la villa, esto es cartón, chapa, madera y cualquier otro material descartado, por el otro, la idea del gasto y el derroche, de luz y de ordenamiento espacial como

reverso de la razón y la planificación de la ciudad. Históricamente, la ciudad fue pensada a partir de una disposición y un ordenamiento geométrico; así, la pulsión ordenadora del espacio significó en la ciudad un corte preciso y riguroso que hiciera de la razón la medida con la que se disponen las cosas. En *La villa* de Aira, el mito del proyecto civilizatorio y progresista del espacio urbano, en términos de un ordenamiento pleno y simétrico de la ciudad, se exhibe en retirada y el creciente deterioro de la crisis socioeconómica de los noventa se cifra en la emergencia espontánea, puramente caprichosa que supone la disposición y espacialidad de la villa. Puesto que cuestionada la razón ordenadora de la ciudad, aquella que persigue la continuidad planificada de los espacios urbanos, lo que ingresa en la novela de modo irónico -indisociable de la ficción de Aira- es el revés de la medida y el ahorro. La villa, decíamos, se expone como el puro derroche, como el gasto inútil que expresa su intensa luminosidad y forma circular. Si decimos que el trazado geométrico de la ciudad implica, además, un mecanismo de control bipolítico, orden y disciplinamiento tal como sugiere Heffes, la novela realiza otro movimiento al revelar que la villa organiza su propio universo de normas y esto es a fin de cuentas, el motivo que fluye por la novela: *todo puede pasar*. Esta singular experimentación con el verosímil, su aparente puesta en suspensión cuando no su estallido a secas, es aquello que Sandra Contreras percibe en la ficción de Aira y lee en términos de “una insistente exploración de lo real” (2013: 17).

Todas las calles van hacia el centro, conformando un punto ciego en el espacio sin principio ni fin. El desperdicio de espacio y de luz encuentra su reverso, propio de la atmósfera de la crisis: por un lado, las villas “se levantaban en sitios limitados, que no podían extenderse” (Aira, 2011: 35), por el otro, los interiores de las casillas, al igual que el centro de la villa, progresivamente se volvían más oscuros: “las profundidades del centro de la villa se perdían en las sombras” (Aira, 2011: 83). Esta tensión, coexistiendo en un mismo espacio, afirma nuevamente aquello que Aira sostiene a lo largo de *La villa*: “Esta ciudad de la pobreza dentro de la ciudad podía obedecer a sus propias leyes” (Aira, 2011: 35).

Hacia el final, la villa descubre otra perspectiva y participa de un nuevo panorama. En el estallido mediático del desenlace de la novela, cuando se vuelve pura imagen televisiva, la villa adopta una visión vertiginosa, aérea, “por la altura, el movimiento y la oscuridad” (Aira, 2011: 178). El movimiento de la cámara se fusiona al movimiento turbulento de la tormenta, que mezcla a su vez la descarga luminosa de los relámpagos con las luces incandescentes de la villa, conformando un nuevo “mapa eléctrico” (Aira, 2011: 179). El montaje de cámaras se asimila a un ojo móvil que agita su mirada bajo la villa, produciendo la apertura de una vista cenital, nunca antes vista, efecto de la altura, la perspectiva, de ese panorama íntegro del espacio: “Allí estaba todo el círculo dibujado en las famosas luces superabundantes, cada foquito una señal parpadeante y fija en la tiniebla saturada de lluvia” (Aira, 2011: 178). La visión aérea de la villa permite finalmente visualizar los dibujos que componen el tendido eléctrico de luces, como las líneas de Nazca -nos señala Aira-, como una imagen anamórfica que sólo desde una determinada perspectiva adquiere forma y sentido. La transmisión superpuesta de esas imágenes termina por revelar, por *iluminar* -con un cartel que se enciende arriba de Cabezas- el sistema general que resguarda el tendido de luces: “cuando uno se ponía en esa sintonía de onda, sus propias imágenes mentales se cubrían con las palabras correspondientes y no se necesitaba más para proyectar un máximo de luz sobre los viejos misterios” (Aira, 2011: 180). Las figuras que componen los foquitos de luz son efectivamente un modo de reconocimiento de cada calle al interior de la villa. Indican un nombre, un secreto escondido a plena luz. Y a su vez, esas figuras cambian todas las noches, se desplazan de un lugar a otro, estableciendo nuevas series. A contrapelo del sentido que indica que durante la noche, en la oscuridad, los males de la ciudad se acrecientan, el espacio de la villa enciende su luminaria de feria y convoca un juego móvil de pequeñas luces de resistencia. También conocida como “la calesita”, la villa adquiere progresivamente el carácter de figura móvil, que gira sobre sí, desplazándose cada noche y cifrando así nuevos lenguajes cada vez: “Quizás toda su existencia se había consumado en una rotación sin fin” (Aira, 2011: 203).

9. Desperdicios materiales

Como resultado mismo del despliegue de imágenes alrededor de la villa, Aira establece un minucioso trabajo con la materialidad de los objetos. *La villa* exhibe el vasto imaginario que se abre en torno al residuo: desechos, basura, resto, circulación, valor, uso, trabajo. En la figura del personaje de Maxi, que en su accionar aparentemente improvisado se incorpora al recorrido de los cartoneros y la basura, la fuerza y la carga se tornan puramente materiales. Hay un contrapunto del cartón como materia liviana, efímera, volátil, hacia la acumulación y recolección de basura que en su suma acrecienta el peso; así un material en aparente desuso se somete a un proceso de variación y plasticidad continua: “Le encantaba sentir la transformación de algo tan liviano como el cartón en algo pesado, cuando cartón con cartón iban formando una masa” (Aira, 2011: 135). Precisamente allí el accionar de Maxi cobra sentido: no en el contenido de las cargas que empuja en dirección al Bajo de Flores, ya sean papel, vidrio o madera, sino en el volumen que en su conjunto forman, en la variación incesante de esos materiales livianos y efímeros. La materia entonces no es un elemento aislado, separado y pasivo sino que convoca un campo de relaciones y articulaciones, una zona de ensamblajes y formaciones en la que acontece la potencia material de los objetos: “la lógica inestable del ensamblaje contingente” (Rodríguez, 2022: 24).

La creciente y acelerada producción de excedentes hace de la basura una materia no deseada, un resto que hay que mantener oculto, tal como las vidas que se sostienen y forjan alrededor de los desechos. Como nos recuerda Gisela Heffes (2013b), la materia es más difícil de eliminar de lo que imaginamos, aunque se transforme en desecho, va a dar a un lugar aunque no la veamos y quizás sea este punto sobre el que vuelve la mirada la novela: ilumina aquellas zonas y materiales que insistentemente se busca mantener en reserva. Si el desecho entonces constituye una presencia amenazante ¿qué sucede entonces cuando la ficción trastoca el trazado visual, haciendo foco en lo descartado y las formaciones

materiales y encuentros que producen? En *La villa* no está presente la imagen del basural, no hay despojos enterrados o a cielo abierto, sino que los desechos circulan por la novela, transmutan, tiene textura, volumen, se atan y ensamblan. Nuevamente, la lógica residual que convoca la basura contiene en su interior, como índice de la lógica capitalista, una potencia al interior de su propio campo de negatividad.

El desplazamiento de Maxi hacia la villa, del gimnasio hacia el acarreo de basura, condensa una exploración de la imaginación de la crisis en la que la emergencia de nuevos territorios pone a funcionar otros reparto de cuerpos y espacios. Con la basura asistimos a un movimiento semejante. El ordenamiento del mundo material nos indica que hay un reparto en el que a determinados objetos les corresponde determinados espacios (Edensor, 2005a). Es por esto que en el encuentro de Maxi con la basura tiene lugar un disenso alrededor de ese orden. Esa determinada disposición de objetos y cuerpos se ve interrumpida cuando el joven se aproxima a la avenida Bonorino cargando desechos.

Pero Maxi no sólo carga basura, también niños, mujeres, hombres, familias enteras: “Esa gente enclenque, mal alimentada, consumida por sus largas marchas, era dura y resistente, pero livianísima” (Aira, 2011: 13). La materia se torna maleable, flexible y encuentra un punto de condensación en la fuerza, en la forma que adquiere en relación a ese campo de fuerzas que abre. El cartón concentra, entonces, una serie de problemas y relaciones centrales en torno a la materialidad. Señala, al calor de la década de los noventa, la temporalidad propia de la crisis, su condición misma de material transitorio, la apertura de un presente que se asume en ruinas. Por otro, exhibe la producción del resto -exterior al sistema pero constitutivo de éste-, el modo de circulación de un material en apariencia agotado, su reinscripción en una cadena de valores y usos.

El uso, como afirma Agamben (2009), no comprende un sentido natural, ya dado, sino que opera a partir de desplazamientos y transformaciones, este punto señala que no habría un fin ya determinado para cada cosa, sino cambio de estados, mutaciones, variaciones incesantes. En esta misma dirección, Massimo Cacciari

(1989) plantea una distinción entre el botón y la moneda a partir del cual nos preguntamos ¿qué lugar ocupa el cartón en el circuito de producción? Si el botón pertenece al campo de lo no equivalente, de la reliquia y el coleccionismo, que “protege celosamente su improductividad (...) representa el resto de lo productivo” (Cacciari, 1989: 89), y la moneda opera en la división, la circulación y el intercambio, el cartón produce un disenso, un corte en este reparto. Traza un desplazamiento, de un primer uso lateral y marginal -el cartón como depósito de objetos, como envase de diversos productos, como custodio de una cadena de valores que rodea- para luego ser desechado, hacia otro uso, uno que lo restituye y re-encauza en la cadena de producción de la mano de los cartoneros, en una operación que hace de ese material residual, resto del resto, poseedor no sólo de un valor de cambio, próximo a la moneda, sino además de un uso específico ligado a la materialidad de las cosas. Estos materiales recuperados también se enlazan con otros para constituir nuevos objetos. Ya sean los carros que ensamblan o las casas que construyen, el resultado señala la juntura, el contacto y la convivencia de diversos materiales:

Los había hechos con tablones, o con varillas, o con caños, hasta con un alambre tejido, con lonas tensadas, con cartón. Las ruedas siempre eran adaptadas, y de las más distintas procedencias: de bicicletas, de moto, de triciclo, de cochecito de bebé, hasta de auto. (...) Estos carros no tenían inscripciones ni pinturas ni nada por el estilo. Eran puramente funcionales, y hechos como estaban de restos ensamblados, su belleza era en cierto modo automática, objetiva, y por ello muy moderna, demasiado moderna para que ningún historiador se ocupara de ella (Aira, 2011: 28-29).

Los carritos, señala Aira, no se compran ni se recuperan de los residuos, sino que se hacen.⁶⁴ Hay un trabajo preciso que tiene lugar en ese montaje de elementos

⁶⁴ Fermín Rodríguez en “Los repartidores de lo sensible. César Aira y la novela de la crisis” (2017a), advierte un desplazamiento en este punto, que va de los carros que recuperan los escritos de Borges, hacia los carritos de la crisis de los 90 que desarrolla Aira: “[los carritos] No tenían inscripciones ni la recarga ornamental del fileteado, esa “desinteresada yapa expresiva” que volvía a cada carro único y que al joven Borges populista, cazador de esas escrituras urbanas, le gustaba recolectar en sus ociosas caminatas por las calles de los barrios del costado de los carros (Evaristo Carriego 114). (...) Empujados a tracción humana, los carritos de *La Villa* eran “puramente funcionales”, simples, sin diseño, purificados de toda forma de ornamentación” (2017: 6-8). De este

dispares, “de restos, pero de restos de otras cosas, quizá muy lejanas originalmente al carrito que terminaban siendo” (Aira, 2011: 28). Hay un proceso en la manipulación de esos materiales que, al tiempo que conforman un nuevo objeto, el carro que carga Maxi a lo largo de sus recorridos diarios, no dejan de hacer visible su propia condición de materiales ensamblados, es decir, el reconocimiento de sus partes y sus diversas procedencias. En ese punto, Maxi establece una singular relación con los materiales en tanto no hay allí lugar para la mera contemplación de los objetos, sino un uso específico o quizás hasta una unión: “Más que eso, se uncía a ellos” (Aira, 2011: 28). Luego, el ensamble de materiales se extiende en el momento de encuentro con otros objetos que ya no caben en el carro, ya sea un mueble o un colchón, y éstos logran sumarse a esa composición incesante, atados con sogas. Hay un trazo que señala el trabajo que convocan esos elementos diferentes entre sí:

Siempre había algo inesperado, algún mueble pequeño, un colchón, un artefacto, objetos extraños cuya utilidad no se adivinaba a simple vista. Si había lugar, lo metían en el carrito, y si no había lugar también, los ataban encima con cuerdas que llevaban para ese fin, y parecían estar efectuando una mudanza; el volumen de lo que se llevaban debía de igualar al total de sus posesiones, pero sólo era la cosecha de su jornada; su valor, una vez negociado, debía de ser unas pocas monedas (Aira, 2011: 16).

Una práctica se enlaza en la conexión de un material con otro, un trabajo y un hacer que se torna visible, un rastro que señala la manipulación de las cosas. Como en el tendido de luces que pueblan la villa, en el fondo de esa imagen resplandeciente tiene lugar un saber y un uso concreto: el montaje de foquitos y

modo, los carros de Borges y los carritos de Aira, señala Rodríguez, pertenecen a regímenes estéticos diferentes: “El carro de Borges es el carro de la retórica (“el proyecto es de retórica, como se ve”), vehículo de imágenes y figuras poéticas que recubren con una capa de sentido figurado el peso y el trajín de la vida práctica, la carga prosaica de los usos cotidianos. No en vano Borges prefiere imaginarlos vacíos, cuando “resulta menos atado a empleo su paso” (Evaristo Carriego 113). Los carritos de *La Villa* son en cambio construcciones artesanales que tienden a lo simple, a lo literal de una forma que coincide con los procesos por los cuales una comunidad se ve obligada a diseñarse a sí misma según ese poder de “improvisación colectiva” (La Villa 163) que, en la inestabilidad y precariedad de sus montajes, en lo heterogéneo de sus saberes y de sus prácticas, en la multiplicidad de sus articulaciones y sus contactos, emerge y se vuelve visible con las crisis: el pueblo hundido de los cartoneros” (2017: 8-9).

figuras es el resultado, no de una fantasía lúdica, sino de un oficio, de un conocimiento y un trabajo referido a la electricidad y en la villa, como dice el narrador de Aira: los oficios abundan puesto que no hay más que arreglárselas con las cosas mismas. Parece haber una concomitancia, una cierta proximidad entre la construcción manual y elemental de esos carritos -únicos, producto de un montaje discontinuo, no seriado, con un fin concreto- y las viviendas de la villa. Apiladas unas sobre otras, las casillas se caracterizaban por “su fragilidad y su aire de improvisación” (Aira, 2011: 82) y adquieren el sentido dúctil de los materiales menores, se hacen, se desarman, se amontonan, se ensamblan. “Eran casas que hacían sus dueños, y así como las hacían podían deshacerlas, o abandonarlas. Servían por un día (o por una semana, o un año, daba lo mismo) y después uno podía seguir su camino” (Aira, 2011: 82). El carácter de fluidez que adquieren los materiales se relaciona íntimamente con el trabajo y el hacer. Productos de una intervención concreta, las casillas se someten a una transformación continua, al montaje y desmontaje de sus elementos. Y a su vez, se multiplican por todos lados, convocando diversas formas, “dispuestas al azar en una gran improvisación colectiva” (Aira, 2011: 198).

El diario también participa de estos desplazamientos en torno a lo material. Aira invierte el circuito de su uso específico. En primer lugar, el diario es un *capullo de papel* que sirve para cubrir al linyera que Maxi conoce de camino al gimnasio, que “envolvía literalmente al durmiente de los pies a la cabeza” (Aira, 2011: 103), para luego, en una operación próxima al visor y el zoom de una cámara, Maxi hace foco y comienza a leer. De allí se desatan la serie de acciones que terminarán por componer el relato policial, de la carta del diario que abre un juego confuso en torno a nombres homónimos, al asesinato y la villa. El diario se vuelve una superficie corporal legible, hasta su lectura está mediada por la forma y el contorno del cuerpo del linyera: “pero cuando volvió a bajar la vista encontró que donde había estado la carta ahora había un par de ojos que lo miraban” (Aira, 2011: 106).

El espacio de la villa manifiesta, entonces, la apertura hacia nuevos modos de hacer, nuevos modos de exhibición de los materiales que circulan y nuevas maneras de tensionar las formas de percepción. Maxi, con su ceguera nocturna, organiza la acción alrededor de la luz y la oscuridad, el día y la noche y de allí se desprende su percepción alterada de las cosas. “Se despertaba con la primera luz, inevitablemente, y el derrumbe de todos sus sistemas con la caída de la noche era abrupto y sin apelaciones” (Aira, 2011: 9). Ya sea producto de la noche o la luz artificial en exceso, Maxi asiste a una transfiguración de su entorno, próximo al plano del sueño y el inconsciente. Con el correr del día y la llegada de la noche, en ese punto liminal de la jornada, “su percepción se cerraba como una almeja” (Aira, 2011: 83) y sumado a ese aire de extrañamiento que acompaña su ingreso a la villa, Maxi lucha contra los engaños de la percepción:

Medio dormido, más ciego que nunca (porque el pasaje bajo la corona de luz lo dejaba deslumbrado), Maxi alzaba la vista hacia el interior con insistencia, y ya fuera ilusión, ya confusión, le parecía ver, rumbo al centro inaccesible, torres, cúpulas, castillos fantasmagóricos, murallas, pirámides, arboledas (Aira, 2011: 39).

En *La villa*, las imágenes asaltan y tensionan la realidad. Hay una escena central en este sentido y viene a indicar precisamente lo que señalamos al comienzo: la novela no busca *representar* las cosas, sino abrir una zona de mostración a partir del entramado de imágenes, “construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo” (Laddaga, 2007: 14). Adelita es una sirvienta de origen boliviano que trabaja haciendo tareas domésticas en el edificio de enfrente donde vive Maxi. La aparición y visibilidad de este personaje se encuentra mediada por el enfrentamiento de esos dos edificios que operan como espejos, “edificios gemelos (...) iguales hasta en el último detalle” (Aira, 2011: 72). No sólo tiene lugar un cruce y encuentro de miradas de un edificio a otro, sino que además uno se refleja en el vidrio del otro, abriendo un nuevo campo de visión distorsionado, diferido de lo real: “Y seguramente, con buena vista y la atención adecuada, se podía ver en el reflejo de uno la imagen reflejada del otro, y así hasta el infinito, como sucede con

los espejos enfrentados” (Aira, 2011: 72-73). La variante que incorpora Aira a la representación del espejo es la perturbación de la imagen, la modificación misma de su presentación. Debido a que la duplicación de imágenes viene a señalar aquí una diferencia. Precisamente ese es el caso de Adela, cuya participación en este juego de espejos la vuelve “una pequeña figura negra” (Aira, 2011: 73), desligada de su contexto -su trabajo se vuelve irreconocible- para habitar otro plano, uno inmaterial: “una figurita humana, que hacía movimientos circulares sin objetos, como una rara danza sin música. Además, estaba en un espacio que no le pertenecía, flotando a media altura” (Aira, 2011: 74-75). Se trata de una figura desprovista de rostro, casi una silueta en puro movimiento. El encuentro físico de Maxi y Adela, podríamos decir, anuncia también esta apertura y modulación de la imagen. Si bien primero se conocen una noche en la villa, el reconocimiento de Adela por parte de Maxi tiene lugar en el reflejo, en la figura que se proyecta de un espacio a otro y llega hasta su habitación.

De este modo, Maxi inaugura una nueva relación con Adela, colateral a la realidad que despliega la ficción, mediada por “las aguas inmateriales del espejo” (Aira, 2011: 109). Adela se proyecta todos los días en el espejo de la habitación pero desde un ángulo preciso; su aparición coincide con las primeras luces del día y allí emerge, hecha una miniatura, incorporándose a esa realidad singular que constituye la vida diaria de Maxi. Y nuevamente, ésta se organiza alrededor de la luz y la oscuridad: “Miró el espejo, y por supuesto no había nadie. Era demasiado temprano, y su amiga era un efecto de la luz del día” (Aira, 2011: 96). Aira nos señala la paradójica relación que se entabla ante la emergencia de cada imagen: la capacidad de fijarse en una superficie, volverse material, y a la vez, la tendencia reservada a la desaparición. “Aquello que las hace posible -el soporte, la materia de las que están hechas, la luz que las hace surgir- también las hace perecer” (Cortés Rocca, 2015: 151). La figura que proyecta Adela es puro efecto de la luz, no sólo de un momento concreto del día, sino también de un ángulo preciso en el espacio. La luz, entonces, es a la vez condición propia de emergencia de la imagen y de su continuo ocultamiento.

Maxi no sólo inaugura nuevos modos de relación, abriendo un campo de tensiones entre lo material y lo inmaterial, sino que éstos participan de una lógica del reconocimiento próxima al extrañamiento. “La estatuilla animada del espejo” (Aira, 2011: 97) que proyecta Adela, despojada de su contexto, se vuelve una realidad en sí misma para Maxi, parte de su cotidianeidad, a tal punto que su reconocimiento fuera de la imagen abre un espacio de incertidumbre: “¡Era ella! ¿O no era ella? Sí, era; no podía ser otra. Vista fuera de contexto, no la reconocía” (Aira, 2011: 98).

Si decíamos que en *La villa* las imágenes tensionan la realidad, el espectáculo mediático hacia el final de la novela produce otros efectos. Una vez instalada la escena del crimen -escena que concentra el delito, el espectáculo, la droga, “el centro mismo de la acción” (Aira, 2011: 156)- la realidad se vuelve pura imagen. Este pasaje en la novela releva de cierto modo aquello que Luz Horne (2011) problematiza sobre las formas del realismo en la literatura contemporánea. En sintonía con Contreras (2008, 2013), expresa una *vuelta del realismo* de la mano de los procedimientos vanguardistas para generar un efecto de realidad. Este efecto se produce “con la incorporación de la lógica de la imagen dentro del texto generando una impresión de discontinuidad” que, a diferencia de la exhibición del artificio vanguardista de fin de siglo, desarrolla aquí “una herramienta para construir un retrato de lo contemporáneo” (Horne, 2011: 21). En *La villa* la televisión parece ir un paso más adelante de los acontecimientos, de la serie de acciones y hechos llenos de equívocos y confusiones. Maxi es perseguido por su hermana y su amiga, y éstas por el corrupto policía Cabezas, el cual, en la búsqueda del circuito de la proxidina, termina matando al hijo de la Jueza que lo sigue de cerca. Este escabroso relato, al momento de ser televisado, acelera la acción a partir de la superposición y proliferación incesante de imágenes mediatizadas:

En los canales la actividad era frenética. Ya habían encontrado fotos de Cabezas en sus archivos digitalizados, y las estaban intercalando en la emisión en vivo. Era una cara horriblemente deformada por la electrónica, una cara sin explicación. Cada segundo que permanecía en la pantalla se

deformaba más. Seguramente porque en el apuro no habían encontrado una foto de él, y se las habían arreglado con un retrato hablado. Y los archivos seguían mandando imágenes: una foto carnet de Cynthia Cabezas, escenas de su funeral, con las alumnas del Misericordia, y sus padres llorando. Y de inmediato: viejas fotos de Cabezas y la jueza Plaza, en un local nocturno, jóvenes, con sendas copas de champagne en las manos, el Pastor predicando en una asamblea, la Jueza con su hijo de pocos meses de vida en brazos (...) Era otra vez el tema de la brevedad de la vida, en el mundo de las imágenes” (Aira, 2011: 170-171).

La percepción de la realidad mediada por las imágenes que yuxtapone la televisión se asemeja a la percepción del consumo de la proxidina, que en su frenesí todo lo enlaza y relaciona sobre el fondo del error y el malentendido: “era el mar del error: el mundo” (Aira, 2011: 178). Cabezas consume proxidina y en el instante mismo del pinchazo se refleja en el vidrio la luz de un relámpago: ambas imágenes se superponen, como una fotografía en doble exposición. La rapidez y el atropello de los hechos, el flujo de imágenes de todos esos personajes involucrados en el centro mismo de la acción y la aceleración como efecto de la proxidina, coexisten con otro hecho sensacional y mediático: una *tormenta histórica* que batía récords en precipitación. La crisis se precipita, se vuelve inminente bajo el clima de la historia que anuncia aquello que está por estallar. El caos de acciones se mueve al ritmo de la fuerza del viento y la lluvia: “La coincidencia estaba en que la Naturaleza se hacía histórica justo en la coordenada espaciotemporal en la que se estaba haciendo esta historia particular” (Aira, 2011: 169). La pantalla se parte y la simultaneidad de imágenes se acrecienta: de un lado del televisor vemos las profundidades de la villa, las noteras, los camarógrafos, Cabezas, la jueza; del otro, en un pequeño recuadro, la tormenta que parece no tener fin. La televisión despliega una serie de imágenes mediatizadas cuyo ritmo agitado y vertiginoso señala la temporalidad espectacular y urgente de la transmisión en vivo. Las escenas se multiplican con tal rapidez que el final participa también de esa lógica acelerada, propia de las novelas de Aira.⁶⁵

⁶⁵ Sandra Contreras realiza una lectura central en este sentido, puesto que la experiencia del relato que leemos en Aira es, ante todo, una experiencia del tiempo en plena concomitancia con la figuración del fin de siglo. De allí que, los finales de las novelas de Aira, adopten ese énfasis y esa

Quizás el final de *La villa* no sea más que otro modo de ensayar esa tensión abierta y sostenida que tiene lugar en el escenario de la crisis, esa interrogación histórica que se dirime entre el agotamiento y el impulso, entre la conclusión y la apertura. La imagen final, desenfrenada y mediática, aquella que reúne la *historia particular* contigua a la *naturaleza que se hacía histórica*, conjuga esa tensión para señalar precisamente una figuración propia del tiempo, de un tiempo moldeado por la imaginación del fin de milenio. Un modo de recomenzar la historia en la mezcla y transmutación de esos órdenes que estaban destinados a permanecer separados. Que la historia, a partir de la puesta en marcha de un procedimiento, realice un desplazamiento hacia los puntos de vista del relato, que adopte singularmente los efectos de las imágenes que produce, que participe de los efectos de luces, termina por definir precisamente la forma misma de la novela, o “la forma a través de la cual la novela mira” (Contreras, 2008: 187). El final, entonces, pronuncia la apertura de una atmósfera que ha logrado impregnarse en el relato, donde *historia* y *naturaleza*, en un punto improbable, se encuentran y ensayan así formas de habitar, escribir e imaginar el presente. Se trata de un procedimiento en el cual la ficción ensaya el carácter inminente de la crisis que se expresa, al decir de Chakrabarty (2019), como el clima de la historia. Un desplazamiento que ilumina la implicancia de dos órdenes: historia y naturaleza. El *mal clima* (Rodríguez, 2022) de las ficciones en crisis de fin de siglo con sus desastres naturales se impregna en la atmósfera y desde allí experimenta modos de capturar ese enlace. Pero es también la manera de expresar la contundencia de la modernización neoliberal como catástrofe. Bajo la imagen climática de la *atmósfera de la crisis* es posible narrar acontecimientos que desestabilizan y reordenan los territorios de la novela. Se trata de fuerzas caóticas y destructivas que impactan directamente sobre los espacios y los materiales de la ficción y que encuentran allí procedimientos e imágenes para conjugar un entrelazamiento. Entre clima e historia, entre naturaleza y política, *La villa* de Aira se vuelve decisiva para la

urgencia: “las novelas de Aira *terminan*, esto es, tienen finales y finales que subrayan, espectacularmente podría decirse, su condición de tal” (Contreras, 2008: 180).

producción de nuevos tiempos y espacios al enlazar ambas dimensiones bajo un clima de inminencia en el presente de la crisis.

10. Hundidos en el barro

El chorro reventó las entrañas de la tierra, quebró el tejido de huesos, raíces, muertos y gusanos: fue una fiesta de basura antigua y arqueología contemporánea

Gabriela Cabezón Cámara

En el presente oscuro de la crisis, los cruces entre espacio y tiempo han sido el sitio en el que la ficción argentina de las últimas décadas se lanzó a ensayar modos de capturar el estado de descomposición del imaginario nacional. Con la crisis política, económica y social de los años noventa que encuentra su punto más alto en el vértigo de finales del 2001, aquello que constituía el horizonte de ordenamiento político de sujetos y territorios comienza a ser el centro de una serie de transformaciones en torno al vaciamiento del proyecto del Estado Nación. A partir de la instauración voraz de las políticas neoliberales que constituyeron con más fuerza el proceso acelerado de retirada del estado, la ciudad comienza a exhibir otros modos de invención e imaginación en torno al espacio. Las ficciones de las últimas décadas parten de estas preocupaciones y formulan una interrogante por los modos de visibilidad que operan en la novela, esto es, bajo qué regímenes de visualidad y desde qué operaciones estéticas el presente en crisis se torna el punto preciso desde el cual narrar.

La emergencia de nuevos espacios, interacciones y sujetos en la literatura del nuevo milenio trazan un reordenamiento alrededor de la crisis que busca

“redefinir la cartografía del espacio nacional” (Cortés Rocca, 2018: 216), siendo la configuración de lo nacional indisociable de la conformación de un territorio. Pero también, en este vínculo, asoma la presencia y manifestación de una temporalidad específica. Si la construcción del espacio nacional estuvo ligada al tiempo de la fundación, a los comienzos y a la forma del mito del origen, las ficciones en crisis del nuevo milenio se dirigen a montar una temporalidad del fin sobre la que se adopta en muchas ocasiones la forma del apocalipsis o la destrucción. Acontece así un nuevo reparto espacial en relación a un tiempo que a finales de los años noventa y cristalizado en el año 2000 opera a partir del vaciamiento, el fin y la crisis.

Aun así, los efectos devastadores de la crisis y los significantes en torno al fin no terminan de dar lugar a un agotamiento o ausencia de sentido total. Más bien, tiene lugar un desvío ante esa falta del sentido nacional que busca explorar otras configuraciones en torno al espacio y junto a ello otros dispositivos visuales que interroguen precisamente las tensiones de ese tiempo en crisis. La ciudad, espacio emblemático del progreso y la planificación, comienza a exhibir su descomposición de la mano de las políticas neoliberales que aceleraron y agudizaron los procesos de degradación y se extendieron a lo largo de Latinoamérica. En este escenario, montar un dispositivo óptico en torno al tiempo presente va de la mano en el espacio de las ficciones de un trabajo específico con ciertos materiales que fundamentalmente son desechos. La basura se torna el material emblemático de la crisis que las ficciones recuperan y forma parte de un nuevo repertorio crítico.

La Virgen Cabeza (2009) de Gabriela Cabezón Cámara narra el desenfreno que se origina a partir del encuentro entre Qüity, una periodista que va a investigar los sucesos milagrosos que ocurren en una villa, y la Hermana Cleopatra, una travesti medium capaz de comunicarse con la Virgen. La novela aborda la relación amorosa entre ambas y la serie de sucesos y transformaciones que tienen lugar en la villa en la que transcurre la historia. El punto de este encuentro es El Poso, villa miseria que desde el comienzo proyecta la imagen de un agujero de desperdicios y basura.

“Centro abigarrado y oscuro” (Cabezón Cámara, 2009: 31) que en su revés muestra el frenesí de la fiesta, del goce y también de la violencia. Como sucede con las villas miserias que comienzan a proliferar con más fuerza y visibilidad por los años noventa, pero cuyos orígenes se remontan a los años treinta, El Poso es un territorio delimitado, sobre el que se alzan unas murallas con cámaras de videovigilancia que la separan de las clases más privilegiadas de la sociedad. Así leemos en la novela: “Para empezar, hay algo: villas, villas y villas. Basta con seguir las curvas de la distribución de la riqueza en Argentina para que no queden dudas” (Cabezón Cámara, 2009: 80). La crisis no hace más que acrecentar los desplazamientos espaciales de sectores excluidos de la sociedad, movimiento que corre a la par de una retórica de los residuos que atraviesa la novela. Vidas precarias y basura se enlazan en un mismo territorio, en una zona común que es fundamentalmente *material*.

La villa de *La Virgen Cabeza* es un pozo que se extiende por la parte más baja de la zona que puede ser vista desde las alturas de la autopista y, debido a las condiciones desfavorables del terreno sobre el que se asienta, es un foco constante de inundaciones y otras catástrofes. El centro, como un vórtice, forma un suelo barroso, “un pantano de mierda” (Cabezón Cámara, 2009: 52) que luego del diluvio deja a la luz una colección de desperdicios: “cartones de vino, jeringas, botellas de plástico y pañales” (Cabezón Cámara, 2009: 51) salen a la superficie y si la lluvia era intensa arrasaba los ranchos, cuando no aparecía un cuerpo ahogado. Sin embargo, como veremos el centro de la villa también es el sitio de despliegue de una potencia política y de una resistencia comunitaria y material a partir de la construcción del estanque de carpas y la fiesta.

El desperdicio parece cubrirlo todo: la delimitación del espacio, la basura que reflota en cada inundación, los restos de comida y porquerías que sirven para alimentar a las carpas, la excavación. Una imagen de resto material sobrevuela la novela. Así leemos en la primera página: “Mis pensamientos eran cosas podridas, palos, botellas, camalotes, forros usados, pedazos de muelle, muñecas sin cabeza, la reflexión del collage de desperdicios que la marea deja amontonados cuando

baja después de subir mucho” (Cabezón Cámara, 2009: 9). Ese depósito de materiales que intenta organizarse en el pensamiento de Qüity presenta los mismos materiales que pueblan la villa y también forman parte del mismo repertorio crítico que recorren muchas de las ficciones de la crisis.

En el ingreso de Qüity a la villa resuena aquello que leía Ludmer (2020) a comienzos del 2000 sobre la emergencia de nuevos territorios en la ficción bajo el nombre de *islas urbanas*, trozos de ciudad, territorios que comienza a exhibir la conformación de un nuevo mundo con reglas propias. Si bien la villa es un espacio acotado, una frontera territorial, social y política al interior de la ciudad, apartada de la lógica estatal pero inscripta al interior de sus propias demarcaciones, también se encuentra abierta y sus límites resultan porosos. Dos hechos marcan el ingreso de Qüity a la villa: un asesinato y un apagón de luz eléctrica. Una noche en las inmediaciones de la villa, Qüity va en auto y comienza a percibir la apertura de un escenario vacío, sin luz, sin testigos, un silencio medido que finalmente es interrumpido por estruendo, “al revés que un relámpago” (Cabezón Cámara, 2009: 42). Y aparece Evelyn, una joven secuestrada por una red de trata, prendida fuego y a la que Qüity le da un tiro de gracia que finalmente la dejaría sin vida. Ese es su ingreso a la villa: “Yo la maté y ella me hizo villera” (Cabezón Cámara, 2009: 49).

Nuevamente, la creciente y acelerada producción de excedentes hace de la basura una materia no deseada, un resto que hay que mantener oculto, como las vidas que se sostienen y forjan alrededor de los desechos. La basura se encuentra *fuera de lugar*, no tiene sitio en el ordenamiento espacial de la ciudad. Pero la ficción elabora un desplazamiento ya que aquello que busca persistentemente ser ocultado, se inscribe en la superficie del espacio y ensaya nuevas relaciones en torno a lo material. El desecho despliega así un régimen específico en torno a la visibilidad, alrededor de aquello que puede ser visto y aquello que efectivamente hay que ocultar. Si el desecho constituye una presencia amenazante que hay que desplazar del campo de visión de lo social ¿qué sucede entonces cuando la ficción trastoca el trazado visual, haciendo foco en lo descartado y las formaciones materiales y encuentros que produce? En *La Virgen Cabeza* los desechos circulan

por la novela, transmutan, tiene textura, volumen, la materia “nace y se descompone” (Cabezón Cámara, 2009: 59), se organiza caóticamente en el pensamiento o produce un reordenamiento de espacios y sujetos.

La basura apunta aquí a un estado de degradación, a una transformación de la materia que se dirige a la putrefacción y descomposición. Y en esa misma dirección, se encuentra tan próxima la muerte y la violencia. “Es que oler a mierda no es sencillamente feo; oler a mierda es oler a descomposición, a muerte in progress” (Cabezón Cámara, 2009: 80). Cabezón Cámara despliega una atmósfera hecha de desperdicios, barro y cumbia. Y en sintonía con la mística pagana que desprende la figura de Cleo, los rezos y las plegarias se impregnan en la villa, discurren y se asientan la superficie material de las cosas:

tomaba el aire de la villa y lo llenaba de “Dios te salve” que se metían en las casillas por los agujeros de las chapas, de “bendita tú eres” acariciando las latas de los malvones y los “ruega por nosotros” entre todo lo que nace y se descompone con la impudicia de la vida en El Poso, “ahora y en la hora de nuestra muerte, amén” (Cabezón Cámara, 2009: 59).

Cleopatra, la médium travesti, arrodillada en el barro y oficiando el rito de comunicación con la Virgen, comienza a poner en palabras lo que será el inicio de una serie de episodios que afirman que ante la emergencia de nuevos repartos espaciales acontece un universo con reglas propias: una serie de hechos milagrosos que ponen en funcionamiento nada menos que una nueva reorganización en torno al espacio y sus materiales. Luego de que un chorro incontenible de agua brota de la tierra, los habitantes de la villa, por mandato divino, comienzan a criar peces, como si ese suelo barroso y arcilloso pudiese contener el agua que sube por las napas. La icticultura produce un corte y habilita otro reparto en el modo de organización de la comunidad villera. Pero antes de eso, hay que construir el estanque y allí tendrá lugar el episodio de la excavación que resulta en el hallazgo de restos materiales, de materia orgánica y fósiles de todos los tiempos.

La “fiesta de basura antigua y arqueología contemporánea” (Cabezón Cámara, 2009: 69) pone sobre la superficie y vuelve visible la dimensión temporal de la

multiplicidad fracturada que habita en los objetos. Se produce una apertura del tiempo y el espacio ya que al excavar y en ese acto desenterrar un conjunto *disperso* (Parikka, 2021a) de restos, no sólo trae a la superficie del presente algo de un tiempo pasado sino que además revela las capas y estratos que ha sido necesario atravesar (Benjamin, 2010). Así, en la profundidad se revelan otras duraciones. Gisela Heffes (2013: 131-132) sugiere que en un futuro próximo, la arqueología ya no se dedicará a extraer piedras sedimentadas sino basura, plástico, vidrio y otros materiales, vestigios que han quedado de múltiples crisis. Parikka anota también que en los últimos tiempos “escenas de excavaciones y préstamos tomados de la tierra alcanzan también a la esfera urbana en su constante agitación, en su perpetua reconstrucción y apertura de profundidades” (2021b: 43). *La Virgen Cabeza* parece explorar las dimensiones contemporáneas de la figura de la excavación, tensionando sus sentidos al hacer sitio en una villa. Lo nuevo y lo antiguo, el plástico y el fósil, reunidos producen un rejunte heterogéneo que conjuga un montaje temporal del movimiento que implica desenterrar capas y capas de suelo. Como si la villa, espacio degradado y separado que insistentemente busca ser negado, en un gesto irónico se volviera un sitio *histórico*, una condensación material de doscientos años de historia. Desenterrar, atravesar distintos estratos y formaciones materiales de ese pozo de barro que era la villa hace de la novela una exploración material de los elementos de la que está hecha. La convivencia de esos materiales, desde el plástico, la chapa y el cartón hacia las ruinas arqueológicas del siglo pasado, exhiben ciertas tensiones materiales presentes que se articulan en el espacio. Porque la villa era fundamentalmente *moderna* y claramente no por un motivo de planificación y diseño arquitectónico, sino que

los materiales eran siempre más o menos nuevos porque cada tanto un temporal barría con todo, que la miseria no se hacía con las mismas cosas que el Taj Mahal, que dónde mierda habían visto ellos ruinas de las villas del Imperio romano, que la miseria se pudre, se quema y se vuela (Cabezón Cámara, 2009: 70).

La precariedad del territorio, proclive a inundaciones y temporales, corre a la par de la precariedad de sus materiales. No obstante, al excavar la tierra y en ese acto exhibir una multiplicidad de elementos, al poner la basura junto a la reliquia, al conjugar el abandono con el rescate, allí asoma la resistencia material, la fuerza resistente de los huesos pero también la del plástico. Como si en ese hallazgo emergiera una historia de los restos, en el encuentro abigarrado y confuso de trazos del pasado y presente. Una historia, como señala Parikka (2021a) que opera en formas no lineales y que atendiendo a los estratos que la componen, vuelve visible sus conexiones y formaciones materiales. Se trata de la exploración de un tiempo geológico, de una *historia estratificada* en la que es posible advertir que la multiplicidad de interacción del presente traman vínculos con un pasado profundo. ¿Qué otros tiempos, qué otras duraciones, descubren esos materiales cubiertos y descubiertos por múltiples capas de historia? ¿Qué efectos traen a la superficie del presente? Antes de la excavación, en el suelo barroso de la villa, claramente no había lugar para la reliquia, para lo antiguo, para lo histórico, sino que en la lógica del descarte todo vuelve a comenzar. La villa se construye y se arma cada vez, en cada temporal o en cada desalojo. Hasta que comienza la excavación y “empezaron a aparecer cosas de todos los tiempos” (Cabezón Cámara, 2009: 72). Huesos, sobre todo, rasgan la superficie del presente, organizan otro trazado histórico sobreexpuesto al presente, con los muertos de todos los tiempos.

La excavación entonces pone al descubierto, en el centro de la villa, el movimiento de este territorio, las líneas de fuerza que conjugan los múltiples materiales en el espacio. Ya que no se trata sólo de un soporte sobre el que transcurre el accionar de sus personajes. La villa es la espacialización del trabajo del tiempo y la materia que articulan los restos, formaciones materiales, basura, desperdicios, ruinas, reliquias. Pero este modo de exposición de múltiples desechos contiene además en su interior un sentido asociado a la pérdida y la destrucción. “Lo que teníamos en la villa está perdido” (Cabezón Cámara, 2009: 79) dice Qüity luego de que la villa fuera arrasada por topadoras en un despliegue policial e inmobiliario. Pero lo que verdaderamente sucede es que, como dice Cleo, “siempre estamos en guerra”

(Cabezón Cámara, 2009: 91) y aun así la resistencia y la fiesta son el nudo que forja esa comunidad *barroca*, *barrosa*: “festejábamos cuando no nos moríamos” (Cabezón Cámara, 2009: 92). La novela explora la dimensión política del espacio en ese estado permanente de guerra, que alcanza su punto más alto en el desalojo y allí Cleo señala un aspecto central que se dirime entre la imposibilidad de la espera ante la muerte y la potencia más resistente de la vida: “no se puede estar listo para el desastre” (Cabezón Cámara, 2009: 131). La fórmula neoliberal, en este sentido, se vuelve inescindible de la práctica del terror, la violencia por parte del Estado y sus dispositivos de ordenamiento y captura.

El hallazgo de ruinas y reliquias patrimoniales en el medio de la villa pone en funcionamiento un sentido de lo nacional en retirada que, sin embargo atrae la atención de antropólogos y académicos e instala una disputa por la pertenencia y una lucha por un territorio sobre el que nadie se había detenido antes: “Los chicos de antropología entraron pisando fuerte para llevarse lo que creían propio (...) sólo tuvimos que rodearlos y mirarlos fijo para que entendieran que cualquier cosa que encontraran era nuestra” (Cabezón Cámara, 2009: 70). En este punto, se abre un espacio para figurar otras formas de los restos apartados del fetiche histórico de la ruina y que tienen lugar a partir de la destrucción. Con el desalojo de la villa, lo que quedan finalmente son escombros. *La Virgen Cabeza* traza un horizonte en torno a la figura del resto que va de la ruina hacia los escombros. Y en el medio está la basura. Restos que se ensamblan, componen distintas formaciones materiales y disputan sentidos en torno a lo residual, a lo que excede, a lo escatológico, al gasto y al desborde. El desalojo en manos de la especulación inmobiliaria y financiera produce un corte y pone a funcionar otros sentidos asociados a la tierra, en la que no hay título de propiedad sino un ordenamiento de cuerpos, acciones y materiales que surgen del mismo territorio. Además de cruces de oro, cañones y demás elementos provenientes del siglo XIX, el chorro que brota del centro de la villa trae a la superficie muertos de todos los tiempos: “muertos mutilados en la última dictadura militar, muertos armenios del genocidio que no recuerda nadie, muertos de hambre de los últimos gobiernos democráticos,

muertos de ruanda...” (Cabezón Cámara, 2009: 72). El hallazgo de esos cuerpos cargados de historia revelan la acumulación de violencia política e histórica que rige sobre el territorio pero fundamentalmente ese hallazgo vuelve visible la imposibilidad de separar esos muertos de la muerte presente, de los cuerpos en descomposición de Evelyn, de Kevin, de todos los muertos villeros en enfrentamientos, ahogados en inundaciones. Esas muertes silenciadas y negadas también pujan por inscribirse en ese suelo común y forman parte de la “vasta maquinaria de destrucción del presente” (Gordillo, 2018: 13). La multiplicidad de rastros que pone al descubierto los procesos destructivos del espacio, afirma Ximena Briceño (2018) señala el entramado de violencias que los subyace:

La materialidad de los escombros nos interpela a conectar restos de violencia estructural, destrucción extractivista, boom inmobiliario, práctica de uso de agua y regímenes de eliminación de desechos, como parte de una ecología del capitalismo que, entre 1980 y 1990 entra en una fase de aceleración (2018: 333).

11. Las aventuras de la materia

Antes de la destrucción, la construcción del estanque de carpas pone en funcionamiento otra dimensión del espacio y trae consigo el despliegue de una nueva organización comunitaria en la villa. Las carpas comienzan a reproducirse y con ello todos los habitantes de la villa comienzan a alimentarse, llevados hacia el bienestar de ese ordenamiento de lo posible en el que todos se entregaban al placer. El reflejo de agua turbia del estanque dispone y habilita un nuevo reparto que alcanza a la totalidad de la villa:

El caos villero se ordenó como si los años de miseria y precariedad, los pasillitos llenos de mierda, los pedazos de chapa, los ladrillos de diferentes clases y tamaños, las paredes en falsa escuadra, los pibes desaforados, todo se hubiera originado en la falta de un estanque. En cuanto lo terminamos,

cada cosa empezó a parecer parte de un plan, algo con sentido y objetivos. Como si ese miserable laberinto hubiera sido objeto de diseño, la miseria empezó a ser austeridad (Cabezón Cámara, 2009: 86).

El chorro brota de la tierra y da rienda suelta a una serie de hechos revestidos de una suerte de mística pagana que se organizan alrededor de la Virgen pero que aún con más fuerza son el resultado de esa fuerza espontánea y caprichosa de donde surge una multitud espacializada. Las carpas se alimentan “de cualquier porquería” (Cabezón Cámara, 2009: 67) y allí comienzan a liberarse las líneas de la reorganización: una nueva disposición, un nuevo horizonte de lo posible. Puesto que la villa, en principio un pozo de barro, comienza a espacializarse con el estanque de carpas, se organiza en alturas, desde las carpas y todos los animales que circulan por la villa que comienzan a comer los restos que caen de la fiesta, hacia los techos de las casillas, lleno de malvones y un despliegue verde que podía verse desde el cielo. “Creo que esos eran gatos: en la cadena alimenticia de El Poso, las alimañas se dividían los víveres por altura. Éramos una villa ecológica, reciclábamos todo, hasta la misma mierda que se comían las ratas reales, las fiesteras after hour, las coprófagas” (Cabezón Cámara, 2009: 107). La creación del estanque se abre como producción sustentable, como ecosistema de un proyecto comunitario que se organiza como entramado ecopolítico. No se trata de una tendencia hacia el reciclaje, sino más bien de una potencia ecopolítica que sostiene y reproduce la vida a partir de la basura y los desechos y que emerge precisamente del suelo de la villa. Se produce un circuito de desechos que nada deja afuera. Como los habitantes de la villa, las carpas del estanque se alimentaban de los restos de otros, organizando una cadena de desechos:

Nuestras ratas roían todo lo que sobraba, las cáscaras y el carozo de todo: los cueros de papas y naranjas, los espinazos de las carpas, los papeles engrasados que habían envuelto salamines, las cajas de pizza, los pedazos de uñas que escupían los villeros ansiosos, los potrillos que parían las pobres yeguas entre los carros, la leche que escupían las putas, los pelos que caían de las extensas afeitadas travestis, la mierda de cada uno, esas cosas se comían las ratas de la villa, sacadas también ellas de la merca que se nos caía

o se nos quedaba arriba de las fórmicas de las mesas sobre las que también fornícábamos (Cabezón Cámara, 2009: 109).

La novela convoca un espacio que conjuga dos órdenes de la lógica del desecho: por un lado, los materiales descartados como cimientos sobre los que se alza la villa, esto es cartón, chapa, madera y cualquier otro material descartado; por el otro, la idea del gasto y el derroche, de goce y del reordenamiento espacial como reverso de la razón y la planificación urbana. La ciudad moderna fue concebida a partir de una disposición y un ordenamiento geométrico, un corte preciso y riguroso que hiciera de la razón la medida con la que se disponen las cosas. La villa, en cambio, se crea de manera espontánea, por la suma y el ensamblaje de partes, de distintos materiales. En *El Poso de La Virgen Cabeza*, el mito del proyecto civilizatorio del espacio urbano, en términos de un ordenamiento pleno y simétrico de la ciudad, se exhibe también en retirada, y el creciente deterioro de la crisis socioeconómica se cifra en la emergencia espontánea, puramente caprichosa que supone la disposición y espacialidad de la villa. Puesto que, cuestionada la razón ordenadora de la ciudad, aquella que persigue la continuidad planificada de los espacios urbanos, lo que ingresa en la novela es el revés de la medida y el ahorro. La villa, decíamos, se alza como el puro derroche, como el gasto inútil. Si decimos que el trazado geométrico de la ciudad implica, además, un mecanismo de control, orden y disciplinamiento tal como sugiere Heffes (2013a), la novela realiza otro movimiento al revelar que la villa organiza su propio universo de normas y esto es, a fin de cuentas, el motivo que fluye por la novela: “en el barroco miserable de la villa, cada cosa siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra, todo era posible. Y eventualmente, divertido: de tanta superposición, todo cogía con todo” (Cabezón Cámara, 2009: 111).

El rumor del fin de milenio trae consigo no sólo una temporalidad emblemática en torno al fin sino también una imagen espectacular del mismo, esto es, la dimensión visual que se desprende del espectáculo. Es por esto que la ficción de comienzos de los años 2000 se encuentra muchas veces atravesada por imágenes mediatizadas. La televisión, la presencia visible de la cámara, la multiplicidad de dispositivos que

registran la realidad capturan algo del orden de la crisis que circula por esos años. La presencia del *medio* se vuelve un índice de esa escisión con la realidad y el presente. La ficción, entonces, comienza a explorar modos de registrar esa tensión, comienza a “construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo” (Laddaga, 2007: 14) que más que lo real, configuran una óptica, una torsión de la perspectiva y un procedimiento. Es aquello que Horne detecta en la literatura contemporánea a partir del modo en que ingresa lo real a la novela: “ya no se busca representar lo real sino más bien señalar o incluir lo real en forma de indicio o huella y, al mismo tiempo, producir una intervención *en lo real*” (2011: 15). Indicio o huella, la ficción realiza un movimiento que la acerca a la imagen, produciendo una interrupción y con ello un efecto de discontinuidad. Este desplazamiento lo advertimos en la presencia del medio que explora no sólo los alcances de esa distancia, de la extensión como espacio que es constitutiva del medio, sino además de su insistente trabajo con la dimensión material de las imágenes.

La noche que Qüity le da el tiro a Evelyn y huye, se encuentra en su departamento con Daniel y en medio de confesiones varias, él saca una cámara Kirlian. Bajo el procedimiento de plasmar en una imagen un efecto corona, un halo luminoso que irradia de cualquier objeto, Daniel afirma leer en esa imagen el aura de las personas. La intensidad de los colores lo sumerge en “un delirio místico-electrónico” (Cabezón Cámara, 2009: 45) sobre los estados de la materia:

el ingeniero ruso Semyon Dadidovich Kirlian en el año 1939 estaba haciendo un experimento de electroterapia, ¿electroshock?, pregunté yo, pero él siguió: el asunto es que el ruso recibió una descarga cuando tocó un electrodo accidentalmente y justo tenía una placa de papel fotosensible y apoyó la mano ahí y sacó una foto y cuando la reveló vio que aparecían unos halos de luz alrededor de sus dedos; que esa radiación tiene su origen en el desenvolvimiento de los átomos que componen el cuerpo humano (...) No recuerdo cómo, pero Daniel me explicó que de alguna manera todo esto se relaciona con el alma: en los colores del aura están los de la psiquis (Cabezón Cámara, 2009: 46).

La cámara Kirlian aparece en dos ocasiones: esa noche, en la que Qüity mira en una fotografía el halo azul que rodea su figura, en una especie de confirmación de los atributos bondadosos de su alma y el día que ingresan a la villa y asisten a la ceremonia de la médium de la Virgen. Allí la imagen fotográfica es una enorme corona de un azul aún más intenso, en comparación al registro aurático de Daniel, un pobre contorno gris opaco. La presencia de la cámara en estos episodios convoca algunas cuestiones centrales de la dimensión material de la imagen: el cruce de técnica y visualidad, el campo de sentidos que se abre en torno a la figura, a la formación, a lo maleable y moldeable de la materia, a la creación y la ficción, al plasma o lo bioplásmico como hace referencia Daniel. Finalmente, Qüity revela otro aspecto de la imagen que gira en torno a la fantasía científica que promueve la técnica de la cámara: “benditos los que viven en mundos legibles” (Cabezón Cámara, 2009: 54), dice con cierta incredulidad ante ese juego de luces que acontece entre el registro y la superficie del papel que contenga algo del orden de la verdad.

Así, la novela pone a funcionar un procedimiento vinculado a la manifestación y visibilidad del medio que se expresa de distintas formas, ya que emerge en varias ocasiones la presencia de tecnologías visuales que intentan nombrar y señalar algo de la realidad, pero siempre como distancia, como efecto de un presente en crisis. Además la evidencia de una multiplicidad de registros en un vínculo sostenido y en tensión con la escritura: la composición misma de la novela que pone a delirar la lengua en un registro polifónico, entre Qüity y Cleo, el del “yo” de la “crónica del año” (Cabezón Cámara, 2009: 37) y la oralidad de Cleo, entre la grabación y la escritura de esa voz narrativa que disputan la construcción de la historia. Conforman así un frenesí lingüístico, un conjunto de enunciados heterogéneos que fabrica imágenes de un mundo en construcción.

Hay una exploración de la lengua en la escritura de Cabezón Cámara, pero no sólo el estallido de una lengua queer y barroca, puro vértigo, yuxtaposición e invención, sino además un trabajo manual, subterráneo al despliegue de esa furia de acontecimientos, que se lanza al juego sutil de vincular palabras e imágenes. El

despliegue de una lengua plebeya, interrumpida, barrosa, al ras de suelo, hecha de cumbia y de reescritura, aparece en cada capítulo. Pero hay también una exploración de las figuras que se encuentran alojadas en el lenguaje, de un hacer con la lengua en su espesor material. El Poso es el nombre de la villa, ese espacio emergente y paradigmático del fin de milenio que se desarrolla en la parte más baja de la zona, hecho que la convertía en una superficie pantanosa entre napas y sedimentos. Claramente se asocia a la profundidad de un *pozo*, pero la imagen es la de *poso*, en el pasaje que va de una palabra a la otra, de la grafía que se altera en ese paso, se dibuja el hundimiento pero también el resto de la borra, la materia sedimentada, el sedimento de lo que queda. El Poso también es un conjunto de partículas sólidas que queda depositado en el fondo de un recipiente que contiene líquido. Sedimento y agua fluyen por toda la novela. Entre ambos se condensa el rastro o la marca que queda de una cosa al pasar de un determinado estado a otro.

La presencia mediática de imágenes recorre la novela, en esa multiplicidad de dispositivos que surcan la superficie de la historia. Desde las cámaras de Crónica TV -marca visual del calor de los acontecimientos sociales y políticos de la época- que registran el espectáculo horroroso de la muerte de Everly, hasta las cámaras de la policía que registran los nuevos movimientos de la villa alrededor de la Virgen Cabeza y el emprendimiento ictícola, la “experiencia autogestiva” (Cabezón Cámara, 2009: 89), en palabras de los medios. Un juego de miradas cruza el espacio una vez que el estanque está construido y conforma un espejo de agua turbia en el centro de la villa: “además de las cámaras de la policía y de la televisión, que también nos miraban, se miraban y se duplicaban en el estanque” (Cabezón Cámara, 2009: 87). Si la villa era vista desde arriba, desde la autopista o las cámaras, ese campo visual se replica a partir del chorro y la construcción del estanque, a partir del cual un mundo en miniatura se expande y espacializa, en el que las carpas son ahora vistas por la villa. Se multiplican los planos y arman una cadena ascendente que concluye en la vista cenital del espacio. Y esa incrementación de planos corre a la par del circuito de desechos, de los restos de los restos que circulan por la villa.

Qüity conoce primero a Cleopatra a través de una pantalla. Ya que la villa había sido cercada por muros que en lo alto tenían cámaras de videovigilancia: “por una vez, los más pobres gozaron de la última tecnología” (Cabezón Cámara, 2009: 34). Y por ese entonces, la Hermana Cleopatra ya era reconocida como médium y líder villera, hecho que conduce a la búsqueda de esos registros para reconstruir la historia de su vida. Una vida edificada precariamente por el vasto imaginario televisivo de los años noventa: “un dominio de la cámara semejante al de Susana Giménez” (Cabezón Cámara, 2009: 33). Pasa un año y medio hasta que Qüity abandona la pantalla, ingresa a la villa y conoce a Cleopatra: “las primeras palabras que le escuché sin mediación de cámaras y micrófonos” (Cabezón Cámara, 2009: 52) fueron el día que asisten junto a Daniel a la ceremonia de la Virgen. Qüity no estaba presente el día del operativo de desalojo de la villa, llega cuando sólo quedan escombros y ametralladoras. Busca desesperada a Kevin, el niño de la villa que prácticamente adopta y sólo verá y confirmará su muerte a través de las imágenes de las cámaras de seguridad: “ahí lo vi a mi hijito muriéndose solo” (Cabezón Cámara, 2009: 122). No sólo estaban las cámaras de videovigilancia, también los registros de los celulares y una comunidad expandida que comienza a surgir puesto que la villa se había llenado de gente, de estudiantes, de antropólogos, de periodistas: “Días después conseguimos las copias de las cámaras de seguridad y de lo que habían llegado a filmar unos chicos de una universidad alemana que estaban haciendo un documental y los celulares de muchos de los pibes” (Cabezón Cámara, 2009: 122). Todos querían documentar los sucesos de la villa, ese milagro que encarna Cleopatra, que captura la imaginación de las masas y que produce un corte en el reparto que estaba asignado para esas vidas.

La novela exhibe de distintos modos la visión que construyen los medios de comunicación alrededor de las acciones y los sujetos de la villa, y delimita también un campo exterior a ese mismo registro. Qüity divaga entre ambos órdenes ya que hay momentos en los que su experiencia es concomitante a los acontecimientos y no detenta más medialidad que su crónica, y otros en los que la cámara y el medio pondrán a funcionar otra lógica de la presentación de los hechos: “Vistos de a uno,

fuera de la masa de morochitos que fabrican los medios, eran todos hermosos en su furia” (Cabezón Cámara, 2009: 97-98). Luego de la destrucción de la villa, se abren dos dimensiones en las que el tiempo discurre de modo diferenciado: la espera antes del exilio en el departamento de Qüity y Cleo, cuando comienza su relación amorosa; y la sucesión de imágenes de la televisión que muestra la villa ya en escombros y una serie de hechos llenos de equívocos y confusiones propios de la aceleración, de ese ritmo febril de imágenes que tensionan la realidad. Allí Qüity verá una y mil veces las filmaciones de la masacre y junto a Cleo verán por tele el funeral ficticio de la hermana Cleopatra: “Después nos contaron y nos mandaron las estampitas con la Virgen Cabeza y Cleo, de rodete y trajecito sastre, con pescados en las manos. Los altares los vimos en la web” (Cabezón Cámara, 2009:138). La villa se vuelve un campo de escombros y una sucesión de imágenes que discurren aceleradas en la pantalla. Pero es también, a lo largo de la novela, una sede de transformaciones de la materia que se dirime entre la fragilidad y la resistencia. Entre lo que acontece, se destruye y lo que queda de esa destrucción: la fuerza de una imaginación hecha de escombros, de una leve potencia capaz de descubrirse en el medio de la crisis.



Este último capítulo ha establecido un recorrido por un espacio emblemático de la configuración nacional el cual, un siglo después de su fundación, se volvió un territorio irreconocible: la ciudad, llena de basura y desechos ya no parece estar integrada a un orden nacional. La desintegración de los espacios de la literatura nacional nos condujo a explorar el tiempo *después* de la Nación en términos del tiempo y el espacio de la crisis. Buscamos leer allí, en la crisis, los restos diseminados de la ciudad como el enclave material de aquello que ha quedado una

vez exhibido el derrumbe del proyecto civilizatorio y modernizador. En la *imaginación espacial postnacional* (Ludmer, 2020) descubrimos una serie de transformaciones que hacia el fin del milenio señalaron los nuevos reordenamientos del espacio-tiempo de la ciudad. A partir de la temporalidad del *fin de la historia* comenzamos a explorar los diferentes modos de capturar el estado de descomposición del imaginario nacional. Ciertos procedimientos provenientes de la ficción hicieron del carácter decadente y total de la crisis, nuevas zonas de invención en torno a la materialidad espacio. A partir de la proliferación de imágenes en torno al fin (Danowski y Viveiros de Castro, 2019), indagamos en el entrelazamiento entre el orden político y el orden natural: una historia del capital pero también una historia profunda (Chakrabarty, 2019) que llevó a considerar otras escalas temporales, en las que descubrimos los procesos y ritmos de la tierra que expanden las dimensiones espacio-temporales. Desde allí, analizamos *el mal tiempo* (Rodríguez, 2022) de las ficciones, procesos en los que el tiempo y el espacio se ven visiblemente entrelazados, bajo una atmósfera de la crisis. Entre clima e historia, las ficciones en crisis de fin de siglo ensayan procedimientos bajo un clima de inminencia en los que colapsa la distinción entre naturaleza y cultura. Es en los *espacios posnacionales* (Rodríguez, 2017b) que la villa se presenta como un pliegue invisibilizado de la ciudad y como reservorio de materiales y procedimientos estéticos. Se trata de un recorrido que procuró apartar el sentido decadente del fin para reparar en la materialidad de la basura y sus formas de agenciamiento. De este modo, en *La villa* (2011) de César Aira leímos una exploración de ciertos regímenes visuales que intervienen directamente en el desencanto del fin del milenio, a partir de ciertos procedimientos que insisten en capturar el enlace entre naturaleza e historia. En *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara, por otro lado, exploramos las dimensiones del espacio y la materia, relación que se dirime entre la fragilidad y la resistencia, entre la destrucción y el acontecimiento. Rastreamos allí las fuerzas geológicas que desestabilizan el suelo de la ficción para pensar cómo la profundidad se revela

como un proceso de espacialización del tiempo y reordena, finalmente, el espacio de las ficciones en crisis.

A modo de conclusión

A lo largo de estas páginas se ha desarrollado un recorrido que buscó analizar, desde la conformación de una zona teórica-crítica que delimitamos y nombramos como los *imaginarios del espacio*, el vínculo que establecen imaginación, materialidad y restos a partir de la configuración de un corpus que reúne ficciones de César Aira (2011, 2015), Gabriela Cabezón Cámara (2009, 2017), Selva Almada (2012) y Carlos Busqued (2009). Se advirtió allí, en primer lugar, una crisis de las coordenadas espacio-temporales tal como habían sido constituidas en la modernidad y que en el presente las ficciones exploraban sus efectos a partir de los restos materiales que han quedado de ese proceso. En segundo lugar, se sostuvo que tal problema no sólo vinculaba teoría, ficción y crítica sino más aún, requería de un abordaje que articulara y pusiera en diálogo los distintos posicionamientos y enunciados que se desprendían de cada una de ellas. Desde allí, se conformó, a partir de la singularidad que presentan el conjunto de ficciones que analizamos, un marco teórico-metodológico con categorías y nudos problemáticos provenientes de la estética, la teoría y la crítica literaria para actualizar las relaciones entre *imaginación, materialidad y restos*.

La confirmación de la hipótesis de esta investigación estuvo ligada al análisis específico sobre el modo en que los restos materiales que exponían las ficciones del corpus permitiría anudar y poner en relación dos problemas específicos: por un lado indagar los alcances del tiempo presente desde su carácter destructivo, por el otro ese mismo diagnóstico hacía posible -y más aún, visible- modos de ensayar procedimientos que recomenzaban la imaginación y la inscripción material del

espacio. En esta dirección, la figura y concepto de *resto* adquirió un carácter doble: exterior a un sistema pero constitutivo de éste (López-Labourdette, Quintana y Wagner, 2018). Pero tal aspecto estuvo determinado además por su modo crítico de visibilizar tanto la destrucción como así también la resistencia material. Desde allí, los alcances del diagnóstico generalizado de la crisis -anunciado principalmente en la teoría y la crítica- fue el punto de partida para constatar que en el agotamiento que presentaban esas imágenes en torno al fin permanecía un *resto* desde el cual las ficciones del corpus agenciaban procedimientos de espacialización del tiempo. Se trata de dos problemáticas conjuntas que convocaba dicho término y que condujo al entramado de los distintos modos de abordaje del corpus entre la materialidad y la visualidad de los desechos. Ante la caída de los grandes operadores de sentido del proyecto civilizatorio y modernizador, el espacio dejó de ser una superficie muda, un todo coherente de sentido, un *sustrato atemporal* (Gordillo, 2018) para comenzar a explorar modos de la crisis y formas de resistencia en la imagen de restos, desechos y escombros. Por tal motivo, el recorrido se conformó a partir de una serie de conceptos que surgieron de la constitución misma de esta zona de problemas, de un conjunto de relaciones que diseñaron finalmente el desarrollo de la investigación. Un desplazamiento por el campo de preguntas que se abría entre el paisaje y la producción del vacío, entre la materia y los procesos de espacialización, entre los restos y sus regímenes de visualidad, entre el clima y la historia, para desde allí indagar en los posibles repartos y reordenamientos que presentaban las ficciones del corpus.

De este modo, a lo largo de la investigación se configuró un itinerario teórico-crítico por las operaciones estéticas y políticas que, desde los imaginarios del espacio, constituyeron una zona emblemática de la fundación nacional: el desierto. Comenzamos, entonces, por la invención de la historia y el territorio nacional, por la temporalidad del porvenir que convoca, por el tiempo en potencia que explora la apertura de una posibilidad futura. En el capítulo 1, desde la imagen del vacío que configura el desierto argentino se produce una singular operación de ocultamiento, una práctica específica sobre la que fue posible construir la imagen de un espacio

natural, un vacío disponible para la apropiación territorial. Desde los aportes teórico-críticos de Fermín Rodríguez, Jens Andermann, Paola Cortés Rocca y Javier Uriarte, se sostuvo que en la noción moderna de paisaje se asentaron las bases de una relación que predominó en el pensamiento estético-político del siglo XIX, entre una naturaleza objetivada y la voluntad de un sujeto -y una mirada- capaz de otorgar sentido. Deteniéndonos en un primer momento en la reconstrucción de una escena crítica en torno a las operaciones de fundación del espacio nacional, el desierto, antes que un objeto a representar, se presentó como un acontecimiento y como un trabajo singular de producción del espacio. En tanto geografía vacante, el desierto, se anunció como una potencia abierta a la imaginación y al mismo tiempo como garantía moderna de la división naturaleza/cultura desde la forma estética del paisaje. Desde allí se analizó tanto el problema de la crisis contemporánea del paisaje como así también sus derivas críticas, estéticas y políticas en torno ciertos procedimientos materiales que presentaban los espacios de la ficción.

A partir de este recorrido, se trazaron ciertos desvíos en torno a las operaciones y delimitaciones oficiales del territorio nacional en dos ficciones argentina contemporáneas. Por un lado, analizamos en *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2015) de César Aira el modo en que la percepción, paradigma de la visualidad del siglo XIX, suspendía la mirada soberana del paisaje moderno para devenir un estado de trance, una alucinación que remueve los cimientos de la fundación e imagina otro comienzo. En la escritura de Aira el procedimiento vanguardista aparece como el modo de intervenir y volver a comenzar lo ya dado. Desde el rayo que impacta en el rostro del pintor, la morfina, la mantilla calada y la deformidad, el entorno se alucina, produciendo un desplazamiento en el origen, capaz de torcer el rumbo que mantuvo separados historia y naturaleza. Tal movimiento reveló la imposibilidad de la producción del *paisaje* en tanto representación total de la naturaleza; sólo enunciada desde la puesta en crisis de su forma fue posible abordar la catástrofe material, eléctrica en la figura del pintor viajero. Por el otro, en *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara analizamos también los movimientos de desvío y recomienzo en torno a la

fundación del desierto argentino. Explorando el revés del vacío y la falta, el desierto allí se desplegaba en velocidades, ritmos y sonidos, en todo aquello que brota y se extiende sobre el espacio. Insistimos en la apertura y conformación de un desierto *fulgurante*, intensamente material, en el cual el polvo enturbia el horizonte detenido del desierto para explorar formas de ensamblaje y de agencia material. Nuevamente, la visión se retira de su capacidad ordenadora y el desierto participa de una serie de interacciones materiales, de fuerzas y movimientos que lo vuelven un entorno vivo. Además, analizamos el pasaje del polvo hacia el barro y el agua como materias y procedimientos estéticos capaces de interrumpir la divisiones modernas de cultura y naturaleza para hacer emerger la imagen de la vasta red de ensamblajes que constituye el desierto.

En ambas ficciones la imaginación se presentó como un procedimiento estético fundamental para trazar otro comienzo, uno que atiende precisamente a aquello que ha sido negado en la historia del espacio nacional, que se opone al trazado soberano de la fundación, esto es, la materialidad del desierto, las fuerzas y plasticidades que lo componen, los agenciamientos que allí emergen.

A continuación, estudiamos las capas y estratos que conforman el territorio de Gran Chaco a partir de los restos materiales que han quedado del proyecto modernizador y civilizatorio de la Nación. En el capítulo 2 se configuró una articulación entre crítica, teoría y ficción a partir del vínculo que trazan la imaginación espacial postnacional y los actuales debates en torno a los nuevos materialismos. Conformamos allí zona escena teórica-crítica desde de los principales aportes de Josefina Ludmer, Fermín Rodríguez, Gastón Gordillo, Jane Bennett, Jusi Parikka. A partir de la destrucción y los espacios arrasados que presentaban las ficciones de nuestro corpus, se marcó un desplazamiento hacia la región de Gran Chaco argentino para explorar la imagen de un nuevo desierto y su vínculo con la conformación de un territorio repleto de escombros y desechos. Desde la figura de los restos exploramos la dimensión material del espacio, la profundidad del tiempo que recubren multiplicidad de capas temporales en la superficie de la tierra y también el carácter estético-político de la materia a partir

de los vínculos que descubren desechos, espacio y visualidad. Ya que la materialidad expone siempre una puesta en relación. El resto, tal como analizamos, no es sino la apertura de un nuevo régimen de visualidad, la presencia insistente de huellas materiales que han quedado de sucesivas crisis pero que además señalan aquello que es creado mediante la misma destrucción. Desde allí fue posible pensar la relación que establecían los paisajes en crisis del presente con la imaginación y sus procedimientos materiales.

Recuperando los aportes teórico-críticos de este capítulo, buscamos despuntar el sentido decadente de la ruinas y la totalidad de la crisis para leer en *El viento que arrasa* (2012) de Selva Almada el carácter resistente de la materia, el trabajo del tiempo y el entorno y la profundidad temporal que revela la superficie del espacio. Advertíamos allí el modo en que la ficción interviene en la descomposición del imaginario nacional, desde los parajes más inhóspitos de Chaco a partir de la irrupción de capas históricas que perforan la superficie del presente. En la escritura de Almada, la memoria se exhibía como un entramado temporal asentado en la materialidad de las cosas. Ya sea en la chatarra o en el cementerio de autos oxidados, los restos proponían allí un modo de resistencia ante el olvido y el ocultamiento. El trabajo de la memoria se abría como espacio, a partir de trozos del pasado que, desarmando toda idea de linealidad temporal, se imprimían sobre la superficie rajada del territorio. Y una tormenta viene señalar las transformaciones del entorno, desde la conformación de una atmósfera que todo lo mezcla y revuelve, que amplifica el campo de percepciones y ensaya modos de intervenir y reconfigurar la trama espacio-temporal. De otro modo, en *Bajo este sol tremendo* (2009) de Carlos Busqued analizamos el modo en que la aparición de una cantidad desmesurada de basura proponía explorar modos de vida, formas de la memoria y de la resistencia material. Chaco se presenta allí como un sitio imposible, removiendo los imaginarios del impenetrable que conformaron la región, ante la dificultad de sondear el territorio. Advertimos allí cómo el clima hostil interviene en el campo de percepciones y de afectos, componiendo un entorno en el que la descomposición y degradación cubren toda superficie. La

escritura de Busqued compone una atmósfera derruida en la que se articularon formas materiales de la violencia, el sopor, el barro y el tedio, la acumulación de basura y una lógica del desecho que se extiende por el territorio. Y además, en ese campo de relaciones, explora regímenes de visualidad desde imágenes que exhiben su condición de resto. Entre la ausencia y la destrucción insisten también formas de inscripción material, de permanencia y mostración.

Siguiendo el recorrido, en el capítulo 2, ambas ficciones proponían nuevos ordenamientos espaciales desde los cuales era posible analizar el derrumbe de los imaginarios nacionales, es decir, aquellas coordenadas que un siglo atrás se habían encargado de organizar y repartir sujetos y territorios. Y a la vez, a partir de lo que resta, analizamos la potencia de los desechos para elaborar procedimientos de inscripción visual del espacio, para producir otros repartos que articulan la degradación y a la vez la resistencia de sus materiales.

En el último tramo de este recorrido nos detuvimos en el estudio de la descomposición del imaginario nacional en el espacio de la ciudad. A partir de un enfoque teórico-crítico, en el capítulo 3 analizamos la puesta en relación entre el diseño y la configuración de la ciudad, guiado por el proyecto civilizatorio y modernizador, con los nuevos repartos que emergen en el *después* de la Nación. Desde las lecturas y modos de abordaje de Josefina Ludmer, Fermín Rodríguez, Dipesh Chakrabarty, Eduardo Viveiros de Castro y Déborah Danowski analizamos las imágenes y sentidos que se organizaron en torno a la crisis para indagar en las operaciones materiales del espacio, en los regímenes visuales que intervienen en la imaginación del fin de milenio y en los procedimientos que se organizan en torno a los desechos y la basura. Buscamos articular el vaciamiento de sentidos en torno a lo nacional a partir de la crisis del 2001 en Argentina con las transformaciones climáticas y debates en torno al fin del mundo, es decir, estudiar la puesta en relación entre el orden político y el orden natural para explorar desde la interrupción del proyecto modernizador de la Nación su revés y examinar allí los escombros y desechos que han quedado de ese proceso. Por lo tanto, analizamos, a partir de la relación entre clima e historia, la conformación de una atmósfera de la

crisis que, al ritmo del fin del milenio, explora nuevos repartos entre la imaginación, la materialidad y los desechos que expande las dimensiones espacio-temporales. Los restos y escombros diseminados en la ciudad proponían, a partir de la conformación de los *espacios postnacionales*, la emergencia de nuevos territorios en los cuales la villa se presentó como espacio paradigmático de la crisis, como pliegue invisibilizado de la ciudad y como fuente de materiales y procedimientos estéticos.

Ateniendo a las superficies, los restos y las imágenes como modo específico de pensar el espacio desde una materialidad que expande y complejiza el entramado espacio-temporal, leímos en *La villa* (2011) de César Aira el despliegue de una serie de regímenes visuales a partir de los cuales se producían procedimientos que intervenían directamente en el desencanto del fin de milenio. Tales procedimientos consistían en desplegar modos de capturar un enlace posible entre historia y naturaleza. A partir de la aparición de multiplicidad de luces en un espacio ligado al ocultamiento y la oscuridad, la villa en la escritura de Aira produce una interrupción en el régimen de visualidad. Y además explora otra lógica en torno al desecho que, a partir del ensamblaje que presentan los materiales de la villa, disputa otros usos y ordenamientos en torno al espacio. Al ritmo febril de la inminencia del fin, nuevamente la tormenta, como en la escritura de Selva Almada, aparece para interrumpir y desestabilizar el conjunto de representaciones que hacen de la historia un sentido apartado del entorno. En esa figura advertimos modos de explorar el anudamiento entre clima e historia, entre diferentes velocidades espacio-temporales. Por otro lado, analizamos las transformaciones del espacio y la materia en *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara. Si en la villa de Aira emergían una pluralidad de luces para disputar un determinado ordenamiento del espacio, en la villa de Cabezón Cámara se indaga en formas de la destrucción y el acontecimiento, entre la fiesta, el frenesí y la violencia. La dispersión de restos materiales reveló capas y estratos que anidan en la profundidad del espacio, como también la temporalidad singular que producen otras duraciones y los materiales que conjuga. Son los movimientos de la tierra,

como la excavación y el chorro que brota en la villa, los que exhiben las fuerzas geológicas que desestabilizan el suelo de la ficción, los que ponen en común lo nuevo y lo antiguo, el plástico y el fósil, la resistencia material que revela la profundidad del espacio.

Entre la descomposición del imaginario nacional y la emergencia de nuevos repartos espaciales, las ficciones de Aira y Cabezón Cámara sostienen que ante la crisis es posible interrumpir el sentido decadente y totalizante del fin y dar lugar al surgimiento de nuevos mundos con reglas propias que exploran otras formas de resistencia, otros procedimientos materiales que enlazan naturaleza e historia, otros entramados espacio-temporales que insisten en imaginar un más allá del fin. Y lo hacen a partir de figuras que convocan los tiempos profundos de la tierra, las capas y estratos que la componen, las tormentas eléctricas que agitan el cielo del fin de milenio.

Esta investigación se detuvo en los intersticios en los cuales se producía la interrupción de ciertos ordenamientos espacio-temporales, a partir de la disolución de las coordenadas de la Nación y las fronteras de los antiguos mapas de la literatura. Zonas en las que las distinciones entre la imaginación y el hacer, entre la naturaleza y la historia, entre la materialidad y la visualidad, se volvían inestables. De este modo, insistimos en un mismo problema desde distintas tramas categoriales. La figura del *trance* en el capítulo 1, la de *ensamblaje* de la materia en el capítulo 2 y la de *entrelazamiento* en el capítulo 3; todas han constituido herramientas conceptuales y modos de producción de conocimiento, pero más aún han vuelto posible una relación más horizontal de los materiales estéticos como sitio de teorización. La articulación entre teoría, crítica y ficción permitió además que el corpus emergiera no como el análisis de casos específicos en los cuales verificar la hipótesis propuesta, sino como *plataformas teóricas* (Horne, 2022) que impulsaron y guiaron el recorrido de esta investigación. Es allí también que se propusieron ciertas figuras como operadores críticos de lectura; figuras que procedieron al modo del *trance*, marcando un *entrelazamiento* entre distintos órdenes que la modernidad en tanto proyecto fundacional del espacio nacional

buscó persistentemente separar. El rayo en *Un episodio en la vida del pintor viajero* expone la catástrofe material del paisaje como forma contemporánea de la relación entre naturaleza e historia. En una misma dirección, leímos la tormenta, tanto en *El viento que arrasa* como en *La villa*, como figura que condensa una exploración y una operación estética en la que producen deslizamientos en torno a la representación, y que entrelaza materialidad y entorno. En el capítulo 3, por ejemplo, a partir de los desarrollos teóricos de Chakrabarty, Danowski y Viveiros de Castro, estudiamos la impugnación de la separación entre ambiente y humanidad, y este movimiento comenzaba a emerger en el desierto de *Las aventuras de la China Iron*. Allí, las figuras del polvo y del barro en tanto materias volátiles disputaron nuevos sentidos en torno a la relación del tiempo y del espacio. La visión se retiraba de su capacidad ordenadora del espacio para dar lugar a la conformación de una atmósfera, de un entramado de relaciones materiales a partir del cual la línea divisoria del horizonte que hacía del desierto un sitio inmóvil desaparece. La figura del barro también se despliega en *Bajo este sol tremendo* y *La Virgen Cabeza*, acentuando el discurrir de la materia en la que todo está mezclado. Pueblos y trozos de ciudades que se hunden en la materialidad barroca hacen del espacio una trama de movimientos, flujos y plasticidades. Fuerzas de la profundidad de la tierra que brotan y hacen estallar la estabilidad de sentidos que tramaron el espacio nacional, precipitaciones del clima que irrumpen desde el cielo con rayos y tormentas eléctricas y disputan otras imágenes en torno al agotamiento, de una a otra se delinea y traza el recorrido de esta investigación. Se trata de advertir en sus conexiones, en el pasaje de una figura a otra, el armado de una constelación en la que, como afirma Gabriela Milone, tiene lugar “una extensión abierta a la exploración física de lo sensible” (2019: 21). Es desde la plasticidad que convoca el movimiento de la figura que surge la composición de una forma y la afirmación de la materia. Ese movimiento es el que buscamos leer en las distintas figuras, aquellas que se enlazan y conectan en un devenir de formas y que terminan por componer el corpus de esta investigación.

Es, también, en el trabajo de las figuras que se expone el tratamiento de una forma, de un trazo inscripto en la materia. Y donde es posible vislumbrar un vínculo con el trabajo de la ficción y la imaginación: “figura y ficción comparten la raíz *fig* que indicaría las huellas materiales de modelar, amasar, dar forma, derivado de *ingere* que es modelar pero también inventar, fingir, ficción” (Maccioni, Milone, Santucci, 2021: 18). Desde allí, es posible subrayar la problemática que encauzó esta investigación: imaginar nuevos usos de la ficción entendida en términos de un hacer crítico contemporáneo. Un *tomar partido por la ficción* (Soto Calderón, 2022), en el que acontecen modos de pensar y formas desde las cuales se altera el régimen de visualidad, de deshacer las clausuras espaciales y temporales, una virtualidad de acontecimientos y figuras, una manera de dar lugar a una escena de visibilidad.

Sabemos también que cualquier intento de concluir no puede ser sino provisorio. No sólo por el carácter que comporta toda investigación, la cual a medida que avanza abre y dispersa multiplicidad de líneas y problemas, sino además porque los materiales que sostuvieron este recorrido son imágenes, figuras y conceptos que, como tales, no cesan nunca de reconfigurarse, haciendo posible siempre volver a ellos, como una posibilidad que se reactualiza, que siempre está por recomenzar para producir otras variaciones y rodeos. Como si en ellos operara también una condición de resto, de un excedente que queda e insiste para explorar otras relaciones y preguntas, nuevos retornos, matices, intensidades y desvíos.

Bibliografía

Corpus

Aira, C. (2015). *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Buenos Aires, Random House.

_____. (2011). *La villa*. Buenos Aires, Emecé.

Almada, S. (2012). *El viento que arrasa*. Buenos Aires, Mar dulce.

Busqued, C. (2009). *Bajo este sol tremendo*. Madrid, Anagrama.

Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires, Random House.

_____. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Bibliografía

AA.VV. (2015) *Chaco Ra'anga. Un viaje científico y cultural al corazón de Sudamérica*. Buenos Aires, Cooperación Española.

Agamben, G. (2016). “¿Qué es el acto de creación” en *El fuego y el relato*. México, Sexto Piso, pp. 35-50.

_____. (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?” en *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 17- 29.

_____. (2009). *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

____. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Aira, C. (2017). *Continuación de ideas diversas*. Ciudad de México, Jus.

____. (2015). *Ema, la cautiva*. Buenos Aires, Random House.

____. (2004). *La liebre*. Buenos Aires, Emecé.

____. (2001). “El viaje y su relato” en *El país*, Literatura y viajes, 21/07/2001

Andermann, J. (2018a). “Despaisamiento, inmundo, comunidades emergentes” en *Corpus*. Vol. 8, nº 2. Disponible en <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2701>

____. (2018b). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile, Metales pesados.

____. (2012). “El infierno santiagueño: sequía, paisaje y escritura en el Noroeste argentino” en *Iberoamericana*, XII, 45, pp. 23-43.

____. (2008). “Paisaje: Imagen, entorno, ensamble” en *Orbis Tertius*, Vol. 13, nº 14, pp. 1-7.

____. (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Anderson, B. (2009). “Affective atmospheres” en *Emotion, Space and Society*. Vol. 2, nº 2, pp. 77-81.

Antelo, R. (2018). *Tierras en trance: contratapa*. Disponible en <https://jensandermann.com/books/tierras-en-trance-arte-y-naturaleza-despues-del-paisaje/tierras-en-trance-contratapa/>

Auerbach, E. (1998). *Figura*. Madrid, Trotta.

Bachelard, G. (1991). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México, Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.

Benjamin, W. (2017). *La tarea del crítico*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

_____. (2010). *Obras*. Libro IV, Vol. 1. Madrid, Abada.

_____. (2009a). “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador” en *Obras*. Libro II, Vol. 2. Madrid, Abada.

_____. (2009b). *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal.

_____. (2009c). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile, LOM.

_____. (1987) *Dirección única*. Madrid, Alfaguara.

Bennet, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires, Caja Negra.

Biset, E. y Naranjo Noreña, I. (2022). “Arqueologías Políticas del Futuro: De la Aceleración al Antropoceno” en *MEDIAÇÕES*, Vol. 27, nº 1, pp. 1-22.

Blackmore, L. (2017). “Ruinas modernas y arte contemporáneo: el caso de *El Helicoide* de la Roca Tarpeya” en *Cuadernos de literatura*. Vol. 21, nº 42, pp. 255-277. Disponible en <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.rmac>

Boreo, S. (2017). *Trazos impersonales. Jorge Barón Biza y Carlos Correa: una mirada heterobiográfica*. Córdoba, Eduvim.

Briceño, X. (2018). “Basura, escombros, polvo: memoria negativa en *Paraísos* de Héctor Galvez” en *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales*

en la cultura latinoamericana contemporánea. Ed. Depetris Chauvin, I. y Urzúa Opazo, M. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 318-344.

Bruno, G. (2014). *Surface: matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago, University of Chicago Press.

Buck-Morss, S. (1981). *Origen de la dialéctica negativa*. Th. W. Adorno, W. Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México, Siglo XXI.

Cacciari, M. (1989). “Los botones de Lou” en *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*. Barcelona, Península.

Cadava, E. (2015) *La imagen en ruinas*. Santiago de Chile, Palinodia.

Cámara, M. (2017). *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de épocas*. Buenos Aires, Librería.

Caminada Rosetti, L. (2021). *Literatura impenetrable. Un itinerario literario contemporáneo sobre el Chaco*. Corrientes, Eudene.

Chakrabarty, D. (2021) *Clima y capital. La vida bajo el antropoceno*. Santiago de Chile, Mimesis.

Coccia, E. (2007). *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Colectiva Materia. (2020). “Paisaje y naturaleza desde una estética materialista posthumana” en *La tierra NO resistirá*. La Plata, Casa Río Lab. pp. 213-222.

Colombi, B. (Coord.). (2021). *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Buenos Aires, Clacso.

Contreras, S. (2022). “*El Diario Sabático: estructura histórica y experiencia del presente en la especulación temporal de Josefina Ludmer*” en *Cuadernos LIRICO*, nº 24, pp. 1-15.

____. (2013). *Realismos, cuestiones críticas*. Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones.

____. (2012). “Las fundaciones de la literatura argentina” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 743, pp. 11-24.

____. (2008). *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Cortés Rocca, P. y Horne, L. (2021). “La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea” en *Estudios de Teoría Literaria*. Vol. 10, nº 21, pp. 4-15.

Cortés Rocca, P. (2018) “Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio” en *Historia crítica de la literatura argentina* (Dir. Noé Jitrik). Buenos Aires, Emecé.

____. (2017). “Basureros. Acciones y devenires estéticos en César Aira y Vik Muniz” en *El taco en la brea*. Año 4, nº 6, pp. 255-266.

____. (2015). “El tiempo de las cosas. Sobre *La ausencia* de Santiago Porter” en *Estudios de Teoría Literaria*. Vol. 4, nº 8, pp. 23-34.

____. (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires, Colihue.

Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac.

Dalmaroni, M. (2016). “La resistencia de lo imposible (una introducción)” en *Estudios curatoriales*. Año 3, nº 4, pp. 1-6.

Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires, Caja Negra.

Davis, M. (2006). *Planeta de ciudades miseria*. Madrid, Akal.

De los Ríos, V. (2021). “Restos espectrales: materialidades residuales y representación del territorio en documentales latinoamericanos” en *Estudios de Teoría Literaria*. Vol. 10, nº 21, pp. 55-67.

_____. (2016). “Animal Planet: televisión e imagen animal en Bajo este sol tremendo de Carlos Busqued” en *Estética, medios masivos y subjetividades*. Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 285-291.

De Leone, L. (2021). “Vuelos erráticos sobre una pampa migrante. *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara” en *Chuy*. Vol. 8, nº 10, pp. 64-78.

_____. (2016). “Imaginaciones rurales argentinas. El campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas” en *Cuadernos de Literatura*. Vol. 20, nº 40, pp. 181-203.

De Mauro, M. (2018). “La vaca que nos mira. Vida precaria y ficción” en *Revista Chilena de Literatura*. Nº 97, pp. 175-197.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2009). *¿Qué es la filosofía?* Madrid, Anagrama.

_____. (2008). *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ediciones Era.

_____. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España, Pre-textos.

Deleuze, G. (2019). *Lo actual y lo virtual*. Buenos Aires, Red Editorial.

Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Estados Unidos, Latin America Research Commons.

_____. (2016). “Sobre la destrucción. Materialidad y afecto en dos itinerarios por una geografía sísmica” en *Mora*. Nº 22, pp. 95-112.

Depetris Chauvin, I. y Urzúa Opazo, M. (2019). *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea*. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado.

Didi-Huberman, G. (2015). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Cantabria, Shangrila.

____. (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada.

____. (1997). *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantiales.

Edensor, T. (2005a). *Industrial ruin. Spaces, Aesthetics and Materiality*, New York, Berg.

____. (2005b). "Waste matter. The debris of industrial ruins and the disordering of the material word" en *Journal of Material Culture*. Vol. 10, nº 3, pp. 311-332.

Fernández Bravo, Á. (2013). "Heterocronías: una especulación sobre lo arcaico-contemporáneo" en *Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario. Disponible en

https://www.cetycli.org/trabajos/fernandez_bravo_alvarocc.pdf

Fleisner, P. (2020). "El desierto era parecido a un paraíso. Aventuras posthumanas en una novela de G. Cabezón Cámara" en *Veritas*. Vol 65, nº 2, pp. 1-13.

Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Gersdorf, C. (2009). *The poetics and politics of the desert. Landscape and the Construction of America*. Nueva York, Rodopi.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Goffard, N. (2019). *Intramuros. Palimpsestos sobre arte y paisaje*. Santiago de Chile, Metales pesados.

Gordillo, G. (2018). *Los escombros del progreso. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el norte argentino*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Halperin Donghi, T. (1992). *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Heffes, G. (2021) “Escrituras toxicas: cuerpos y paisajes alterados” en *Tekoporá. Latin América Review of Environmental Humanities and Territorial Studies*. Centro Universitario de la Región Este, Universidad de la República. Vol. 3, nº 1, pp. 348-367.

_____. (2017). “Trash Matters. Residual Culture in Latin America” en *Humanities Futures*. Franklin Humanities Institute. Duke University Press, pp. 1-13.

_____. (2013a) “Introducción” en *Utopías urbanas. Geopolíticas del deseo en América Latina*. Heffes, G. (Eds.). Madrid, Iberoamericana.

_____. (2013b) *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medioambiente en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Horne, L. (2022). *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado.

_____. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la literatura latinoamericana contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Hoyos, H. (2016). “La cultura material en las literaturas y culturas iberoamericanas de hoy” en *Cuadernos de Literatura*. Vol. 20, nº 40, pp. 254-261.

Incaminato, N. (2021). *Usos de Foucault, Deleuze y Derrida en la crítica literaria argentina (1980-2010)*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1939/te.1939.pdf>

Ingold, T. (2013). “Los materiales contra la materialidad” en *Papeles de Trabajo*. Año 7, nº 11, pp. 19-39.

Jorge, J. y Zalazar, B. (2022). *Pulsiones materiales*. Buenos Aires, Teseo.

Koolhaas, R. (2012). *El espacio basura*. Al fin liebre ediciones digitales. <https://www.alfinliebre.blogspot.com>

Serenella Iovino, S y Oppermann, S. (2018). “Ecocrítica Material: Materialidad, agencia y modelos narrativos” en *Pensamiento de los confines*. Nº 31, Buenos Aires.

Ladagga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Laera, A. (2022). *Húmeda, susurrada, afectiva, creativa. Otra imaginación territorial para la Argentina contemporánea*. Santa Fe, Vera Editorial Cartonera.

Latour, B. (2005) *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires, Manantiales.

La Rocca, P. y Neuburger, A. (2019). *Figuras de la intemperie. Panorámicas de estéticas contemporáneas*. Córdoba, Editorial UNC.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing.

Link, D. (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

López-Labourdette, A., Quintana, I. y Wagner, V. (2018). “Restos, excedentes, basura: gestiones literarias y estéticas de lo residual en América Latina y el Caribe” en *Mitologías hoy*. Vol. 17, pp. 9-13.

Lucero, G. (2019). “El paisaje latinoamericano como espacio cualquiera” en *La Deleuziana. Revista online de filosofía*. ISSN 2421-3098, pp. 76-83.

Ludmer, J. (2021). *Lo que vendrá. Una antología (1963-2013)*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

_____. (2020). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

_____. (2006) “Literaturas postautónomas” en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*. Año 17, ISSN: 1523-1720. Disponible en <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/documents/ISSUE17.pdf>

Lois, C. (2018). *Terrae incognitae. Modos de pensar y mapear geografías desconocidas*. Buenos Aires, Eudeba.

_____. (2001). “Desierto y territorio: imágenes decimonónicas del Gran Chaco argentino” en *Mundo de antes*. Vol. 1, nº 2, 97-117.

_____. (1999). “La invención del desierto chaqueño. Una aproximación a las formas de apropiación simbólica de los territorios del Chaco en los tiempos de formación y consolidación del Estado Nación argentino” en *Scripta Nova*. Nº 38, s/n. Disponible en <http://www.ub.edu/geocrit/sn-38.htm>

Lopez Piñeyro, H. I. (2022). “Horizontes y nubes de polvo. Un recorrido heterocrónico por figuras de la pampa argentina” en *Aisthesis*. Año 22, vol. 72, pp. 72-99. Disponible en <https://revistaaiethesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/45057>

Maccioni, F. (2021). “De países otros: (re) invenciones poéticas del territorio” en *Alea. Estudos Neolatinos*. Vol. 23, nº 1, pp. 34-46. Disponible en <https://www.scielo.br/j/alea/a/WmgW8CKjH8j4mp8ywBVJpKC/?format=pdf>

____. (2020a) “Una fluvialidad de contraamparo. Una aproximación al materialismo surreal de Francisco Madariaga” en *Chuy*. Vol. 7, nº 8, pp. 154-169. Disponible en <http://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/586/577>

____. (2020b). “Unos dedos ensayándose más allá del asir: Aproximaciones a *El Gualaguay* de Juan L. Ortíz” en *Landa*. Vol. 8, nº 2, pp. 224-234. Disponible en <https://revistalanda.ufsc.br/vol-8-n2-2019/>

Maccioni, F.; Milone, G.; Santucci, S. (2021). *Imaginar/Hacer. Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

____. (2019). “Imaginar/hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas” en *Landa*, Vol. 8, nº 1, pp. 311-323. Disponible en <https://revistalanda.ufsc.br/vol-8-n1-2019/>

Marchon, O. (2021) *Rarezas geográficas*. Buenos Aires, Ediciones Godot.

Masiello, F. (2012) “En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina)” en *Cuadernos de literatura*. Vol. 16, nº 31, pp. 79-104.

Milone, G. (2019) “Pensar por figuras” en *Figuras de la intemperie. Panorámica de estéticas contemporáneas*. Córdoba, Editorial UNC.

Mitchell, W. J. T. (2002) “Imperial landscape” en *Landscape and power*. Chicago/London, University of Chicago Press.

Moreno, M. (2011). *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001*. Buenos Aires, Capital Intelectual

Nancy, J. L. (2001). “El mito interrumpido” en *La comunidad desobrada*. Madrid, Arena.

Nieva, M. (2020). "Sobre viajeros inmóviles de la literatura argentina" en *Tecnología y barbarie. Ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no-humana y ciencia ficción*. Buenos Aires, Santiago Arcos. pp. 25-35.

Parente, D. (2016). *Artefactos, cuerpo y ambiente. Exploraciones sobre filosofía de la técnica*. Mar del Plata, La bola Editora.

Parikka, J. (2021a). *Antropobsceno y otros ensayos. Medio, materialidad y ecología*. Santiago de Chile, Mímesis.

_____. (2021b). *Una geología de los medios*. Buenos Aires, Caja Negra.

Pratt, M. L. (2019). *Los imaginarios planetarios*. Madrid, Aluvión.

_____. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México, Fondo de Cultura Económica.

Prieto, A. (1996). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires, Sudamericana.

Rancière, J. (2019). *En los bordes de la ficción*. Buenos Aires, Edhasa.

_____. (2015). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires, Manantial.

_____. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, Lom.

Rodríguez, F. (2022). *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*. Córdoba, Eduvim.

_____. (2020). "La Virgen sin cabeza. Vida, lenguaje y territorio" en *El taco en la brea*. Vol. 1, nº 11, pp. 47-66.

_____. (2019) "El giro rústico: el nuevo campo argentino" en *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana*

contemporánea. Depetris Chauvin, I. y Urzúa Opazo, M. (Eds.). Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado.

_____. (2018). “La imaginación de la crisis. Señales de vida en el fin de la historia” en *Historia crítica de la literatura argentina*. Jitrik, N. (Dir). Buenos Aires, Emecé.

_____. (2017a) “César Aira y la novela de la crisis” en *Revista Hispánica Moderna*. Vol. 70, nº 2, pp. 179-195, Nueva York.

_____. (2017b) “Señales de vida. Ficciones y territorios en crisis” en *452º F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Nº 16, pp- 43-61. Disponible en <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/15795>

_____. (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Sachi, D. (2019). *Ficciones patógenas*. Buenos Aires, Rara avis Editora.

Sarmiento, D. F. (2011a). *El carapachay*. Buenos Aires, Eudeba.

_____. (2011b). *Facundo*. Buenos Aires, Eudeba.

Silvestri, G. y Aliata, F. (1991). *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Silvestri, G. (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Edhasa.

_____. (2002) “La pampa y el río. Una hipótesis de registros y periodizaciones en el paisaje rioplatense” en *Matèria. Naturaleses*. Nº 2, pp. 75-96.

_____. (1999). “Paisaje y representación” en *Prismas. Revista de historia intelectual*. Nº 3, pp. 231-245.

Simmel, G. (2014). *Filosofía del paisaje*. Madrid, Casimiro.

Soto Calderón, A. (2022). *Imaginación material*. Santiago de Chile, Metales pesados.

_____. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile, Metales pesados.

Stegmayer, M. y González, M. (2011). “Algunas notas sobre *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued” en *Orbis Tertius*, Vol. 16, nº 17. ISSN 1851-7811.

Tacceta, N. (2020). “Resto y archivo: la arqueología como resistencia” en *ArtCultura*. Vol. 22, nº 40, pp. 28-47.

Tsing, A. (2021). *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas del capitalismo*. Madrid, Capitán Swing.

Uriarte, J. (2020). *The desertmakers. Travel, war and the state in Latin America*. Nueva York, Routledge.

_____. (2012). *Fazedores de desertos. Viajes, guerra y Estado en América Latina (1864-1902)*. Tesis Doctoral. Department of Spanish and Portuguese Languages and Literatures. New York University.

Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. España, Katz Editores.

Schaeffer, J.M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires, Editorial Biblos.

Zaidenweg, E. (2015). “Néstor Perlongher y sus cadáveres: del neobarroso a la necropoética” en *Cuadernos de literatura*. Vol. 19, nº 38, pp. 432-449. Disponible en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/search/authors/view?givenName=Ezequiel&familyName=Zaidenweg&affiliation=New%20York%20University&country=US&authorName=Zaidenweg%2C%20Ezequiel>

Zielinski, S. (2011). *Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá, Uniandes.

Agradecimientos

A mis directoras, Paola Cortés Rocca y Gabriela Milone, quienes no sólo me acompañaron durante los años de trabajo en esta investigación, más aun en el último tramo, leyendo, corrigiendo y comentado, sino además por la generosidad de sus observaciones, por sus lecturas atentas y detenidas, por la confianza que supieron transmitir para terminarlo. Mi agradecimiento a ellas por sus tiempos y disposiciones, por sus miradas críticas y afectivas.

A Martín De Mauro, por entamar y sostener una larga conversación desde mucho antes que esta investigación comenzara; lector de cada una de estas páginas, compañero que supo construir en la delicadeza de lo cotidiano un entorno de cuidado y distensión durante el proceso de escritura.

A Franca Maccioni, por conjugar la amistad y la investigación de un modo inédito, afectivo. No sólo compartimos muchas lecturas y discusiones a lo largo de estos años, sino que supo ver, cuando todo estaba disperso, ideas y relaciones que fueron aportes decisivos para este trabajo.

Entre el deseo de la lectura, la amistad y trabajo colectivo, Gabriela Milone a lo largo de diez años -y continúa- organizó un equipo de investigación del cual formo parte y y expandió el sentido de la tarea diaria de investigar. Un equipo de enormes lectores, quienes con persistencia durante años venimos sosteniendo un diálogo ininterrumpido. A Franca Maccioni, Natalia Lorio, Silvana Santucci, Paula La Rocca, Belisario Salazar, Julia Jorge, Milagros González, Nicolás López, Emilia Casiva, a todas y todos los que pasaron por este espacio y a los que vendrán.

Al equipo de investigación que llevan adelante Paola Cortés Rocca y Luz Horne, con quienes en los últimos años de doctorado y a distancia intercambiamos lecturas, encuentros y proyectos de escritura.

Al Instituto de Humanidades y al Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, espacio de trabajo durante estos años. Al box de becarixs, comunidad de compañerxs que hicieron de la lectura y escritura una tarea diaria y compartida.

A la Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica que me otorgó una beca doctoral durante los primeros años esta investigación. Y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas que en los últimos años financió esta investigación. Al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y especialmente a Déborah Dorotinsky quien durante unos meses de estancia de investigación propició encuentros de conversación e intercambio. A la Universidad Nacional de Córdoba, pública, laica y gratuita.

A mi familia por el apoyo y el cariño de siempre, por los domingos de encuentro. A mi mamá y mi papá, a mis hermanos.