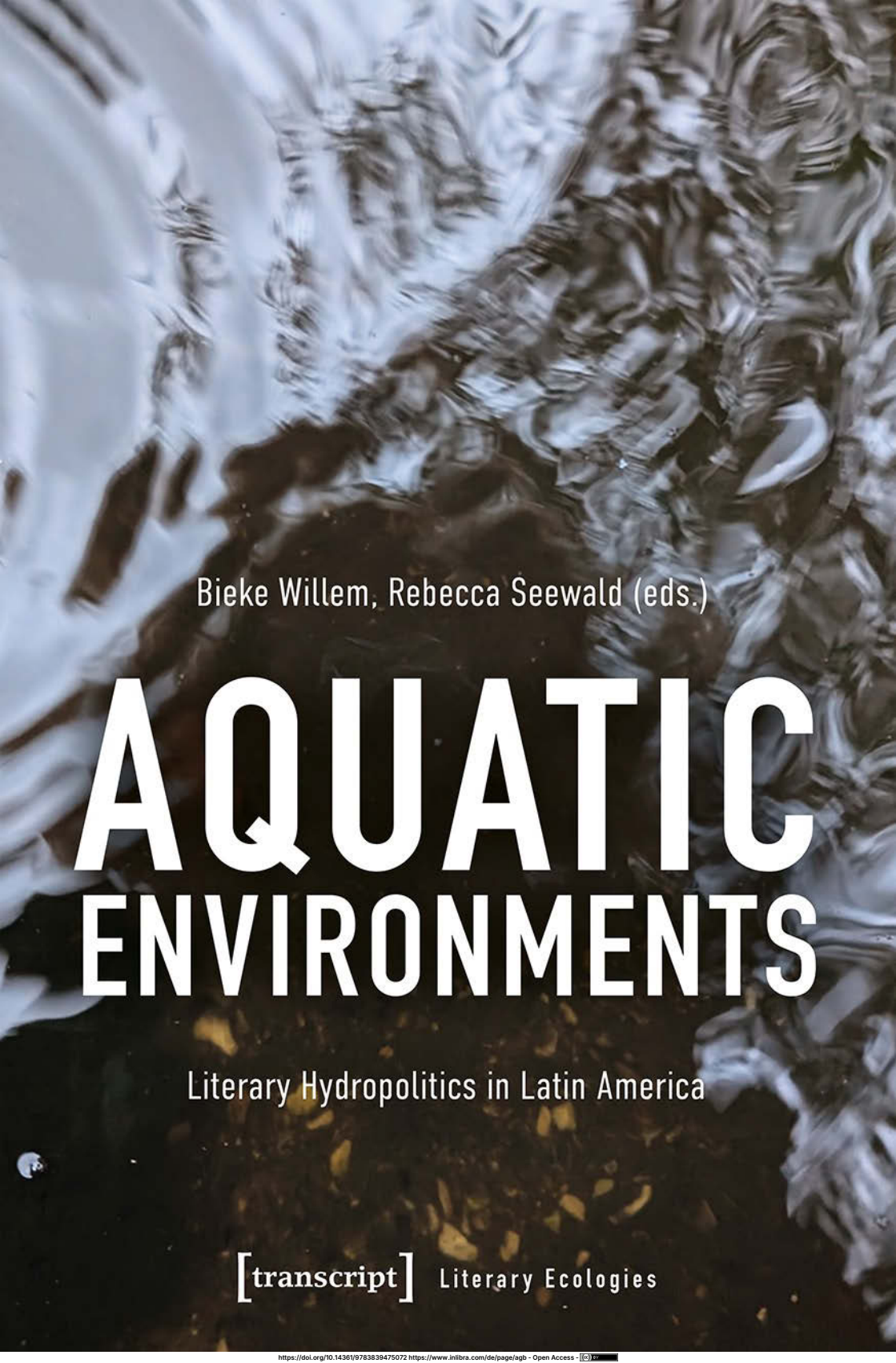


https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bieke Willem, Rebecca Seewald (eds.)
Aquatic Environments

Literary Ecologies | 6

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Editorial

In the age of the Anthropocene and in the face of climate crisis, societal perceptions of the environment, the way it is talked about, and how it is represented aesthetically are changing. In Literary Studies, scholars increasingly focus on the relationship between humans and nature, on how the latter manifests itself as an important element in literature, and on how literature influences the ecological discourse of its time.

Building on ongoing discussions in Ecocriticism, the **Literary Ecologies** series examines the interplay between literature and the environment. It aims to illuminate perceptions and conceptions of the environment from ancient times to the present day as well as the tense relationship between humans and nature in different forms of literary expression. Special interest is also given to the complex relationship between human and non-human actors, which is increasingly gaining importance in debates about climate change, species extinction, and other forms of environmental degradation.

The series is not limited to analyses of fictional literature, but also integrates investigations of ecological narratives in non-fiction as well as theoretical discussions relevant to Ecocriticism itself. Possible topics and research fields in the series include Plant and Animal Studies, Petro- and Ecocriticism, Climate Fiction, Nature Writing, Ecopoetry and Literatures of the Anthropocene.

Bieke Willem is an assistant professor of Romance literature at the University of Cologne. She obtained her PhD in literature at Ghent University in Belgium (2014) and worked as a postdoctoral researcher at the University of California, Berkeley and as an assistant professor of Latin American literature and culture at Stockholm University. Her research focuses mainly on literature of the 20th and 21st centuries, environmental humanities, affect and memory studies.

Rebecca Seewald is a research assistant of Romance literature at the University of Cologne. Previously she worked at the department of comparative literature at the University of Bonn. Her research focuses on Latin American literature of the 20th and 21st centuries, studies of embodiment and memory, as well as sociological questions. She is currently working on her PhD project on violence and memory in academic settings.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bieke Willem, Rebecca Seewald (eds.)

Aquatic Environments

Literary Hydropolitics in Latin America

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at https://dnb.dnb.de

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license, which means that the text may be remixed, transformed and built upon and be copied and redistributed in any medium or format even commercially, provided credit is given to the author.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) not original to the Open Access publication and further permission may be required from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

2025 © Bieke Willem, Rebecca Seewald (eds.)

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Cover design: Maria Arndt
Cover illustration: Image by Rebecca Seewald
Printing: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen
https://doi.org/10.14361/9783839475072
Print-ISBN: 978-3-8376-7507-8 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7507-2
ISSN of series: 2941-4210 | eISSN of series: 2941-4229

Printed on permanent acid-free text paper.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Contents

Introduction. Hydropolitics and Literature in Latin America
Bieke Willem and Rebecca Seewald 7

Water Worlds / Mundos acuáticos

Antropocenos Latinoamericanos: Hidroingeniería prehispánica y las aguas de Tlaloc
Estela Schindel 23

Agotamiento y creación del mundo y la contaminación del agua: Literaturas latinoamericanas postglobales
Gesine Müller 47

Water and Rivers in the Poetry of João Cabral de Melo Neto. Reading Modernist Poetry in the Age of the Anthropocene
Jobst Welge 67

Anomalous River Imaginaries / Imaginarios fluviales anómalos

Escribir la ausencia. El imaginario literario de la gran bajante del Río de La Plata
Jörg Dünne 91

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Espacios acuáticos e imaginarios contra/tópicos en *Única mirando al mar* de Fernando Contreras Castro e *Híper* de Alejandro de Angelis
Berit Callsen 105

Black Waters. Spectrality and Pollution in Postdictatorial Fiction
Bieke Willem 123

Watery Memories / Memorias acuosas

El río como umbral entre la vida y la muerte. Paisajes fluviales en la narrativa colombiana reciente (Salazar Masso, Ferreira, Silva Romero)
Gesine Brede 153

Aquatic Memories and Mutilated Bodies in Vanessa Londoño's *El asedio animal*
Rebecca Seewald 183

Narrar las aguas de río y mar con protagonismo y voz. Entornos acuáticos y memoria colectiva de la periferia en la literatura colombiana reciente
Florian Homann 207

Appendix

List of figures 233

List of authors 235

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Introduction. Hydropolitics and Literature in Latin America

Bieke Willem and Rebecca Seewald

no começo era a lama.
logo irrompe uma pata de cavalo,
nódoa, osso sem rédeas ou crina,
rótula ou tronco desgalhado
da cartilagem nua
aflora do lodo, resvala
feito pedra ou dormente
lúcido olho enterrado,
ruína na cerca dos fetos: enredam-se
liquens ao seu redor
como serpente
como mãos que apalpam

cresce no solo e no riacho
raiz ou palafita, rara flor insurrecta
essa espora: avança a agonia sob o rio
escavando com lascas
de unhas e dentes de ferro, até o fundo,
até engolir
o gosto amargo dos metais
(Agustoni, O gusto amargo dos metais 13)

in the beginning there was mud.
soon, a horse's foot breaks through,
a stain, bone without reins or mane,
a kneecap or trunk stripped off

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

of cartilage naked
it emerges from the mire, drifts
like a stone or a sleeper
lucid buried eye,
a ruin in the fence of ferns: lichens entangle around it
like a snake
like groping hands

it grows in the soil and in the stream,
a root or stilt, a rare insurgent flower
this spur: agony advances under the river
digging with splinters
of nails and iron teeth, down to the depths,
until it swallows
the bitter taste of metals[1]

This is how Prisca Agustoni begins *O gosto amargo dos metais* (2022), a long poem about the Brumadinho disaster, a dam collapse that occurred in Minas Gerais, Brazil, in January 2019. The environmental catastrophe claimed 270 human as well as an uncountable number of non-human lives, involving the river Doce, known as Watu by Indigenous peoples, who regard its waters as sacred and ancestral. It was caused by mining operations and released millions of cubic metres of toxic sludge into the surrounding land and waterways. Through her poetic language, Agustoni mourns and denounces the death of the river and, at the same time, envisions its resurrection. Her poem presents a form of what we consider in this volume literary hydropolitics.

This volume brings together a varied range of perspectives on the relationship between literature and hydropolitics in Latin America. By linking these two fields of study, we seek to underscore the political significance of water narratives in Latin America, and, at the same time, showcase the value of literary imaginaries and strategies for sharing alternative politics regarding the aquatic environments of the region.

1 The English translation is our own.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hydropolitics, a relatively recent scholarly field, combines concepts from sociology, political science and geography. John Waterbury, who coined the term in a book on the intersection between hydraulics and policy in the Nile valley in 1979, departed from a strict definition of hydropolitics as the study of interstate relations concerning the management of shared water resources. Over the course of the following decades, this definition has been amplified to denominate the various ways heterogenous actors (both state and non-state, internal and external) interact over water at different levels (from state control to the individual day-to-day-use of the resource). In a Latin American context, Christine Folch (4) defines hydropolitics as "the political economy that comes from an industrialization and electrification powered by water", which is the case of the Itaipu Dam she studies in her book. The term can also be used in aquatic contexts that not necessarily serve energy purposes. In *Agua, cultura y sociedad en México* (2002), edited by Patricia Ávila García, for example, René Georges Maury (387) describes hydropolitics simply as "la política hecha con el agua", "politics made with water."

In this volume, we adhere to this comprehensive understanding of hydropolitics. We consider aquatic environments as intricate sites of power relations that create inequality and exploitation, but also work, wealth, community or simply the possibility to survive. By approaching hydropolitics mainly from a literary perspective, we aim to include not only the socio-political and material dimension of aquatic environments but also the symbolic and more-than-human relations the issue of water mobilizes. In this way, we aim to go beyond the view on water, characteristic of most hydropolitical studies, as a resource that needs to be managed. At the same time, we also want to move away from an exclusively metaphorical, symbolic or 'poetic' understanding of the significance of water in literature. In this sense, this volume connects with recent scholarly work in the field of the blue humanities.

In the blue humanities, the focus lies on the complex interplay between humans and their aquatic surroundings. Although the field matured as a scholarly discourse between 2010 and 2020 (see Mentz 19), Elizabeth DeLoughrey traces the scholarly interest in aquatic environments, especially in the ocean, to the Cold War geopolitics of the late

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

1940s, when the planet was remapped because nations started to claim more nautical space as their territory. The "spatial turn" in the 1970s, which led to the emergence of globalization and diaspora studies, was a second catalyst for the rise of what DeLoughrey calls "critical ocean studies" (De Loughrey 32).

The tendency of describing economic, historical and social phenomena related to late capitalism and globalization in terms of flows and fluidity, which was prevalent in the 1990s, could be seen as another phase in this scholarly interest in water, although mostly on a metaphorical level. In particular Zygmunt Bauman's *Liquid Modernity* (2000), which presents the notion of liquidity as a metaphor for the instable social orders in a fugitive modern world, has been influential. Latin American novels like *Única mirando el mar* (1993) by Fernando Conteras Castro, *Mapocho* (2002) by Nona Fernández or *Híper* (2018) by Alejandro de Angelis, discussed in this book, deploy and rewrite the metaphorical potential of liquidity to resist against a neoliberal logic.

Around the same time of Bauman's publication of *Liquid Modernity*, the chemist Paul Crutzen and the biologist Eugene Stoermer coined the term "Anthropocene", the geological era known as 'the Age of Man', due to the impact of the human species on Earth's geological layers, on global ecosystems, on the atmosphere, and, of course, also on planetary waters, which, several years later, sparked a renewed interest in real aquatic environments. The interdisciplinary field of the blue humanities emerged at a moment when water, in particular its scarcity or abundance, became a sign of climate change so tangible that it could no longer be ignored, also in the regions of the world that had been, until then, spared of the concrete socioecological crises related to the Anthropocene.

Within several disciplines, scholars have turned their attention towards the interactions between humans and water to find ways out of the crises related to the Anthropocene. After centuries of anthropocentric discourse, parts of the humanities are trying to move beyond the notion of an era defined by humanity, based on the criticism that the focus on human influence on the planet is, in parts, reductive. *The Hydrocene: Eco-Aesthetics in the Age of Water* (2024) by Bronwyn Bailey-Charteris, for example, is a clear attempt to break free from the limitations and dis-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

criminations of the term Anthropocene by focusing on planetary water. Increasingly, attention is being directed toward "the material agency or effectivity of nonhuman or not-quite-human things" (Bennett ix) which, in interconnection with humans, shape our ways of living on the planet. Most of the recent studies in the blue humanities adhere to this vision and move beyond the conception of oceans, rivers and lakes as a flat surface on which human activities take place. Instead, the immersion in the materiality of the water itself leads to alternative ways of seeing and representing, and to other ways of thinking.

In line with these thoughts, human geographers Kimberley Peters and Phil Steinberg (248) coined the term "wet ontologies": ways of thinking inspired by the material qualities of the ocean which destabilize the static and limited categories that often characterize traditional studies of place, landscape, and territory, and force us to recognize mobility, change, and interconnectedness as inherent features of the world we live in. Publications such as Melody Jue's *Wild Blue Media. Thinking Through Seawater* (2020) contribute to this epistemological reorientation, demonstrating how 'the oceanic' expands established conceptual boundaries and challenges dominant perspectives of solid ground. In the field of anthropology, publications such as *Thinking Like a River* (2023) by Franz Krause or *Amphibious Anthropologies: Living in Wet Environments* (2025), edited by Alejandro Camargo, Luisa Cortesi, and Franz Krause, also recognize the agency of water. They invite us to leave the dichotomy of water and land behind and to focus on the muddy in-between, with the aim to shift towards more sustainable aquatic futures. In the field of cultural philosophy, Astrida Neimanis bases her posthuman feminist phenomenological study *Bodies of Water* (2017) on the idea that the interconnectedness of human and non-human bodies becomes especially clear in watery environments. She stresses the aquatic expansiveness in time and space, as well as the elementary dissolution of borders, and claims that "[f]or us humans, the flow and flush of waters sustain our own bodies, but also connect them to other bodies, to other worlds beyond our human selves" (2).

Peters and Steinberg's wet ontologies, Jue's saltwater media study, Krause's muddy anthropology and Neimanis' posthuman phenomeno-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

logical feminism offer answers to the question about how we can think *with* water, instead of merely *about* it, a question around which the book Neimanis edited together with Cecilia Chen and Janine MacLeod, *Thinking with water* (2013), revolves. Lisa Blackmore and Liliana Gómez brought this question specifically to the realm of studies on Latin American and Caribbean visual cultures. In *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art* (2020), they call attention to the fact that the material substance of water defies "purely ocularcentric paradigms of knowledge" (2), and thus invites us to consider other ways of knowing.

What does 'thinking with water' mean for literary scholars? Can literature immerse us in an aquatic way of thinking? Serpil Oppermann argues in *Blue Humanities. Storied Waterscapes in the Anthropocene* (2023) that the element of water opens up new possibilities for creating stories. Aquatic bodies possess an intrinsic capacity to generate meaning, as water can bear witness to ecological transformations and climate change. Through its narratives, Oppermann argues, literature gives voice to non-human entities, such as water, and explores their agency in ways that challenge conventional, human-centered perspectives. Moreover, like water, stories are "rarely autochthonous, they usually begin in many places at once, with many unspoken debts" (Neimanis 8). They appear to be semiotic meshes of narrative tributaries that often cannot be captured in linear patterns and long for new forms of reading.

The idea of aquatic debts/depths and non-linear storytelling is particularly relevant in the context of Latin America, where human interventions in aquatic environments have been shaping the geopolitics of the region since pre-Columbian times and are inextricably bound up with historical atrocities. The transoceanic colonial history of the region reveals the close connection between bodies of water and economic interests and shows that the conquest and colonization of land is inseparable from a conquest of the waters. Moreover, current ecological crimes and hydropolitical tensions can only be fully understood within the framework of the historical position of many parts of Latin America in the global economy as "extractive zones" (Gómez-Barris). Existing studies on aquatic environments in Latin American literature, such as the special issue *Troubled Waters: Rivers in Latin American Imagination*

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(2013), edited by Elizabeth Pettinaroli and Ana María Mutis, the books *The Image of the River in Latin/o American Literature: Written in the Water* (2017), edited by Jeanie Murphy and Elizabeth Rivero, *Hydrocriticism and Colonialism in Latin America. Water Marks* (2022), edited by Mabel Moraña, and the special issue *Descolonizar como poética: aguas libres en la literatura y las artes latinoamericanas recientes* (2023), edited by María José Barros y Damaso Rabanal, mainly address these historical debts. The volume *Hydrohumanities: Water Discourse and Environmental Futures* (2022) contains one essay on Latin American literature in which the significance of water for indigenous communities is connected with Peruvian fiction.

This volume draws upon these previous studies[2] to examine how water, in its manifold forms, functions as a site of memory, resistance, and epistemological reconfiguration in Latin American literature. It aims to foreground the ways in which literary texts from the region engage with aquatic imaginaries to challenge dominant political narratives, unveil submerged perspectives (Gómez-Barris) and envision alternative futures. So far, little attention has been paid to the specific literary strategies that can serve to oppose unequal hydropolitical structures. How does Blackmore's notion of "hydrocultural formations" (421), this is, the idea that bodies of water exert their own aesthetic agency,

2 Our understanding of the aquatic in Latin American literature also relies on Jörg Dünne's research on Argentinean literature, and in particular on his notion of a "liquid space" (2013) that permits us to connect a metaphorical liquid topology of body and world with a concrete aquatic topography. Recently, a growing interest in Latin American aquatic aesthetics has emerged within the German research community. Our book therefore aligns with other academic projects, such as the hydropolitical perspective Wolfram Nitsch (2025) employs in his recent article on Argentinean Delta literature, the conferences "Das Ozeanische und seine Displacements" at the University of Bochum in April 2024 and "Transoceanic Imaginations" at the University of Konstanz, which took place from September 30 to October 2, 2024. Another encounter worth mentioning is the workshop "Cuerpos de agua. Materialidad y narratividad acuáticas en la literatura y el cine de Latinoamérica" at the University of Osnabrück in September 2024, which will result in a publication edited by Berit Callsen (2025).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

manifests itself in literature? And how does hydroliterary form connect with politics?

The essays included in this volume address this main question, which can be broken down in a series of sub-questions: How can literature contribute to acting politically *with* water in times of the socioecological crisis called the Anthropocene? In what way does writing about water influence literary form? How can hydroliterary form make us think *with* water instead of merely *about* it as an object or resource? What role does literature play in the configuration of memories of political aquatic histories? And how can hydropolitical literature imagine possible futures beyond the vision of an environmental, human-caused collapse?

The essays included in this volume are presented in three parts.

The essays comprising Part I situate the issues related to water in Latin America within a broader context of a global socioecological and cultural crisis. Estela Schindel criticizes in her essay the anthropocentric assumptions of the term 'Anthropocene' that is frequently used to refer to this crisis. She searches for other ways of being in the world in respectful and harmonious co-existence with environmental forces by focusing on the hydraulic systems of pre-Hispanic Mexico. These systems reveal a close connection between water, landscape and the symbolic world which offers an alternative to the occidental modern perspective on water as a resource or a danger that needs to be controlled.

Gesine Müller connects the image of water as both a vital and a destructive force with the contemporary post-global literary production in Latin America. In several texts by contemporary Latin American authors, she argues, a dynamic of alternation between world exhaustion and world creation is increasingly present. In this ambivalent context, water is given a central role as a vital and potentially destructive substance for literary projects that imagine (post-)global futures. Her essay focuses on three novels by Latin American authors of the post-global phase in the 21st century that deal with water-related themes. *Mugre rosa* (2020) by Fernanda Trías, *Distancia de rescate* (2014) by Samanta Schweblin, and *La Mucama de Omicunlé* (2015) by Rita Indiana show different literary strategies that open possibilities of conviviality in threatened aquatic systems.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Jobst Welge shows how the work of the Brazilian poet João Cabral de Melo Neto (1920–1999) converses with present ecological problems and literature's relationship to the Anthropocene. His essay examines the thematic and formal significance of water and rivers in the long poem *O rio* (1954). In contrast to other works by the author (*O cão sem plumas*) this is a poem that has the river Capibaribe speaking in the first person, insofar as it assimilates the flowing of the water to the flow of the syntax. The course of the river (and of the poem) is strongly related to the social and geographical spaces it traverses in the Brazilian Northeastern region of Pernambuco and to how these spaces are affected by the different water levels—or, as a matter of fact, by the absence of water, the drought that forces people to migrate to other areas. The poem constitutes an occasion to explore the interrelation between water, landscape, humans, and non-humans, but also the principles of a modernist (and regionalist) poetics working with the metaphorical categories of the liquid and the dry.

Part II zooms in on anomalous distributions of river water: on low water levels, floods and obstructed river flows. The phenomenon of the 'gran bajante', the lowering of the water level in the Río de la Plata due to the 'pampero' wind, is the focus of Jörg Dünne's essay. To examine the literary imaginary of the 'gran bajante', he analyses the scalar transitions between individual history, socio-political history and geohistory in a short story by Martín Kohan, "El error" (2015), and the last short story by Rodolfo Walsh, "Juan se iba por el río" (1977). Walsh's recently found manuscript, which is included at the end of the essay, tells the story of a multiple disappearance: of the text's manuscript (stolen from the author's house in Tigre), of Walsh himself (murdered in the ESMA during the military dictatorship), of the river (due to the lowering of the water level described in the story), and of the protagonist in the riverbed. Dünne's reflections deal with the traces left by this multiple disappearance in contemporary literature and show how these traces of people, writings, and rivers are intertwined within the framework of an environmental poetics.

Berit Callsen focuses on the opposite phenomenon, that of aquatic abundance, which manifests itself in the slow infiltration of a lethal

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

slum-river in the Costa Rican novel *Única Mirando el mar* (1993) by Fernando Contreras Castro and in the brutal irruption of a flood in the Argentinean novel *Híper* (2018) by Alejandro de Angelis. In both novels, the liquification of space reveals its counter/topical (*contra/tópico*) character. Both texts create symbolic places that in their aquatic abundance unleash self-destructive forces and thus denounce a neoliberal economic model. Embedded in discourses from Material Ecocriticism and New Materialism, Callsen's analysis puts emphasis on the agency of the aquatic, as an element that drives its own semantic value and diffuses into the narrative flow.

Bieke Willem analyzes two texts, *Mapocho* (2002) by Nona Fernández and "Bajo el agua negra" (2015) by Mariana Enríquez, which are set in and around rivers whose flow is heavily obstructed by pollution. Through their setting in dead aquatic environments, these texts link the problem of water pollution to the history of violence and exclusion in Chile and Argentina. The ghosts that emerge, along with the garbage in the obstructed rivers, show that today's anthropocenic horror is inextricably connected to horrors committed in the past. The texts offer ways of living *with* these ghosts, which would correspond, according to Derrida, with our ethical task in turbulent times. Both Fernández and Enríquez imagine accomplishing this task through a religiosity affected by aquatic contamination.

In Part III, the focus shifts to the relationship between water and memory, examining how water serves as a witness, a repository, and a liquid archive of narratives surrounding the Colombian armed conflict. Gesine Brede examines the role of rivers in three contemporary Colombian narratives: *Esta herida llena de peces* (2021) by Lorena Salazar Masso, *Recuerdos del río volador* (2022) by Daniel Ferreira, and *Río Muerto* (2020) by Ricardo Silva Romero. Through these texts, she demonstrates how the river's flow shapes social interactions and (Afro-)Colombian communities, intertwining everyday practices with environmental catastrophes as well as human-induced acts of violence and bloodshed. Her analysis of different, partly submerged perspectives highlights how spaces of fear become fluid, and how the aquatic imaginary mobilises literary representations of emotional paralyses.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Rebecca Seewald examines the interconnections between aquatic and bodily memory in Vanessa Londoño's *El asedio animal* (2021) and questions to what extent the multiperspectivity of Colombian victimhood becomes representable through the prism of water. She explores how water, in its constant flow and transformation, narrates the dispersed, cyclical, and unresolved nature of trauma. By integrating aquatic imagery, Londoño's novel opens up new approaches for understanding the intersections of memory, violence, and survival, highlighting the complexity of a process toward (bodily) healing. Through water's fluidity, Seewald emphasizes how the representation of victimhood challenges linear narratives, offering a way to convey the fragmented, multidimensional experiences of those affected.

Florian Homann examines the convergence of water, ecological agency, and collective memory in the peripheral regions of Chocó and Urabá in Colombia. In *La vida fue hace mucho* (2022) by Marita Lopera, the Caribbean waters assume a central role, functioning as a narrator that, through the protagonist, articulates concerns regarding pollution, ecosystem degradation, and the displacement of local communities driven by violence and economic interests. Similarly, in *Esta herida llena de peces* (2021) by Lorena Salazar Masso, Homann conducts a non-anthropocentric analysis, underscoring the interdependencies between the natural environment and human existence, both of which are accorded a voice within the text. In both of his readings, the narrative structure shifts the focus towards aquatic agency and its capacity to bear witness to historical and ecological violence.

Acknowledgements

This volume is the result of the workshop "Aquatic Environments. Hydropolitics and Literary Strategies in Latin America", held in Cologne in December 2023. Our sincere thanks go to Luna Stewen and Paula van gen Hassend for their support in planning and organizing this event. We are also grateful to Jan Knobloch, Marileen La Haije, Wolfram Nitsch, and Victoria Torres, for their thoughtful moderation. Likewise, we would

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

like to thank the workshop participants who are not represented in this volume for their insightful discussions and constructive exchange. Our gratitude also goes to Luisa Bott for overseeing the production of this volume at transcript.

Bibliography

Agustoni, Prisca. *O gosto amargo dos metáis*. 7 Letras, 2022.

Bailey-Charteris, Bronwyn. *The Hydrocene: Eco-Aesthetics in the Age of Water*. Routledge, Taylor & Francis Group, 2024.

Barros, Maria José, and Dámaso Rabanal. "Descolonizar como poética: aguas libres en la literatura y las artes latinoamericanas recientes." *Mitologías hoy*, vol. 8, 2023, pp. 1–4. <https://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v28-barros-rabanal/1000-pdf-es>.

Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Polity Press, 2000.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press, 2010.

Blackmore, Lisa. "Water." *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*, edited by Jens Andermann et al., De Gruyter, 2023, pp. 421–438.

Blackmore, Lisa, and Liliana Gómez, editors. *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. Routledge, 2020.

Callsen, Berit, editor. *Cuerpos de agua. Materialidad y narratividad acuáticas en la literatura y el cine de Latinoamérica*. Iberoamericana/Vervuert, 2025 [to be published].

Camargo, Alejandro, Luisa Cortesi, and Franz Krause, editors. *Amphibious Anthropologies. Living in Wet Environments*. University of Washington Press, 2025 [to be published].

Chen, Cecilia, Janine MacLeod, and Astrida Neimanis, editors. *Thinking with Water*. Montreal/Quebec, 2013.

DeLoughrey, Elizabeth. "Submarine Futures of the Anthropocene." *Comparative Literature*, vol. 69, no. 1, 2017, pp. 32–44. <https://doi.org/10.1215/00104124-3794589>.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

De Wolff, Kim, et al., editors. *Hydrohumanities: Water Discourse and Environmental Futures*. University of California Press, 2022. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv2tbwqfp>.

Dünne, Jörg. "Vom Fluss ohne Ufer zum Swimmingpool. Flüssige Räume bei Juan José Saer." *Romanische Forschungen*, vol. 125, no. 2, 2013, pp. 226–238.

Folch, Christine. *Hydropolitics: The Itaipu Dam, Sovereignty, and the Engineering of Modern South America*. Princeton University Press, 2019.

Gómez-Barris, Macarena. *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Duke University Press, 2017.

Jue, Melody. *Wild Blue Media. Thinking through Seawater*. Duke University Press, 2020.

Kraume, Anne, and Miriam Lay-Brander, editors. *(Trans-)Oceanic Imaginations*. Rombach, 2025 [to be published].

Krause, Franz. *Thinking like a River: An Anthropology of Water and Its Uses along the Kemi River, Northern Finland*. transcript, 2023.

Maury, René Georges. "Hidropolítica y Conflictos Por El Agua En El Mediterráneo: El Caso Del Medio Oriente." *Agua, Cultura y Sociedad En México*, edited by Patricia Avila García, El Colegio de Michoacán: Instituto Mexicano de Tecnología del Agua, 2002, pp. 387–396.

Mentz, Steve. *An Introduction to the Blue Humanities*. Routledge, 2024.

Moraña, Mabel, editor. *Hydrocriticism and Colonialism in Latin America. Water Marks*. Palgrave, 2022.

Murphy, Jeanie, and Elizabeth G. Rivero. *The Image of the River in Latin/o American Literature: Written in the Water*. Lexington Books, 2017.

Neimanis, Astrida. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury Academic, 2017.

Nitsch, Wolfram. "Insondables vías navegables. El Delta del Tigre en la literatura argentina." *La invención de la naturaleza latinoamericana. Genealogía discursiva y funcionalidad sociocultural*, edited by Ivonne Sánchez Beceril and Sebastian Thies, Iberoamericana/Vervuert [to be published].

Oppermann, Serpil. *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene*. Cambridge University Press, 2023. <https://doi.org/10.1017/9781009393300>.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Peters, Kimberley, and Peter Steinberg. "Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume Through Oceanic Thinking." *Environment and Planning D: Society and Space*, no. 33, 2015, pp. 247–264.

Pettinaroli, Elizabeth, and Ana María Mutis, editors. *Troubled Waters: Rivers in Latin American Imagination*. Hispanic Issues On Line 12, 2013. <https://cla.umn.edu/hispanic-issues/online/troubled-waters-rivers-latin-american-imagination>.

Waterbury, John. *Hydropolitics of the Nile Valley*. Syracuse University Press, 1979.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Water Worlds / Mundos acuáticos

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Antropocenos Latinoamericanos: Hidroingeniería prehispánica y las aguas de Tlaloc

Estela Schindel

1. El agua: construcción histórica y social

El Antropoceno designa a la era geológica en la cual el principal agente de influencia es el ser humano. Aunque en términos estrictamente geológicos no se haya aprobado el uso del término para designar una etapa estratigráfica posterior al Holoceno,[1] el Antropoceno remite ya a una conversación pública acerca del daño ambiental planetario debido a la agencia humana y a un campo de problemas donde las fronteras disciplinarias entre ciencias humanas, sociales y naturales, se difuminan y desplazan. Mi uso del término aquí asume las justificadas críticas a la noción de Antropoceno, por ejemplo, por poner el acento en lo humano de manera indiferenciada, sin distinguir entre colonizados y colonizadores, explotadores y explotados, así como por reproducir el antropocentrismo que en verdad quiere denunciar. Pues el antropoceno concierne también a la atribución del humano (blanco, occidental, moderno) como sujeto privilegiado del conocimiento y de la acción, escindido de su

1 Véase: https://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene (último acceso: septiembre 13, 2024).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

entorno y superior a él. A la asunción de esta supuesta superioridad ontológica del humano es posible anteponer, como contracara crítica, modos colaborativos y en alianza entre ésta y las demás especies del planeta, como un modo de superar esa construcción moderna occidental. El archivo de saberes y experiencias latinoamericanas ofrece un acervo de ideas, perspectivas e imaginaciones alternativas al Antropoceno al modo de un contraproyecto a esa tendencia, descentrando al *Anthropos* moderno y proponiendo otros modos de ser en el mundo en co-existencia respetuosa y armónica con las fuerzas ambientales. Tales prácticas y saberes se remontan al pasado precolonial y serán expuestas aquí, al modo de una contranarrativa posible, a partir de la relación con el agua en la Mesoamérica prehispánica tal como se condensa en la figura polivalente de Tlaloc, deidad mexica de las aguas.

Aguas y alienación

A más tardar desde el ensayo *H_2O y las aguas del olvido* (1989) de Ivan Illich, sabemos que el agua no es solo condición mítica y onírica, sino materia y sustancia, y que ésta no es transhistórica sino una creación social. El líquido que atraviesa nuestras ciudades, advierte Illich, ya no es agua sino "H_2O": una materia creada por la sociedad industrial, objeto de circulación permanente, líquido de desagüe reciclado desvinculado de sus fuentes profundas. En la modernidad industrial, el agua es producida como elemento químico despojado de significados culturales y los ríos como insumo para el comercio, fuente de energía hidroeléctrica o sitio de desecho, avanzando asi en la transformación antropocénica del planeta.

El paradigma de la circulación inaugurado en el siglo diecisiete por William Harvey, refiere Richard Sennett, supone un material que fluye siempre de regreso al origen. Como la red acuífera, la sociedad comienza a ser imaginada como un sistema de conductos por el que circulan la riqueza y el dinero como si fueran fluidos. En su historia de la relación entre el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental, Richard Sennett expuso los efectos del paradigma de la circulación sobre la experiencia, que debe desacoplarse del contacto con los cursos de agua. La ciudad es

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

concebida como una red de tuberías por donde circula un líquido vaciado de contenido histórico y desgajado del imaginario cultural. Cuanto más límpido y vigoroso el flujo, mayor la riqueza y salud de la ciudad. La expansión del capitalismo industrial demandaba vías de navegación fluidas, y así la apertura de canales, la construcción de diques y la rectificación de los ríos devinieron en Europa una cuestión central. La contención del desborde fluvial y su integración libre de obstáculos a una red productiva y comercial estuvo en el origen de obras decisivas para el crecimiento de las grandes capitales. Así, la obsesión del urbanismo por la circulación se expresó en la apertura de arterias y vías acuíferas. La domesticación de las aguas y la rectificación de sus cursos erráticos con canalizaciones, diques y drenajes se consideran baluartes de la modernidad. La rectificación de los ríos, la canalización de las ciudades y la domesticación de los cuerpos y las almas son hijas del mismo afán ordenador y disciplinador del capitalismo industrial.[2]

Ingeniería hidráulica y fragmentación de los ríos

Pensar el agua como un concepto abstracto, despojado de sus implicaciones ambientales, sociales y culturales está asimismo en el origen de la atribución humana del derecho a manipularla, rectificarla, alterarla y, en definitiva, ponerla a disposición como instrumento o insumo. Como señala Lisa Blackmore, entre las actividades humanas que dieron lugar a la crisis del antropoceno se cuentan las grandes construcciones de ingeniería hidráulica como megadiques y la canalización o rectificación de los ríos. Son intervenciones humanas sobre el sistema acuático que responden a un imaginario de separación y dominación de la naturaleza por el hombre. El control de los ecosistemas acuáticos que ha derivado en la degradación de los mismos tuvo como base e incrementó a la vez la alienación humana de lo que Illich llama "el agua de los sueños".

La construcción de diques y canales fragmenta los sistemas hídricos y sustrae a los humanos de una experiencia orgánica y simbólica con las

2 Para el proceso de urbanización de las aguas véanse por ejemplo Linton, Kaika y Swyngedouw.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

aguas. Diques y embalses dan lugar en todo el mundo a una fragmentación de los sistemas fluviales, exacerbada por otros impactos que producen al cambiar los regímenes de corriente y destruir o degradar los ecosistemas de agua fresca y las especies que los habitan (Hoeinghaus). Los embalses artificiales son ya una característica de la mayoría de los grandes ríos del mundo y ejercen un enorme efecto sobre la magnitud y ritmo de las crecidas. Modificados por diques, embalses y represas, los ríos devienen ecosistemas altamente manipulados y son en sí mismos expresión y síntoma del Antropoceno. Se ha señalado cómo el manejo hídrico de los cursos fluviales modifica los patrones de variablidad de corriente río arriba mientras plantean desafíos mayúsculos para la calidad del agua cauce abajo (Bridgewater et al.). Mientras que en el mundo desarrollado se han mitigado los efectos de las represas sobre los ríos, en algunos casos removiéndolas por completo, a nivel global la construcción de megarepresas supera por mucho esos esfuerzos. Las obras de hidroingeniería, sin embargo, son tan diversas como los ríos que disrumpen, advierte Hoeinghaus, puesto que en los cerca de 5 000 años en que los humanos han construido diques, y especialmente en los últimos 60 años de desarrollo acelerado de megaembalses, sus objetivos, tecnologías, tamaño e impacto han variado dramáticamente. Los diques se construyen con objetivos muy diferentes, como el control de crecidas, el abastecimiento de agua, la generación de energía hidroeléctrica, la recreación y la navegación (Hoeinghaus). No se trata entonces de impugnar toda obra de ingeniería hídrica o fluvial, sino de comprenderlas como expresión de un modo específico de relación con el agua, puesto que esta relación no es dada, única y estable, sino producto de formas históricas contingentes y cambiantes.

Agua, cultura y sociedad

En los últimos años, en el marco del llamado "giro hidrológico" en las humanidades se ha comenzado a prestar más atención a los modos en que el agua se entremezcla con el hacer y el sentir humanos. En este contexto, el medio acuático ha recibido atención específica en algunos campos académicos a través de subdisciplinas como la ecocrítica, las humanida-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

des ambientales, los estudios oceánicos y la antropología del agua, dando lugar al giro hidrológico, al pensamiento acuático y a teorías hidrofeministas. También las ciencias sociales comienzan a prestar atención al agua como algo más que materia inerte y como objeto en pleno derecho de la investigación social (Schulz y Gros). Mientras que el estudio tradicional de las políticas hídricas considera al elemento acuático como trasfondo, objeto o recurso de procesos políticos, la mirada actual considera cada vez más una comprensión más matizada y compleja del tema. El agua y su entorno son vistos en su carácter co-constituyente de las condiciones y contextos políticos y sociales, tal como lo sugiere, por ejemplo, el énfasis en lo "hidrosocial" (Linton; Linton y Budds). Proveniente del campo de la geografía, el concepto de "hidrosocial" se ha postulado como un modo de reconocer, reflejar y representar las dimensiones sociales y políticas del agua – así como los modos en que agua y sociedad se hacen y rehacen mutuamente a través del tiempo y el espacio.

El trabajo de inspiración marxista de Erik Swyngedouw y el análisis con acento en lo relacional de Jamie Linton, por ejemplo, parten de reconocer la naturaleza social del agua misma: un giro de la concepción del agua como objeto de procesos sociales hacia una consideración de la naturaleza que tanto da forma como es formada por relaciones, estructuras y subjetividades sociales (Linton y Budds). En su trabajo sobre "necrohidrología" y la armamentización de los ríos, Ifor Duncan argumenta que la intervención mediante embalses o diques en el territorio, al hacer crecer el nivel del agua cauce arriba y reducir su nivel río abajo, se combina con el ordenamiento sociomaterial de extracción y dominio del poder estatal que hace posible los usos necro-hidrológicos de los cursos fluviales.

Para los autores mencionados, pensar a los ríos en clave hidrosocial implica entenderlos como co-constitutivos de las comunidades humanas y más que humanas con las que se relacionan. En palabras de Karen Bakker "el agua es inherentemente política […] no solo porque es objeto de la política en sentido convencional, sino también debido a su imbricación material con las formaciones socio-técnicas a través de las cuales se despliegan los procesos politicos" (Bakker 618, citada en Duncan 29, mi traducción).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

En la investigación social y cultural, en síntesis, se acepta cada vez más la noción de que el agua no es una sustancia estable, inmutable y ahistórica sino una construcción social contingente y cambiante. Es el modo específico de construirla propio de la modernidad industrial, en esta lectura, el que produjo al agua y a los ríos como insumo inerte, como objeto de explotación y manipulación humana, generando como consecuencia la transformación, primero, y la crisis luego de ríos y paisajes hídricos. ¿Hasta qué punto es tal desarrollo hidroingenieril exclusivo del occidente moderno? ¿Qué otras culturas muestran desarrollos análogos de control y gestión del agua? Y, sobre todo, ¿de qué otras configuraciones hidrosociales da cuenta la variedad de la experiencia humana?

Sociedades hidráulicas

En su obra clásica de 1957 Karl Wittfogel conceptualizó como "sociedades hidráulicas" aquellas basadas en una organización agrícola con grandes obras de riego y control de crecidas bajo gestión del Estado. Trabajos a tal gran escala requieren un nivel de coordinación, organización y centralización tan importante que imprimen su sesgo a toda una "civilización" o "sociedad", a las que este autor considera "hidráulicas". Se trata de civilizaciones dominadas por una burocracia gerencial y un gobierno autocrático que no es controlado ni disputado por otros actores u organismos. El potencial hidráulico se actualiza ante la escasez de agua, bajo circunstancias históricas específicas, cuando, como lo formula Wittfogel en su libro, "el hombre" comienza a manipular las posibilidades de una agricultura de riego (a diferencia de pluvial) a pequeña escala y luego una agricultura hidráulica de gran dimensión dirigida por el gobierno. Es allí cuando surgen las oportunidades para los patrones despóticos de sociedad y gobierno que Wittfogel denomina "despotismo oriental". La manipulación de los flujos hídricos y de la naturaleza en general va allí unida a una mayor concentración de poder, de modo que la tendencia del desarrollo civilizatorio hacia un dominio humano del entorno natural tiene como contrapartida un incremento de las estructuras jerárquicas de dominación.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wittfogel le atribuye este carácter hidráulico a áreas centrales del México prehispánico, rasgo que ve confirmado por hallazgos arqueológicos. Si bien gran parte de los sistemas de irrigación empleados parecen haber tenido importancia local y no haber requerido grandes emprendimientos hidráulicos, encuentra que en el Valle de México se llevaron a cabo obras importantes y la irrigación aparece de forma concentrada en las cabeceras de cuenca de los ríos Tula, Lerma y Atlixco, así como en el área contigua de Colima-Jalisco. A ellas se suman obras hidráulicas no agrícolas, como acueductos y reservorios de agua potable, y la gestión de ríos y lagos para la navegación interior. El México azteca era según esta interpretación una sociedad hidráulica "semi compleja" (Wittfogel 258) debido a la independencia de los artesanos profesionales y mercaderes, que no eran igualmente dependientes del estado hidráulico. Sin embargo, como en otras sociedades hidráulicas "el gobierno determinaba unilateralmente qué tipo de servicios se necesitaban" (286).

Aunque haya sido criticada –entre otras razones por lo que hoy llamamos "orientalismo"– y en parte refutada, por razones acertadas, la tesis de Wittfogel, es sugestiva en lo que hace a la relación entre desarrollo hidráulico, orden gerencial y organización política centralizada (Worster). Trabajos de ingeniería hídrica que intervienen sobre el paisaje de la tierra se encuentran mucho antes y más allá del Occidente moderno y su expansión colonial, como muestra la experiencia hidráulica de las culturas prehispánicas en Mesoamérica. Allí se produjeron obras notables de canalización, riego y almacenamiento de agua. En esos casos, sin embargo, el diseño ingenieril no iba escindido de las cosmovisiones religiosas, integrándose con los conocimientos astronómicos y las invocaciones mágicas a las divinidades del agua.

El argumento central de este ensayo es, por lo tanto, que la armonía entre arriba y abajo, lo religioso y lo político, la utilidad material y la resonancia simbólica presente en estas obras, donde la ingeniería hídrica se funde con los conocimientos astronómicos y las invocaciones mágicas a Tlaloc, está en las antípodas del desencantamiento antropocénico de las aguas. Sin por eso romantizar esa concepción o sugerir nuevos esencialismos, la pregunta es qué aprendizajes y posibilidades revela esa cosmovisión.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2. Hidroingeniería prehispánica: las aguas de Tlaloc

Las grandes construcciones de ingeniería hidráulica, como los megadiques, y la canalización, rectificación o modificación del lecho de los ríos son intervenciones humanas sobre el entorno acuático que, en la modernidad occidental, responden a un imaginario de separación y dominación de la naturaleza por el hombre. Pero si tal concepción es propia de la modernidad occidental, y si otras civilizaciones transformaron también su paisajes acuáticos, ¿qué es lo específico de la modernidad *antropocénica* y qué la diferencia de otros modos de operar sobre las aguas modificando sus cursos?

Pese a su lectura orientalizante y objetivadora de la naturaleza, la tesis de Wittfogel trajo a la discusión la importancia del desarrollo hidráulico de culturas no occidentales. Trabajos de ingeniería hídrica que intervienen sobre el paisaje de la tierra y del agua no son privativos del Occidente moderno y su expansión colonial, como muestra la tradición hidrológica de las culturas prehispánicas en Mesoamérica. En este caso, sin embargo, estaban asociadas al culto a Tlaloc, deidad del agua cuyas complejas y múltiples representaciones, festividades y rituales se articulaban con el conocimiento sobre el agua y los medios para administrarla.

Técnicas hidráulicas prehispánicas

En el México prehispánico, el conocimiento de la naturaleza y la experiencia en el manejo y control del agua dio lugar a técnicas y obras hidráulicas que sirvieron de cimiento para el desarrollo de la irrigación agrícola, la construcción de sistemas de abastecimiento de agua a la población y la realización de infraestructura de desagüe, entre otros usos. Desde las primeras obras ejecutadas por la cultura olmeca, pasando por los pueblos maya, zapoteca y mixteca, hasta el desarrollo hidráulico en el valle de México, se considera que el factor hidráulico fue un soporte clave para el desarrollo de las culturas precolombinas. Los especialistas destacan además que para las obras de ingeniería hidráulica prehispánica "no se contó con animales de carga ni tampoco se utilizaron herramientas

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

manufacturadas de hierro y, aunque se conocía el concepto de rueda, ésta no fue aprovechada" (Martínez Austria 9–10).

En Mesoamérica se construyeron obras de captación, conducción, almacenamiento y distribución de agua que servían tanto para uso doméstico como para fines agrícolas y como prevención de inundaciones. Los trabajos incluían "pozos, presas, jagüeyes, drenajes, alcantarillas, albercas, desagües, sistemas de irrigación, compuertas, diques, acueductos, cisternas, fuentes, sistemas de captación de agua de lluvia, (así como) técnicas de contención y retención de aguas" a lo cual se agregan "las adaptaciones de los cuerpos de agua y el uso agrícola de humedales y tierras de humedad" (Martínez Austria 10). Los estudios mencionan obras destinadas a la "captación, conducción, almacenamiento y distribución de agua para usos domésticos, de aguas pluviales, perennes superficiales y subterráneas" (10) que incluyen depósitos bajo tierra como los *chultunes* o cisternas mayas, así como obras para "conducción, control y drenaje de aguas pluviales para evitar inundaciones", "conducción y drenaje de aguas de desecho" o "negras" de las poblaciones rurales y urbanas, así como provisión de agua para la irrigación agrícola, el "control, aprovechamiento y desagüe de zonas lacustres y pantanosas", y fines de "recreación y ritualidad" (10).

Desde el punto de vista de su distribución estos sistemas de irrigación se consideran de tipo *disperso* y sus obras como de *pequeña y mediana escalas* (Rojas Rabiela, Martínez Ruiz y Murillo Licea 10) o, en la terminología de Wittfogel, sociedades hidráulicas "semi-complejas". Como excepción destaca la cuenca de México, con su conjunto de estructuras hidráulicas monumentales que asombraron a los españoles cuando llegaron a la región. Antes, sin embargo, habían existido obras de grandes dimensiones ya en otras regiones, como el canal y la presa de Teopantecuanitlan (Guerrero), sitio olmeca poblado entre 1400 y 600 a. C. (Rojas Rabiela, Martínez Ruiz y Murillo Licea 54). La evidencia de la inventiva tecnológica y el carácter prolífico de las obras hidráulicas y los sistemas de irrigación precolombinos, prueban la existencia de "un conocimiento hidráulico organizado y sistematizado que fue conservado, transmitido y renovado constantemente" (Rojas Rabiela, Martínez Ruiz y Murillo Licea 12). La investigación hidro-arqueológica reveló también la existencia

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

de cuerpos de agua con formas geométricas irregulares modificadas artificialmente, es decir 'domesticados' o incorporados al sistema hidráulico que, en el caso de mixtecas y zapotecas, proveen "evidencia material del desarrollo de técnicas de manejo y control del agua"[3] (211). En las sociedades mayas, los métodos hidráulicos de manejo del agua de lluvia, corrientes, evaporación y drenaje son elocuentes respecto a la importancia y relevancia comunitaria del agua y la capacidad de recolectarla, almacenarla y emplearla con conocimiento. A falta de corrientes superficiales de agua en la península de Yucatán, se cree que se "aprovecharon los cenotes y las aguadas [...], creándose también sistemas de [captación y] aprovechamiento de agua de lluvia" (221).

En el caso de los aztecas, se tenía a las montañas por contenedoras de agua, los altares se situaban junto a las fuentes y el manejo de la relación entre clima y agricultura era un elemento crucial para su cultura (Moraña 24). En el valle de México, el culto agropluvial se configuró en torno a Tlaloc, deidad del agua y las lluvias, pero en toda la región, como revela una reseña de estudios existentes, las obras hidráulicas estaban imbricadas en una cosmovisión más amplia que no escindía, sino que integraba al ser humano con su entorno, con las demás especies y con un orden cósmico.

Conexión interespecies, ambiental y celestial

El repertorio de obras de hidroingeniería olmeca incluía representaciones de deidades y animales vinculados simbólicamente con el agua, como sapos y serpientes, así como con los cuatro puntos cardinales, puesto que eran espacios usados también con fines astronómicos. Así, por ejemplo, hay canales de estructuras curvas como formando un cuerpo de

3 Estas incluyen "contención de sales minerales, uso de humedad y retención de suelo, terraceo agrícola, presas, represas, canales de irrigación, riego mediante inundación, sistemas de desagüe con alcantarillado, drenaje doméstico, riego a brazo, perforación de pozos verticales, cercas vivas de maguey o nopal y el uso de tierras humedecidas en la sierra aprovechando el rocío o la neblina, entre otras prácticas" (Rojas Rabiela, Martínez Ruiz y Murillo Licea 211).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

culebra, una forma representativa del agua subterránea. Mediante este lenguaje simbólico los gobernantes mediaban entre los hombres comunes y los dioses. Los estudios coinciden en destacar que la presencia de estos símbolos no tenía una función meramente decorativa sino que eran elementos de uso ritual, como parte de "una semiosis que carga de significados metafóricos al sistema hidráulico y los usos del agua" (Rojas Rabiela, Martínez Ruiz y Murillo Licea 181).

Algunas construcciones muestran una alineación de norte a sur con una desviación de ocho grados del norte magnético, distribución que, según se cree, buscaba ordenar lo terrestre con lo astrológico. Tales adecuaciones evidencian conocimientos astroagrícolas que permiten "asociar el movimiento y posición de los astros con la llegada o fin de las lluvias" (185).

En las ciudades mayas, por otra parte, los estanques y cuerpos de agua funcionaban como espejos "que reflejaban templos y palacios, proyectados así al 'otro mundo', lugar en el que cristalizaban los rituales", y se cree que tales espejos de agua podrían haber sido utilizados como parte de ritos de adivinación, ya que eran "recintos cargados de magia" (Rivera Dorado, citado en Rojas Rabiela, Martínez Ruiz y Murillo Licea 245). Por otro lado, "los cenotes eran parte del paisaje ritual de las ciudades mayas y se consagraban a rituales específicos" combinados con un "simbolismo específico que tenía conexiones con [...] un espacio mágico-ritual" (Rojas Rabiela, Martínez Ruiz y Murillo Licea 233).

En toda Mesoamerica las investigaciones encuentran construcciones asociadas a manantiales, conocidas como *ameyalli*, ojos de agua o fuentes, vinculadas a su vez siempre a altares, templos o santuarios. Son obras en las cuales las fuentes de agua y las intervenciones humanas sobre ellas se funden con elementos religiosos o míticos. Declercq y Cervantes afirman que los manantiales eran, de por sí, espacios rituales de importancia, tanto si habían sido culturalmente modificados como si no, como evidencia la presencia de simbolismo religioso en lugares donde surge el agua. Según estos autores los ambientes acuáticos y las construcciones como "estanques de agua, canales, sistemas de drenaje o patios hundidos" fueron importantes espacios de culto que "sirvieron como umbrales para comunicarse con otro nivel cósmico" (Declercq y Cervan-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tes 197). El hallazgo de restos de sacrificios y ofrendas confirma el uso ritual de ciertas construcciones localizadas junto al agua como *ayahucalli*, o templo dedicado a los dioses del agua.

Casos más conocidos, como el acueducto de Chapultepec y otros de descubrimiento más reciente, dan cuenta asimismo de una variedad de rituales y creencias asociadas a los manantiales y cuerpos de agua. Así, el "manantial Hueytlílatl, uno de los ojos de agua más importantes de Coyoacan, […] formó parte de un amplio sistema hidráulico que operaba tanto al nivel local como regional, constituyendo además un locus de actividad ritual" (Declercq y Cervantes 199). Declercq y Cervantes consideran que la actividad ritual en los *ayauhcalli* "es testimoniada por varias vasijas […] así como por el conjunto de esculturas recuperadas", entre ellas, "además de dos estatuas de la deidad del agua Chalchiutlicue, […] ocho representaciones de cabezas Tláloc, [las cuales] además de que representan jarras de agua, se considera que funcionaban como elementos arquitectónicos, en forma de almenas" (213). Objetos semejantes han sido encontrados mayoritariamente en el centro ceremonial de Tenochtitlan lo cual refuerza la hipótesis de que esas jarras formaron parte tanto de la decoración del techo del *ayauhcalli* como de cultos religiosos, y es posible que "hayan sido arrojadas al interior del espejo de agua como parte de un acto ritual, ya sea después de retirarlas debido a una remodelación o bien como parte de un evento de destrucción relacionado con el final de un ciclo temporal importante" (Declercq y Cervantes 213–214).

Excavaciones en otros sitios, como Culhuacan, revelaron también la existencia de grandes braseros de barro, asociados a una plataforma escalonada, lo que permite a estos autores concluir que se trataba de un "templo-manantial dedicado a Tláloc" (207) y las divinidades del agua, la fertilidad y la agricultura. De hecho, los investigadores advierten que en las imágenes disponibles que combinan edificios religiosos con contenedores de agua, "no siempre es posible definir si se trata de un depósito natural o hecho por el hombre" (211). De modo que no solo hay una imbricación de culto humano y especies no humanas, arquitectura terrestre y cálculo celeste, uso agrícola y rito religioso, sino que la imbricación entre paisaje "natural" y modificado por el hombre hace imposible distinguir

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

claramente ambas esferas y sugiere una integración orgánica de uno y otro en el marco de un orden cósmico mayor.

Tenochtitlan: ciudad lacustre

Los estudios destacan la diversidad de soluciones técnicas empleadas por los mesoamericanos para manejar el agua y satisfacer sus necesidades, en condiciones ambientales que fluctuaban entre la aridez de valles como el de Tehuacán y la extrema humedad de la cuenca lacustre de México o de las tierras bajas mayas (Rabiela; Del Valle, "Pantitlán or Desagüe). Las investigaciones coinciden, sin embargo, en considerar que la cumbre de la hidroingeniería se manifiesta en las obras de la zona lacustre del valle de México y en el reino de Texcoco, donde diversos grupos desarrollaron una serie de tecnologías hidráulicas y llevaron adelante una agricultura de riego a través –entre otras alternativas– de la chinampa: sistema de cultivo lacustre que permite una alta fertilidad y persiste de algún modo en la zona de Xochimilco al sur de la actual ciudad de México.

Las crónicas refieren la sorpresa de los españoles al mando de Hernán Cortés al ver surgir la gran Tenochtitlan con sus templos y palacios entre jardines flotantes y un paisaje entretejido de canales. Una visión de armonía entre el entorno y la ciudad que sería rota brutalmente. La tradición de ingeniería hidráulica prehispánica se interrumpe cuando los conquistadores cercan la ciudad y cortan las redes de abastecimiento de agua. Tenochtitlan había sido fundada en 1325 sobre una isla en una cuenca a donde fluían múltiples ríos de la zona. Las investigaciones destacan el enorme cuerpo de conocimiento elaborado en la época prehispánica para el manejo del agua, que contenía una compleja combinación de prácticas religiosas y saberes técnicos (Del Valle, "Grandeza Mexicana"; Del Valle, "Pantitlán or Desagüe").

La fundación de Tenochtitlan en plena zona lacustre y su vertiginoso ascenso político influyeron de manera directa en el proceso de transformación ambiental que incluyó obras hidráulicas orientadas al control de los niveles de agua para manejar el binomio inundación-desecación de los canales, las chinampas, los asentamientos insulares, peninsulares

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

y de las orillas, así como aquellas encaminadas a proveer de agua a las poblaciones, irrigar los campos agrícolas y formar lagunas-presas artificiales. De modo que el conjunto hidráulico que observaron los españoles a su arribo en la sección del lago de México era especialmente denso e interconectado (Rabiela; Del Valle "Pantitlán or Desagüe").

Al dominar la tecnología de ganarle suelo al lago se intervino sobre el paisaje transformando la zona lacustre en un entorno moldeado antropogénicamente, pero de modo tal que no escindían al humano, sino que lo entretejían en una trama que unía lo terrestre y lo celeste, donde conocimiento matemático y astronómico, rituales mágicos, creencia religiosa y dominio político-económico no constituían esferas separadas.

Las investigaciones históricas de Tenochtitlán destacan "su respeto a los elementos del medio, originando tipologías urbanas y arquitectónicas sustentables" (Castorena Espinosa 93). Son modelos arquitectónicos y urbanos de lo que hoy se consideran ecosistemas sostenibles. Se destacan el sistema fluvial eficiente y limpio, así como el método de irrigación de las chinampas, en un contexto de respeto a los elementos del clima y contrario al concepto antropocéntrico que se impondría tras la conquista (Castorena Espinosa; Del Valle, "Pantitlán or Desagüe"). Con la caída de Tenochtitlan en 1523 concluye un ciclo de conocimiento y experiencia en el manejo del agua cuyas raíces se remontaban a la cultura hídrica de los olmecas (Del Valle, "Grandeza Mexicana").

Aguas y dioses

La historia del control militar y político de los mexicas en la cuenca se explica en conexión con los aspectos tecnológicos, físicos y administrativos, así como los religiosos e ideológicos involucrados con el control hídrico. No obstante la visión técnica del control y manejo del agua, tal como destacan los estudios, esta civilización se inscribía en un sistema mágico-religioso que comprendía tanto al funcionamiento hidrogeológico como a la constitución de un cosmos ordenado por los dioses (Rojas Rabiela, Martínez Ruiz y Murillo Licea).

Con las obras hidráulicas los mexicas afianzaban su hegemonía político-militar en la cuenca. Por ello, era significativo que al terminar una

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gran obra ésta fuera avalada por los dioses: "Al realizar rituales en los sistemas hidráulicos, éstos se volvían una extensión de las obras de las deidades del agua y merecían las mismas atenciones dispuestas para los rituales en cerros, cuevas [y] manantiales" (Rojas Rabiela, Martínez Ruiz y Murillo Licea 256). Estos incluían el sacrificio de niños en honor a las deidades agropluviales como 'ritual para propiciar la lluvia' (257). La apelación ritual a los dioses del agua al inaugurar las obras hidráulicas pone de manifiesto la importancia del aparato religioso y de "aplicar el modelo de la cosmovisión desde una plataforma de Estado que diera legitimidad simbólica con objeto de ejercer el dominio hídrico amparado en las deidades mesoamericanas" (Rojas Rabiela, Martínez Ruiz y Murillo Licea 258).

Ivonne del Valle destaca cómo el control del agua era tan importante para pueblos como el Mexica que nueve de los dieciocho meses rituales estaban dedicados a algún aspecto de esto, marcando temporadas secas, húmedas, o de cosecha y tomando en cuenta la provisión de agua en cada ciclo (Arnold 78, citado en Del Valle, "Pantitlán or Desagüe" 149). En el caso de Tenochtitlan, los rituales y practicas tecno-religiosos en torno a Tlaloc, constituían un eje central de la vida en la región ya antes de establecerse los Mexica en 1325. El Templo Mayor se erigía en el centro de la isla con dos altares, dedicados uno a Tlaloc y otro a Huitzilopochtli, dios de la guerra de los Mexica. Del Valle ("Pantitlán or Desagüe" 149) destaca en esa doble dedicatoria el hecho de que aun para un pueblo guerrero el tema del agua era fundamental y la interpreta en el marco de un difícil e inestable equilibrio entre las lógicas de la guerra y de la agricultura.

De modo que la ingeniería hidráulica de los Aztecas tenía un carácter claramente religioso. Así como los espacios acuáticos construidos se integraban a una cosmogonía natural que incluía a los seres vivos, el submundo y los cielos, enlazando las obras hídricas con la naturaleza –en modo simétricamente inverso– los cuerpos de agua "naturales", como en los manantiales mencionados más arriba, eran intervenidos con construcciones y símbolos religiosos que los consagraban a las deidades acuáticas. Ambos movimientos, las construcciones hídricas consagradas a los dioses y las fuentes o cursos de agua integrados al sistema hídrico e intervenidos, dan cuenta de una pertenencia recíproca

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

entre obra humana, cuerpo de agua y rito que las hace parte de un orden cósmico, en las antípodas de las prácticas de hidroingeniería que asumen y consolidan una separación nítida entre cultura y naturaleza.

3. Un mundo hidráulico en las antípodas

La investigación sobre el antropoceno apunta a que es la escisión de lo humano del resto de su entorno la operación epistémica que está en la base del desastre ambiental actual. Por eso, su crítica no puede separarse de la de la modernidad occidental capitalista que la hace posible, ni del modo antropocéntrico de relacionarse con el mundo que le es inherente. Los estudios de las culturas mesoamericanas prehispánicas permiten constatar que hay otros modos posibles de enlazar vida social, visión del mundo y manejo del agua. Pues allí convergen los conocimientos hidráulicos y su aplicación con "las representaciones simbólicas y rituales, el reconocimiento de la biodiversidad, la importancia de la irrigación y el abasto de agua y la organización que mediaba entre la estatización de los recursos, predominantemente el agua, así como su reparto, custodia y usufructo" (Rojas Rabiela, Martínez Ruiz y Murillo Licea 267).

La conquista iniciada en 1521 implicó una ruptura radical con este modelo de sociedad hidráulica no solo debido a la destrucción de la ciudad sino también por el desprecio del sistema hidráulico indígena, que no fue integrado en obras posteriores. La reiteración de inundaciones y crecidas a que dio lugar este cambio llevó a las autoridades a optar en 1607 por lo que se llamó "el desagüe" (Rojas Rabiela; Del Valle, "Pantitlán or Desagüe"). Lo ocurrido en materia hidráulica a partir de la llegada de los españoles a Mesoamérica, sin embargo, fue mucho más allá de un mero "cambio técnico" en el que "se sustituyeran unos artefactos y materiales (de madera y piedra) por otros (metálicos), y se introdujeran máquinas y especies por completo desconocidos, como las anorias, los molinos o los animales de trabajo"[4] (Rojas Rabiela 20). Estas innovaciones

4 Rojas Rabiela menciona "herramientas que permitieron excavar los pozos y los depósitos de agua (jagüeyes, cisternas, pozos, acueductos subterráneos) a ma-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tecnológicas fueron acompañadas de un nuevo sistema sociopolítico y cultural que dio sentido distinto a esas obras y desencadenó nuevos fenómenos, dando lugar a cambios de fondo en los ámbitos sociopolítico, económico y cultural (20). En el terreno jurídico en relación a los *derechos* sobre el agua y en lo socio-organizativo mediante el *coatequitl* o sistema de trabajo colectivo y obligatorio para la construcción y el mantenimiento de las obras hidráulicas públicas, lo cual dio lugar a conflictos judiciales entre europeos y pueblos indígenas. Además, la introducción de la propiedad privada para dueños de molinos y trapiches, con el derecho de uso de agua para fines particulares, "trastocó el funcionamiento de los sistemas hidráulicos mesoamericanos desde el punto de vista técnico" pero, ante todo "cambió el sentido todo de la organización sociopolítica que los hacía funcionar […], nutrida por su sentido de utilidad colectiva y de reciprocidad social" (Rojas Rabiela 20). Según Gloria Castorena Espinosa (98), como consecuencia del proceso de conquista se dio una destrucción de los diques y albardones, el sistema fluvial se secó paso a paso, y así se ganó terreno a los lagos para desarrollar en la 'Nueva España' una ciudad con los conceptos y cánones europeos. Se modificaron los ejes reticulares de la ciudad prehispánica y se destruyeron los edificios ceremoniales, las aguas servidas contaminaron la superficie restante de los lagos y las chinampas fueron poco a poco delimitadas.

De la ciudad lacustre al gran desagüe

El largo proceso de *desecación* de la cuenca de México comenzó con la fundación de la ciudad de México en el mismo sitio que el de la capital lacustre de México-Tenochtitlan y en base a la concepción de una 'ciudad seca'. La ciudad se concibió, se planeó y se construyó "como un asentamiento

yor profundidad", mientras que "la rueda hidráulica, la palanca, el torno y la polea, aligeraron el trabajo de extraer y elevar el agua, y que los animales, solos o en combinación con la rueda (carretas, carretillas), incrementaron la eficiencia del transporte terrestre […], y que el arco en acueductos y puentes permitió conducir el agua a mayores distancias y conectar los caminos con mayor eficiencia" (20).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

seco, compacto y reticular, con sólidos edificios y rectas calles", según Rojas Rabiela (24), en parte por incomprensión del funcionamiento del sistema lacustre prehispánico y en parte como resultado de la concepción urbana europea de la época. A raíz de cuatro enormes inundaciones (1555, 1579–1580, 1604 y 1607) las autoridades decidieron a principios del siglo diecisiete recurrir al drenaje de la cuenca (Rojas Rabiela 25).

Con una mirada más crítica de los efectos de la conquista sobre el sistema hídrico prehispánico, Ivonne Del Valle ("Pantitlán or Desagüe" 163) desacuerda con los trabajos que relativizan el hecho de que el desagüe fue una tecnología "completamente destructiva". Esta gran operación emprendida por los conquistadores en 1607 para retirar el agua de modo que no fluya al lago Texcoco, sostiene, no solo implicó la expulsión o evacuación del agua, sino que introdujo un paradigma que se extendió más allá de la colonia, y que hizo "de la ciudad semi-acuática prehispánica la megalópolis polvorienta de hoy" (146). Se trata de un principio que se perpetúa hasta el presente y se reactiva "en cada nuevo episodio de inundación y cada nuevo ramal de la red de desagüe" que "pone de manifiesto la agencia indómita del agua, como si los lagos, con el paso de los siglos, se negaran a desaparecer" (Aréchiga 65, citado en Del Valle, "Pantitlán or Desagüe" 146).

Para Ivonne Del Valle ("Pantitlán or Desagüe" 148) lo que tuvo lugar en la cuenca de México desde 1519 fue una disputa entre dos adversarios muy opuestos que tenían dos concepciones muy diferentes sobre el medio ambiente. La violencia de la conquista destruyó no solo gran parte de los habitantes de la ciudad, sino también su infraestructura hidráulica, lo cual facilitó la posterior imposición de paradigmas religosos, culturales y epistemológicos que estaba en tensión con los de las culturas prehispánicas. En contraste con ese modo de controlar y gestionar el agua, el *desagüe* implicó un modo de "librarse de ella": Ambas son tecnologías conectadas con ciertas concepciones del mundo y modos de vida que van más allá de los saberes y herramientas técnicos. Así, el paradigma impuesto por los conquistadores se adelantó al enfoque científico y tecnologizado del mundo que se pondría de manifiesto a partir del siglo dieciocho con su fe en la capacidad de la especie humana de controlar su destino modificando su entorno. Al perseguir a las religiones pre-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hispánicas, la cristiandad atacaba también las bases de las tecnologías indígenas y las reemplazaba por otras que establecían una relación instrumental con la naturaleza ("Pantitlán or Desagüe" 148). Pues lo que los pueblos veían en el agua y el paisaje de la cuenca era muy distinto a lo que veían los españoles. La obsesión de éstos por encontrar a "Pantitlan", un sitio mítico de drenaje en algún lugar del lago Texcoco, reducía el conocimiento hídrico indígena, cósmico, ubicuo y enlazado con el culto a Tlaloc a una mera cuestión instrumental ("Pantitlán or Desagüe" 151).

Los proyectos de "desagüe" que siguieron en el siglo diecinueve mantuvieron ese enfoque asociado a la administración de recursos, sumado al exhibicionismo de una supuesta modernización. Del Valle ("Pantitlán or Desagüe" 150) remonta ese enfoque a los tiempos de Hernán Cortés, cuando la conquista se asoció a la modificación y control tecnológico del entorno, pues fue la destrucción de la infraestructura hidráulica de la ciudad lo que permitió la toma de Tenochtitlan. El desagüe fue empleado como maquinaria de guerra contra el pueblo indígena, refiere Del Valle, pues atacar el agua era un modo de atacar a la población indígena y a su modo de vida, donde lagos y acuíferos tenían significados específicos; proceso que no se desarrolló sin resistencia pues por la noche los Mexica re-abrían los canales que habían sido bloqueados por orden de Cortés durante el día ("Pantitlán or Desagüe" 161). La opción por el desagüe es así no solo metáfora del modo de gobierno colonial y muestra de una epistemología que rechaza todo conocimiento anterior sino que además prefiguró el proceso de desacople de las esferas religiosa, política, científica y tecnológica que tendría lugar dos siglos más tarde en Europa ("Pantitlán or Desagüe" 155).

Un mundo hidráulico en las antípodas

En su trabajo sobre la "hidrocrítica" Mabel Moraña menciona los múltiples modos de "hidrocolonialismo" que identifica Isabel Hofmeyr, entre otros: colonización por medio del agua, del agua, a través del agua y de la idea misma del agua (vista como recurso). Es posible que todas y cada una de estas formas puedan identificarse en la conquista de México y los siglos de sujeción al poder colonial y de inadecuación entre tecnología y

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

paisaje que introdujo. La perspectiva hidrocrítica, agrega Moraña, permite también iluminar otros aspectos vinculados a la perpetuación del hidrocolonialismo en el presente.

Los múltiples proyectos que, hasta la actualidad, proponen liberar a los ríos de su cauce o reconstruir el lago a fin de restaurar el carácter lacustre de la ciudad, lo hacen –advierte Ivonne del Valle ("Pantitlán or Desagüe" 162)– desde una perspectiva que no comparte la misma ontología y visión del mundo que los habitantes originales de la isla sino que trae consigo la visión occidental que ubica al hombre en el centro del universo, aunque el agua se le resista una y otra vez con sus periódicas inundaciones.[5] Esta autora nota un resurgimiento del interés histórico y etnográfico por el saber indígena sobre el agua y el llamado de arquitectos y urbanistas a "retornar" a la ciudad acuática –abandonando el paradigma del desagüe– y se pregunta si esto será posible en vistas de un sistema tecnológico opuesto a ese enfoque.

Pues a diferencia de la ingeniería hidráulica occidental los sistemas hidráulicos del México prehispánico revelan una conexión entre agua, entorno material y mundo simbólico. Los pueblos mesoamericanos compartían un corpus mítico-cognitivo en torno a los cuerpos de agua y a la lluvia. Se trata por lo tanto, de un modo de ingeniería hídrica no antropocéntrica. En ese contexto el agua no es un peligro o un elemento a dominar y controlar de modo unilateral, ni un recurso a aprovechar en beneficio propio, como se impondría en la perspectiva moderna occidental, sino un elemento de orden divino en una trama cósmica más amplia. No se trata, evidentemente, de idealizar tales formaciones mediante una evocación romántica –que reproduciría, por otro lado, el gesto orientalizante, solo cambiando de signo la valoración –ni de relativizar la brutalidad de los sacrificios de humanos implicados en el

5 Ivonne del Valle ve una continuidad en obras como el Gran Canal, inaugurado en 1900 por el Porfiriato, y otras más cercanas en el tiempo, como el Drenaje Profundo construido en 1970, y proyectos posteriores como el Túnel Emisor Oriente (inaugurado en 2019), como medidas que prometen poner fin definitivo a las inundaciones a gran escala en un intento de domesticar algo que se le resiste.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

culto a Tlaloc. Se propone, más bien, observar otros modos de intervención hidráulica como modo de pensar en las antípodas de lo que en la modernidad occidental tiende a presentarse como un único desarrollo tecno-científico deseable o posible.

Bibliografía

Blackmore, Lisa. "Turbulent River Times. Art and Hydropower in Latin America's Extractive Zones." *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*, editado por Lisa Blackmore y Liliana Gómez, Routledge, 2020, pp. 13–34.

Bridgewater, Peter et al. "Hydrology in the Anthropocene." *Encyclopedia of the Anthropocene*, vol. 1, Elsevier, 2018, pp. 87–92. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-809665-9.09916-X>.

Castorena Espinosa, Gloria María. "Antecedentes de la sustentabilidad en México. Tres casos de estudio." *Hábitat sustentable*, compilado por Sergio Padilla Galicia y Víctor Fuentes Freixanet, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2015, pp. 93–101.

Declercq, Stan y Juan Cervantes Rosado. "Agua y Arquitectura Religiosa: Evidencias arqueológicas de un Ayauhcalli del Periodo Azteca Tardío en el Manantial Hueytlílatl, Coyoacan." *Contributions in New World Archaeology*, vol. 5, editado por Jarosław Źrałka y Christophe Helmke, 2013, pp. 197–218.

Del Valle, Ivonne. "Grandeza Mexicana and the Lakes of Mexico City: Economy and Ontology in Colonial Technological Development." *Troubled Waters: Rivers in Latin American Imagination (Hispanic Issues On Line 12)*, editado por Elizabeth Pettinaroli y Anna María Mutis, 2013, pp. 38–54. <https://hdl.handle.net/11299/184424>.

—. "Pantitlán or Desagüe: Technology and Secularizaton in Colonial Mexico." *Hydrocriticism and Colonialism in Latin America. Water Marks*, editado por Mabel Moraña, Palgrave Macmillan Cham, 2022, pp. 145–166. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-08903-9_7>.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Duncan, Ifor. *Hydrology of the Powerless*. Goldsmiths University of London, tesis doctoral, 2021. <https://doi.org/10.25602/GOLD.00029967>.

Hoeinghaus, David J. "Dams and River Fragmentation." *Reference Module in Earth Systems and Environmental Sciences*, vol. 3, Elsevier, 2017. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-409548-9.09826-2>.

Hofmeyr, Isabel. "Hydrocolonialism. The View from the Dockside." *Dockside Reading. Hydrocolonialism and the Custom House*, Duke University Press, 2022, pp. 1–26. <https://doi.org/10.1215/9781478022367>.

Illich, Ivan. *H_2O y las aguas del olvido*. Cátedra, 1989.

International Commission on Stratigraphy. "Working Group on the 'Anthropocene'." *Quaternary Stratigraphy*, 2013–2024. <https://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene>.

Kaika, Maria. *City of flows: modernity, nature and the city*. Routledge, 2005.

Linton, Jamie. *What is Water? The History of a Modern Abstraction*. UBC Press, 2010.

Linton, Jamie y Jessica Budds. *The hydrosocial cycle: Defining and mobilizing a relational-dialectical approach to water*. Geoforum, vol. 57, 2014, pp. 170–180. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2013.10.008>.

Martínez Austria, Polioptro. "Presentación." *Cultura hidráulica y simbolismo mesoamericano del agua en el México prehispánico*, editado por Teresa Rojas Rabiela et al., Instituto Mexicano de Tecnología del Agua/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2009, pp. 9–10.

Moraña, Mabel. "Introduction: Texts, Textures, and Water Marks." *Hydrocriticism and Colonialism in Latin America. Water Marks*, editado por Mabel Moraña, Palgrave Macmillan Cham, 2022, pp. 1–28. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-08903-9>.

Rojas Rabiela, Teresa. "Las obras hidráulicas en las épocas prehispánica y colonial." *Semblanza histórica del agua en México*, Comisión Nacional del Agua, 2009, pp. 9–26.

Rojas Rabiela, Teresa, José Luis Martínez Ruiz y Daniel Murillo Licea, editores. *Cultura hidráulica y simbolismo mesoamericano del agua en el México prehispánico*. Instituto Mexicano de Tecnología del Agua/

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2009.

Schulz, Peter y Alexis Gros. "Toward a Sociology of Water: Reconstructing the Missing 'Big Picture' of Social Water Research." *Water*, vol. 16, no. 13, 1792, 2024. <https://doi.org/10.3390/w16131792>.

Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza, 1994.

Swyngedouw, Eric. *Social Power and the Urbanization of Water. Flows of Power*. Oxford University Press, 2004. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198233916.001.0001>.

Wittfogel, Karl. *Oriental Despotism. A Comparative Study of Total Power*. 1957. Vintage, 1981.

Worster, Donald. *Rivers of Empire. Water, Aridity, and the Growth of the American West*. Oxford University Press, 1992.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Agotamiento y creación del mundo y la contaminación del agua: Literaturas latinoamericanas postglobales

Gesine Müller

Fenómenos como la presencia cada vez más frecuente de inundaciones y fuertes precipitaciones en todo el planeta, debidos al cambio climático, la propagación de pandemias como el COVID-19 y la contaminación de los ecosistemas como consecuencia de intereses económicos globales, nos han hecho sentir, además de otras crisis ocurridas en los últimos quince años, que la actual fase de globalización acelerada, la que ha marcado nuestro mundo en los últimos treinta años, ha llegado a su fin. Me gustaría caracterizar la fase en la que nos encontramos ahora como postglobal, pero no en el sentido de que los fenómenos de la interconexión hayan quedado superados u obsoletos, sino más bien respecto a la conciencia creciente de que el fracaso de una globalización entendida principalmente como económica y neoliberal estremece de manera fundamental nuestras nociones del mundo. El pensamiento postglobal se refiere, en primer término, a una reflexión abierta sobre esta situación de crisis actual, que a menudo se convierte en una crisis existencial, sobre todo con la mirada puesta en las nuevas configuraciones de lo global, una reflexión que encuentra su eco particular en las literaturas del presente. Precisamente, la experiencia de las crisis globales que han caracterizado los años posteriores a la crisis económica y financiera de 2008 se ve representada en los textos contemporáneos de autores y autoras latinoamericanas, con una marcada dinámica que alterna entre el

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

agotamiento y la creación del mundo o *Welt(er)schöpfung*, una dinámica innovadora para las estéticas postglobales a nivel mundial.[1]

En ese contexto ambivalente le corresponde al agua, esa sustancia que fomenta la vida y que, al mismo tiempo, muestra un gran potencial destructivo, un papel de suma importancia para los proyectos literarios de futuros (post)globales. Sin embargo, en el marco de la tan debatida crisis global del agua, existen otras problemáticas asociadas al agua que se encuentran entre los escenarios sociales y ecológicos más inquietantes.[2] "All is not well with the waters of the world – nor with the social relations mediated by their flows" [No todo va bien con las aguas del mundo, ni con las relaciones sociales mediadas por sus flujos; trad. mía], escriben Cecilia Chen, Janine McLeod y Astrida Neimanis en su introducción al libro *Thinking with Water* (4). El agua, como dejan claro estas tres autoras, hace palpables ciertos fenómenos que de lo contrario permanecen en la invisibilidad: "Even otherwise 'invisible' phenomena like climate change become immediately tangible through the volatility of weather patterns and the intensity of floods, hurricanes, tsunamis, and droughts" [Incluso fenómenos "invisibles" como el cambio climático se hacen inmediatamente tangibles a través de la volatilidad de los patrones meteorológicos y la intensidad de inundaciones, huracanes, tsunamis y sequías; trad. mía] (Chen, MacLeod y Neimanis 5).

En vista de estas y otras experiencias de crisis globales, las estéticas postglobales del agotamiento y la creación del mundo traen consigo una acentuada reflexión sobre la creación o las consecuencias y asimetrías de la globalidad. Se ven profundamente marcadas por constelaciones de conflicto que se agravan y que condicionan la convivencia de las personas, lo cual se pone mucho más claramente de manifiesto, precisamente, en el caso de sistemas acuáticos amenazados o contaminados.

---

1 Para un desarrollo conceptual más detallado de términos como *Welt(er)schöpfung* (agotamiento y creación del mundo) y postglobalidad, véase Müller ("Tendencias postglobales"; "The Post-Global Challenge").

2 Sobre la puesta en escena del agua como 'liquid ecologies' (ecologías líquidas) en las artes, véanse también Blackmore y Gómez.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Cuando observamos detenidamente la dinámica entre el agotamiento y la (re)creación en relación con el agua en textos literarios, resulta natural que pongamos en cuestión ciertas nociones del ser humano como actor (en relación con una naturaleza pasiva). En relación con el agotamiento, se hace patente también la necesidad de un abastecimiento de agua adecuado, así como un sano entorno vital del líquido amniótico en el vientre materno o las múltiples dimensiones que adopta la creación en los proyectos postglobales y que a menudo revelan ser sumamente frágiles.

En adelante, me gustaría aprovechar desde una perspectiva analítica el concepto de la *Welt(er)schöpfung* (el agotamiento y la creación del mundo) como una figura de pensamiento tan característica como ambivalente de esta fase postglobal actual, con el propósito de indagar de manera ejemplar en algunos textos literarios latinoamericanos relacionados con el agua o con fenómenos de esa crisis del agua o también (en un contexto más amplio) con la liquidez de cara a los modos de narrar la crisis. Se trata de tres novelas de autoras latinoamericanas de la fase postglobal del siglo XXI que abordan temáticas vinculadas al agua derivadas, sobre todo, de la amenaza de los ecosistemas acuáticos o marítimos.

Dedicaré las páginas siguientes, por lo tanto, a iluminar de un modo más próximo distintas variantes de estrategias literarias en América Latina gracias a las cuales se negocian las distintas posibilidades de una convivialidad entre las personas en el contexto de los sistemas acuáticos. Para ello, la perspectiva del análisis no se orienta únicamente a la experiencia de la crisis, a la "experience of losing the world" [la experiencia de pérdida del mundo], como ha escrito Mariano Siskind (208), sino también al elemento creativo de una creación del mundo en el campo de tensión de una reflexión sobre experiencias de contaminación o colapso y sobre los nuevos imaginarios de un futuro global. ¿Cómo se despliega en los textos literarios el potencial literario de la negociación de dinámicas contemporáneas en los sistemas acuáticos, textos literarios que, al mismo tiempo, transmiten experiencias de agotamiento y creación del mundo, de *Welt(er)schöpfung*? ¿De qué manera influye el colapso amena-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zante o ya presente de tales sistemas en la convivencia o la convivialidad de los seres humanos?[3]

Comentaré el mencionado campo de tensión a partir de las siguientes tres novelas: *Mugre rosa* (2020), de la autora uruguaya Fernanda Trías; *Distancia de rescate* (2014), de la argentina Samanta Schweblin, y *La Mucama de Omicunlé* (2015), de la autora Rita Indiana, oriunda de la República Dominicana. Estas novelas, cada una de manera distinta, tematizan el peligro que corre la convivialidad de cara al colapso o la contaminación de un sistema acuático, dinámicas que, en parte, se aceleran o impulsan debido a la presencia de una pandemia. Jan-Henrik Witthaus nos ha mostrado el hecho de que en varias novelas latinoamericanas de la actualidad que tienen las pandemias como tema se trata sobre todo de las constelaciones sociales sometidas a una gran presión: "Más que de novelas sobre epidemias, se trata de estudios sociales ficticios, incluso distópicos que, a través de la probeta de las pandemias, elevan la visibilidad de procesos sociales, de estructuras, relaciones de poder y distribución de los recursos" (Witthaus 92). Como pretende demostrar mi ponencia, algo similar puede comprobarse en la negociación literaria de la contaminación del agua en el contexto de unas experiencias postglobales de agotamiento y contaminación. El agua aparece en todas las novelas a las que me referiré hoy, constituye en ellas un elemento central que anuncia un colapso ecológico, si bien más allá de cuestiones relacionadas con la escasez o la abundancia de agua, lo que aquí desempeña un papel relevante es también la contaminación de sistemas acuáticos, el agua contaminada por una agricultura que desprecia la vida humana y la cuestión sobre la protección de los océanos como salida de la catástrofe que nos amenaza. Las relaciones entre las personas se ven profundamente influidas por esos sistemas acuáticos en proceso de colapso y constituyen un testimonio del profundo agotamiento de la convivencia social.

3 La convivialidad no sólo se refiere aquí a una convivencia lograda y exitosa, en torno a las especificaciones del término (véase Costa; Heil).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

El colapso marítimo como desencadenante de múltiples crisis: Fernanda Trías, *Mugre rosa*

El motivo de un sistema ecológico marino que colapsa es algo omnipresente en la novela *Mugre rosa* (2021) de Fernanda Trías. Una catástrofe ecológica trae consigo el colapso del ecosistema local de una ciudad costera cuyo nombre desconocemos y que, por algunos detalles, recuerda a Montevideo: una especie de alga de rápida proliferación y de un color rojo vino predominante se expande por toda el agua, la ensucia y provoca en un primer momento la muerte de las poblaciones de peces locales, así como la contaminación y el cierre de las playas. Al cambio sufrido por el agua le sigue el colapso de las condiciones climáticas de toda la región. No hay precipitaciones y en su lugar predomina una espesa y húmeda niebla permanente, acompañada casi siempre por un viento fuerte de color rojo que lo impregna todo. Los cambios climáticos y ecológicos, así como una enfermedad desconocida y casi siempre mortal propagada por el viento, traen consigo el colapso social y la adaptación del ritmo diario de las personas a las nuevas condiciones. [4] A partir de ese momento, la calma chicha o la amenazante llegada del viento portador de enfermedades determinan la vida de la gente en el espacio público. Sin embargo, el colapso que abarca del todo la vida de la gente en la región sólo aparece como algo aún por llegar, anunciándose al final de la novela con la total evacuación, en parte involuntaria, de los habitantes de la zona.

En relación con el tema de un colapso del sistema ecológico marítimo y costero, llaman la atención los recurrentes comentarios diseminados en el texto por la narradora en torno a la dificultad de encontrar un comienzo para lo narrado, una estrategia de la cual se deriva una fluidez de la narración que mina toda expectativa de linealidad o cronología. Sobre la cuestión de dónde empiezan realmente los acontecimientos narrados, cuándo tuvieron su comienzo, la narradora recuerda un día en el que observaba a un pescador, una escena apacible en la que, al mismo tiempo, se hacía palpable el peligro que se manifestaba en el mar:

4 Sobre las cuestiones relacionadas con la convivialidad en Fernanda Trías y Samanta Schweblin, véase también Müller ("World Creation").

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> ¿Cuánto podía durar la calma? Toda guerra tenía su tregua, incluso esta cuyo enemigo era invisible. La línea se tensó de golpe y vi al pescador cinchar y enrollar el reel hasta que un pez diminuto se alzó en el aire. Se curvaba sin fuerza, pero el breve brillo de las escamas plateadas despertó en el hombre una sonrisa. Lo agarró con la mano sin guante y le quitó el anzuelo. Quién sabe qué muerte y qué milagro contenía ese animal, y así lo miramos, el hombre y yo. Esperé que lo pusiera en el balde, aunque fuera por un rato, pero él lo devolvió enseguida al agua. Era tan liviano que entró sin hacer ruido. El último pez. Un minuto más tarde ya estaría lejos, inmune a la espesura de raíces, a la trampa mortal de aguas y desechos. (Trías 16–17)

"El último pez", con esa observación podría iniciarse lo descrito, reflexiona la narradora, para de inmediato comprobar que todo elemento narrativo marcado como comienzo de los acontecimientos narrados se desmoronaría en un "falso comienzo": "Este es el punto de mi relato, el falso comienzo. Aquí podría fácilmente inventarme un augurio o una señal de todo lo que vendría después, pero no" (Trías 17), se nos dice más adelante. Podríamos resumir aquí que, en el caso de la novela de Fernanda Trías, no sólo no hay un auténtico comienzo, tampoco existe un final de la experiencia narrada de la crisis ecológica, marina y social. La narradora se mueve únicamente de un estado de aislamiento a otro. El presente marcado por la crisis es puesto explícitamente en la novela en relación con un elemento creativo. Ello se pone claramente de manifiesto cuando la narradora deja de redactar artículos para el nuevo ministerio que intenta presentar a los habitantes una realidad edulcorada con la ayuda de una publicación llamada *Bien-Estar*. Cuando la narradora presenta su renuncia, su jefa comenta lo siguiente: "Vos no creés que el mundo merezca ser contado" (Trías 115), a lo que la narradora responde: "Tal vez, dije, o tal vez no haya a quién contárselo" (115). En este pasaje aflora la posición tan especial que ocupa la literatura, la creación de mundos literarios, que alcanza su valor precisamente mediante la narración descarnada de la catástrofe y a la que la narradora da continuidad sin sacar ningún provecho de ella (sin los honorarios resultantes de contar la historia edulcorada).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

En el presente narrado, el presente de la crisis, se nos muestra a la narradora en la relación con su madre, que es, en un sentido multidimensional, la creadora de su ser creativo, la cual vive en un distrito de la periferia y con la que la narradora habla o se reúne una y otra vez a medida que avanza la situación de emergencia, a pesar de la relación disfuncional mantenida con ella en los años de su infancia. Una madre, además, a la que ella miente todo el tiempo: la madre confía en que su hija abandonará con ella el lugar contaminado, propósito para el cual se supone que esté ahorrando, aunque, en realidad, la hija hace tiempo que tiene reunido el dinero para esa huida, pero, en su fuero interno, no puede o no quiere emprenderla. En una doble relación con la crisis ecológica y la pandemia, por un lado, y la relación maternal, por el otro, el título de la novela es retomado en el texto con toda su fuerza simbólica. 'Mugre rosa' es, en primer término, la pasta de carne producida en una nueva fábrica (véase Trías 87, 113), que debe alimentar a la población durante la crisis: "Todos odiábamos la nueva fábrica, pero dependíamos de ella, y por eso le debíamos agradecimiento. Una buena madre, proveedora. Y ahí estábamos nosotros, atragantados de rabia, como un puñado de adolescentes que odia a los padres pero les debe la vida" (Trías 113). Algo más tarde se nos dice: "Así nacemos: un coágulo de carne, boqueando por un poco de oxígeno; una bola de mugre rosa que, una vez expulsada, ya no tiene más remedio que aglutinarse a este otro cuerpo, el de la madre, morder con fuerza la teta de la vida" (Trías 113). A partir de las imágenes de nacimiento y creación de nueva vida, la convivencia parece una relación de dependencia sin salida en la que los seres humanos no son más que unas 'bolas de mugre rosa' cuya existencia vegeta en una eterna relación de dependencia con un mundo de la vida insano, una imagen a la que se pliegan sin restricciones todas las relaciones de la narradora adulta.

Poco a poco la ciudad va quedándose vacía. La marcha de los habitantes, muy parecida a una huida, trae consigo el colapso de la estructura pública: nada funciona, salvo el hospital, bien equipado por el Ministerio de Salud Pública en el marco de las medidas de protección decretadas, un hospital en el que Max, el ex marido, espera las visitas de la narradora. Leonor Courtoisie ve "the idea of caretaking" [la idea de los cuidados] como motivo central de la novela:

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Like a hyperrealist portrait of caretaker and dependent relationships, Trías draws attention to the importance of choice – of whether or not to choose the forcefully-assigned roles of being a mother or a daughter, or of being a woman who takes care of children and the sick – and the difficulty of making these choices […]. [Como un retrato hiperrealista de las relaciones entre cuidador y dependiente, Trías llama la atención sobre la importancia de la elección –de si aceptar o no los roles asignados de manera forzada, como ser madre o hija, o ser una mujer que cuida de niños y enfermos– y la dificultad de tomar estas decisiones]. (s.p.)

Al final, toda perspectiva de convivencia en la realidad de la protagonista se ve marcada por la profunda ausencia de opciones y salidas, en ninguna parte es posible encontrar el principio de una "buena" convivencia. Courtoisie escribe: "Fog clouds the character's determination, as though a fatal destiny were inevitable and staying in a permanent dynamic of symbiotic connections was the only possibility" [La niebla nubla la determinación del personaje, como si un destino fatal fuera inevitable y permanecer en una dinámica permanente de conexiones simbióticas fuera la única posibilidad] (s. p.). A través del complejo temático de la convivialidad, en la novela se establece un paralelismo entre la situación desesperada del colapso marino y ecológico con los acontecimientos sociales, si bien en ese paralelismo sale a relucir la perversión de esa situación desesperada y sin salida que se pone de manifiesto en las relaciones. Para la mayoría de la población, que siempre permanece en un segundo plano, la principal estrategia de supervivencia de cara a la crisis es abandonar la ciudad, que al final queda evacuada del todo, abandonada y destruida. La protagonista es la única que se queda, mientras que tanto la madre como Max desaparecen sin dejar rastro.

La crítica ha señalado, entre otras cosas, que en el caso de Fernanda Trías se transgrede los límites de los géneros. Ramiro Sanchiz atribuye a esta novela una mezcla de elementos de la ciencia ficción, la distopía y la catástrofe ecológica; tales transgresiones de los límites de género establecidos pueden valer como rasgo característico de literaturas que analizan complejas experiencias de agotamiento y creación del mundo en

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

la fase postglobal del siglo XXI descrita al inicio de esta ponencia. Entretanto, debemos preguntarnos, además, cuán sostenibles son aún las atribuciones de género establecidas para las literaturas de la fase postglobal y si no estamos en presencia aquí de una fluidez que hemos de investigar más a fondo.

Aguas contaminadas: Samanta Schweblin, *Distancia de rescate*

El vínculo entre madre e hija es también un motivo central en la primera novela de la autora argentina Samanta Schweblin, publicada en 2014. La distancia de rescate que da título a la novela representa el vínculo imaginado y sentido físicamente en forma de cordón (umbilical) entre Amanda y su pequeña hija Nina, quien en cada situación ha de asegurarse de que la madre sea capaz de anticipar ciertos peligros posibles o, por lo menos, esté en condiciones de defenderse a tiempo de ellos. Pero frente al peligro en torno al cual gira la trama de la novela de Schweblin fracasa el mecanismo —con su eficacia probada desde hace varias generaciones— de la 'distancia de rescate': Durante unas vacaciones de recuperación 'en el campo', en una región marcada por el cultivo industrial de soya, madre e hija entran en contacto con una sustancia agroquímica altamente tóxica, que hace pensar de inmediato en el cuestionado herbicida llamado glifosato. Rápidamente, ambas muestran los síntomas de la intoxicación de carácter letal, debido a la cual la madre, Amanda, muere en la clínica del pueblo, mientras que Nina logra ser salvada gracias a un místico ritual relacionado con la migración de las almas.

La trama de la novela se desenvuelve en forma de diálogo entre una Amanda moribunda y David, el hijo de la vecina Carla, que de niño también padeció una intoxicación y logró sobrevivir a ella gracias a la transmigración, motivo por el cual ahora todos lo consideran 'raro'. Con sus preguntas, David conduce a Amanda a través del recuerdo por los acontecimientos de los últimos días, ayudándola así a entender lo que les ha ocurrido a ella y a su hija. El diálogo entre Amanda y David se asemeja a un movimiento de búsqueda del momento exacto de la intoxicación. Una y otra vez el joven intenta desviar la lábil atención de la moribunda

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hacia el momento que, según recalca repetidas veces, es 'lo más importante'. En la historia de Amanda y Nina se trata del punto de inflexión a partir del cual el veneno empieza a actuar en el cuerpo y conduce inexorablemente al colapso. David dice: "Lo importante ya pasó. Lo que sigue son solo consecuencias" (Schweblin 92).

Ello también es válido para la catástrofe ecológica que conforma el trasfondo de la narración de Schweblin y que, a medida que la trama va avanzando, va ganando en contornos cada vez mejor definidos: la vida a la sombra de esos campos de soya está contaminada, constantemente se producen graves intoxicaciones que provocan la muerte de personas y animales, los cuales, en el mejor de los casos, sobreviven con secuelas, abundan los abortos espontáneos y muchos niños vienen al mundo con malformaciones o discapacidades. Una y otra vez se pone de manifiesto el papel clave del agua como el elemento más frágil del ecosistema que, a su vez, juega el papel fundamental en la asimilación del veneno en el cuerpo de seres humanos y animales: el momento del contagio de Amanda y Nina es descrito como contacto con un líquido que la madre considera un rocío inofensivo (véase Schweblin 64). Las aguas del lugar están evidentemente contaminadas: David se contamina mientras juega en el arroyo, un semental muere tras haber bebido el agua de ese mismo arroyo, un pájaro muerto yace junto a la orilla (véase Schweblin 17–20). Tampoco el agua del grifo es segura (véase Schweblin 100). También a nivel narrativo podemos observar que el agua, lo mismo en forma de arroyos o lagos que de piscinas o cisternas, etc., se halla a menudo muy cerca de descripciones sobre sitios contaminados o casos de muerte. Al mismo tiempo, una y otra vez se alude al valor esencial que tiene el agua para la vida, a su efecto revitalizador y refrescante: "Necesito agua, mami", le explica a su madre Nina, que padece bajo los síntomas de una intoxicación, "claro […] las intoxicaciones se curan tomando mucha agua", piensa Amanda a continuación (Schweblin 105–106, véase también página 25). Surge de ese modo, en la narración, una tensión que contribuye sobremanera a la sutil amenaza que emana del texto de Schweblin.

Mientras que el agua está contaminada, sólo los campos de soya resplandecen en su verde poco natural, en medio de un entorno que, por lo general, parece muerto: "Más allá la soja se ve verde y brillante bajo

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan […] está seca y dura" (Schweblin 122). Bieke Willem muestra los efectos fatales de una economía de exportación basada en el monocultivo, especialmente en el caso de Argentina y de la producción de soya: "Los efectos nefastos del monocultivo sobre el medio ambiente, la sociedad y la economía son bien conocidos, y pueden resumirse en una palabra: agotamiento" (Willem 432). Willem también nos explica cómo ese agotamiento se palpa en la novela de Schweblin no solo en un nivel biológico o económico, sino cómo nos anuncia el final de una tradición literaria cuya estereotipada diferenciación entre ciudad (civilización) y campo (naturaleza) ha quedado obsoleta de cara al Antropoceno.[5] Dichos fenómenos de agotamiento se corresponden, a nivel narrativo, con el estado de la protagonista moribunda, que se describe varias veces como cansada, sin fuerzas y agotada.

En lo concerniente a la situación social descrita en la novela, enfrentada a una catástrofe ecológica furtiva, pero en extremo amenazante, los personajes interactúan en el marco de distintas esferas bien delimitadas entre ellas. Por un lado, está la esfera dominada por los hombres, que se presenta como racional y orientada al beneficio, a la cual pertenecen, además de las personas empleadas en la agricultura, los maridos de Amanda y Carla. Estos aparecen como seres aislados que no tienen nada que decirse, que cierran los ojos ante las alarmantes circunstancias que los rodean y sus contextos.[6] Al final de la novela, cuando ambos maridos se reúnen, cada escena es un elocuente testimonio de ese aislamiento

5 "En la narrativa de la pampa propuesta por Schweblin, no solo se reúnen el agotamiento material-biológico y el agotamiento capitalista-global, sino que también se nota un agotamiento en el plano literario-cultural, ya que […] en este espacio discursivo se fracturan las relaciones tradicionales entre territorio, identidad y cultura. Ligado a esta fractura simbólica, se agotó la forma clásica de representar la naturaleza en el arte occidental, el paisaje" (Willem 440).

6 Para Campisi, esta esfera de los hombres viene a sustituir a la esfera del Estado: "Omar se niega a develar la red de contagio ecológico, como si haciéndolo violara el contrato que ha contraído con el sector agropecuario. En este contexto, la pasividad de los padres sirve como una metáfora de la ausencia del estado en el pueblo, un pueblo-clínica conducido por enfermeras madres" (175).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

desamparado y ciego: cuando el marido de Amanda le pregunta al otro por el motivo de que su hija superviviente se esté curando, pero haya cambiado su esencia, este último le responde: "Usted sabe que no hay nada que yo pueda decirle" (Schweblin 121). Inmediatamente después, ambos se ponen a contemplar los campos de soya: "Están cerca, cerca y a la vez solos en tanto campo" (Schweblin 122). El marido de Amanda no reconoce lo que es evidente para el lector, que debido a la transmigración el alma de su hija ha pasado a formar parte de David (véase Schweblin 123), pero tampoco tiene ojos, durante su viaje de regreso a casa, para los síntomas de agotamiento o para el colapso inminente:

> No se detiene en el pueblo. No mira hacia atrás. No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado. […] No repara en que […] hay demasiados coches, coches y más coches cubriendo cada nervadura de asfalto. […] No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse. (Schweblin 124)

En la esfera de las mujeres y los niños valen otras reglas implícitas de convivencia. Allí el imperativo es proteger a los niños, lo cual se ve simbolizado por la distancia de rescate que da título a la novela; un imperativo que resulta cada vez más difícil cumplir, ya que no pueden hacer nada contra la omnipresente sustancia tóxica.[7] Las mujeres buscan nuevas formas de convivencia que se correspondan con las circunstancias alteradas, formas que a menudo resultan ambivalentes: durante el día, el gran número de niños afectados en el pueblo es apartado o atendido en la clínica, según el punto de vista, y en los casos de intoxicación más graves las madres buscan ayuda con una curandera alternativa, si bien la salvadora transmigración, de la que los hombres no saben o no quieren saber nada, provoca cambios en la esencia de las personas.

---

7 En palabras de Nicolas Campisi, la novela de Samanta Schweblin explora la cuestión de "los límites de la noción de maternidad en escenarios de contagio agrotóxico" (172).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mientras que en la esfera de las madres el vínculo madre e hijo resulta fundamental, en la tercera esfera, la de los niños contaminados, las relaciones se multiplican. La convivencia se amplía aquí en distintas dimensiones, en primer lugar, naturalmente, a través de la idea de la transmigración de las almas que experimentan David y Nina, y de la coexistencia de partes de dos seres humanos distintos en una misma persona. Un papel esencial lo desempeñan no solo los personajes humanos, sino también el mundo animal. Resulta impresionante el vínculo de David con los animales contaminados que acuden a morir junto a él y a los que él entierra con un alto grado de empatía. El entorno percibe a David como a una persona inquietante y rara, incluso su madre lo ve como un ser inaccesible y tiende a culparlo por la muerte de los animales. Aparte de eso, David se sitúa por encima de toda ley física de tiempo y espacio, cuando hace que Amanda, en el instante de su muerte, vea acontecimientos que no tendrán lugar hasta varias semanas después. Todas las cosas están relacionadas, y esa visión cobra forma en la costumbre de David/Nina (a raíz de la transmigración del alma de Nina hacia el cuerpo de David) de atar con cordones los objetos de la vida cotidiana, una forma de comunicación que los padres no entienden. Esa red de cordones desata en la narración de la novela el cordón imaginario que unía a Amanda con Nina y que determinaba la 'distancia de rescate'. De este manera, en cierto modo, el principio del amor protector, simbolizado por el cordón umbilical, se extiende a todas las cosas, lo que puede leerse como una estrategia que explora de cara al futuro el trato que se habrá de tener con un entorno cambiado.

El ecosistema marino como un momento clave: Rita Indiana, *La Mucama de Omicunlé*

El tercer texto, *La Mucama de Omicunlé* (2015) de la escritora dominicana Rita Indiana, desarrolla varias estrategias literarias relacionadas con el sistema acuático en proceso de colapso. La trama de la novela sigue en un primer momento tres hilos narrativos paralelos que se refieren a tres periodos y temas distintos de la historia dominicana, su presente y su

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

futuro. Además de la destrucción del ecosistema marino, el cual desempeña un papel central en la novela, salen aquí a relucir el pasado colonial y la presencia de los españoles en la isla, la pobreza actual, el clasismo y el racismo en relación con la población haitiana, pero también la predominante homofobia y el machismo en la sociedad dominicana, así como las tecnologías del futuro y las enfermedades.

El punto de partida de la trama se sitúa en el año 2027. La vida cotidiana en la isla está altamente tecnologizada, los límites entre los seres humanos y la tecnología o virtualidad van desapareciendo de forma gradual y creciente; los robots circulan por las calles a fin de eliminar a las personas proscritas socialmente, entre las que se encuentran, además de los sin techo, los enfermos mentales, las prostitutas y los habitantes del país vecino, Haití. Un virus hace sus estragos entre la población, los sistemas de seguridad vigilan las fronteras y se ha declarado una cuarentena sobre Haití, el país vecino. Desde que tuviera lugar el maremoto, tres años antes, todo es distinto, las playas están contaminadas, la barrera coralina ha sido destruida. El presidente dominicano, Said Bona, había autorizado el almacenamiento de armas biológicas venezolanas que han sido destruidas por el tsunami y han provocado una catástrofe ecológica. Hace tiempo que la isla ha dejado de ser un destino de viaje para los turistas.

Un aspecto central en relación con el tema del colapso de sistemas acuáticos en la novela es la trama en torno a Acilde, una joven que trabaja como empleada doméstica en la casa de la prestigiosa santera Esther Escudero, que mantiene vínculos estrechos con el presidente quien, a su vez, ha declarado el vudú como religión oficial de la nación. Acilde es hija de una prostituta y de uno de sus clientes. Ella tiene dos sueños: llegar a ser chef en un restaurante y ser un hombre. Está ahorrando para poder aplicarse una inyección llamada *Rainbow Bright*, mediante la cual es posible un cambio de sexo sin intervención quirúrgica. Para reunir el dinero ha llegado a prostituirse, un tiempo durante el cual conoce al médico cubano Eric, que le ha conseguido ese trabajo en la casa de Esther. Esther le tiene estima y la deja participar en las ceremonias espirituales que organiza, en las cuales Acilde entra en contacto con la orisha de los mares, Yemayá. También forma parte de esas ceremonias una anémona de mar

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

que Esther guarda encerrada en un recipiente. Acilde cobra conciencia del irrisorio valor de la anémona, uno de los pocos animales marinos todavía vivos, y pergeña un plan con su amigo Morla, que vende productos ilegales en el mercado negro, para apoderarse de la anémona.

Esther muere durante la ejecución del plan. El médico Eric, que es amigo de Esther, hace posible que, mediante la inyección Rainbow Bright, se cree una nueva persona, el hombre Acilde, quien a su vez representa al elegido y curandero de su religión y de la religión de Esther o incluso de la humanidad. Solo Acilde está en condiciones de salvar el ecosistema marino y, con ello, a la humanidad entera, pero nadie sabe cómo ni de qué manera lo hace. Una parte de la trama nos cuenta las vivencias de Acilde en ese papel de salvador:

> Acilde intuyó que la tarea que deseaban que realizara tenía que ver con ese desastre, que hacía llorar a Esther Escudero durante los rezos con que abría el día. Ese desastre por el que llegaban al país oceanógrafos y médicos y por el que ahora el Caribe era un caldo oscuro y putrefacto. (Indiana 114)

El presidente Said Bona, cada vez más en apuros debido a la catástrofe ecológica y la pérdida de popularidad entre la población, encomienda a Acilde la tarea:

> Said tocó con su índice el extremo de sus gigantes gafas Dolce & Gabbana y un holograma de Esther Escudero se materializó junto a la cama. Omicunlé llevaba un traje blanco de falda larga y ancha, en la cabeza un turbante azul bandera, y el sinfín de collares y pulseras propias de su sacerdocio. Se veía como Acilde imaginaba se vería su fantasma, y este fantasma, sonriente y pacífico, dijo: "Si estás viendo esto, significa que todo salió bien. Eric te inició y ya sabes que eres el Omo Olokun: el que sabe lo que hay en el fondo del mar. Said cuenta contigo, utiliza los poderes que recién empiezas a descubrir para el bien de la humanidad. Salva el mar, Maferefún Olokun, Maferefún Yemayá." (Indiana 114)

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Un comando especial de la policía del presidente arresta a Acilde y lo encierra, ya que lo buscan por el asalto a Esther Escudero y por estar en posesión de la anémona robada. Pero el presidente le asegura que le dejará en libertad anticipada en cuanto lo permita el estado de ánimo de la sociedad. Durante su estancia en prisión, Acilde descubre la posibilidad de llevar una vida paralela mediante la adopción de identidades múltiples (que surgen en su cabeza), como efecto secundario de la inyección. Emprende reiterados viajes en el tiempo, juega con los hilos del destino y, adoptando otros yo (Giorgio y Roque), interviene en acontecimientos que tienen lugar en pasados lejanos y cercanos. En el transcurso de la trama, las distintas historias y destinos de los personajes empiezan a relacionarse. Acilde, por ejemplo, se entera a través del origen de uno de sus yo que en el año 1991, en la barrera coralina de la Playa Bo, nació una anémona de mar que fue encontrada por los dueños de esos terrenos, Nenuco y su mujer, quienes la cuidaron hasta que pudiera llegar a ser un ser humano autónomo e independiente. Esa persona tiene en la cabeza los mismos lunares que Acilde, el elegido. Con la ayuda de un falsificador, Nenuco le proporciona un pasaporte con el nombre de Giorgio, a raíz de lo cual Acilde empieza a llevar una nueva vida con ese nombre y con su identidad, una vida exitosa como un cada vez más prestigioso cocinero hacia finales del siglo XX. Por amor a su mujer Linda, una bióloga marina, se enfrasca en una lucha por la preservación de la naturaleza y la diversidad de las especies en la isla.

En esta novela, los temas de la destrucción y la creación del mundo adoptan una expresión muy variada en lo que atañe al otro yo, a una nueva identidad. Otro ejemplo es Argenis, que tiene un trabajo creativo como artista plástico. Su fuerza creadora y artística crece desmedidamente, llevándolo a un estado próximo al agotamiento físico. Sin embargo, Argenis corre el peligro de volverse loco debido a un accidente con una anémona que lo ha dotado con la capacidad de realizar viajes en el tiempo. En una ocasión él y Acilde, que lo dirige, cobran conciencia de la posibilidad de cambiar los destinos de la isla y de impedir la futura catástrofe ecológica gracias a su conocimiento del futuro. Sin embargo, dominado por el brillo de su papel como cocinero de éxito y por miedo a las consecuencias que esa intervención en el pasado pudiera tener para

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

su presente actual, Acilde/Giorgio decide dar continuidad a su felicidad individual presente y desentenderse de la protección del colectivo. Al final, debido a ello, lo que queda es el agotamiento y la destrucción de la naturaleza y del mar como ecosistema.

Resumen

Estas tres novelas adoptan como tema, cada una de un modo muy distinto, el colapso (o la contaminación) de un sistema acuático, colapso que hace aún más difícil la convivencia de las personas en medio de un estado de crisis anunciado desde el principio. Esto nos muestra, por ejemplo, la situación desesperanzada de las relaciones interpersonales simbióticas en el libro de Fernanda Trías, estrechamente relacionada con la catástrofe ecológica, o también la contaminación en la novela de Schweblin, que va de la mano con las problemáticas que implica ese envenenamiento en un nivel superior. También se transitan y ensayan nuevos caminos para tratar las graves experiencias de contaminación, como hemos visto, por ejemplo, en el texto de Samanta Schweblin, en el cual distintos grupos de la sociedad puesta en escena en la novela desarrollan diferentes estrategias para lidiar con la crisis y con los casos de enfermedad y muerte. Determinados personajes, como hemos visto, se sitúan para ello por encima de las leyes físicas del tiempo y el espacio. En el caso de Rita Indiana, vemos cómo mediante los viajes al pasado se crean nuevas posibilidades y vías alternativas que los seres humanos, a pesar de todo, destruyen en el presente y el futuro. La naturaleza se ha agotado debido a la acción humana, pero al mismo tiempo es ella misma la que crea nueva vida, como se pone claramente de manifiesto en la novela de Rita Indiana, en la que un nuevo ser humano puede nacer de una anémona de mar, un ser humano que, a su vez, ha de ocuparse de salvar a la naturaleza y al resto de la humanidad. Al mismo tiempo, es la ciencia la que, con la transformación de los sexos mediante una inyección, es capaz de crear cosas imposibles hasta ese momento. El agotamiento y la creación del mundo (la *Welt(er)schöpfung*) aparecen en los tres textos como una figura ambivalente, cuyos elementos creativos y agotados resultan inse-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

parables, ni siquiera pueden separarse en los mundos de la experiencia profundamente agotados de sistemas acuáticos en proceso de colapso o contaminados.

Más allá de esas dimensiones, los tres textos tematizan de formas distintas la fluidez del arte de narrar. En cada uno de ellos se cuestiona de manera distinta la linealidad de los acontecimientos narrados, con un principio y un final claramente definidos: en Trías, por ejemplo, nos lo muestran las reflexiones de la narradora sobre lo narrado, y lo mismo ocurre en la interrelación de diferentes niveles de la realidad y la ausencia de límites de tiempo y espacio en el caso de Schweblin o la compleja estructura de los distintos personajes interrelacionados, los contextos de acción y niveles temporales en la novela de Rita Indiana. La experiencia de contaminación no termina, e incluso resulta difícil de determinar dónde está su comienzo, un fenómeno en el contexto del agotamiento y la creación del mundo que se transmite en las novelas mediante innovadoras estructuras y estrategias narrativas.

Bibliografía

Blackmore, Lisa y Liliana Gómez, editoras. *Liquid ecologies in Latin American and Caribbean Art*. Routledge, 2020.

Campisi, Nicolás. "Tiempos extraños: comunidad, supervivencia e imaginación sostenible en *El huésped* de Guadalupe Nettel y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin." *A Contracorriente*, vol. 17, no. 2, 2020, pp. 165–181.

Chen, Cecilia, Janine MacLeod y Astrida Neimanis, editoras. *Thinking with Water*. Mc-Gill Queen's University Press, 2013.

Costa, Sérgio. "The Neglected Nexus between Conviviality and Inequality." *Mecila Working Paper Series. The Maria Sibylla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences Conviviality-Inequality in Latin America*, no. 17, 2019. <https://mecila.net/wp-content/uploads/2021/01/WP_17_Sergio_Costa.pdf>. Último acceso 31.05.2023.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Courtoisie, Leonor. "*Mugre rosa* by Fernanda Trías." *Latin American Literature Today*, no. 17, 2021. <https://latinamericanliteraturetoday.org/book_review/mugre-rosa-fernanda-trias/>. Último acceso 05.05.2022.

Heil, Tilmann. "Conviviality on the Brink." *Mecila Working Paper Series. The Maria Sibylla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences Conviviality-Inequality in Latin America*, no. 14, 2019. <https://mecila.net/wp-content/uploads/2021/01/WP_14_Tilmann_Heil.pdf>. Último acceso 01.06.2023.

Indiana, Rita. *La mucama de Omicunlé*. Periférica, 2020 [Edición Kindle].

Müller, Gesine. "World Creation between Collapse and Conviviality. Fernanda Trías, Edmundo Paz Soldán, and Samanta Schweblin." *Escrituras de lo post-global en América Latina. Futuros especulativos entre colapso y convivialidad*, editado por Gesine Müller y Jan Knobloch, Mecila-CLACSO, 2024, pp. 67–85.

—. "Tendencias postglobales en las literaturas latinoamericanas." *Quo vadis? Perspektiven der Lateinamerikanistik*, editado por Yasmin Temelli, Winter Verlag, 2023, pp. 23–40.

—. "The Post-Global Challenge in the Debate over World Literature." *Post-Global Aesthetics: 21st Century Latin American Literatures and Cultures*, editado por Gesine Müller y Benjamin Loy, De Gruyter, 2023, pp. 9–28. <doi:10.1515/9783110762143-002>.

Sanchiz, Ramiro. "*Mugre Rosa* by Fernanda Trías." *Indent Literary Agency /Reviews*, 2021. <http://www.indentagency.com/mugre-rosa>. Último acceso 16.05.2022.

Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Penguin Random House, 2015.

Siskind, Mariano. "Towards a cosmopolitanism of loss: an essay about the end of the world." *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*, editado por Gesine Müller y Mariano Siskind, De Gruyter, 2019, pp. 205–235.

Trías, Fernanda. *Mugre Rosa*. Penguin Random House, 2021.

Willem, Bieke. "Convivencias utópicas y distópicas en un paisaje agotado: nuevas configuraciones ficcionales de la pampa argentina." *Escrituras de lo post-global en América Latina. Futuros especulativos entre colap-*

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

so y convivialidad, editado por Gesine Müller y Jan Knobloch, Mecila-CLACSO, 2024, pp. 427–454.

Witthaus, Jan-Henrik. "Geplagte Gesellschaften. Seuchen im lateinamerikanischen Roman der Gegenwart." *Pandemie und Literatur*, editado por Angela Oster y Jan-Henrik Witthaus, mandelbaum verlag, 2021, pp. 86–109.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Water and Rivers in the Poetry of João Cabral de Melo Neto. Reading Modernist Poetry in the Age of the Anthropocene

Jobst Welge

> Os rios, de todo o que existe vivo,
> vivem a vida mais definida e clara;
> para os rios, viver vale se definir
> e definir viver com a língua da água.
>
> Rivers, of all living things,
> live the most defined and clear life;
> for rivers, to live is to define themselves
> and define living with the language of water.[1]
> *João Cabral de Melo Neto, "Os rios de um dia"*
>
> "On the driest days our bodies remain full of water, as
> does our planet even as both droughts and floods disrupt human communities."
> *Steve Mentz, "Bodies of Water" xiv*

How can we take seriously the call to read literary works in the light of the urgent questions of the Anthropocene, without reducing our interpre-

1 Unless otherwise noted, all translations are my own. I thank audiences at the University of Siena and of the "Cantiere umanistico dell'antropocene" at the University of Pisa, where I could try out and discuss initial versions of this paper. For their generous invitations and helpful comments, I am particularly grateful to Guido Mazzoni, Niccolò Scaffai, Carla Benedetti, and Cristina Savettieri.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tations to the aspects of theme and content (Benedetti 114–115), as was often the practice in the so-called ecocriticism of the last decades, and without reducing literary works to an illustration of an ecological perspective that we are already convinced of at the outset? In the following, I propose that, in studying the environmental dimension of literature, we also need to pay close attention to aspects of literary, poetic form, and how these formal elements reiterate, interrogate or challenge the mental structures ingrained in modern (anthropocentric) thought (Benedetti 115).

In this essay, then, I am concerned with the question of how modernist poetry may provide an occasion to relate water and rivers both to current concerns of the Anthropocene as well as to questions of poetic form. In Romantic and modernist poetry, rivers are usually envisioned from the perspective of a lyrical self. This centrality of the lyrical self and its specific, uncodified verbal style has become current at least since the programmatic preface to William Wordsworth's *Lyrical Ballads* (1800), and, as Guido Mazzoni has shown, is largely preserved even in many, if not all, varieties of modernist poetry (Mazzoni 65, 117). Take the case of Giuseppe Ungaretti's poem *I fiumi* [*The Rivers*, 1916], where the names of different rivers (the Isonzo, Serchio, the Nile, the Seine) are recalled within the context of the poet's autobiographical memory, "the epochs of my life" ["le epoche della mia vita" (Ungaretti 81–82)]. In what follows I want to suggest that modernist poetry may also represent rivers and waters from an alternative, more communal or (seemingly) more objective perspective. I will try to develop this point with respect to the Brazilian poet João Cabral de Melo Neto (1920–1999). Cabral's programmatically non-subjectivist poetics allow for an approach to aquatic landscapes that brings to the fore the hydropolitical conditions and entanglements of the Brazilian Northeast, which, from today's paradigm of the Anthropocene, may be understood as post-anthropocentric. As we will see, Cabral's poetry aims not only at a literary representation of a concrete fluvial landscape, but—due to his distinctively visual poetics where words and letters build specific forms on the page—at becoming a sort of landscape in its own right, a poetic landscape.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Cabral is today widely regarded as one of the most important and influential poets of the second half of the twentieth century. He worked as a diplomat and hence lived in many different countries (France, Switzerland, Senegal, among others), and he had an especially deep connexion to Spain, where he was first posted in Barcelona in 1947.[2] Yet despite this extremely international experience and the many cosmopolitan influences on his poetry, from the works of Paul Valéry to the paintings of Picasso and Joan Miró, some of his most significant writings are intimately connected to the regional landscape of his early years in Brazil, namely the Northeastern state of Pernambuco, which is traversed by the Capibaribe river, and where Cabral was born on the outskirts of the city of Recife, on the sugar cane plantation of a wealthy landowning family.[3] Pernambuco is "a former colonial outpost and, to this day, one of the poorest regions of the developing world" (Brandellero, *On a Knife Edge* 6). During the years 1952–1954 Cabral was temporarily removed from diplomatic service because of his expressed sympathies for the Brazilian Communist Party, although he was never politically active (Brandellero, *On a Knife Edge* 7). In the panorama of Brazilian literature of this period, Cabral left a deep impact by radically turning away from the idea of poetry as an expression of poetic subjectivity. This explains why landscapes and objects often present the point of departure for his poetry, a poetry that appears to be characterised by a strong sense of constructivism and depersonalization, radically opposed to the Romantic stance of the 'inspired' lyrical voice (Higa 100–101; Peixoto 12–13).

2 On the prominent status of Spanish landscape, culture, and literature in Cabral's work, see the superbly researched study by Souza de Carvalho.

3 In his first volume of poetry, *Pedra do Sono* (1942), self-published by the author, the name 'Pernambuco' appears in the place usually occupied by the name of the publisher (see Mendes de Sousa 120). In a poem written while sojourning in Sevilla, he establishes a parallel between the Guadalquivir and the Capibaribe ("Sevilha em casa"): "que o Capibaribe e o Guadalquivir / são de uma só maçonaria" (Cabral, *Crime na calle Relator* 117) ["that the Capibaribe and the Guadalquivir / are of one masonry"]. For a concise summary of the biographical facts, see Brandellero, *On a Knife Edge* 1–6.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

The landscape of the Capibaribe river, running from the drought-ridden interior of the Northeast to the city of Recife bordering the sea, is not only the object of Cabral's poetry, but the river and water also have a genuinely poetic and formal significance for the author, who once suggested that what he perceived as two different phases in his poetic production might be referred to as the "two aesthetic waters."[4] In a comprehensive collection of his works entitled precisely *Duas águas* [*Two Waters*, 1956] he thus distinguished between his earlier, often hermetic poetry (including his collection *O cão sem plumas* [*The Dog Without Feathers*]) and a second, more accessible phase, marked by his more 'popular' poems "O rio" ["The River"] and *Morte e vida severina* [*Death and Life of a Severino*], suggesting that the first is inclined towards silent reading, while the second favors auditory reception.[5] In the first part of this essay, I will discuss how the river and the aquatic landscape enter the poetry of Cabral, suggesting that Cabral's insights into the ecology of the river resonate with the

4 In Brazil, the expression „(two) waters" refers to the division of roof tops (see Higa 130, 168). Moreover, as one critic noted, on the level of poetic composition "water interests him mostly as an element of displacement, of articulation, something akin to a metaphorical correspondent of syntax, the line that weaves the connexion between elements" (Secchin, quoted in Saramago, "The Sailor and the Migrant" 50).

5 In the flyleaf to the book Cabral writes: "Duas águas querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente—a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos" (quoted in Mendes de Sousa 124). ["Two waters are meant to correspond to two intentions of the author and—consequently—two ways of apprehension on the part of the reader or listener: on the one hand, poems to be read in silence, in a two-way communication, poems whose concentrated thematic depth almost always requires more than reading, re-reading; on the other hand, poems for the audience, in a multiple communication, poems that, less than read, can be heard."] However, as many critics have pointed out, this simple opposition is too schematic and belied by the poetry itself.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

"contemporary Latin American hydrosphere amid neo-extractivist economics" (Blackmore 426). Secondly, I will highlight the relationship between river, water, and poetic form.

Time, Space: The River-Landscape in Poetry

The Capibaribe river enters Cabral's poetry first in his break-through, short volume *O cão sem plumas* [*The Dog without Feathers*, 1950]. The poem consists of four sections and it is concerned with the final part of the river's journey toward the destination of Recife and the sea. Partly, moving away from the surrealist and hermetic orientation of his earlier poetry, the social and ecological awareness that transpires in this collection was prompted by a newspaper article that Cabral read while in Barcelona, through which he was shocked to learn that "the life expectancy in Recife was 28, while in India it was 29."[6] The first part of the poem, "Paisagem do Capibaribe" ["Landscape of the Capibaribe"], begins like this: "The city is crossed by the river / like a road / is crossed by a dog; / a fruit cut by a sword / That river / was like a dog without feathers" ["A cidade é passada pelo rio / como uma rua é passada por um cachorro; / uma fruta / por uma espada […] / Aquêle rio / era como um cão sem plumas" (Cabral, *O cão sem plumas* 137)]. The entire poem associates the river with metaphors and images that are often foreign to the fluvial environment, yet at the same time suggest its fundamental character of deprivation: "It had something, then, / of the stagnation of a madman. / Something of the stagnation / of the hospital, the penitentiary, the asylums" ["Ele tinha algo, então, / da estagnação de um louco. / Algo da estagnacão / do hospital, da penitenciária, dos asilos" (Cabral, *O cão sem plumas* 139)].

Cabral, as Luiz Costa Lima has aptly observed, creates striking images that invoke a geographical and human reality, but he does hardly present a portrait, or representation of a landscape (Costa Lima 296). The

6 See the allusion to this in *Morte e vida severina*, Cabral 92. See also Brandellero, *On a Knife-Edge* 7.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

term 'landscape' does explicitly appear in the poem itself, yet in a context that estranges the Western conception of landscape to the point that the boundaries between humans and the non-human environment are dissolved:

> Na paisagem do rio
> difícil é saber
> onde começa o rio;
> onde a lama
> começa do rio;
> onde a terra
> começa da lama;
> onde o homem, onde a pele
> começa da lama;
> onde começa o homem
> naquele homem.
> (Cabral, *O cão sem plumas* 145).

> In the landscape of the river
> it's hard to know
> where the river begins;
> where the mud
> begins from the river;
> where the earth
> begins from the mud;
> where the man, where the skin
> begins from the mud;
> where the man
> in that man begins.

Significantly, the last section of the poem is entitled "Discourse of the Capibaribe." Although here the river is still referred to in the third person, the poem constantly assimilates humans, animals, and the river to each other: "To live / is to go between what lives. / […] / What lives is thick / like a dog, a man / like that river" ["Viver / é ir entre o que vive. / […] / O

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

que vive é espesso / como um cão, um homem / como aquele rio" (Cabral, *O cão sem plumas* 150–151)].[7]

At once more daring and more accessible is the subsequent, very long narrative poem, "O rio" ["The River", 1954], of varying meter,[8] in which Cabral resorts to a new device, namely providing the river itself with a voice: it is the river that utters the poem.[9] By reversing the common lyric scenario of a human subject contemplating a river (as, say, in Ungaretti), the river becomes now the imagined center of experience for the human and non-human beings that line its course. If the river becomes, as it were, the subject of poetic enunciation, it is by definition a subject in movement. In this capacity it doubles the human subjects that accompany its course to the Atlantic Sea, namely the so-called *retirantes*, that is, the poor migrants that escape the misery and drought of the backland region of the *sertão*—a landscape whose social and ecological problems have inspired a specific literature of drought as a form of "disaster writing" (Anderson 56–106), including some of the most significant novels in modern Brazilian literature, from *Os Sertões* by Euclides da Cunha, to *Vidas Secas* by Graciliano Ramos, to *Grande Sertão: Veredas* by Guimarães Rosa. As Victoria Saramago has suggested in her study *Fictional Environments*, such works of regionalist (or vernacular) modernism—and we may include here also a significant part of Cabral's poetry—use specific landscapes not only in the sense of the "setting" of a narrative, but they (re)create these landscapes for a cultural, potentially global imaginary (Saramago, *Fictional Environments*; see Saramago, "The Sailor and the Migrant"; see Ekelund).

The full title of the poem reads as follows: "O rio, ou a relação da viagem que faz o Capibaribe da sua nascente à cidade do Recife" ["The River, or the narrative of the journey made by the Capibaribe from its source to Recife"]. This apparently straightforward title is remarkable for

7 For an anthropocentric perspective along these lines, see Brandellero, "Journeys and Landscapes" 152–153.

8 Possibly molded on the Spanish romance, as Costa Lima points out (see 310).

9 As Niccolò Scaffai pointed out to me, Cabral's device of a river as lyrical first-person narrator has been anticipated by Rudyard Kipling's "The River's Tale" (1911).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

its grammatical ambivalence. On the one hand, it announces the river as a speaking subject; on the other hand, the term "O rio" proposes the river as an object of discourse. In fact, the Portuguese "relação de viagem" is a term that has been widely used in colonial contexts and in numerous writings by European travellers, and which thus is intimately connected to the "discovery" and exploration of Brazil. This heritage translates into the chorographic organisation of the poem, which means that different textual sections of the poem are cued to different geographical areas or toponyms of towns and villages that the river traverses in its course (Saramago, "The Sailor and the Migrant" 51). This chorographic orientation of the poem corresponds with the idea of mapping, not only in the geographical sense, but in the sense that the poem itself—as is typical for Cabral—transposes poetic diction into a visual display and typographic pattern on the page (Costa Lima 51; Süssekind 648; Mendes Sousa 141).[10] In fact, for the composition of "O rio" Cabral consulted maps, and he himself has characterised it as a geographical poem ("um poema geográfico"), a generic tradition with roots in Brazilian literature of the seventeenth century (Saramago, "The Sailor and the Migrant" 51).

In terms of geography, the river poem moves from the dry, miserable backland, to a greener area closer to the coast, marked by the economy of sugar, to the capital of Recife. However, the poem is not only organized in spatial terms, it also conceives the landscape as marked by temporal and historical stages, referring to the history of colonial and economic exploration and exploitation, made possible precisely by human movement on the river.[11] Moreover, the river presents itself also in anthropomorphic terms, as undergoing a sort of personal development from birth to maturity, thereby connecting personal memory and collective history (Saramago, "The Sailor and the Migrant" 52).[12] At the beginning, speaking of its source, the river speaks of itself in terms of 'human' birth: "I was

10 On the early modern connexion between chorographic poetry, personification, and mapping, see Helgerson.

11 As acutely observed by Saramago ("The Sailor and the Migrant", 52). On temporal inscriptions of landscape, see generally Tauchnitz and Welge.

12 For the idea of the anthropomorphic river, see also the epigraph of this essay.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

born descending / the mountain range called the Jacará" ["Eu já nasci descendo / a serra que se diz do Jacará" (Cabral, *Morte e vida severina* 19)].

But how is it possible, we may ask, that the river assumes a sort of subject position, if the place from which it speaks is by definition an essentially unstable place-in-movement? In order to resolve this paradox of the subject position and the river's presumed capacity to 'observe' its environment, the poetic voice resorts to the device of comparing the river (or, rather, the river comparing itself) to a boat, which is to say, an object transported *on* a river:

> Vou com passo de rio
> que é de barco navegando.
> Deixando para trás
> as fazendas que vão ficando.
> Vendo-as, enquanto vou
> parece que estão desfilando.
> Vou andando lado a lado
> de gente que vai retirando;
> vou levando comigo
> os rios que vou encontrando.
> (Cabral, *Morte e vida severina* 22)

> I'm going like a river
> like a sailing boat.
> Leaving behind
> the farms that remain.
> Seeing them as I go
> they seem to be on parade.
> I'm walking side by side
> with people who are retiring;
> I'm taking with me
> the rivers I come across.

Note how the end rhymes are gerunds (in '-ando') that emphasize the permanence in the movement. The reduced vocabulary, the repetition of nouns, the almost complete absence of adjectives, in combination with

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

the end rhymes, creates an effect of monotony—pointing less to a landscape *perceived* than to the words being *pronounced*.[13] In the course of its movement, the river accompanies, and is accompanied by, the human migrants, so that it becomes, in an indirect way, also *their* voice, since the river listens to their stories: "Along the riverside road / towards the sea I go / Side by side with the people / in my silent travels" ["Na estrada da ribeira / até o mar ancho vou. / Lado a lado com a gente, / no meu andar sem rumor" (Cabral, *Morte e vida severina* 24)]. In this double role as landscape and agent, as colonial traveller and migrant, as object and subject, the river fulfills the double function already announced in the title of the poem. This double movement is in turn parallel to, but also differentiated from the modernity symbolized by train travel: "It moves towards the ocean / but it won't be my companion / despite the many paths / that almost always move in parallel" ["Faz a viagem do mar / mas não será meu companheiro, / apesar dos caminhos / que quase sempre vão paralelos" (28)]. In contrast to the train, the river says, the voyage of rivers is connatural, today we would say "entangled," with their environment: "They live with the things / between which they are flowing" ["convivem com as coisas / entre as quais sempre vão fluindo" (28)]. Although Cabral's river poem invokes the notion of topographical overview, the actual unfolding of the poem stresses the idea of temporal flow and interspecies connexion, thereby suggesting that literary representations of fluvial spaces might amount to "sites of resistance to the stable subject position in spatio-historiographic narratives," as connected to the history of colonial exploration in Latin America (Pettinaroli and Mutis 11).

The river equates the other rivers and the people it encounters, for "their lives are interrupted when the rivers are interrupted" ["a gente cuja vida / se interrompe quando os rios" (Cabral, *Morte e vida severina* 22)]. The speaking river embraces these other rivers as "friends," rivers who

13 I owe this observation to Costa Lima, who insists that the poem does not "represent" the reality it refers to: "Enquanto a fisicalidade de um objeto é apreendida ao ser êle percebido, a fisicalidade da frase reponta ao ser ela pronunciada" (Costa Lima, 311) ["While the physicality of an object is apprehended when it is perceived, the physicality of the sentence reappears when it is pronounced."]

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

have little water and who are completely dried out during the summer. The larger movement from the *Sertão* to the sea is predicated not only on the movement from the backland to the pull of urban modernity, from dryness to the sea, but on a relation of possible homology that Cabral has explored in various other poems. In "O rio", the river-subject, in order to reach the sea, has to traverse a metaphorical sea: "As I had accepted / the sea as my destiny / I chose that path / they call the riverside / to get there / and to the coast it'll lead / and this ocean of ash / goes toward a sea of sea" ["Como aceitaria ir / no meu destino de mar, / preferi essa estrada, / para lá chegar, / que dizem da ribeira / e à costa vai dar, / que deste mar de cinza / vai a um mar de mar" (Cabral, *Morte e vida severina* 29)].

Paradoxically, then, in this part of the poem, the extreme drought of the interior, that is, the absence of water, is designated as an "ocean of ash," and, ironically, this is uttered by the voice of a river. This constant theme in Cabral, the dialectical relation between drought and water, illustrates what Steve Mentz has called a planetary poetics of water: "The felt opposition between wet immersion and dry terrestrial living operates in tension with a broader sense in which water touches everything" (xiv). Following this metaphorical overlapping of land and sea, the voice of the river speaks also about the expansion of sugar cane plantations, which, since the old mills ["engenhos"] have been replaced by modern industrial plants ["usinas" (Cabral, *Morte e vida severina* 30)], threaten to overtake, to engulf large parts of the landscape and to "expel" the population: "But the sea obeys / a destiny unseen / and the greater cane-sea/ like the real one, one day / will be all one water / in all this common region" ["Mas o mar obedece / a um destino sem divisa,/ e o grande mar de cana, / como o verdadeiro, algum dia,/ será uma só água/ em toda esta comum cercania" (32)].[14]

The speaking river is also friends with those rivers who lend their "hard service" ["duro serviço" (30)] to the industrial mills, and at the same time it reports the same history told by all rivers, the history of the dying

14 Yet, as Mendes de Sousa notes, the sea in this poem is often associated with a vague idea of "hope" (142).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

old mills, the "engenhos" (31). The industrial mills, set up by foreign capital ["moedas estrangeiras" (35)], are the forces that propel the sugarcane plantations to occupy and "devour" the territory and disturb the environmental balance: "The sugarcane plantation is the mouth / with which they first devour / woods and thickets, / pastures and paddocks; / with which they devour the land / where a man planted his fields" ["O canavial é a boca / com que primeiro vão devorando / matas e capoeiras, / pastos e cercados; / com que devoram a terra / onde um homem plantou seu roçado" (33)]. Jens Andermann has referred to this sort of phenomenon as the "entranced landscape," that is, a landscape that is radically marked and transformed by the temporal rupture introduced by the extractivist practices of capitalist economy.[15] The people thus expelled from their traditional habitat are joining that other "river of people" coming from the drought-ridden North, so that this "river" is now flowing parallel to the Capibaribe, "everyone to his own sea" (39). The human and the non-human are thus constantly juxtaposed and assimilated: the river as person, the people as river.

It is important to point out that the river speaks not only about such hard conditions of the natural environment, but that its aquatic condition has in fact promoted or made possible the forms of settlement that it now describes. In this sense, the *telos* of the poem and of the river is the journey back to the South, including the migrants whose condition is caused by both natural and economic causes, all connected to the presence or absence of water:

> Ao entrar no Recife
> não pensem que entro só.
> Entra comigo a gente
> que comigo baixou
> por essa velha estrada
> que vem do interior;
> entram comigo os rios

15 On Latin American rivers generally as sites of modernization processes, as "commercial and industrial infrastructures" (Blackmore 422–423).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

a quem o mar chamou,
entra comigo a gente
que com o mar sonhou,
e também retirantes
em quem só o suor não secou;
e entra essa gente triste,
a mais triste que já baixou,
a gente que a usina,
depois de mastigar, largou.
(Cabral, *Morte e vida severina* 38)

Entering Recife, don't think I come alone
There enter, too, the people
that came down with me
on that ancient road
that comes from the interior;
there enter with me rivers
that the ocean called
there enter with me the people
that with the ocean dreamed
and also migrants
on whom only the sweat didn't dry
and those saddened people enter
the saddest that did come down
the people that the plant
after chewing, spat out.

The river's discourse, then, projects a forward movement, yet in this process it also traverses and recapitulates the history that the river itself has made possible. For instance, in approaching its endpoint, the city of Recife, the river recalls various strata of colonial history and international penetration, starting with the Dutch invasion of Pernambuco in the seventeenth century: "that Recife / founded by the Dutch. / There hang bridges / of Portuguese strength / shining notices / with many English words" ["aquele Recife / de fundação holandesa. / Nele passam as pontes / de robustez portuguesa, / anúncios luminosos / com muitas

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

palavras inglesas" (Cabral, *Morte e vida severina* 44)]. The river and its discourse thus move forward in time, and the river becomes slower as it approaches Recife:

> Vou ainda mais lento,
> que agora minhas águas
> de tanta lama me pesam
> Vou agora tão lento
> porque é pesado o que carrego:
> vou carregado de ilhas
> recolhidas enquanto desço;
> (Cabral, *Morte e vida severina* 44)

> I now move even slower
> for now my waters
> with so much mud they weigh me down
> I move so slowly now
> for what I carry is heavy:
> I move weighed down with islands
> gathered while I descend;

Thereby the poem suggests the ending of a life cycle that has begun with the river's birth. Here, in Recife, the river observes an eminently international environment (the Dutch foundation; Portuguese bridges; luminous signs with English words; Cabral, *Morte e vida severina* 44); the "amphibian city" ["cidade anfíbia" (43)] on the outlying islands, where people live "undecided between water and land" ["entre água e terra indecisa" (43)]. The river-speaker's gaze on this new environment seems like a tourist entering a city that is described as "picturesque, sentimental, historic" ["pitoresco / sentimental, histórico" (41)]. Yet at this point the river suggests also a reversal of the gaze, for there was a boy, who "in the afternoon looked at the river / as if it was a movie; he saw me, river, move along / with my varied cortege / of things that are alive and dead, / rubbish and discarded things" ["de tarde olhava o rio / como se filme de cinema; via-me, rio, passar / com meu variado cortejo/ de coisas vivas, mortas, / coisas de lixo e de despejo" (42)]. This is an important in-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dication, since the fleeting appearance of the boy is most likely an autobiographical reference. In another autobiographical poem Cabral refers to the Capibaribe river as "my reading and my cinema" ["minha leitura e cinema"].[16] This reference to the visual representation of the cinema suggests that we as readers in turn 'see' the fluid succession of poetic images as if in a film, as images-in-movement.[17]

The long poem *Morte e vida severina* [*Death and Life of a Severino*, 1954–1955] is even more accessible than "O rio". It is indebted to the popular theatrical form of the *auto* with its theme of nativity, and judging from the more than fifty editions, it has been enormously popular (Mendes de Sousa 123). Like the previous text, this is also a very long poem, which in this case is not spoken by the river Capibaribe, but by the migrant Severino, who is following it as his "best guide," even though this "very poor" river is sometimes dried out and interrupted (Cabral, *Morte e vida severina* 98). Especially in these two poems, then, Cabral models the poetic discourse in the form of a travel narrative. Perhaps here the author points at something that Alexander Beecroft has referred to as "epichoric literature," ideally a very early stage of literary production, in which texts "both embody and construct a sense of place for the community in question, marking boundaries and imbuing rivers and other natural features with meaning" (33). The term 'epikhorios/khora' is traced back at least to the ancient Greek poet Pindar, where it means "in/out of the land/landscape" (Beecroft 53).

16 I owe this connexion to Cardeal (188). The poem is "Prosas da Maré na Jaqueira," from the collection *A escola das facas* (1980), as included in the anthology *O artista inconfessável* (Cabral, *O artista inconfessável* 55–60).

17 I cannot develop here how this 'fluid' compositional principle is dialectically countered by the anti-fluid, concretist, 'stony' poetics that is otherwise highly characteristic for Cabral. See, for instance, "Pequena ode mineral" (in the series *O engenheiro* (1945), as included in *O cão sem plumas*, 104). On the dialectic of stasis and movement as generally characteristic for Cabral's poetics, see Süssekind: "Cabral's method of composing demands a simultaneous exchange of giving configuration to what is sequential and making what is static move." In this context, Süssekind refers also to Miro's "treatment of time applied to a texture usually seen as static" (654; my translation).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Water, River, and Poetic Landscape

We have seen, then, that the river and its local landscape and ecology occupy an extremely prominent position in the poet's work. Yet Cabral, a poet highly concerned with literary form and often discussed under the label of constructivism, surely transcends the idea of regionalist literature. In what many consider his masterwork, the collection *A educação pela pedra* [*The Education of the Stone*, 1966], Cabral explores in a dialectical fashion the relation between the sea and the sugarcane fields—without any apparent indication of a lyrical subject:

O MAR E O CANAVIAL
O que o mar sim aprende do canavial:
a elocução horizontal de seu verso;
a geórgica de cordel, ininterrupta,
narrada em voz e silêncio paralelos.
[…]
O que o canavial sim aprende do mar:
o avançar em linha rasteira da onda;
o espraiar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga.
[…]
(Cabral, *A educação pela pedra* 14–15)

THE SEA AND THE CANE FIELD
What the sea does learn from the cane field:
the horizontal elocution of its verse;
the uninterrupted georgic of *cordel* literature,
narrated in parallel voice and silence.
[…]
What the cane field does learn from the sea:
the creeping line of the wave;
the meticulous spreading of liquid,
flooding pit after pit where it stretches.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Although I have quoted only parts of the poem, it should become obvious that, firstly, the poem suggests a symmetry between the sea and the sugarcane field;[18] secondly, that these two natural entities are assimilated to a meta-poetic register ("verse"). Finally, the two stanzas of the poem suggest a symmetry also on the level of its form, in the parallelism of its construction and the 'horizontality' of its corresponding lines. The poem is also a good example of the fact that Cabral's poetry transcends the schematic duality of the 'two waters.' While this poem displays a rigorous construction and calls attention to its own material inscription on the page, the expression "the georgic of *cordel* literature" alludes at the same time to a form of popular, oral literature. This may suffice here as an indication that both the individual poems and the volume as a whole display a strong sense of composition, permutation, and internal correspondences. Although the poems derive from a section within the volume called "Northeast", they cannot be reduced, unlike the regionalist literature of the 1930s, to an attempt to represent landscape in a documentary or realist sense.[19] Let me quote from yet another poem from the same collection, which proposes another kind of analogy, calling up the notion of the water in a dry landscape, where it is precisely the absence of water that calls forth its idea:

18 This symmetry recalls the often-quoted prophecy by Antonio Conselheiro, the spiritual leader of the Canudos revolt, as reported in *Os Sertões* (1902), by Euclides da Cunha: "então o certão virará praia e a praia virará certão" [(162); "then the sertão will turn into sea and the sea into sertão")]. On the surprising use of "nautical metaphors" in the literature about the landscape of the sertão, see Galvão. Cabral repeatedly made use of this analogy, for instance in "O rio": "as últimas ondas / de cana" (*Morte e vida severina* 39) ["the last waves / of the sugarcane field"].

19 *A educação pela pedra* consists of four sections, two of them called "Northeast" (aA), two "Not Northeast" (bB).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

FAZER O SECO, FAZER O ÚMIDO
[…]
A gente de uma Caatinga entre secas,
entre datas de seca e seca entre datas,
se acolhe sob uma música tão líquida
que bem poderia executar-se com água.
Talvez as gotas úmidas dessa música
que a gente dali faz chover de violas,
umedeçam, e senão com a água da água,
com a convivência da água, langorosa.
(Cabral, *A educação pela pedra* 32–33)

TO MAKE THE DRY, TO MAKE THE HUMID
The people of a Caatinga between droughts,
between dates of drought and drought between dates,
welcome each other with music so liquid
that could well be played with water.
Perhaps the humid drops of this music
that we make rain from our guitars,
moisten, if not with the water of water,
with the languorous coexistence of water.

The poem obviously calls up the longing for water, by invoking the 'musical' sound of rain and water—with the poem itself, as customary for Cabral, rejecting the option of lyrical musicality.[20] This idea is also evident in the remarkable poem "Rio sem discurso" ["Rivers without discourse"], which proposes the image of the rivers 'combating' the drought in the Northeast and provides a sustained analogy between, on the one hand, the flow of discourse (as the flowing together of individual words and phrases) and, on the other hand, the swelling of a river out of isolated sources; conversely, the drying out of a river into single remnants and units, as mimicked by the very syntax of the first stanza of the poem:

20 See the classic study by Luiz Costa Lima, *Lira e antilira. Mário, Drummond, Cabral*. On the "absolute primacy of visuality and spatiality" in Cabral's poetics, see also Mendes de Sousa (141). On Cabral's general "indifference toward music," see also Süssekind (648).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

RIOS SEM DISCURSO
Quando um rio corta, corta-se de vez
o discorso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água paralítica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.
(Cabral, *A educação pela pedra* 70)

RIVERS WITHOUT DISCOURSE
When a river cuts off, it cuts off for good
the discourse-river of water that it used to make;
cut off, the water breaks into pieces,
into pools of water, into paralyzed water.
In a well situation, water is equivalent
to a word in a dictionary situation:
isolated, watertight in its own well,
and because it's watertight, it's stagnant;
and what's more, because it's so stagnant, it's mute,
and mute because it communicates with nothing,
because the syntax of that river has been cut off,
the thread of water through which it flowed.

This is a poem, then, where landscape and language have become interchangeable, where the written text becomes an effect of the landscape and the landscape a visual effect of the text. We have seen, then, that a significant portion of Cabral's poetic production is thematically informed by the harsh Northeastern landscape of his youth. Yet this landscape is not only the referent of his poetry, it is also translated into an oral performance (in his two long narrative poems) and into the very spatiality and construction of his poems. The poetological

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

function of landscape is evident in numerous titles and passages of his work (Cardeal 186). For instance, in the poem "Fábula de Anfion" ["Fable of Anfion"] the lyrical self speaks of "the landscape of his vocabulary" ["paisagem de seu / vocabulário" (Cabral, *O cão sem plumas* 113)]. Another poem is called "Paisagem tipográfica" ["Typographical Landscape"], in the collection *Paisagem com figuras* [*Landscape with figures*, 1956]. Or, in the volume *O cão sem plumas* [*The Dog without Feathers*], there is a poem entitled "Paisagem pelo telefono" ["Landscape by telephone"].

As we have seen, Cabral's poetic obsession with the river and water typically does not 'represent' landscape in a conventional manner, but rather suggests a sense of landscape in which different agents and beings are entangled, irrevocably transforming, and being affected by, the environment. While the long narrative poem "O rio" embodies the river as an agent of temporal movement and memory, the more 'constructivist' poems from the 1960s (from *O cão sem plumas*) privilege the idea of a poetic landscape, where language and landscape mirror each other in their qualities both material and performative, mineral and fluid. In this sense, Cabral's work speaks to concerns of our own time: as modernist poetry it experiments with non-anthropocentric perspectives, even as it proposes a strong sense of poetic form, which (despite the author's anti-subjectivist stance) is ultimately a 'human' and deeply personal way to condense the 'lessons' Cabral has learned from his experience of a specific fluvial landscape.

Bibliography

Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. metales pesados, 2018.

Anderson, Mark D. *Disaster Writing. The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America*. University of Virginia Press, 2011.

Beecroft, Alexander. *An Ecology of World Literature. From Antiquity to the Present Day*. Verso, 2014.

Benedetti, Carla. *La letteratura ci salverà dall'estinzione*. Einaudi, 2021.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Blackmore, Lisa. "Water." *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*, edited by Jens Andermann, Gabriel Giorgi and Victoria Saramago, De Gruyter, 2023, pp. 421–435.

Brandellero, Sara. *On a Knife-Edge. The Poetry of João Cabral de Melo Neto*. Oxford University Press, 2011.

—. "Journeys and Landscapes in João Cabral de Melo Neto." *Portuguese Studies*, vol. 30, no. 2, 2014, pp. 143–158.

Cabral de Melo Neto, João. *O cão sem plumas*. Alfaguara, 2020.

—. *A educação pela pedra*. Cotovia, 2006.

—. *Morte e vida severina e outros poemas*. Alfaguara, 2007a.

—. *O artista inconfessável*. Alfaguara, 2007b.

—. *Crime na calle Relator / Sevilha andando*. Alfaguara, 2011.

Cardeal, Rafaela. "Paisagens tipográficas: alguma cartografia na obra de João Cabral de Melo Neto." *Revista Portuguesa de Humanidades. Estudos Literários*, vol. 21, no. 2, 2017, pp. 185–194.

Costa Lima, Luiz. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Topbooks, 1995.

Da Cunha, Euclides. *Os Sertões*. Ubu editora, 2016.

Ekelund, Bo G. "Land, language, literature: Cosmopolitan and vernacular claims to place." *Claiming Space. Locations and Orientations in World Literature*, edited by Adnan Mahmutovic and Helena Wulff, Bloomsbury Academic, 2022, pp. 1–27.

Galvão, Walnice Nogueira. "Metáforas náuticas." *Mínima mímica. Ensaios sobre Guimarães Rosa*, edited by Walnice Nogueira Galvão, Companhia das Letras, 2008, pp. 119–130.

Helgerson, Richard. "The Land Speaks: Cartography, Chorography, and Subversion in Renaissance England." *Representations*, vol. 16, 1986, pp. 50–85.

Higa, Mario. *Matéria Lítica: Drummond, Cabral, Neruda e Paz*. Ateliê Editorial, 2016.

Mazzoni, Guido. *On Modern Poetry*. Translated by Zakiya Hanafi. Harvard University Press, 2022.

Mendes de Sousa, Carlos. "Pósfacio: Dar a Ver o Poema." *A educação pela pedra*, Cabral de Melo Neto, Cotovia, 2006, pp. 119–157.

Mentz, Steve. *Introduction to the Blue Humanities*. Routledge, 2023.

Peixoto, Marta. *Poesia com Coisas*. Perspectiva, 1983.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Pettinaroli, Elizabeth, and Anna María Mutis. "Introduction." *Troubled Waters: Rivers in Latin American Imagination (Hispanic Issues On Line 12)*, edited by Elizabeth Pettinaroli and Anna María Mutis, 2013, pp. 1–18.

Saramago, Victoria. *Fictional Environments. Mimesis, Deforestation, and Development of Latin America*. Northwestern University Press, 2021.

—. "The Sailor and the Migrant: Discourses of the Capibaribe River in João Cabral de Melo Neto's O Rio." *Letterature D'America*, vol. XXXVI, no. 160, Rome ("La Sapienza"), 2016, pp. 41–69.

Souza de Carvalho, Ricardo. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. Editora 34, 2011.

Süssekind, Flora. "Stepping into Prose." *World Literature Today*, vol. 66, no. 4, 1992, pp. 648–656.

Tauchnitz, Juliane, and Jobst Welge, editors. *Literary Landscapes of Time. Multiple Temporalities and Spaces in Latin American and Caribbean Literatures*. De Gruyter, 2022.

Ungaretti, Giuseppe. *Opere*. Mondadori, 2000.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Anomalous River Imaginaries / Imaginarios fluviales anómalos

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Escribir la ausencia. El imaginario literario de la gran bajante del Río de La Plata

Jörg Dünne

1. Crecidas y bajantes del Río de la Plata

Estas breves reflexiones no tratan directamente de ambientes acuáticos, sino más bien de la ausencia de agua de ríos y estuarios.[1] Quisiera explorar si estas dos distribuciones anómalas de aguas fluviales (demasiada o demasiado poca agua) son, desde un punto de vista literario, las dos caras de una misma moneda o si implican dos imaginarios diferentes, es decir, un imaginario de la bajante o de la sequía frente a otro de la crecida o de la inundación.

En el Río de La Plata, las grandes bajantes, tanto como las grandes crecidas[2], no son fenómenos recientes debido al cambio climático. Desde que existen documentos escritos sobre el paisaje fluvial del estuario formado por la confluencia de los ríos Paraná y Uruguay, ambos se describen como acontecimientos poco frecuentes pero periódicos en relación con ciertos fenómenos meteorológicos característicos de la zona.

1 Se trata de un contrapunto a un proyecto de investigación en curso sobre inundaciones en la literatura rioplatense (véanse Dünne et al.). Gracias, como siempre, a Francisco Tursi por la revisión lingüística del texto.

2 Terminológicamente, hablo de 'crecidas' y 'bajantes' para designar fenómenos periódicos y de 'inundaciones' y 'sequías' para indicar posibles transformaciones debidas al cambio climático desde una perspectiva antropocénica.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Las crecidas se deben sobre todo a la "sudestada" con la que un viento fuerte del mar abierto impide el desagüe del estuario y puede causar graves inundaciones de la zona litoral hasta el delta del Tigre y aún más allá. Por el contrario, las grandes bajantes del Río de La Plata son causadas por un viento seco y frío que viene del interior del país, conocido como 'pampero'.[3]

Mientras la sudestada y las inundaciones que ella provoca ocupan un lugar importante en la literatura rioplatense[4], el fenómeno de la gran bajante aparece de manera mucho más discreta.[5] No obstante, dicho fenómeno se encuentra presente ya desde la época colonial en textos de viajeros sobre el paisaje rioplatense, como, por ejemplo, en un capítulo de la *Descripción e Historia del Paraguay y del Río de la Plata* por Félix de Azara cuando se refiere a una bajante del año 1795:

> Digamos algo del conjunto de todos aquellos ríos: esto es, del Río de la Plata: puede considerarse como un golfo del mar, aunque conserva el agua dulce y potable hasta 25 ó 30 leguas al Este de Buenos Aires. No se advierten en él las mareas que son tan fuertes en la costa patagónica: ni el subir ni el bajar de las aguas pende del crecimiento de los ríos, sino de los vientos: porque el Este y el Sueste las hacen subir hasta siete o más pies, y los vientos opuestos las bajan a proporción. Pero el año de 1795 estando yo en el Paraguay bajó tanto el agua un día de calma, que descubrió en Buenos Aires tres leguas de playa conservándose así un día entero, y después volvió a su estado natural espaciosamente. Para que esto sucediese debió retirarse mucho la mar hacia el Este o se abrió una caverna en el fondo del río o el del mar allí cerca; y no fue por terremoto, pues no se sintió allí ni en otra parte. (35–36)

3 Sobre la relación entre el Pampero y las bajantes del Río de La Plata, véase Stagnaro de Etchevarry, que menciona también varios testimonios históricos.

4 Como título ejemplar, no se puede dejar de mencionar la novela *Sudeste* de Haroldo Conti.

5 Estos textos son descritos como "literatura a posteriori" por Juan José Saer en sus reflexiones sobre crecientes y bajantes en su ensayo *El río sin orillas* (128–136, aquí 136), descripción sobre la cual volveré al final de mi contribución. En cuanto a los vientos que causan tales fenómenos, Saer concede al Pampero el privilegio de ser "el más literario" de los vientos argentinos (128).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

En lo que sigue, quisiera hablar de dos textos ficcionales en los cuales la gran bajante es un factor clave no solo para la constitución de la trama narrativa sino también para un imaginario particular asociado a este fenómeno. En los dos textos, las bajantes hacen posible el viaje de un protagonista humano que consiste en un intento de cruzar el río. Al mismo tiempo, sin embargo, la bajante aparece como una figura de la ausencia que puede ser usada para otros fines estéticos. Con tal figura –y eso es lo que más me interesa aquí– aparecen ciertos fenómenos relevantes también en otros niveles de historicidad que van más allá del antropocentrismo habitual de las tramas narrativas convencionales para abarcar otras dinámicas históricas y que presuponen lo que el crítico literario Timothy Clark llama una operación de "lectura escalar" (71–96). Se trata de un tipo de análisis que supera la idea de una temporalidad y espacialidad como elementos funcionales al servicio de una acción humana individual. Tales configuraciones se abren por un lado hacia la historia colectiva de la nación, y, por el otro, también hacia la dimensión infraestructural y medioambiental en una perspectiva geohistórica con la muy larga duración como escala temporal y lo global como escala espacial. En este sentido, la lectura de los dos textos que propongo en lo que sigue intenta analizar algunas transiciones escalares entre historia individual, historia sociopolítica y geohistoria en torno a la figura de la gran bajante.

2. El río, paisaje de errores: Martín Kohan

En primer lugar, quisiera analizar un breve cuento de Martín Kohan, titulado "El error" y publicado en 2015 en el volumen de relatos *Cuerpo a tierra* (35–42). "Sé que es un error dejarla ir" (35). Con esta frase *en medias res*, el narrador homodiegético introduce lo que parece, a primera vista, la historia de un amor perdido o de una separación: La persona amada, sin nombre en el texto, se va a Uruguay en barco, atravesando el Río de La Plata. Poco después, el narrador siente una súbita esperanza de recuperarla a raíz de un acontecimiento extraordinario: se trata de una bajante extrema del Río de La Plata y el narrador, que hasta ese momento no ha-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bía pensado en seguir a la persona amada, interpreta la bajante como una señal que le está destinada:

> Hasta entonces, no había pensado en cruzar yo también a Uruguay, tomando convencionalmente un barco. Pero el río sin río, el río pisable se convertía en un verdadero camino. Una señal elocuente y personal. Una invitación tan clara como ineludible. (39)

Con la conversión del lecho del río en camino terrestre, el paisaje acuático se transforma en un desierto, una de las figuras espaciales más conocidas de la literatura argentina desde el siglo XIX[6]; el narrador lo describe como un "desierto de barro" (40) que aparentemente ya no presenta ningún obstáculo en su trayectoria: "Procedo como se aconseja hacer a quienes cruzan desiertos: mantener la línea recta, sin torcerse en el trayecto" (40).

Pero la estructura espacial del cuento no se reduce a tal transformación de un espacio acuático en espacio terrestre; más bien, el elemento clave de la trama reside en una incesante autocorrección que el narrador debe hacer de su percepción errónea del espacio fluvial. A ese proceso de corrección alude ya el título del cuento, "El error". De hecho, se trata de un doble error: el error inicial consiste, según el narrador, en dejar partir a la persona que él ama, hecho que espera corregir con su travesía fluvial. Pero la corrección del error inicial resulta ser un error aún más grande al final del cuento, cuando el agua vuelve y se puede suponer que el narrador, que apenas sabe nadar, va a ahogarse en medio del río, ya pudiendo divisar Colonia del otro lado, pero demasiado lejos de la otra orilla como para poder alcanzarla. El narrador expresa el descubrimiento de este segundo error mediante una comparación: ya antes había comparado la bajante con el prodigio bíblico de Dios partiendo las aguas del Mar Rojo; ahora, al volver la corriente río adentro, debe constatar:

> Y es verdad: el Río de La Plata es dulce. Es un mar dulce. Y en cierta forma es un mar rojo también, tal como lo pensé hace rato. Pero en algo,

6 Véase, a título ejemplar, el estudio de Fermín Rodríguez.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> por lo visto, me equivoqué: no soy el judío de ese mar. Soy el egipcio. Según parece, ese fue mi error. (41–42)

Pero aún no llegamos al final del "paisaje de [...] error[es]" (36)[7] que constituye el cuento: más allá de la ironía trágica que consiste en el descubrimiento del verdadero error, cuando se cree corregir otro, aparece un tercer error que se menciona en el texto y que se encuentra relacionado con la historia de Buenos Aires y con las ilusiones que los fundadores de la ciudad tenían en cuanto al río, desde el famoso "mar dulce" de Juan Díaz de Solís hasta la falsa promesa de riqueza contenida en un "Río de La Plata":

> Ni un mar, entonces, ni un canal, ni el camino hacia la riqueza. Tal vez ni siquiera un río, sino más bien un estuario. Es decir, resumiendo, un cúmulo de malentendidos, una suma de equivocaciones, un error perpetuo expresado sobre el agua. Por una derivación impensada de tantas y tantas fallas, existe la ciudad de Buenos Aires. Y existimos los que la habitamos. (36–37)

"[U]na suma de equivocaciones, un error perpetuo" (36): así se puede definir también la estructura enunciativa del cuento que se basa en el uso repetido de la figura retórica de la *correctio*. Al fin y al cabo, hasta la situación de la enunciación del relato constituye una paradoja: el cuento termina en medio del camino con un narrador que se da cuenta de que no va a alcanzar la otra orilla y que está condenado a morir sin que nadie se entere de su historia. Por ende, la voz que cuenta es una voz fantasmática, la presencia de una ausencia o de una muerte inminente.

Tal estructura da lugar a diferentes niveles de interpretación que nos alejan cada vez más de una lectura 'sencilla' de la dimensión espacio-temporal del cuento como historia de un amor fracasado en favor de un abor-

7 De hecho, el narrador habla primero de un "paisaje de mi error" que sería "sencillo", pero debe admitir inmediatamente después que el paisaje rioplatense da lugar a múltiples tipos de errores, entre ellas la fundación de la ciudad de Buenos Aires que existe "a orillas de un error, y fue incluso fundada en el borde de ese error" (36).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

daje a múltiples escalas que da más complejidad tanto a la cuestión histórica como al ambiente geofísico del Río de La Plata, entendido desde siempre como un 'paisaje de errores'.

Por tal estructura, "El error" de Martín Kohan, más allá de los múltiples niveles de interpretación que el mismo narrador señala, permite una referencia indirecta a otro cuento, donde la bajante adquiere también su dimensión simbólica en torno a la figura de la ausencia y de la desaparición.

3. Sedimentos fluviales y capas geológicas de la historia: Rodolfo Walsh

Me refiero al último cuento escrito por Rodolfo Walsh a principios del año 1977, poco antes de su asesinato, el 25 de marzo de ese mismo año durante la última dictadura militar. El cuento lleva (o debía llevar) el título "Juan se iba por el río" y forma parte de todo un conjunto de documentos personales que fueron robados por el Grupo de Tareas 3.3.2 de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) de la casa que Walsh compartía con su compañera Lilia Ferreyra en San Vicente al sur de Buenos Aires (entre esos documentos figuraba también una copia de la "Carta Abierta de un Escritor a la Junta Militar" que Walsh había terminado un día antes de ser asesinado). Lo poco que se sabe sobre el cuento "Juan se iba por el río"[8] se sabe por las dos únicas personas que lo leyeron y que son Lilia Ferreyra y un detenido de la ESMA llamado Martín Gras, que afirma no sólo haber visto el cuerpo de Walsh en la ESMA después de su muerte, sino también haber leído en ese mismo lugar las ocho páginas del cuento, escritas a máquina por Lilia Ferreyra. A partir de sus propios recuerdos y del testimonio de Martín Gras, Lilia Ferreyra intentó reconstruir posteriormente algunos elementos del texto; estos documentos, entre ellos una página escrita a máquina con correcciones manuscritas por parte de Ferreyra (véanse fig. 1 y la transcripción de ese documento en el anexo de

8 Según Romero (s.p.) se trataba al inicio de un proyecto de novela.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

este artículo), formaron parte de una exposición a los 40 años de la desaparición de Walsh en el espacio de memoria de la ex-ESMA en el año de 2017.[9]

¿Cuáles son los elementos que nos permiten asumir que "El error" de Kohan dialoga con ese cuento perdido de Rodolfo Walsh? Probablemente la más importante señal de un diálogo (intencional o no) entre los dos cuentos es el final abierto al que alude el título del cuento de Walsh y que se encuentra también en "El error" de Kohan: Según Lilia Ferreyra, Walsh ponía énfasis en que la trama de su cuento quedara suspendida en medio del río y por eso, el uso del pretérito imperfecto "se iba" en el título era clave para expresar tal inconclusión (véase Romero s.p.). El cuento trata de un hombre llamado Juan Antonio Duda, según lo que aparece en las notas de Lilia Ferreyra: "Juan Antonio lo llamó su madre. Duda era su apellido. Su mejor amigo, Ansina y su mujer, Teresa" (véase anexo). Según Martín Gras, se trata de un gaucho argentino del siglo XIX que, muchos años después de haber combatido en las guerras civiles bajo el comando del general Mitre, lleva una vida retirada en una casa cercana al Río de la Plata, cuya vista desencadena en él la memoria de otros tiempos: "Pero ahí estaba el río y en su cabeza, la memoria", dice la reconstrucción de Ferreyra y precisa Ivana Romero que se trata de una memoria a "vocación contrahegemónica" (s.p.), es decir una memoria personal y contraria a la patria cuyos valores estaba obligado a defender.

Un día, cuando en el banco donde solía sentarse y pasar el tiempo con su amigo Ansina antes de que éste muriera, observa una bajante extrema y decide ir a la otra banda a caballo[10] (no a pie, como en el cuento de Kohan). Es significativo que el cauce del río aparezca en el cuento de Walsh no como un desierto, como en Kohan, sino, según el recuerdo de

9 Véase Museo sitio de memoria ESMA, "Testimonios y documentos."

10 En otra página escrita a mano (probablemente por Lilia Ferreyra) sobre el cuento y que forma también parte de la exposición "Walsh en la ESMA" se puede leer lo siguiente: "Y cuando las aguas se retiraron, dando paso a ese deseo, montó su caballo y lo intentó" (texto transcrito de una fotografía que me facilitó Magalí Druscovich).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Martín Gras, más bien como un paisaje de la memoria en el cual se inscribe la historia argentina entera y que conecta el presente con un mundo pasado: "Ese río que describe [sc. Walsh en su cuento] habla de galeones españoles, barcos hundidos, seres mitológicos. Es como si en ese río seco estuvieran las capas geológicas de la historia argentina" (citado en Barone s.p.).

Además, en este pasaje advierte Gras un estilo inhabitual en Walsh, que compara con Alejo Carpentier (aludiendo probablemente a lo real maravilloso), como si el cruce del río seco constituyera un ambiente literario particular de una historicidad fantasmática que forma parte del viaje geográfico hacia el otro lado del río. Las diferentes temporalidades que quedan separadas en "El error", donde el río en cuanto desierto es la negación de un espacio que puede ser descrito de manera positiva, se encontraban superpuestas en el cuento de Walsh (si eso se puede afirmar a partir de los pocos testimonios que tenemos de aquel texto perdido) en el imaginario de los sedimentos fluviales donde quedan archivadas diferentes épocas históricas.

Mientras Walsh dirigía su mirada hacia el archivo de la nación argentina en el siglo XIX, para un lector del siglo XXI, al imaginario fluvial se le añade otra capa interpretativa: hoy en día, los documentos en torno a "Juan se iba por el río" prácticamente no pueden ser consultados sin pensar en la desaparición del mismo Rodolfo Walsh y de su último texto. Así, el cuento forma parte de una estructura testimonial que aparece sobre todo en las declaraciones que dan Gras y Ferreyra sobre ese texto y la muerte de Walsh en el año de 2010 durante el juicio de los crímenes cometidos en el centro clandestino de detención de la ESMA (véase Abrevaya).[11] La figura de la gran bajante se refiere entonces también a la desaparición forzada del propio Rodolfo Walsh y de su último texto, lo que me lleva otra vez a mi pregunta inicial sobre la particularidad del imaginario de la bajante frente al imaginario de la crecida del río.

11 Un video de los testimonios de Ferreyra y de Gras está disponible en el sitio web de la Ex-ESMA ("Un cuento desaparecido").

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4. Buscar el río, encontrar la ausencia

Cuando el narrador de "El error" de Martín Kohan advierte las consecuencias del fuerte viento que causa la bajante en el cuento, después de una larga descripción del fenómeno meteorológico, dice lo siguiente: "¿Qué busco? Busco el río. Y encuentro, extasiado, algo mucho mejor que el río: la ausencia del río" (38).

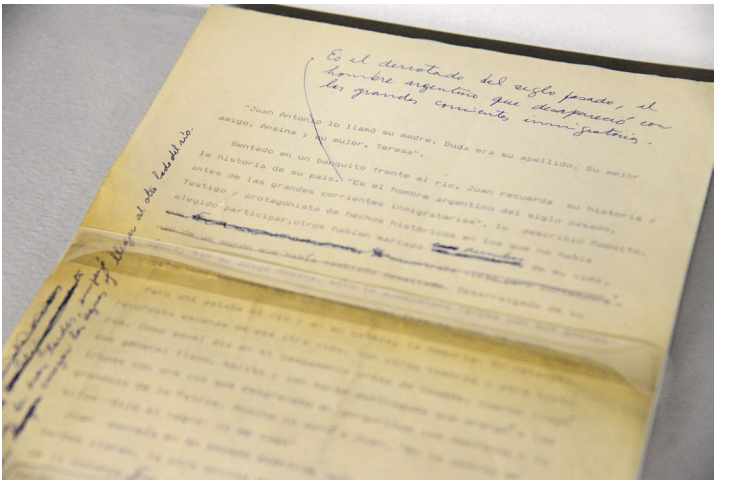
El tema de estas reflexiones ha sido también la ausencia del elemento líquido y el imaginario relacionado con tal ausencia: tal ausencia permite no solo una arqueología material de las diversas capas de la historia política del Río de La Plata a partir de las huellas que la historia ha dejado en los sedimentos fluviales, sino también una asociación con otras figuraciones de la ausencia que abarca hasta las desapariciones durante la última dictadura militar en Argentina.

Así, el Río de la Plata, aún más en su ausencia que en su presencia, aparece como un archivo múltiple de la historia argentina y rioplatense. Desde un punto de vista literario tal archivo permite analizar cómo funciona el entrelazamiento entre memoria y río, tanto en su dimensión material como en su dimensión simbólica: según mi hipótesis, frente al imaginario de la crecida o de la inundación, existe un imaginario específico de la ausencia del agua que entra en resonancia con otras figuras históricas de la desaparición. Frente al lento, pero incontenible proceso de sedimentación con la emergencia de nuevos territorios fluviales, muy presente en las descripciones del delta del río, al menos desde Domingo Faustino Sarmiento[12], dicho imaginario permite, para expresarlo en palabras de Cristina Rivera Garza, un proceso de "desedimentación" (12) que toma la ausencia del agua en el lecho del río como punto de partida material para una arqueología de diferentes procesos históricos y memoriales, justamente, relacionados con tal ausencia.

12 Pienso sobre todo en los ensayos fluviales de D.F. Sarmiento bajo el título *Carapachay* donde se despliega todo un escenario de productividad económica a partir de los territorios aluvionales en el delta (véase Dünne 53–57), así como en el ya mencionado ensayo *El río sin orillas* de Juan José Saer.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Vista parcial de la reconstrucción del cuento "Juan se iba por el río" por Lilia Ferreyra (para una transcripción de la página entera, véase abajo)



Créditos de imagen: Magalí Druscovich (reproducción con la amable autorización de la fotógrafa)

Dicho proceso excede lo metafórico: se vincula de manera material y metonímica a la localidad específica del "río sin orillas", como describió Juan José Saer el Río de la Plata en su "tratado imaginario", de manera que la materia fluvial aparece como condición de posibilidad de la imaginación histórica a la que se le asocia. Si es cierto que el paisaje fluvial rioplatense se caracteriza desde tiempos inmemoriales por ciertos fenómenos climáticos que se producen, como lo formula Juan José Saer, "casi siempre de manera superlativa" (136),[13] el impacto de tales eventos de-

13 La expresión aparece en un contexto en el cual Saer habla precisamente de crecidas y bajantes: "Entre la suestada que produce las crecientes, y el pampero que produce las bajantes, 'en la que los bancos de arena quedan al descubierto y la gente pasea a caballo entre ellos' (*An Englishman*), todos los matices climáticos son registrados, y casi siempre de manera superlativa" (Saer 136; la cita a la que Saer se refiere es de un relato de viaje anónimo publicado en 1825 con el

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bería acentuarse aún más debido a la crisis climática. El hecho de que las periódicas crecidas y bajantes del río traigan consigo cada vez más inundaciones y sequías extremas es un desafío no solo para la supervivencia material, sino también para la memoria cultural que, en su sustrato material, no puede separarse de la larga duración de la geo-historia en el Antropoceno. Tal vez haya llegado el momento para nuevos 'tratados imaginarios' sobre el Río de La Plata en el siglo XXI, en los cuales las bajantes y las inundaciones cobran cada vez más importancia para imaginar también formas alternativas de la historia y de la memoria cultural.

título *A Five Years' Residence in Buenos Ayres During the Years 1820 to 1825 […] by an Englishman*).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Transcripción del texto de la imagen (los pasajes mecanografiados se reproducen en letra normal, mientras que los añadidos manuscritos se resalten en negrita cursiva):

Es el derrotado del siglo pasado, el hombre argentino que desapareció con las grandes corrientes inmigratorias.

"Juan Antonio lo llamó su madre. Duda era su apellido. Su mejor amigo, Ansina y su mujer, Teresa."

Sentado en un banquito frente al rio, Juan recuerda su historia y la historia de su país. "Es el hombre argentino del siglo pasado, antes de las grandes corrientes inmigratorias", lo describe Rodolfo. Testigo y protagonista de hechos históricos en los que no había elegido participar, otros habían marcado ~~los derroteros~~ ***los rumbos*** de su vida. ~~que [ILLISIBLE]~~ ***se*** ~~encontraba viejo pero contemporáneo de un mundo que había cambiado demasiado~~. Desarraigado de su época, sin su amigo Ansina, sólo lo acompañaba Teresa con sus gestos y silencios amorosos que lo cuidaban del frio al caer la noche.

Pero ahí estaba el río y en su cabeza, la memoria. En retazos, recordaba escenas de esa otra vida, con otros hombres y otra histo ria. Como aquel dia en el campamento de Cepeda, cuando llegó ese general flaco, bajito y con barba puntiaguda que arengó a las tropas con una voz que desgranaba en gorgoritos los destinos y la grandeza de la Patria. Ansina lo miró a Juan. "En la patria de ellos –dijo el negro– yo me cago"

Juan sonreía en su pasado mientras veía el rio y en el fondo de las tardes claras, la otra orilla donde se dibujaban las casitas blancas de la Colonia. Por ese rio habia arribado desde un mundo mucho mas lejano el barco con los restos del General San Martin.

28 de mayo de 1880 – urna funeraria con sus amigos al muelle de las Catalinas – Sarmiento lo recibe ceremonia más solemne del siglo –

Cuando más avanzaba en esos recuerdos, más [?] En algún momento En alguna de esas tardes, empezó a querer ~~llegar~~ cruzar las aguas y llegar al otro lado del río.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bibliografía

Abrevaya, Celeste. "Un cuento desaparecido." *Revista Anfibia*, 25 de marzo de 2024, s.p. <https://www.revistaanfibia.com/el-cuento-desaparecido-de-rodolfo-walsh>.

Azara, Félix de. *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*. 1943. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (basada en la ed. Bajel, 1943), 2002. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqc009>.

Barone, Roxana. "El cuento desaparecido." *Haroldo. La Revista del Conti*, 19 de marzo de 2017, s.p. <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=192>.

Clark, Timothy. *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. Bloomsbury, 2015.

Conti, Haroldo. *Sudeste*. Bartleby, 2009.

Dünne, Jörg. "Cultural techniques and Founding Fictions." *Cultural Techniques. Assembling Spaces, Texts & Collectives*, editado por Jörg Dünne et al., De Gruyter, 2020, pp. 47–60.

Dünne, Jörg et al. "Estéticas fluviales." *Institut für Romanistik Humboldt-Universität zu Berlin*, 2024, s.p. <https://fluvial.hypotheses.org>.

Kohan, Martín. *Cuerpo a tierra*. Eterna Cadencia, 2015.

Museo sitio de memoria ESMA. "Un cuento desaparecido." 2017. <http://www.museositioesma.gob.ar/item/un-cuento-desaparecido/>.

—. "Walsh en la ESMA." 2017. <http://www.museositioesma.gob.ar/item/walsh-en-la-esma/>.

—. "Walsh en la ESMA. Testimonios y documentos." 2017. <http://www.museositioesma.gob.ar/walsh-en-la-esma-testimonios-y-documentos/>.

Rivera Garza, Cristina. *Escrituras geológicas*. Iberoamericana/Vervuert, 2022.

Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación*. Eterna Cadencia, 2010.

Romero, Ivana. "La ida y la vuelta. La historia de 'Juan se iba por el río', el cuento perdido de Rodolfo Walsh." *Página 12*, 20 de marzo de 2017, s.p. <https://www.pagina12.com.ar/26482-la-ida-y-la-vuelta>.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Stagnaro de Etchevarry, Susana. "Estados aperiódicos del tiempo, vinculados al viento pampero y a bajantes extraordinarias en el Río de la Plata." *Boletín de Estudios Geográficos*, no. 87, 1991, pp. 353–368.
Saer, Juan José. *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Seix Barral, 2006.
Sarmiento, Domingo Faustino. *El Carapachay*. Eudeba, 2010.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Espacios acuáticos e imaginarios contra/tópicos en *Única mirando al mar* de Fernando Contreras Castro e *Híper* de Alejandro de Angelis

Berit Callsen

Introducción

El presente artículo se propone comparar la productividad poética del elemento acuático en dos novelas latinoamericanas: *Única mirando al mar* (1993) del escritor costarricense Fernando Contreras Castro e *Híper* (2018) del autor argentino Alejandro de Angelis.

Poco después de su aparición en 1993, la novela *Única mirando al mar* se convirtió en un clásico de la literatura costarricense y, desde hace varias décadas, forma parte del canon de lecturas escolares (Calderón Salas 173). En esta novela, Contreras Castro desarrolla una crítica social y ecológica, mediante la creación de un escenario inhóspito, cuyo núcleo lo constituye el botadero del pueblo "Río Azul", denominado "mar muerto" (15). El botadero es habitado por un grupo de figuras marginalizadas por la sociedad, los "buzos", que se ganan la vida recolectando y vendiendo objetos desechados que se prestan a un segundo uso. En el centro de esta comunidad, en las afueras de San José y espacialmente apartada, habitan Única Oconitrillo, su hijo adoptivo El Bacán, y Mondolfo Moya Garro, quien recibirá el nombre de Moboñombo Moñagallo, luego de su iniciación como buzero, descrita al comienzo de la novela. El topónimo contraintuitivo "Río Azul", así como la imagen paradójica del "mar muerto",

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

constituyen el punto de partida del análisis aquí propuesto que se pregunta por los efectos de una particular estética acuática identificable en el texto.

Situada en otro contexto temporal y cultural, tomando como punto de partida la inundación extrema que aconteció en 2013 en la región de Gran Buenos Aires, la novela corta *Híper* (2018) de Alejandro de Angelis evoca un escenario (post)catastrófico en el cual la crecida del agua invade progresivamente el espacio diegético. Bola, Sañá y Marcos son tres amigos que soportan la inundación en sus propios cuerpos cuando buscan refugio en un supermercado – "Híper". En un total de 23 capítulos breves, los acontecimientos se narran desde la perspectiva de Marcos, protagonista y narrador autodiegético, cuyo registro minucioso de la catástrofe se desvía poco a poco, en parte, debido al insomnio, como también por la creciente desorientación en un espacio urbano, dominado por el elemento acuático incontrolable. En el análisis de la novela, se prestará atención a la sucesiva transformación del espacio por causa del anegamiento, cuyo efecto se comunica a través de diferentes registros sensoriales y se densifica a nivel auditivo. De esta manera, los análisis siguientes se interesan por las implicaciones estéticas y poéticas de pensar el espacio novelístico desde y con la impregnación líquida, con el objeto de revelar estrategias expresivas que, en parte, trascienden nociones metafóricas del relato. El elemento acuático, instalado de forma casi ubicua en los textos y constituyéndose en núcleo narrativo, contribuye, según nuestra hipótesis, a una noción contra/tópica que se expande a nivel tanto estético como poético y material. Lo contra/tópico se explora aquí, refiriéndose no solamente a la potente subversión de diferentes tópicos acuáticos –la purificación, la limpidez, el movimiento o la claridad–, sino aludiendo, asimismo, a múltiples inversiones y cuestionamientos espaciales, temporales y materiales que se efectúan a nivel textual. Así, se desencadenan actos rebeldes contra el lugar existente.[1] A continuación, se trata de examinar, por lo tanto, las formas y procedimientos que las novelas emplean al crear, en los espacios acuáticos que

1 Utilizamos el signo barra en 'contra/tópico', para subrayar la fuerza opositora que desprende el concepto.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

escenifican, un tal componente contra/tópico que trasciende un alcance distópico en la dinámica tanto (auto)destructiva como transformativa que le es inherente.

En relación con esta perspectiva teórica, la aproximación que aquí se propone desarrollar, por un lado, se sitúa en discursos ecocríticos recientes, tal como aparecen en los así llamados *Blue Humanities* y en enfoques procedentes de los nuevos materialismos en clave acuática. Así, trata de promover novedosas aproximaciones para el análisis literario gracias al "liquid turn" (Blackmore y Gómez) en el campo de las Humanidades. Por otro lado, la propuesta parte de la idea de una fuerza agente del agua.[2] En lo que sigue, esta noción agencial se perfilará brevemente en base a la perspectiva que Serpil Oppermann desarrolla en su libro, recientemente publicado, *Blue Humanities. Storied Waterscapes in the Anthropocene* (2023). La propuesta de Oppermann se enmarca en la actitud epistemológica de "pensar con agua" ("think with water"), adoptada a menudo en posturas del así llamado "Hydro-Criticism". Así, parte de la idea de que elementos acuáticos (ríos, océanos, lluvia, etc.) conllevan una capacidad propia de producir significado, trascendiendo la facultad cognitiva y sensorial humana, por ejemplo, en cuanto a procesos de contaminación que permanecen invisibles para el ojo humano y de los cuales solo el agua puede dar cuenta.[3]

2 Sin duda, la idea de un alcance agencial de lo no-humano está presente, con diferentes terminologías, en una gran variedad de posiciones teóricas de los nuevos materialismos. Cabe pensar solamente en la idea de "vibrant matter" de Jane Bennett o en la expresión de los "earth beings" de Marisol De la Cadena, conceptos que, a su vez, se comunican con perspectivas de la ontología relacional (véase Escobar).

3 En este sentido, en la postura de Oppermann se advierte un franco cuestionamiento del ocularcentrismo. Además, su perspectiva se conecta con discursos de la justicia ambiental, haciendo hincapié en la corporalidad y consiguiente vulnerabilidad de elementos acuáticos, sobre todo de ríos. Para profundizar en discursos de justicia ambiental, véanse también: Gallón Droste y Kramm. Para perspectivas adicionales acerca de una corporalidad acuática véanse: Barros Cruz, Blackmore, "Decir lo que nos toca", Blackmore, "Imaginando culturas hidrocomunes", Krenak y Neimanis, entre otros.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Su propuesta no solo corrobora una agencia autónoma del elemento acuático, sino que invita a repensar las relaciones entre humanos y agua, a la hora de prestar atención a los flujos narrativos no-humanos. Afirma Oppermann: "This new interpretive horizon, which encourages us to be more perceptive of the stories and meanings of fluid matter, transforms our objectifying attitude to waterscapes and thus generates disanthropocentric modes of thinking" (24). Es clave que esta agencia narrativa, según argumenta la estudiosa, está intrínsecamente ligada a la materialidad del agua. Así que son historias materiales las que se producen a partir del elemento acuático animado y desde la perspectiva líquida: "Vital materialities producing […] configurations of meanings and narratives that we read as material stories" (25). En función de lo anterior, desde la perspectiva del análisis literario, cabe preguntarse por los modos de escenificación de dicha capacidad narrativa líquida y los efectos que conlleva a nivel estético, poético y material.

Mar basura en *Única mirando al mar*

La novela de Contreras Castro ha recibido una variada atención crítica, destacando las aproximaciones desde el campo de la ecocrítica (Rojas Pérez; Abercrombie Foster), como también aquellas que han analizado su tratamiento irónico y hasta cínico, gracias a su tajante crítica al modelo económico neoliberal establecido en Costa Rica a partir de los años 80 del siglo pasado. Pesa a estos aportes, hasta ahora no se ha prestado mucha atención a la potencialidad de la noción acuática en este contexto.

Abercrombie Foster categoriza la novela no solamente como respuesta crítica a la política neoliberal, sino que la lee como parte de una estética del desencanto, estableciéndose en la literatura centroamericana después del término de los conflictos armados en la región (3). Es interesante que su lectura se vincula, además, a perspectivas de los nuevos materialismos, en tanto que éstas revelan potenciales subversivos y cuestionan constelaciones hegemónicas de agencialidad y poder. De este modo, junto al particular entrelazamiento de lo humano y lo no-humano, resalta la agencialidad de la basura en la novela (211).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Haciendo referencia a las reflexiones de Stacy Alaimo en *Bodily Natures*, Abercrombie Foster afirma: "[…] by showing how human beings are interconnected to material, nonhuman entities, it becomes apparent that these inanimate objects indeed have a material power or agency that impacts human beings, via environmental contamination" (211).[4] Retomando la perspectiva crítica referida aquí, a continuación, es interesante resaltar, junto con la capacidad narrativa del agua, la conexión inter-material entre agua y plástico o, en términos más generales, entre lo líquido y lo sólido en la novela.

Desde el comienzo, el botadero de "Río Azul" se marca como un lugar apartado, olvidado, en el que rigen otras nociones espacio-temporales y reglas de convivencia propias. Así, el íncipit declara: "Más por la vieja costumbre que por cualquier principio ordenador del mundo, el sol comenzó a salir, vacilando sobre el filo de la colina, como si a última hora hubiera decidido alumbrar un día más en vez de precipitarse al abismo de la noche anterior" (3). El amanecer más bien casual refuerza la impresión de un lugar descuidado y aislado, casi oscuro. En lo que sigue se hace evidente que es, sobre todo, el componente acuático (en forma de lluvia, flujo o vapor), el que contribuye a establecer una atmósfera desagradable e inhóspita del lugar, introduciendo lo mojado, pegajoso, resbaloso, fangoso y lo contaminado como características peyorativas: "Entre la llovizna persistente y los vapores tóxicos de aquel mar sin devenir, los buzos tempranos hacían cuenta de los cargamentos extraídos de las profundidades" (3). Adicionalmente, desde un principio, la imagen del agua porta un aspecto moribundo que se transmite al entorno e invade el aire, haciéndose presente sensorialmente, sobre todo en un nivel olfativo y háptico: "Un hedor fétido era la atmósfera pegajosa que se respiraba en el entorno rioazuleño: era el hedor de la sopa de todos los caldos añejos de toneladas de basura aplastada, eran los caldos que se derramaban y

4 Lo que subyace también en esta cita es la idea de la "transcorporalidad" (Kuznetski y Alaimo 139) que Alaimo desarrolla, igualmente, en *Bodily Natures* y en otros escritos, concibiendo un entrelazamiento intrínseco que cuestiona perspectivas antropocéntricas y subvirtiendo, así, la posición preponderante del hombre (Alaimo 16).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

corrían como un río de veneno entre las grietas del cuerpo ulcerado de la tierra" (5).

Asimismo, parece clave como en las primeras páginas de la novela se expande la topografía no solo de un río venenoso, sino de un río ya muerto sobre el espacio novelístico, haciendo hincapié en el propio régimen espacio-temporal que caracteriza al botadero: "Aquel río letal debió haber nacido, como suelen hacerlo todos, de un riachuelo, haber crecido, y haber ido a parar al mar. Pero en este caso, su nacimiento, desarrollo y muerte ocurrían en el mismo sitio, y era su cadáver el que se filtraba hacía los mantos acuíferos del subsuelo. Arriba en la superficie, los buzos nada sabían de las tumoraciones malignas que crecían bajo sus pies" (5). Aquí, se hace evidente cierta porosidad de la superficie y en esta lenta confusión de lo sólido y lo líquido, la fuerza letal del río tóxico mata el tiempo y congela cualquier movimiento: en vez de fluir hacia un futuro liberado, lo que fue un río rezuma hacia abajo y, en la profundidad del espacio, se esconde como fuerza invisible e incalculable. Este particular régimen espacio-temporal del río muerto refleja un cronotopo invertido que adquiere un valor simbólico para el texto entero y denota, al mismo tiempo, en tanto *mise en abyme*, el estancamiento que rige la acción novelística: Única, El Bacán y Mondolfo repiten su búsqueda de residuos de todos los días y son pocos los eventos que interrumpen esta reiteración de lo mismo, como, por ejemplo, el matrimonio de Única y Mondolfo, o la protesta de los "buzos" que invaden San José cuando el gobierno local quiere cerrar el botadero.[5]

Lo que llama la atención en cuanto a la configuración de lo contra/tópico, es que a lo largo del texto se puede observar una oscilación continua entre la metaforización y la materialización del elemento acuático. De hecho, en el desarrollo de la trama, parece ser cada vez más la mate-

5 Sin embargo, parece clave que la actividad que rige la acción novelística es determinada, de forma preponderante, por fuerzas no-humanas. Así, es en las noches cuando estas asumen el poder total sobre el entorno: "[…] eran noches oscuras, animadas solo por el ruido incesante de los insectos, y de las corrientes profundas del mar de basura" (18).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rialidad líquida que difunde su fuerza tóxica y destructiva, contagiando a humanos, animales y naturaleza:

> El agua resbalaba sobre el gabán negro aceitoso de los zopilotes y en todas partes se empezaban formando miles de lagunillas entre las bolsas plásticas. Al darles el mezquino sol de noviembre, las lagunillas, fecundas de larvas de mosca y otros bichos, brillaban prismando la luz y hedían. El colorido espectáculo daba la impresión de que habían asesinado al arco iris y de que su cadáver se pudría lentamente entre la basura. (33)

En otro momento, también "[…] el sol parecía estar a punto de sumergirse en aquel mar muerto como un desecho más" (15), evocando aquí la puesta del sol como muerte metafórica.

Con esto, Contreras Castro evoca finalmente en su novela un mundo no solamente humano, sino también no-humano, echado tanto literal como figurativamente a la basura. El alcance contra/tópico de aquella poética se ilustra en la agencialidad destructiva del agua que infiltra lentamente la superficie desechable, goteando su fuerza contaminadora hacia las profundidades invisibles del botadero. En esta liquidación de lo liquidado, es decir, en la fusión de agua y basura, de lo líquido y lo sólido, de subsuelo y superficie, reside la máxima expresión de inhospitalidad de este lugar que, de forma cínica, se llama "Río Azul". Es ahí, en este "flujo y reflujo de basura" (4), donde el hijo de la Llorona –otra figura simbólica que aparece en la novela– y El Bacán se ahogan. Donde Única ejerce, finalmente, su contemplación resistente de un espacio marítimo inexistente. De este modo, el desenlace del texto transmite la sugerente subversión de un tópico marítimo cuando expone a Única y Mondolfo a un mar evocado de forma imaginaria, que nuevamente se entrecruza con un elemento material desilusionante:

> El minúsculo mar del caño aceptaba el sacrificio y engullía los pétalos como tragándose el sufrimiento, seguro de digerirlo, como había hecho siempre el viejo mar desde que la humanidad inventó el dolor. Mondolfo confiaba en que las olas le devolverían a Única, que le

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> restaurarían su alma de celofán, y pondrían en sus ojos un intento de mirada; por eso no dejaba de hablar y hablar de la espuma y de los barcos, de los pescadores y de las puestas de sol. (96)

De esta forma, el final de la novela reconduce la liquidez palpable a un espacio imaginario y viceversa, creando en otra oscilación material-metafórica una insólita conjunción de 'mar caño' y 'mar marítimo'. En síntesis, lo contra/tópico desenvuelve su fuerza poética y estética no solo imaginando otro lugar mejor, sino centrándose en un acto disidente contra el lugar existente. Ello implica una multiplicación de la deslocalización distorsionante que coloca el mar en el botadero/caño, la casa en la basura, el niño en el río. El mismo movimiento (auto)destructivo se observa en cuanto a las coordenadas de un tiempo estancado y, asimismo, con respecto a los registros sensoriales presentes en el texto. Así, llama la atención que, junto con el enfoque en la materialidad acuática, se alude constantemente a un nivel olfativo y háptico, desprendiéndolos del registro visual y perfilando experiencias sensoriales y corporales desagradables que se estancan en lo líquido. En este sentido, el texto cede lugar a una agencialidad material y narrativa del agua que cobra sentido en un contrasentido, en la medida en que encamina historias de contaminación, estancamiento, exceso, pérdida, muerte y desubicación. Adelantándose, casi proféticamente, al descubrimiento de la gran mancha de plástico en el Pacífico hecho por Charles Moore en 1997, la contemplación que el texto emprende de un mar ausente desde un mar de plástico, inmóvil y fosilizado, de hecho, se evoca como comentario cínico a una sociedad consumista y neoliberal.

Digresión contra/tópica – "Craca"

Conviene introducir aquí una breve digresión que nos lleva al parque escultórico del *Museu de Arte Moderna* en São Paulo. Ahí se encuentra, entre muchas otras, la obra "Craca" del artista y ensayista brasilero Nuno Ramos. Por su materialidad y formato especiales, y siguiendo otro movi-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

miento contra/tópico, puede figurar en el contexto de nuestros análisis como una especie de "esculturización" de la novela de Contreras Castro.

Imagen 1: La escultura "Craca" rodeada de árboles
Imagen 2: Detalle de la escultura "Craca"

Créditos de imágenes: Berit Callsen

El texto que se encuentra en la placa descriptiva de la escultura, resulta bastante revelador:

> Um grande fóssil? O fundo do mar? A obra de Nuno Ramos é um amálgama disforme onde é perceptível a presença de ossos de animais, peixes inteiros, e plantas verdadeiras, encravados de forma aleatória e fundidos em alumínio. Este amontoado de vida de um passado fossilizado é uma espécie de fotografía carnal que remete ao ato da criação da própria vida. A ação do artista sugere que o gesto criativo pode ser algo pouco objetivo, com alto teor de irracionalidade. Assim, essa craca, em que tudo se confunde numa mesma matéria, reduz a condição do peixe único e singular ao conjunto. Seria essa nossa própria

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> condição no mundo: indivíduos compondo a matéria, a cultura e a sociedade?[6]

Aparte de evocar de manera sugerente la fusión de materialidades líquidas y sólidas –en tanto "amalgama disforme" o "fotografía carnal", como dice el texto– la escultura cuestiona magistralmente nociones espaciales y temporales convencionales: de esta manera, el "pasado fosilizado", representado por la escultura, hace referencia a movimientos y a un tiempo congelados. Al mismo tiempo, las formas onduladas tornan lo interior hacia afuera y lo exterior hacia dentro, invirtiendo también categorías espaciales como arriba y abajo. Estamos, así parece, ante un 'mar muerto' que ya se está fundiendo, en parte, con la tierra y el pasto.[7]

Otro detalle interesante en cuanto a la fusión material y la 'organización' de lo metálico es el hecho de que, después de la lluvia, se reúnen pequeñas cantidades de agua en las cavidades de la escultura, así como hojas y flores de árboles cuando corre el viento. De este modo, lo orgánico y lo inorgánico se comunican y se conjugan una vez más, modificando la apariencia de la misma escultura y del entorno.

---

6 La traducción al español dice: "¿Un gran fósil? ¿El fondo del mar? La obra de Nuno Ramos es una amalgama amorfa de huesos de animales, peces enteros y plantas reales, intercalados aleatoriamente y fundidos en aluminio. Esta acumulación de vida de un pasado fosilizado es una especie de fotografía carnal que remite al acto de crear la propia vida. La acción del artista sugiere que el gesto creativo puede ser algo poco objetivo, con un alto nivel de irracionalidad. Así, este Craca, en el que todo se mezcla en el mismo material, reduce la condición del pez único y singular al todo. ¿Sería esta nuestra propia condición en el mundo: individuos que componen la materia, la cultura y la sociedad?"

7 En este sentido, parece significativo que Ramos haya utilizado aluminio para crear esta escultura: este metal, antiguamente, se denominaba 'metal de la tierra', ya que, después de oxígeno y silicio, es el elemento que más frecuentemente se encuentra en la corteza terrestre. Paradójicamente, por ser un metal ligero, en el imaginario común y, de hecho, en el uso general se asocia muchas veces con lo desechable.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Inundación a golpes en *Híper*

El íncipit de la novela introduce el elemento acuático desde un principio como evento sensorial y espacial preponderante. Así que el protagonista afirma: "En la fiesta escucho las gotas en la chapa. Tapan el sonido y salgo a fumar. La calle está cubierta, de cordón a cordón. El agua brota por los desagües y la basura se acumula, bloqueando la salida. Las bolsas pasan rápido. Alguien corre y se cubre la cabeza con el saco" (1). Parece clave que la sensación auditiva predomina aquí sobre el sentido visual, organización sensorial que se mantendrá durante toda la trama y que contribuye, como veremos, a la instalación del elemento contra/tópico en la novela. Además, lo que se observa desde el comienzo es la organización paratáctica de la sintaxis, reforzando la singularidad de las impresiones, así como el registro detallado de las mismas por parte del protagonista.

A continuación, la combinación del enfoque auditivo y del ritmo paratáctico subraya la dinámica destructiva que emerge del elemento acuático que se enfrenta al grupo de amigos, entre ellos Marcos, que busca refugio en medio del ambiente desamparado. Cuenta el protagonista: "Escuchamos voces y el agua se revoluciona. Llegan olas con el ruido. Y vemos a varios hombres y mujeres, sobre balsas improvisadas: heladeras, armarios, cuerpos. Vienen a nosotros. […] Solo se escucha el ruido de los brazos, de los palos, de las ramas, que se hunden en el agua" (13). Al parecer, ante la fuerza del agua ya no se distingue entre elementos animados e inanimados, todos ellos se vuelven objetos expuestos a la corriente incontrolable de la catástrofe hidrológica y se hacen presentes en un nivel sonoro que sigue superponiéndose al sentido visual.

Por consiguiente, otro efecto que se desprende de la inundación y que se establece como elemento básico del movimiento contra/tópico en el texto es el control espacial del agua que influye no solo en la percepción sensorial de las figuras, sino que modula también su proxémica, es decir su movimiento en el espacio y la regulación de distancias. Al poco tiempo, Marcos y sus compañeros tienen que nadar para sobrevivir. Así, los movimientos figurales dependen de la corriente –golpes, desvíos e inmersiones son algunos de los efectos que se experimentan repetidamente y que se destacan también en múltiples observaciones del

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

protagonista. De esta manera, Marcos afirma, por ejemplo: "La corriente empuja, trago un poco de agua. Mi pie derecho pega contra algo duro. Duele" (11). El cuerpo del protagonista queda expuesto al agua que ya no se logra vencer.

De este modo, la corriente se impone como fuerza propia que invadirá hasta el lugar de refugio que el grupo en torno al protagonista cree haber encontrado en el supermercado "Híper". Los pasajes reunidos en el capítulo "El desembarco" recogen la fuerza acuática de manera sugerente, trazando al mismo tiempo una imagen dudosa del supermercado: también a partir del mismo nombre, éste se establece como símbolo polivalente en la novela, al hacer coincidir la sobreabundancia autónoma del elemento acuático con el desmesurado consumo y la hiperinflación argentina (Peinador 144). Advierte Marcos: "Las luces del cartel del "Híper" nos iluminan la cara. Contra el muro el agua golpea violenta. A un costado una familia viaja agarrada a una rama tan grande como un árbol entero. […] Nuestro bote choca contra la pared, al fin. Nos agarramos al borde de ladrillos pero el movimiento del agua no nos deja afirmarnos del todo. La corriente parece vencer la contención" (15). Nuevamente, resulta evidente que el ser humano está francamente expuesto a fuerzas ajenas: golpes y choques indican movimientos no dirigidos en el entorno acuático que –en un nivel metafórico– reproducen, sin duda, los efectos críticos de la precaria economía argentina a finales de los años 90. A continuación, la trama se desarrolla en el lugar central de la novela. Como hemos destacado anteriormente, el supermercado se escenifica como lugar ambivalente que, por un lado, siendo uno de los pocos lugares secos en el entorno urbano, se convierte en el puesto de observación desde el cual Marcos registra el siniestro de la inundación y que, por otro lado, poco a poco, se vuelve escenario contra/tópico, asediado por el agua. Manteniendo su tono neutral, el protagonista afirma:

> Las puertas del Híper se abren y se cierran, descontroladas. Suenan las alarmas. Se mezclan con las sirenas que hace un rato ya escuchamos a lo lejos. El agua derrumba una parte del muro y empieza a invadir el terreno. Corremos para entrar. […] Desde la puerta miramos como la pared cae. Entre las pilas de palets, bolsones de harina y heladeras que

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> tapan la salida, todavía vemos pedacitos del afuera. El agua empuja y avanza. (15–17)

El espacio novelístico se divide en este momento todavía en un afuera y un adentro y el protagonista focaliza solo recortes de la catástrofe circundante; no obstante, también desde esta perspectiva reducida, la impresión de una proxémica descontrolada por la corriente se establece, una vez más, como imagen preponderante que resalta en el ambiente contra/tópico:

> Veo siluetas flotar y las imagino botes que vienen a rescatarnos. Pero no, siempre es otra cosa que la corriente arrastra hasta la costa. La cabina de un 1114 oxidada que se mueve lento y trae consigo restos de basura. Un pedazo de chapa de vidrio que da saltos sobre la orilla con cada ráfaga de viento. […] Cada tanto viene una oleada y parece que trae todo más acá. Los carritos encastrados entre sí se balancean y producen un ruido metálico, pero no se separan, y el sonido se repite, durante algunos minutos, junto con ese movimiento hipnótico. (19)

Aquí se hace notable no solamente el movimiento autónomo y el sonido particular de objetos sueltos en el agua, sino que se pone énfasis en el desuso de los mismos: son objetos de la vida diaria que ahora, por la inundación, se han vuelto inútiles y desechables. Por otro lado, en este pasaje se intuye ya una inclinación a lo onírico que, en las "siluetas flotantes" de los objetos, así como en el "ruido metálico" y en el "movimiento hipnótico" de los carritos del supermercado, prepara la digresión imaginaria que se dará en los capítulos siguientes de la segunda parte del texto. La supuesta monotonía auditiva desemboca aquí, sin embargo, en un desenlace explosivo de la constante amenaza acuática cuando la corriente descontrolada entra al supermercado: "La presión del agua sacude las puertas. Entra por las hendijas de a chorros y nos empuja. El ruido de vidrios que estallan tapa los gritos. Los escombros, los autos, los cuerpos, golpean contra las paredes como proyectiles. Corremos para no morir" (21).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Por medio de estas últimas escenas evocadas se refuerza la impresión de que la distorsión acuática se imprime en una doble vía narrativa, espacial y auditiva, conllevando una particular estética fílmica. A la plasticidad e inmediatez sensorial de las imágenes creadas a nivel textual contribuye, sin duda, el hecho de que el tiempo de la narración sea el presente de indicativo. La consiguiente coincidencia de experimentar y narrar reduce el espacio reflexivo en el protagonista y aumenta su exposición a la autonomía acuática.

En la segunda parte del texto, se entreve una dudosa tranquilidad (post)catastrófica inducida por los desvíos en parte imaginarios, en parte oníricos y hasta alucinatorios de Marcos. El insomnio se establece como impresión central en el capítulo del mismo título:

> Me quedo despierto esperando que todo vuelva a ser como antes, o lo más parecido posible. […] Me imagino, navegando por las calles del barrio, en busca de ese lugar donde nada haya cambiado. Un lugar que conserve las formas que conocimos antes. Y cuando el sueño casi me vence, cabeceo, y la noche se pone tan negra que apenas veo el agua, y solo escucho el ruido del salpicar, del golpe de alguna ola contra las paredes. (23)

Causado por otro ruido monótono, en este caso acuático, el espacio diegético se abre ahora definitivamente a un mundo imaginario, movimiento digresivo que adquiere, sin duda, una cualidad de fuga y evasión y establece un nuevo alcance del elemento contra/tópico. El capítulo "La Nada" representa la consiguiente ausencia de referencias espaciales y temporales, recogiéndola en estructuras fragmentarias: "[…] todo parece lo mismo. Agua y techos. Agua y árboles. Basura flotando o atascada en alguna parte, ratas merodeando sin exaltarse por nuestra presencia. Seguimos, sin saber a dónde […]" (29). A continuación, en su viaje por barco, el grupo de amigos encuentra a un viajero solitario, así como a un grupo de mujeres cuya existencia es cuestionada por el mismo protagonista ("No estoy seguro de que sea real. Espero a que hable" (33)). La constante transición entre sueño y vigilia, entre realidad e imaginación se tematiza, por lo tanto, a nivel diegético con el efecto de aumentar la

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

indecisión entre dichos ámbitos. De este modo, el narrador personaje parece ser cada vez menos confiable. Así, en un momento llega a dar cuenta exacta de sus impresiones sensoriales que elaboran un ambiente devastado, cuando afirma:

> El agua está mansa. Si cierro los ojos podría olvidarme de todo. De no ser por el olor a podrido que invade el aire, de la descomposición de los cuerpos, de la basura, de los animales muertos. Las columnas de concreto dejaron de temblar y las olas no salpican. El agua es un detalle en la devastación. Nunca había estado tan calmo desde la inundación, y se disfruta. Hasta las ranas parecen sedadas. Con el movimiento suave y silencioso de la corriente apenas se escuchan. (47)

Sin embargo, en otra situación, informa sobre experiencias más bien surreales al interior de un castillo, al cual el grupo entra "en busca de un mejor lugar para quedarnos…" (41). Aquí predominan, nuevamente, las imágenes oníricas: "Una araña colgada en el centro del hall enciende sus luces de colores y el agua empieza a retirarse y el lugar se seca" (53). Finalmente, el grupo vuelve en el barco al supermercado, la inundación todavía no cesa completamente, pero "el agua retrocedió" (56), como refiere Marcos. Evento definitivo que se efectuó cuando el grupo estuvo ausente y que da lugar a un alivio ambivalente en el presente: "Nuestras risas se mezclan con el ahogo y el llanto" (56).

Resumiendo, podemos decir que en *Híper* el imaginario contra/tópico se establece por medio de la continua deslocalización incontrolable de objetos y personas en medio de la inundación. La corriente arrastra cosas, acumula objetos, inunda a personas y conlleva, así, una transformación existencial en la destrucción del espacio. Asimismo, el registro temporal en presente de indicativo introduce cierta noción atemporal en la novela, hecho que solo se interrumpe con el retroceso del agua, evento central que los personajes, significativamente, no presencian. Finalmente, la transición al mundo onírico conlleva otro efecto de distorsión que, igualmente, quiebra el orden espacio-temporal convencional funcionando, de este modo, como reflejo digresivo (o como comentario grotesco) de la catástrofe. No es menos significativo que, a nivel estético, la narra-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ción retoma el movimiento acuático del desvío. A nivel sensorial, resalta el énfasis en el registro auditivo. Reiteradamente, el narrador refiere los choques, golpes y salpicones del agua contra su entorno, configurando, así, una corporalidad sonora que se introduce como sugerente fuerza autónoma en el texto. De este modo, la materialidad acuática se pone de relieve como motor de la narración y centro de la atención figural.

A manera de conclusión

Ya sea en forma de una lenta difusión o como brusca irrupción, el agua está omnipresente en *Única mirando al mar* e *Híper*, trabajando en la escenificación de espacios acuáticos que relucen como escenarios inhóspitos, abandonados y desamparados. Como se ha demostrado, a nivel textual, toda una serie de elementos contribuyen a la conformación de una noción contra/tópica que se erige como cualidad principal de estos lugares. Así, en primer lugar, el particular manejo de coordenadas temporales y espaciales –la congelación y hasta la suspensión del tiempo, así como transformación líquida del espacio, junto con la constante transposición ajena de objetos y personas– se conecta causalmente con el ubicuo elemento acuático, ya sea del río letal o de la corriente desatada.

En ambas novelas, además, lo líquido conlleva una noción destructiva que se densifica en los microcosmos del botadero y del supermercado donde se sitúan grupos sociales aislados. En este sentido, ambos textos conciben lugares simbólicos que en el gesto cumulativo desencadenan fuerzas (auto)destructivas y denuncian, así, un modelo económico neoliberal. De esta forma, el elemento acuático se conecta con una sobreabundancia que se suprime a sí misma y que se hace presente, tanto a un nivel metafórico como en un sentido material. El agua deviene en elemento catalizador de estas estéticas negativamente cumulativas, reuniendo en múltiples situaciones lo líquido y lo (anteriormente) sólido, agua y basura, así como lo humano y lo no-humano.

En tercer lugar, tanto en *Única mirando al mar* como en *Híper*, se entreve un alcance material del elemento acuático que rige las estéticas y poéticas expuestas. Así, el agua impulsa su propio valor semántico y se

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

difunde al curso narrativo. Su materialidad se perfila sobre todo a un nivel sensorial, respondiendo al registro olfativo, háptico y auditivo y recogiendo, de esta forma, una perspectiva acuática que cuestiona la preponderancia visual. Finalmente, cabe constatar que narrar a partir (o a pesar) de la inundación y la filtración tóxica deja entrever en el comportamiento de los personajes, sin embargo, indicios de poder manejar la catástrofe, ya sea mediante la risa ambivalente o la contemplación imaginaria. Lo contra/tópico encierra, por lo tanto, un gesto resistente.

Bibliografía

Abercrombie Foster, Jennifer. "Gender, Waste, and the Uncanny Home in Única mirando al mar." *A Contracorriente. Una revista de Estudios Latinoamericanos*, vol. 17, no. 1, 2019, pp. 203–221.

Alaimo, Stacy. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Indiana University Press, 2010.

Barros Cruz, María José. "Introducción." *Descolonizar como poética: Aguas libres en la literatura y las artes latinoamericanas recientes. Dossier. Mitologías hoy, 28*, editado por María José Barros Cruz y Damaso Rabanal, Universitat Autònoma de Barcelona, 2023, pp. 1–4.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press, 2010.

Blackmore, Lisa. "Decir lo que nos toca: apuntes sobre inmersiones en cuerpos de agua." *Cubo Abierto*, vol. 3, 2020, pp. 8–19. <https://macli ma.pe/2020/12/11/cubo-abierto-3/>. Último acceso 19.08.2023.

—. "Imaginando culturas hidrocomunes: investigaciones interdisciplinares y prácticas curatoriales entre ríos." *Materia fluvial. Configuraciones estético-políticas de las cuencas de América. Dossier Heterotopías. Revista del área de estudios críticos del discurso, 10*, editado por Franca Maccioni y Mónica Bernabé, Área de Estudios Críticos del Discurso, FyH, UNC, 2022, pp. 37–66.

Blackmore, Lisa y Liliana Gómez. "Beyond the Blue. Notes on the Liquid Turn." *Liquid ecologies in Latin American and Caribbean Art*, editado por

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Lisa Blackmore y Liliana Gómez, Routledge, pp. 1–10, 2020. <https://doi.org/10.4324/9780367199005> Último acceso 07.08.2023.

Calderón Salas, Minor. "Única mirando al mar: entre la transgresión y la norma." *Letras*, vol. 35, 2003, pp. 173–184.

Contreras Castro, Fernando. *Única mirando al mar*. Kindle, 1993.

De Angelis, Alejandro. *Híper*. Pixel, 2018.

De la Cadena, Marisol. *Earth beings. Ecologies of practice across Andean worlds*. Duke University Press, 2015.

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

Gallón Droste, Elizabeth. "Navigating futures through rivers of gold." *Critical Reviews on Latin American Research*, vol. 9, 2021, pp. 75–85. <https://www.crolar.org/index.php/crolar/article/view/375/pdf_1>. Último acceso 07.08.2023.

Kramm, Mattias. "When a River Becomes a Person." *Journal of Human Development and Capabilities*, 2020, pp. 1–13. <doi;10.1080/19452829.2020.1801610>. Último acceso 15.08.2023.

Krenak, Ailton. *Futuro ancestral*. Companhia das Letras, 2022.

Kuznetski, Julia y Stacy Alaimo. "Transcorporeality: An Interview with Stacy Alaimo." *Ecozon*, vol. 11, 2020, pp. 137–146. <doi:10.37536/ECOZONA.2020.11.2.3478>. Último acceso 07.08.2023.

Neimanis, Astrida. *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury Academic, 2017.

Oppermann, Serpil. *Blue Humanities. Storied Waterscapes in the Anthropocene*. Cambridge University Press, 2023.

Peinador, Minerva. "Lo que Híper saca a flote: distopía de una Argentina líquida en La Plata postinundación, entre la autenticidad, la supervivencia y el delirio." *Cuerpos en oposición, cuerpos en composición: representaciones de corporalidad en la literatura y cultura hispánicas actuales*, editado por Berit Callsen y Angelika Groß, Vervuert/Iberoamericana, 2020, pp. 129–154.

Rojas Pérez, Walter. *Flujo y reflujo en Río Azul: Análisis ecocrítico de "Única mirando al mar."* Editorial Porvenir, 2006.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Black Waters. Spectrality and Pollution in Postdictatorial Fiction

Bieke Willem

> Black water is opaque water, toxic or not. Black water is always violent, even when slow moving. Black water dominates, bewitches, subdues. Black water is alluring because it is disturbing and irreconcilable. Black water is violent because it is alluring, and because it is water.
> *Roni Horn, Saying Water*

1. Black Water

The colour blue in the denomination 'blue humanities' refers to the water that we see when we observe our planet from a certain distance. Blue is also the colour in which rivers, lakes, seas and oceans are usually depicted on maps, in clear contrast with the green or brown colour that indicates land. Aquatic environments, in which the human species not only interacts with water, but also with rocks, sand, mud, other animals, plants and all kinds of remnants of its own activities, are, however, rarely just blue. The art installation *Oír-Río* (2023–2024) by Máximo Corvalán-Pincheira reminds us of this fact. The reconstruction of a part of the Mapocho River in the National Art Museum of Santiago does not only call attention to the sound of the river that crosses the capital, as

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

the title of the work indicates, but also to its smell and, most of all, its dark brown colour speckled with lighter brown foam, which cannot be described in any other way than 'fecal'. In Spanish, the term *aguas negras*, blackwater, is used to refer to a kind of wastewater that contains human excrements.

2023–24, "Oír-Río", Installation Máximo Corvalán-Pincheira, 21m x 2m x 2m, Museo de Bellas Artes Santiago.

Photo Credits: Jorge Brantmayer.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

This article focuses on murky, dark, non-transparent waters in the novel *Mapocho* (2002) by Nona Fernandez and the short story "Under the Black Water" ("Bajo el agua negra", 2015) by Mariana Enriquez, two texts which, like Corvalán's art installation, offer a critique of the Chilean and Argentinean postdictatorial society by connecting the eschatological dimension of the *aguas negras* not only to contemporary environmental problems but also to the violent history of both countries. The overall affect working through both texts is fear, which emerges from the darkness of the rivers in and around which the narratives are constructed.

The U.S. American artist Roni Horn begins her monologue *Saying Water*, a text she wrote about the River Thames in London, with the association between the black water of the river and the fear it provokes:

> In the waiting room of a doctor's office some years ago, I overheard a mother talking about how her kids were afraid of it. If they couldn't see into it, they wouldn't go into it. It's like being dismembered. When you wade into this dark fluid, a kind of milk without nurture, you disappear. (Horn n.p.)

The children that Horn talks about are afraid of losing themselves, or at least a part of their own body, in the darkness of the river. Everything inside it remains invisible, cut off from the rest of the world, and appears to be dead or non-existent. What Horn does not mention, however, is that the opposite can happen, too, and that it might be as frightening as the possibility of disappearance: (parts of) human bodies may resurface from the black water and blur the boundaries between absence and presence, between the dead and the living.

This blurring of the boundaries between the dead and the living is particularly relevant in the context of the violence of the last dictatorships in the Southern Cone, where thousands of bodies were thrown in the Río de la Plata, the Río Mapocho, the Pacific and the Atlantic Oceans, as part of the politics of disappearance.[1] Because of this connection with

1 Concerning the so-called death flights ('vuelos de la muerte') in Argentina, see, for instance: CLACSO and Crenzel. For Chile, see, for instance: Bonnefoy and the

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

the recent dictatorial past, water is for Fernando Reati (294) an iconic image that visualizes the memory of state terror: "[su] superficie aparentemente mansa oculta lo monstruoso, verdadera síntesis de lo siniestro en un país que mantuvo la apariencia de normalidad."[2] Regarding the Río de la Plata in particular, Estela Schindel summarizes the difficulty of connecting memory to the smooth but moving surface of the water as follows:

> As a space without place—a mass of water that never stays the same—the river challenges attempts to attach memories to it. The liquid territory of the Río de la Plata cannot provide the stability that the earth offers to the deceased who are buried. Its silent presence by the city, however, is itself a reminder of the crime; at once a limitless, unmarked grave and a device to hide the evidence. (Schindel 189)

The tension between absence and presence that Schindel connects here with the characteristics of the river itself determines the ghostly character of the river and defines as well the state of being of the *desaparecido*, whose absence is always almost physically present.[3] The mural by Claudio Pérez and Rodrigo Gómez next to the Bulnes bridge, where victims of the Chilean dictatorship were executed and thrown into the Mapocho, emphasizes this ghostliness, which is captured in the photographic portraits of those who disappeared on the mural. As Nelly Richard comments: "El dispositivo técnico de la imagen fotográfica habla de una ausencia de cuerpo (sustracción) a través de un efecto-de-presencia (resti-

---

1991' Rettig Report (The National Commission for Truth and Reconciliation Report).

2 Reati's study concerns specifically Argentinean state terror. Patricio Guzman's documentary *El botón de nácar* (2014), the collection of poems *INRI* (2004) by Raúl Zurita, and the site-specific art installation *Oír-Río* (2024) by Máximo Corvalán Pincheira, which treat the topic of the death flights in an artistic way, confirm that water also serves as an icon of state terror in Chile.

3 In this volume, Jörg Dünne eloquently connects the phenomenon of the absence of water in the Río de la Plata – the low water level that occasionally occurs due to the influence of certain winds – to the possibility of memory and, quoting Cristina Rivera Garza, to a form of 'desedimenting' writing and reading.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tución) que vibra temporalmente bajo el registro escindido de lo muerto-vivo" (*Crítica de la memoria* 263).

Following Silvana Mandolessi, the figure of the *desaparecido* can be understood as 'spectral' because it challenges "en primer lugar, la oposición ser/no ser, y, por extensión, las categorías de presencia/ausencia, pasado/presente, adentro/afuera" (194). An important part of postdictatorial literature, she argues, consists of 'spectral narratives', which focus on "la desaparición como técnica represiva paradigmática, como símbolo o emblema de la dictadura" (194).

Mandolessi's ideas illustrate the "spectral turn" (Weinstock; Blanco and Peeren 33–34) that the studies in cultural memory have taken, with the publication of Jacques Derrida's *Specters of Marx* in 1993 as main catalyst. In the field of Latin American cultural studies, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination* (1997) by Avery Gordon has played an important role in situating within this framework of spectral criticism the phenomenon of those who disappeared during the dictatorships in the Southern Cone. In Gordon's words,

> A disappearance is real only when it is apparitional because the ghost or the apparition is the principal form by which something lost or invisible or seemingly not there makes itself known or apparent to us. The ghost makes itself known to us through haunting and pulls us affectively into the structure of feeling of a reality we come to experience as a recognition. Haunting recognition is a special way of knowing what has happened or is happening. (63)

Mapocho by Fernández and "Under the Black Water" by Enriquez both foreground a "special way of knowing what has happened or is happening", or, what Derrida has called 'hauntology', through the fantastic figure of the revenant, the undead body that emerges from the dark water of, respectively, the Mapocho River in Santiago de Chile and the Riachuelo in Buenos Aires. The setting in these aquatic environments couples the haunting recognition that Gordon writes about with another form of knowing, which geographers Kimberley Peters and Philip Steinberg have called 'wet ontology'. According to Peters and Steinberg, the

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

material qualities of the sea, as something dynamic, deep, and composed of different materials, force us to recognize mobility, change, and interconnectedness as inherent features of the world we live in. Their idea of a 'wet ontology' destabilizes the static and limited categories that often characterize traditional geographical studies of place, landscape and territory, and forces us instead to pay more attention to "a world of flows, connections, liquidities, and becomings" (248).

Although the flow of the Mapocho and the Riachuelo does not resemble the volume of the sea, especially in times of drought, the texts by Enriquez and Fernández do incorporate in some way the aquatic characteristics mentioned by Peters and Steinberg and adhere to their vision of a porous, interconnected world in constant movement. In what follows, I will explore how spectrality and water pollution are intertwined in both texts. I will argue that Fernández' and Enriquez' account of the black water responds to the ethical call Derrida launches in his *Specters of Marx*, namely, "to learn to live *with* ghosts" (Derrida 13).[4]

2. Mapocho

Central to the connection between both the spectral and the aquatic nature of the 'special way of knowing' that the texts by Enriquez and Fernández put to the fore is the concept of 'hauntological time consciousness' that Ian Baucom uses in his study on the literary history of the Black Atlantic (see Baucom 31, quoted by DeLoughrey 42; Ganguly 439). In the afterword of the 2018 edition of *Mapocho*, sixteen years after its first publication, Nona Fernández explicitly connects this idea of a traumatic living past with the water cycle. She explains that, while she was doing re-

4 As Derrida explains: "No justice […] seems possible or thinkable without the principle of some responsibility, beyond all living present, within that which disjoins the living present, before the ghosts of those who are not yet born or who are already dead, be they victims of wars, political or other kinds of violence, nationalist, racist, colonialist, sexist, or other kinds of exterminations, victims of the oppressions of capitalist imperialism or any of the forms of totalitarianism" (xix).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

search for the novel in the archives of the National Library in Santiago de Chile, she discovered that the Río Mapocho carried with it the violence that characterized the nation since immemorial times:

> […] descubrí un río que por vocación mostraba desde el origen un retrato doloroso, lo peor de nosotros mismos y lo peor de un tiempo sin tiempo, que circula enmarañado, reciclándose en sí mismo como lo hace el agua en su camino vital. Escurriéndose de la cordillera al mar, solidificándose como nieve, derritiéndose y fluyendo en el río, que se evapora, que se vuelve nube, lluvia, nieve, y otra vez río, y otra vez mar. (Fernández 234)
> […] I discovered a river whose calling it was to show from its origin a painful portrait, the worst of ourselves and the worst of a timeless time, which circulates entangled, recycling itself as water does in its vital path. Draining from the mountain range to the sea, solidifying as snow, melting and flowing into the river, which evaporates, which becomes cloud, rain, snow, and again river, and again sea.[5]

The circular temporality of water to which Fernández refers indicates that the change and mobility, which characterize Peters and Steinberg's understanding of a wet ontology, cannot at all be confused with the idea of progress but rather implies, paradoxically, a constant return of the similar—as Roni Horn puts it in *Saying water*: "The blackness and the water pass by, but they never go away."[6] By adopting this aquatic logic, Fernández' novel incorporates an important characteristic of the literature of the 'hijos', the literature written by the generation of Chileans who ex-

5 All translations of *Mapocho* are my own.

6 The relation between Derrida's definition of the specter and his idea of 'différance' can be useful to understand that what is at stake here is not a return of the same, but of the similar. The specter is to be thought in terms of deconstruction's thinking "as a non-present remainder at work in every text, entity, being or 'presence' which is "neither spiritually transcendent nor fully embodied, but which is instead, like the ghost, a sort of non-present being-there" (Wortham 197).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

perienced childhood under the dictatorship, which can be defined as a narrative of return.[7]

Published in 2002, only a couple of years after the first Chilean novels of the 'hijos'—*En voz baja* (1996) by Alejandra Costamagna and *Memorias prematuras* (1999) by Rafael Gumucio—the polyphonic novel *Mapocho* follows the same narrative structure of a return home, which coincides with a quest for filling in the gaps in the stories that have been told by the generation of the parents. The novel's main narrators and protagonists, La Rucia and her brother El Indio, return to Chile after spending their childhood in exile. They seek to understand why they had to leave for Europe as children and what happened to their father, Fausto. It turns out that their father is not dead, as their mother had always told them, and that he, in his function as the official historian of the regime, was an accomplice of the dictatorship.

What distinguishes *Mapocho* the most from the other first narratives of the 'hijos' is that it takes a fantastic stance from the first page on. The novel opens with a first-person narrator who sees and feels her own corpse floating while she stands on a bridge that crosses the dirty river of the capital:

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

7 In the literature of the 'hijos', the events during the dictatorship are told from the perspective of a child, or an adult narrator revisits his or her childhood, which is often accompanied by a return to the family home. See, for instance, the title of Alejandro Zambra's paradigmatic novel *Formas de volver a casa* (2011).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Now my body floats on the waves of the Mapocho, my coffin navigates through dirty waters, passing the tires, the branches, it advances slowly, crossing the entire city.
> [...] It is a lie that the dead do not feel. I could enumerate what this decomposing flesh continues to perceive. The humidity of this wood, the nauseating smell of the water, the noise of the buses, of the cars, the sweet taste of the blood that reaches my lips. From here I can see myself up there, on one of the bridges that cross the river. It is me.

With these opening lines, *Mapocho* not only joins the tradition of Latin American narratives told from the perspective of a dying or dead person (María Luisa Bombal's *La amortajada*, quoted in the epigraph of the novel, is an important reference). It also offers a spectral narrative that stands in sharp contrast with the culture of amnesia that characterized Chile in the 1990s and early 2000s. In this context, it is worth noting that the iceberg, extracted from the Antarctic seas and displayed prominently in the Chilean pavilion at the Expo '92 in Seville, has been interpreted, despite its 1000 years of existence, as a symbol of "whitewashing" of a country without memory (Richard, *Residuos y metáforas* 175).[8] In *Mapocho*, the skyscraper where Fausto lives and works on his history books, with its clean, slippery glass surface, serves as a double of this iceberg and as a counterpart to the moving river. Resha Cardone (9) writes: "While the skyscraper symbolizes the deliberate and violent truncation of Chilean memory, the Mapocho River, as depicted in the novel, works to expose the city's dirty reality."

The Mapocho River, in Fernández novel, provides a contact zone between the past and the present, the dead and the living. Historically, however, the river has had more the function of separating the dead from the living than that of connecting them. Since Colonial times,

8 In the light of our current environmental crisis, the act of violently capturing or extracting what has become a symbol of global warming (the melting iceberg) cannot only be read in terms of making tabula rasa of the dictatorial past. As Cardone (9) puts it, it is "an act of profound environmental violence that symbolically represented the role of the Global South in the free market model tested in Chile."

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

cemeteries have been constructed on the northern side of the river, to protect the "official city", on the southern side, the "enlightened Santiago" (Lizama 20) against possible health problems and the idea of death itself[9]. The General Cemetery of Santiago, one of the largest urban cemeteries in Latin America, was established there in 1821, shortly after Chile's independence, and illustrates Michel Foucault's idea of a "heterotopia" (1571–1578), "another place" that is outside of or separated from society, and that, at the same time, contains typical, essential features of the same society that excludes it. Fernández' black water brings death back to the city. The Mapocho River is a liminal space, where the living can die and where the dead can also come to life in a circular process, an eternal return.

Fernández' appeal to the connecting power of the Mapocho (the name comes from the Mapudungun *mapuchunco*, which means 'water that is lost in the earth') seems to contain a reference to religious beliefs of the Mapuche-Williche, rather than offering a Chilean version of the Styx. In Mapuche eschatology, rivers are considered as one of the routes through which the spirits travel to the afterlife (Moulian and Espinoza 212). They are reflected in the night sky, where the Milky Way—*Wenuleufu*, in Mapudungun, or 'the river from above'—welcomes temporarily these ancestral spirits before their return to the earth, where they are reincarnated in human or non-human life (Terra and di Girolano 16). The pollution of the river, to which I will return at the end of this subchapter, might block the mirroring effect of the water, prevent the convergence of topology and cosmology, and disturb this cyclical process. In other words, in this polluted environment, the spirits of the dead are condemned to keep haunting the living.

The siblings La Rucia and El Indio appear in the city as ghosts, together with all the other dead persons that their father, the historian Fausto, has excluded from his official History. These ghosts impersonate values and (ways of) life that were discarded during the dictatorship of

9 See Darrigrandi (449), also for a detailed account of the Mapocho River as a division between two kinds of city, the 'civilized' part in the south and the 'barbaric' part in the north.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Augusto Pinochet because they did not fit within the ideal of a white, homogeneous nation of which the heterosexual family was the cornerstone: the Mapuches who were beheaded during the conquest and founding of Santiago, the bodies of blacks, indigenous and 'mulattoes' who died during the construction of the Cal y Canto bridge over the Mapocho in the eighteenth century, the gays who disappeared under the dictatorial regime of Carlos Ibáñez at the beginning of the twentieth century and, finally, also the bodies that were floating in the Mapocho or found on the river banks during the dictatorship.

All these dead people, as well as different objects, such as a locomotive, a bridge, the family home of the narrators and an entire neighborhood, make their ghostly appearance in the novel. As Cardone (4–5) rightly observes, the haunting in Fernández' novel links the shared with the individual experience of "Chileans living during the transition and demonstrate[s] the repressed emotional need to confront past traumas festering in the collective consciousness." The ghosts in *Mapocho* show that the past traumas Cardone writes about are not limited to the seventeen years of dictatorship. The novel goes beyond the spectral narratives analyzed by Mandolessi, which focus primarily on the figure of the disappeared during the dictatorships in the Southern Cone, by situating this figure within an alternative, non-heroic and dark national history, from the colonial founding of Santiago to the post-dictatorial present.[10]

The darkness of the national history that Fernández constructs in her novel is reflected in the colour of the river. From the first page of the novel on, which describes how the undead body of the narrator emerges from the "dirty", "brown", "filthy", "fecal" water with its "nauseating smell" (Fernández 13), Fernández associates spectrality with the problem of water pollution. At the time she was writing her novel, the river crossing the capital was nothing more than an open sewer and a

10 See Vázquez and Rodríguez Valentín for a detailed analysis of the social imageries included in this alternative history.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dumpsite and the water quality was indeed deplorable.[11] Throughout *Mapocho*, she emphasizes the connection between spiritual and material waste, i.e. between the ghosts of the story and the garbage they engage with in the urban space, and implicitly points towards a common origin: the neoliberal regime that, following the advice of the so-called 'Chicago Boys', a group of Chilean economists educated in the United States, was installed in Chile during the dictatorship. It promoted consumerism and, as a consequence, the production of more waste.

As we have seen, Fernández frames this economic context, which keeps having a profound impact on the contemporary Chilean society, in a broader history of capitalism by retracing it firstly to the colonialism of the seventeenth century, and secondly to the ideals of progress of the young Latin American republic. By encompassing this rather large temporal and spatial scale, the novel transcends the focus on individual and national traumas related to the dictatorship in Chile. It provides a more general reflection on the global phenomenon of waste, without losing its anchorage in the Chilean reality.[12]

Like ghosts, waste always returns; it is impossible to get completely rid of the plastics, chemicals and heavy metals that pollute the water and reappear in sinister, ghostly ways in our food, in our clothes, in the air we breathe and eventually in our bodies as well. As Fernández writes at the end of *Mapocho*: "[…] la basura es rebelde y se cuela hacia afuera en forma de gas tóxico. Los vestigios de la mugre son tan peligrosos como

11 Since 2010, the Mapocho River stopped receiving wastewater and "está más limpio que nunca" (Guendelman n.p.). It is still among the 30 % of most contaminated rivers in the world. Moreover, a recent study showed that the Mapocho is one of the most drug-polluted rivers in the world, which might say something about the general health condition of the inhabitants of the capital and the way (mental) health problems are dealt with (Equipo Radio Pauta n.p.).

12 In this sense, *Mapocho* can be read as Anthropocene fiction. Surprisingly, despite Fernández´ emphasis on the phenomenon of waste in her novel, few studies have paid special attention to the ecological aspects of the novel. A recent article by Valerdi and Cid compares *Mapocho* and "Bajo el agua negra" as fluvial narratives that need to be read within the context of the Anthropocene. Their analysis, however, focuses again mostly on the topic of national memory.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ella. Pueden aparecer en cualquier momento, irrumpir cuando ya se les creía olvidados" (207–208) ("[…] garbage is rebellious and seeps out in the form of toxic gas. The remnants of dirt are as dangerous as the dirt itself. They can appear at any moment, erupt when they were thought to have been forgotten").

3. Riachuelo

The menacing power of garbage, its capacity to change forms and reappear unexpectedly, and, most of all, its "rebellious" (Fernández 207) nature, which reminds us of a human quality, are also the source of the fear around which Mariana Enriquez' short story "Under the Black Water" (2016) is constructed. The story focuses on Marina Pinat, a district attorney who investigates the disappearance of two teenagers who were forced by the police to 'swim' in the Riachuelo[13]. By locating the plot around this river in the southern part of Buenos Aires, Enriquez immediately draws attention to the connection between ecological and socioeconomic problems. The Riachuelo-Matanza is "el río más contaminado de Latinoamérica" (Arias n.p.) and according to Pure Earth's 2013 report, one of the 10 most polluted places in the world[14]. The protagonist of Enriquez's story attributes the river's toxicity to deliberate irresponsibility,

13 The story is based on a real case of police abuse: Ezequiel Demonty died in 2002 because he was forced by police officers to jump into the Riachuelo. In commemoration of the teenager, the Alsina Bridge was renamed to Ezequiel Demonty Bridge in 2014.

14 In 2007, the Integral Environmental Sanitation Plan for the Matanza Riachuelo Basin was approved, which includes, among other actions, the construction and expansion of the sewage system, the eviction and relocation of hundreds of families from villas 26 and 21–24, the conversion of land into parks and nature reserves, the inspection of polluting industrial establishments, and the implementation of an environmental monitoring and control system. Surface water quality in the Riachuelo remains 'stable' and showed a slight improvement around the Ezequiel Demonty bridge between 2020 and 2022 (from 'poor' to 'average') (see ACUMAR).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

not only of the local authorities, but of the entire Argentine society: "Argentina había contaminado ese río que rodeaba la capital, que hubiese podido ser un paseo hermoso, casi sin necesidad, casi por gusto" (164–165) ("Argentina had taken the river winding around its capital, which could have made for a beautiful day trip, and polluted it almost arbitrarily, practically for the fun of it" (83)). This ecological cruelty is related to social negligence because there are several *villas* located on the riverbanks, amongst them Villa Moreno, where the story is set. As Marina observes, "[s]olo gente muy desesperada se iba a vivir ahí, al lado de esa fetidez peligrosa y deliberada" (165) ("Only truly desperate people went to live there, beside that dangerous and deliberate putrescence" (83)).

In the story, the body of one of the teenagers, who tried in vain to swim "entre la grasa negra" (157) ("through the black grease" (80)), appears near the Moreno Bridge, floating like another residue between the oil, pieces of plastic and heavy metals (Enriquez 157). Like the bodies that appear in the Mapocho in Fernández' novel, this boy emerges as a 'trashman' ('hombre-basura'), "desprovisto[s] de todo derecho o representación soberana, como así también, categorizado[s] como residuo[s], y, en consecuencia, 'desechado[s]' política, social, y económicamente" (Heffes 133–134), according to the terminology proposed by Gisela Heffes in *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en Latinoamérica*.[15]

As is the case for Fernández, Enriquez focuses on the feelings of repulsion and fear these beings are supposed to provoke in the higher classes. Both authors use a traditional figure of gothic literature, that of the revenant, to represent these "negative affects [that] 'stick' […]

15 Drawing on the theories of Giorgio Agamben and Zygmunt Bauman about human beings that are considered 'discarded' from a socio- and biopolitical point of view, Heffes analyzes the presence of the inhabitants of garbage dumps in Latin American novels and films. She sees the villa miseria as a contemporary reconfiguration of the dumpsite, where new forms of 'exception' are manifested. The description of the Riachuelo as a "gran tacho de basura" (Enriquez 157) ("great garbage can" (80)) allows us to follow the same logic and consider the Riachuelo as a double or mirror of Villa Moreno.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

around unresolved collective issues, haunting presences and haunting absences", as Olivia Vázquez-Medina (293) affirms, referring to Sara Ahmed's formulation of sticky emotions. There is no explicit reference to the death flights in "Under the Black Water", but the political significance of disappearance is present as a ghost when rumors are spreading that the second teenager, who's body went missing, emerged from the water. His appearance causes fear and repulsion: "Emanuel López había emergido del Riachuelo, decía, la gente lo había visto caminar por los pasillos laberínticos de la villa, y algunos habían corrido muertos de miedo cuando se lo cruzaron. Decían que caminaba lento y que apestaba" (162) ("Emanuel López had come out of the Riachuelo, she said. People had seen him walking through the slum's labyrinthine alleys, and some of them had run away, scared to deat when their paths crossed his. They said he walked slowly, and he stank" (82)).

Besides evoking the sticky emotions of fear and repulsion for which the equally sticky water of the Riachuelo offers the ideal environment, Emanuel's return confronts Marina Pinat with an impossibility, that of swimming in or under the black water[16]. The attorney decides to go to the *villa* to see for herself what happened with the teenager's body. Before she enters the *villa*, she climbs the stairs of the Moreno bridge to look at the stagnant black river. This action seems to have no other function than that of highlighting the transition between the city proper and the slum, which, the moment Marina sets foot in it, reveals itself as a fantastic territory in which a terrible, impossible silence (166) reigns. As in *Mapocho*, the protagonist needs to step onto this bridge to reach the city of the death: "La villa del Puente Moreno […] ahora estaba tan muerta como el agua del Riachuelo" (167) ("The Moreno Bridge slum, however, was now as dead and silent as the water in the Riachuelo" (84)). In this moment, the story, which began as a crime story, turns into a horror tale. The aquatic environment of the Riachuelo functions in this way as a liminal space,

16 „[…] empezaron a hacer lo impensable: nadar bajo el agua negra" (Enriquez 171) ("[…] people started to do the unthinkable: they swam under the black water" (86)) points at the clash between possibility and impossibility that, according to David Roas (66), lies at the core of fantastic literature.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

not only between neighborhoods, social classes and ontologies, but also between two literary modes. In the first mode, dry facts, logic reasoning, and order matter. In the second mode, these features are entirely useless.[17] Marina Pinat becomes gradually horrified when she realizes this, and, in accordance with the workings of the horror story, draws the reader with her into this feeling.[18]

Marina's last look at the black water is one amongst many announcements of the occult in the story. Viewed from a bridge, black water can provoke the sensation that something does exist there, beyond the limits

17 For an insight into the importance of liminal spaces in the work of Enriquez, see, for instance, Oltramonti and Díez Cobo, who interprets the presence of haunted houses in the light of the anthropological and ethnographic theories on rites of passage of Arnold van Gennep and Victor Turner (to which the author herself refers in her novel *Nuestra parte de noche*). Enriquez confirms in an interview: "[…] el Riachuelo, a polluted, ugly place that marks the border of city and suburbia and is also a symbol of corruption and greed because irresponsible industries contaminated it. Many of them are industries related to meat, and meat is a very Argentinian 'thing'. So the river is a metaphor but also a geographical border. And when I take that into literature, that border appears in the frontier between realism and the fantastic, that not-so-comfortable place where you recognize the setting and the words but reality dissolves into something sinister" (Rice n.p.).

18 Vázquez-Medina analyzes in detail how the conjunction of the character's and reader's feelings works in "Under the Black Water". Summarized, she explains that "our access to Marina's consciousness, thoughts, feelings and sensory experiences facilitates the phenomenon of empathetic perspective-taking that is central to the aesthetics of horror" (294–295). In *Mapocho*, horror does not affect the reader despite the use of typical characters and motifs of the tradition of horror literature. Fear is an essential affect that drives Fausto, who feels haunted by the ghosts of the past he left out of his official history, but since the main narrators and focalizers of the novel are the ghosts themselves, La Rucia and El Indio, the affect is not transmitted to the reader. As Contreras-Contreras (371) argues, the eschatological and monstrous dimension of Fernández' novel promotes an affective economy that goes against the "circuito afectivo del miedo en la historia capitalista ilustrada [y que] es representado a partir del discurso higienista, mediante la inclusión de la limpieza social como política pública de descarte de los cuerpos pero también como proceso de purificación de un lenguaje censurado."

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

of human perception and experience. Its darkness provokes the combination of fear and wonder that propels horror tales and to which the narrator of Edgar Allan Poe's "The Raven" alludes in the following famous lines: "Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing, / Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before" (2). In her story, Enriquez pays homage to another icon of North-American gothic literature and admirer of Poe, H.P. Lovecraft, who frequently sought this mixture of terror and fascination, or in his own words, a "profound sense of dread" together with a "subtle attitude of awed listening" (*Supernatural Horror* n.p.) in aquatic environments.[19]

In "Dagon" (1917), for instance, Lovecraft imagines the existence of monstrous creatures, "damnably human in general outline despite webbed hands and feet, shockingly wide and flabby lips, glass, bulging eyes" (*The Whisperer* 6), who live in the depths of the ocean. In "The Call of Cthulhu" (1928), the god Cthulu, who is represented in a bas-relief as a hybrid "of an octopus, a dragon and a human caricature" (*The Whisperer* 36), raises out of the sea. Enriquez echoes Lovecraft's description of these sea monsters, when she describes the "ugly" and "horrible" (see 168) physical appearance of the children who were born with deformities due to the pollution in Villa Moreno—their mouths without teeth (168/85), their extra arms (159/81), "los ojos ciegos y cerca de las sienes (159) ("eyes blind and set close to their temples" (81)), "los dedos tenían ventosas y eran delgados como colas de calamar" (168) ("the fingers had suckers and were thin like squid tails" (85)).

One of these children leads Marina to a church, the walls of which are covered with an incomprehensible inscription, an invocation of the aquatic deity Yog Sothoth, borrowed from Lovecraft's "The Case of Charles Dester Ward". Once they are inside the church, the child pronounces the enigmatic sentence "En su casa el muerto espera soñando" (169) ("In his house, the dead man waits dreaming" (86)), an adaptation of a phrase from an oral ritual in "The Call of Cthulhu" that worshippers

19 In an interview, Enriquez explains that "Under the Black Water" combines the denunciation of police violence in Argentina with "un homenaje a Lovecraft y sus mitos" (Navarro n.p.).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

from the titular god repeat to invoke him: "In his house at R'lyeh dead Cthulhu waits dreaming" (*The Whisperer* 43). In Lovecraft's story, great Cthulhu finally wakes up, "slid[es] greasily" from his monolith grave "into the water and begins pursuing the sailors who woke him up with vast wave-raising strokes of cosmic potency" (59). Enriquez' story ending, in which a supernatural force seems to have resuscitated the dead water and turned the small river into a sea, might contain a reference to this maddening episode:

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

> […] and only then did she start running away with her gun drawn. While she ran she prayed in a low voice like she hadn't done since she was a child. She ran between the precarious houses through labyrinthine alleys, searching for the embankment, the shore, trying to ignore the fact that the black water seemed agitated, because it couldn't be, because that water didn't breathe, the water was dead, it couldn't kiss the banks with waves, it couldn't have those eddies or the current or that swelling, how could there be a swelling when the water was stagnant? Marina ran toward the bridge and didn't look back and she covered her ears with her bloody hands to block the noise of the drums. (Enriquez 88)

As Vázquez-Medina (300) argues, the formal elements of these last lines "convey the quale of Marina's fear as well as soliciting it from the reader" and as such, meet the genre expectations Lovecraft set for the "weirdly horrible tale". Moreover, Marina's fear is the fear that permeates classic

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gothic literature, namely, the fear provoked by the transgression of the boundaries between the dualities that structure modern Western thought. In this case, something that ought to be dead comes to life, something that is considered an inanimate 'thing' suddenly starts to have agency. Allison Mackey (281), who reads the story as an example of ecogothic fiction along Jane Bennett's vital materialism and Donna Haraway's ideas on interspecies relations, sees in this more-than-human agency a slight, ambiguous gesture of hope: "[…] la vida, de alguna forma, encuentra formas de seguir. […] El río muerto, pero (imposiblemente) vivo —y las entidades que de alguna manera aun sobreviven dentro de él— nos recuerdan la relación ontológica del animal humano con la tierra [y] los otros seres materiales".

4. From 'Oceanic Feeling' to Polluted-River Feeling

What all the explicit and implicit references to Lovecraft in "Under the Black Water", including its final sentences, have in common, is not only that they support the affective structure of the horror tale or that they contain a reflection on our relationship with 'nature', but, most of all, that they link the (polluted) aquatic environment with religion. It is no coincidence that Marina meets the exhausted priest of the *villa* for the first time when she investigates the cases of children born with malformations, or, as one of the doctors involved in her investigation calls it: "mutaciones" (159) ("mutations" (82)). Just as the children become mutants with amphibic features because they live near that extremely polluted river, the official Catholic religion in the *villa* mutates:

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

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> No one came to church […]. There weren't many faithful left, just a few old women. Most of the slum's inhabitants were devotees of Afro-Brazilian cults, or they had adopted their own doctrines, worshipping personal saints like George or Expeditus, setting up shirnes to them on corners. (81)

When Marina returns to the *villa* to investigate the case of police abuse, the grotesque appearance of the priest, in a church profaned by pagan Lovecraftian inscriptions and a cow's head instead of an altar, confirms the sense of total religious decay: "El cura estaba demacrado y sucio, con la barba demasiado crecida y el pelo tan grasoso que parecía mojado, pero lo más impactante era que estaba borracho y el olor a alcohol le salía por los poros" (169) ("The priest was emaciated and dirty, his beard was overgrown and his hair was so greasy it looked wet. But the most startling thing was that he was drunk, and the stench of alcohol oozed from his pores" (85)). The intoxicated priest is another metaphor for the toxicity of this aquatic environment, which, like the water it carries, infiltrates everything, including the body of its inhabitants, who become dirty, wet, greasy and toxic beings themselves.[20]

The priest commits suicide in front of Marina's eyes in a scene worthy of a splatter movie. She leaves the church with blood-stained hands—the urge to wash them in "clean water" (87) adds to the absurdity—and on the street, she encounters a procession that seems to carry the undead body of Emanuel as an idol. The narrative of religious institutional decline and mutation in an aquatic environment resembles that of "The Shadow over Innsmouth" (1931) by Lovecraft. The story's narrator goes to the seaside town of Innsmouth where he discovers that the local community and their protestant churches have become "engulfed" by a "debased, quasi-pagan" cult, the "Esoteric Order of Dagon", dedicated to worship

20 The addicted pregnant girl with "los dedos manchados por la pipa tóxica" (161) ("her fingers, stained from the toxic pipe" (82)) who tells Marina about the reappearance of Emanuel serves as another example of the omnipresence of the toxicity in this aquatic environment. Many thanks to Rebecca Seewald for this remark.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

of an ancient sea god. As he learns from his drunk informant, the townspeople themselves have all slowly transformed into fish-amphibian creatures who "*wouldn't never die*" ("The Shadow", n.p., italics in the original).

Lovecraft's insistence in religious decline in "The Shadow over Innsmouth" has been interpreted as a sign of "an intense feeling of contemporary and impending social collapse" (Zeller 12) that characterizes many of his writings and in which his well-known social conservatism, racism, misogyny, nativism and antisemitism can be framed. In connection with the aquatic environment, especially with the ocean, Deckard and Oloff (2) situate these sentiments, expressed in the so-called "Old Oceanic Weird", within a broader context of the decline of European colonialism and the oil-fuelled emergence of US naval imperialism. In the "New Oceanic Weird", they argue, "the reactionary politics of the Oceanic Weird are refashioned for contemporary critique" (6). In this sense, "Under the Black Water" can be read as a mutation of the Oceanic Weird—the Riachuelo being the small, degenerate offspring of the ocean. Enriquez' weirdly horrific depiction of the economic, social and ecological problems related to this aquatic environment goes beyond a critique of the urban and national society in decay to mediate "the epochal exhaustion of the neoliberal ecological regime" (Deckard and Oloff 6).

As we have seen, Fernández' novel contains such a critique as well, and popular religiosity plays a similar role in it. On the San Cristobal hill in Santiago de Chile there is a huge white stone virgin whose gaze is directed towards the center of the city. Her back is turned to the inhabitants of the poor neighborhoods north of the Mapocho, where La Rucia used to live. Her grandmother, who is considered 'the saint of the neighborhood', spends her days on the roof of their house, praying to the virgin's butt. This residual religiosity[21] runs through the entire novel and is often mixed with indigenous religious beliefs, as the idea of the Mapocho as a liminal space between the dead and the living has shown. This syncretism is present, for example, in the protagonist's devotion to a

21 I borrow the term "residual" here from a study on popular religiosity by Alida Carloni Franca.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

"minor virgin", the virgin of La Tirana, whose origins can be found in the desert in the North of Chile and whose cult has a strong Andean indigenous influence (Uribe 12). During her childhood, La Rucia had a plastic virgin of La Tirana that she played with as if it were a Barbie doll. In a ritual of farewell to their father, La Rucia and her brother El Indio bury the absent father in a plain near the sea and leave the virgin doll on the improvised grave to watch over him:

> El mar. Qué grande es el mar. […] Mientras navegaban sintieron la presencia de la virgen allá arriba en la explanada. Toda desteñida y medio chamuscada por el calor del sol. Con la corona de flores volándose por el viento y con el padre a los pies, bien enterrado. (Fernández 38)
>
> The sea. How great is the sea. […] As they sailed, they felt the presence of the virgin up there on the esplanade. All faded and half scorched by the heat of the sun. With the flower crown blown away by the wind and the father at her feet, safely buried.

The residual religiosity practiced by La Rucia fits within the ethics of recycling that characterizes Fernández' novel, and which is present, among other things, in the gesture, which I have already discussed, of incorporating the debris of national history into literature. As the quote above made clear, this residual religiosity not only goes against the neoliberal logic of constant replacement, but also offers solace to the characters in the novel, which is expressed by a reference to the vastness of the sea.

In Enriquez' story, the (ghostly) presence of the sea is suggested in the waves that suddenly appear in the water of the Riachuelo, and whose deafening sound echoes the drums that accompany the procession. The combination of a vast body of water with religiosity in both texts reminds us of the idea of the "oceanic feeling" to which Freud refers at the beginning of *Civilization and its Discontents* (1930). Freud's reflection (and critique) is a response to a letter from Romain Rolland, who coined the expression to talk about a "feeling as of something limitless, unbounded, something 'oceanic'". According to Rolland, it is a "purely subjective ex-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

perience […], the source of the religious spirit and it is taken hold of by the various Churches and religious systems, directed by them into definite channels and also, no doubt, used up in them" (8).

If there is, as Rolland argued, an "oceanic feeling" at the base of religiosity at the beginning of the twentieth century, the mutated religiosity of Enriquez and the residual religiosity of Fernández are based, rather, on a polluted-river-feeling. In both cases, their depiction of popular religiosity shows us (weird) ways to "live *with* the ghosts" (Derrida 13, my emphasis). They illustrate the possibility of what philosopher Lisa Doeland (5) considers "an ecological approach to waste." In light of Timothy Morton's understanding of "ecology without nature", as living in a haunted world, this implies learning to cohabit with waste instead of pretending that it is possible to make it disappear. Enriquez' mutated religiosity shows us a form of cohabitation in which the unhomely prevails; in Fernandez' text, living *with* the ghosts of the past and the discarded objects can result in comfort and companionship. Either way, their literary depiction of popular religiosity in dark aquatic environments can be considered as a hydropolitical practice which does not only deliver a critique of the Chilean and Argentinean postdictatorial society, but also offers ways of living in an era of global environmental collapse.

Bibliography

ACUMAR. Coordinación de Calidad Ambiental. *Índice de Calidad de Agua Superficial en Relación al cumplimiento del Uso IV*. acumar, 2023. <https://monitorpisa.acumar.gob.ar/sistema-de-indicadores/calidad-ambiental/indice-de-calidad-de-agua-superficial-uso-iv/>. Accessed 24 July 2024.

Arias, Ariadna. "El Río Matanza, Un Lugar Inhabitable Para Cinco Millones de Argentinos." *La Voz de Galicia*, 27 December 2019. <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/sociedad/2019/12/26/rio-matanza-lugar-inabitable-cinco-millones-argentinos/00031577370845628922369.htm>. Accessed 24 July 2024.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Blanco, María del Pilar, and Esther Peeren, editors. *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Bloomsbury, 2013.

Bonnefoy, Pascale. "Cuerpos flotando en el Río Mapocho." *Archivos Chile*, n.d. <https://archivoschile.com/cuerpos-mapocho/>. Accessed 24 July 2024.

Cardone, Resha S. "Nona Fernández's *Mapocho*: Spirits in a Material Wasteland." *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 39, no. 2, 2015. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1831>.

Carloni Franca, Alida. "Aspectos de la religiosidad de las mujeres de la clase popular residual." *La religiosidad popular*, edited by Ma. Jesús Buxó Rey et al., Anthropos: Fundación Machado, 1989, pp. 574–586.

CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. "Los Vuelos de La Muerte." *Ciencia Por La Verdad: 35 Años Del Equipo Argentino de Antropología Forense*, CLACSO, 2019, pp. 87–89. <https://doi.org/10.2307/j.ctvt6rms2.21>.

Contreras-Contreras, María Belén. "El circuito afectivo monstruoso en *Mapocho* de Nona Fernández y *La resta* de Alia Trabucco." *Revista Chilena de Literatura*, vol. 108, 2023, pp. 359–381.

Crenzel, Emilio. *The Memory of the Argentina Disappearances*. Routledge, 2011.

Darrigrandi Navarro, Claudia. "Santiago, Chile, from the Mapocho River: Landscape, Border, and Waste." *The Palgrave Handbook of Literature and the City*, edited by Jeremy Tambling, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 447–457.

Deckard, Sharae, and Kerstin Oloff. "'The One Who Comes from the Sea': Marine Crisis and the New Oceanic Weird in Rita Indiana's *La Mucama de Omicunlé* (2015)." *Humanities*, vol. 9, no. 3, 2020, p. 86. <https://doi.org/10.3390/h9030086>.

DeLoughrey, Elizabeth. "Submarine Futures of the Anthropocene." *Comparative Literature*, vol. 69, no. 1, 2017, pp. 32–44. <https://doi.org/10.1215/00104124-3794589>.

Derrida, Jacques. *Specters of Marx*. Routledge classics, Routledge, 2006.

Díez Cobo, Rosa María. "Espacios liminares: metamorfosis monstruosas de la casa en textos de Daína Chaviano y Mariana Enríquez." *América*

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sin Nombre, no. 26, 2022, p. 111. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.07>.

Doeland, Lisa. "At Home In An Unhomely World: On Living With Waste." *Detritus*, vol. 6, 2019, pp. 4–10. <https://doi.org/10.31025/2611-4135/2019.13820>.

Enriquez, Mariana. "Bajo el agua negra." *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, Narrativas hispánicas, 2016, pp. 155–174.

—. "Under the Black Water." *Things We Lost in the Fire,* translated by Megan McDowell, Hogarth, 2017, pp. 79–88. Ebook.

Equipo Radio Pauta. "'Tenemos que tener cuidado con los antibióticos': Investigación reveló contaminación por medicamentos en el Mapocho." *Radio Pauta*, 26 february 2024. <https://www.pauta.cl/ciudad/2024/02/26/tenemos-que-tener-cuidado-con-los-antibioticos-investigacion-estudio-contaminacion-por-medicamentos-en-el-mapocho.html>.

Fernández, Nona. *Mapocho*. 2002. Minúscula, 2020.

Foucault, Michel. "Des espaces autres." 1967. *Dits et Écrits II*, Gallimard, 2001, pp. 1571–1581.

Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1930.

Ganguly, Debjani. "Oceanic Comparativism and World Literature." *The Cambridge History of World Literature*, edited by Debjani Ganguly, Cambridge University Press, 2021, pp. 429–457. <https://doi.org/10.1017/9781009064446.024>.

Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. 1997. New University of Minnesota Press, 2009.

Guendelman, Ricardo. "El río Mapocho está más limpio que nunca." *La Tercera*, 15 December 2018. <https://www.latercera.com/opinion/noticia/rio-mapocho-esta-mas-limpio-nunca/445362/>.

Heffes, Gisela. *Políticas de la destrucción-poéticas de la preservación: apuntes para una lectura eco-crítica del medio ambiente en América Latina*. Beatriz Viterbo Editora, 2013.

Horn, Roni. "Saying Water." 2012. *Batalha Centro de Cinema*, 9 June 2023. <https://www.batalhacentrodecinema.pt/en/editorial/ts-saying-water/>. Accessed 24 July 2024.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Lovecraft, H.P. *Supernatural Horror in Literature*. 1926. *The H.P. Lovecraft Archive*, 2009. <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>. Accessed 24 July 2024.

—. "The Shadow over Innsmouth." 1931. *The H.P. Lovecraft Archive*, 2009. <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/soi.aspx>. Accessed 24 July 2024.

—. *The Whisperer in Darkness: Collected Short Stories Vol I*, edited by M.J. Elliott, Wordsworth, 2007.

Mackey, Allison. "Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense." *Revista CS*, no. 36, 2022, pp. 247–287. <https://doi.org/10.18046/recs.i36.4773>.

Mandolessi, Silvana. "Narrativas espectrales en la literatura postdictatorial en Argentina." *Narrativas del terror y la desaparición en América Latina*, edited by Liliana Feierstein and Lior Zylberman, Eduntref, 2016, pp. 193–207.

Moulian, Rodrigo, and Pablo Espinoza. "Impronta Andina Entre Los Kamaskos Del Wenuleufu." *Atenea (Concepción)*, no. 512, 2015, pp. 211–230. <https://doi.org/10.4067/S0718-04622015000200012>.

Navarro, Elisa. "Las obsesiones de Mariana Enriquez." *Zero Grados*, 13 January 2017. <http://www.zgrados.com/las-obsesiones-mariana-Enriquez/>. Accessed 24 July 2024.

Oltramonti, Roberto. "La violencia y la marginalidad en la sociedad argentina: una reflexión a través de «Bajo el agua negra» de Mariana Enríquez." *Amerika*, no. 26, 2023. <https://doi.org/10.4000/amerika.17430>.

Poe, Edgar Allan. *The raven and other poems*. 1845. Columbia University Press, 1942. <http://hdl.handle.net/2027/inu.32000011259886>.

Reati, Fernando. "'Cuídame de las aguas mansas...': Terrorismo de Estado y lo fantástico en *El Lago* y *Los niños transparentes*." *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, no. 238–239, 2012, pp. 293–309.

Rice, David Leo. "Mariana Enriquez on Political Violence and Writing Horror." *Lit Hub*, 18 April 2018. <https://lithub.com/mariana-enriquez-on-political-violence-and-writing-horror/>. Accessed 24 July 2024.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Cuarto Propio, 2001.

—. *Crítica de la memoria (1990–2010)*. Universidad Diego Portales, 2010.

Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico.* Páginas de espuma, 2011.

Rodríguez Valentín, Ana Eva. "La ciudad bicéfala: imaginarios sociales en Mapocho de Nona Fernández." *Chasqui*, vol. 50, no. 1, 2021, pp. 239–258.

Schindel, Estela. "A Limitless Grave: Memory and Abjection of the Río de La Plata." *Space and the Memories of Violence: Landscapes of Erasure, Disappearance and Exception*, edited by Estela Schindel and Pamela Colombo, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 188–201.

Steinberg, Philip, and Kimberley Peters. "Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking." *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 33, no. 2, 2015, pp. 247–264. <https://doi.org/10.1068/d14148p>.

Terra, Consuelo, and Greta di Girolano. *Millaray Huichalaf, la protectora del río sagrado*. Goethe Institut, 2021. <https://www.goethe.de/ins/id/en/kul/kue/mmo/bsr.html>. Accessed 24 July 2024.

Uribe Echevarría, Juan. *Fiesta de La Tirana de Tarapacá*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1976.

Valerdi, Sharon, and Jorge Cid. "Narrativas fluviales: explorando la espectralidad y la memoria en Mapocho de Nona Fernández y 'Bajo el agua negra' de Mariana Enríquez." *Nueva Revista del Pacífico*, vol. 79, 2023, pp. 231–263.

Vásquez, Malva Marina. "Memoria espectral nacional y cronotopos del horror en la narrativa de Nona Fernández." *Revista Hispanoamericana*, vol. 6, 2016. <https://revista.raha.es/16_art5.html>. Accessed 24 July 2024.

Weinstock, Jeffrey Andrew. *Monstrous Things: Essays on Ghosts, Vampires, and Things That Go Bump in the Night*. McFarland & Company Publishing, 2023.

Wortham, Simon. *The Derrida Dictionary*. Continuum, 2010.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zeller, Benjamin E. "Altar Call of Cthulhu: Religion and Millennialism in H.P. Lovecraft's Cthulhu Mythos." *Religions*, vol. 11, no. 1, 2019, p. 18. <https://doi.org/10.3390/rel11010018>.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Watery Memories / Memorias acuosas

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

El río como umbral entre la vida y la muerte. Paisajes fluviales en la narrativa colombiana reciente (Salazar Masso, Ferreira, Silva Romero)

Gesine Brede

1. Introducción

Desde los Acuerdos de paz, firmados en 2016 entre los representantes del Estado colombiano y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia —Ejército del Pueblo (FARC-EP)—, los impactos en la naturaleza y la contaminación del medio ambiente causados por el conflicto armado se han convertido cada vez más en el centro de interés. En el marco de este reposicionamiento del ser humano ante la naturaleza, la sociedad colombiana ha buscado crear una cultura de memoria en cuanto al conflicto. De ello que la preocupación por los cuerpos de agua ha aumentado considerablemente, tal como se nota en un resurgimiento del ya clásico motivo del río en la literatura colombiana.

La tendencia en la narrativa actual de representar paisajes fluviales debe contextualizarse con una política cultural determinada. En el marco de esta, Humberto de la Calle, negociador en jefe del gobierno colombiano, atribuyó un nuevo rol al "arte, la literatura, la palabra" (de la Calle s.p.) debido a que permiten "intensificar" la confrontación entre la memoria del conflicto armado y la idea de una "búsqueda de la paz" activa consiguiente (s.p.). Aparte de la importancia de la narrativa factual pa-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ra encontrar, divulgar, hacer aceptable y hasta sanadora la 'verdad' de lo ocurrido, por lo que generalmente se conoce al género testimonial, de la Calle subraya también el lado literario de la narrativa, que debería dar lugar a "la leyenda, la exageración, el mito [y el] heroísmo" (s.p.). "El arte toma fragmentos de realidad y los va llevando hacia la versión mítica del conflicto", contribuyendo a "un reservorio de memorias que será muy útil" (s.p.).

La fase del 'posacuerdo' también ha abierto una nueva forma de contemplar el paisaje, en la medida en que muchos lugares de las comunidades rurales necesitan ser resignificados social y simbólicamente para poder procesar e integrar la violencia ocurrida en ellos. Los espacios acuáticos desempeñan un papel especial por varias razones. No sólo sirven como garantes de la subsistencia de la población y del mantenimiento de las técnicas agrícolas —razón por la cual ocupan un lugar central en la cosmología de diversas comunidades indígenas y afrodescendientes—, sino que, sobre todo, los ríos se han convertido en fosas comunes líquidas por las que han corrido y todavía corren cadáveres y partes de cuerpos (Nieto; Pardo 79[1]; Moreno y Díaz 72–76; González Echeverry 48[2]). En este sentido, el agua, además de dar forma a la pérdida de los difuntos y la impotencia de resolver sus asesinatos, simboliza, especialmente, la transición imposible o fuertemente distorsionada de la vida a la muerte, dada su presentación en las distintas regiones bajo diferentes formas.[3] De

1 "La práctica macabra de desaparecer cuerpos arrojándolos a los ríos de Colombia —por razones que van desde generar terror con el cuerpo flotando (o algunas de sus partes) hasta ocultar el delito y esconder la verdad— cambió la forma en que la gente se relaciona con los ecosistemas. El CNMH reporta más de 1080 cuerpos recuperados en al menos 190 ríos colombianos" (Pardo 79).

2 González Echeverry (48) menciona en este contexto el proyecto "Ríos De Vida y Muerte", que forma parte de la inciativa Rutas del Conflicto, una base de datos sobre el conflicto armado, creada por periodistas que es de acceso público: https://rutasdelconflicto.com/rios-vida-muerte/.

3 "[T]he entanglement of waterbodies with political violence is a further aesthetic current that explores how authoritarian regimes have used oceans and rivers as unmarked graves and how victims appear in aquatic imaginaries in spectral forms" (Blackmore 431).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

igual modo, con la llegada de los grupos armados, las conexiones económicas, geográficas, sociales y culturales se vieron socavadas, ya que esos grupos utilizaron las vías fluviales para vigilar y controlar mejor las respectivas regiones (Moreno y Díaz 64–69). Además, algunos grupos paramilitares "se valieron de los ríos para lograr un doble propósito: la desaparición física de las víctimas mortales y la difusión de un mensaje de horror a partir de los cuerpos que flotaban por las aguas" (Moreno y Díaz 73). Así, en términos memorísticos los ríos juegan un papel preponderante; de manera que es una razón más para prestar especial atención a las nuevas connotaciones de su carácter líquido en el contexto de sus paisajes respectivos.

En cuanto a la estética ambiental colombiana, encontrándose su auge desde el inicio del proceso de la paz, los discursos públicos sobre los ríos destacan por la personificación que realizan de los flujos de agua. Esta se hace notable en dos líneas de pensamiento. Por un lado, se ha 'reconocido' legalmente a varios ríos del país como "entidad[es] sujetos de derechos" (Corte Constitucional de la República de Colombia, *Sentencia T-622/16* s.p.) en los últimos años —entre los que se encuentran justamente los ríos Atrato (Corte Constitucional de la República de Colombia) y Magdalena (Senado de la República de Colombia, *Sentencia PL-038*, *Sentencia PL-071*)— y resulta destacable que la personificación está incluida en la redacción de las leyes.[4] No obstante, cabe mencionar que el primer

4 En 2019 el Río Magdalena fue legalmente protegido de los daños causados por la Hidroeléctrica Quimbo. Desde 2024 una nueva ley "reconoce al Río Magdalena, su cuenca, sus afluentes y desembocadura como una entidad sujeto de derechos a la protección, conservación, mantenimiento y restauración a cargo del Estado colombiano y la comunidad" (Senado de la República de Colombia, *Sentencia PL-038* s.p.). Otros ríos a los que se han otorgado derechos son el Cauca —el tercer río colombiano más importante— en el 2019, el Quindío, el Pance, La Plata, el Otún, el Coello, el Combeima y el Cocora. En el caso de los tres últimos la sentencia implicó un cese de las actividades mineras. Otros fallos actuales incluyen la protección de los ríos Sinú y Bita contra las afectaciones de la minería y de la Amazonía por los altos grados de deforestación (Noriega). Cabe mencionar al Páramo de Pisba, una región montañosa que comparte también este estatus.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

país en otorgar derechos a la naturaleza de esta forma fue Ecuador y no Colombia.[5] A pesar de que la ley elabora una idea de corporeización, se cae en realidad en una abstracción por medio de la personificación. En la misma línea, tampoco hay claridad sobre cómo se espera lograr que los estatutos legales del país se respeten más de ahora en adelante. No obstante, hay que reconocer que actualmente existe una base jurídica para proteger los derechos de los "movimientos cívicos […] y […] las generaciones futuras" (Senado de la República de Colombia, *Sentencia PL-038* s.p.) de la pérdida de estas aguas.[6]

Por otro lado, se ven numerosas influencias de las culturas indígenas —que presuponen conexiones espirituales entre la naturaleza y los humanos— en la actual concepción de los ríos del 'posacuerdo', donde han surgido ideas del río como agencia viva (Kohn), "víctima" (Ruiz-Serna) o "testigo" (Moreno y Díaz 78) del conflicto armado. Las comunidades indígenas no sólo pertenecen a los grupos cuya subsistencia debe protegerse mediante la preservación de los ríos, sino que también representan, desde luego, tendencias que podrían verse como pos- o más-que-humanas (Kohn; Haraway; Latour) en su relación con la naturaleza. En este punto, los enfoques posmodernos de la vida en el Antropoceno, intensificados por la amenaza de los grupos armados y su forma de extractivismo desmesurado —que también han dejado rastro en las novelas aquí analizadas, como se observará más adelante—, se solapan con formas de pensar tradicionales, basadas en leyendas y mitos fundacionales en los que los primeros seres humanos a menudo fueron concebidos en o con un río.[7]

---

5 Además, el término de 'sujeto' sigue siendo algo engañoso, ya que la ley se aplica a 'personas' tanto físicas como jurídicas (véase Vargas 202–203).

6 Un dato interesante, que sigue la línea de argumentación introducida con los razonamientos de Humberto de la Calle sobre la narrativa, es que la justificación de la sentencia PL-038 en favor de la importancia nacional del Río Magdalena empieza con dos citas literarias tomadas de un discurso de Gabriel García Márquez ("El río de la vida", 24.03.1981) y de la obra *Magdalena. Historias de Colombia* (2021) de Wade Davis, que preceden la alistación de datos geográficos y biológicos sobre el río.

7 Para varias comunidades "el río simboliza la vida, se dice que la comunidad misma proviene del agua y que su cotidianidad discurre en torno a ella" (Moreno

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Teniendo en cuenta este particular punto de partida social y discursivo, resulta necesario preguntarse de qué forma aparecen los ríos y el agua en los textos seleccionados. Las tres novelas que se enfocan en esta contribución representan tres ríos ejemplares a la luz de la experiencia de la violencia y el rol del agua en la elaboración artística de esta experiencia. El primero de los ríos colombianos, trabajado en *Esta herida llena de peces* (2021), es el Atrato, que se encuentra situado en la región del Chocó, todavía altamente afectada por el conflicto armado y cuya población es mayoritariamente afrodescendiente. Cabe mencionar que este cuerpo de agua fue declarado como sujeto de derechos por la Corte Constitucional en 2016. El río Grande de la Magdalena es el segundo y se encuentra retratado en *Recuerdos del río volador* (2022). Esta novela se ubica de manera más precisa en el Magdalena Medio, una región donde habita gran parte de la población del país. El río Magdalena, como se le conoce comúnmente, se asocia tanto con representaciones idílicas y nostálgicas del río, como con los hitos de la historia industrial y petrolera de Colombia. En *Río Muerto* (2020) se tematiza un río ficticio, lugar de terror mortal, que se sitúa, como aclara la portada del libro, en las cercanías de un pueblo que "aún no consigue aparecer en el mapa de Colombia" (Silva Romero). Por esta alusión a su estatus ejemplarizante, este río condensa aún mejor las subcorrientes sombrías y tenebrosas que se asocian a los caudales de los cuerpos de agua en el imaginario colombiano, de manera que permite concretar los 'espectros' de un miedo subyacente.

2. Tres tipos de protagonismo fluvial: del reflejo identititario al terror generalizado

A continuación, se indagará en el rol que ocupan los ríos y, eventualmente, otros cuerpos de agua y materia líquida en las tres novelas eligidas.

---

y Díaz 67). Un ejemplo de ello son los mitos de Bachué, Guánbianos y Desano e igualmente los mitos centrales de los Yamomami y de las comunidades en Bocas de Yi.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Tanto el río Atrato —situado en el departamente del Chocó en las cercanías del Pacífico Colombiano— que se recorre en *Esta herida llena de peces* (2021) de Salazar Masso, como el Magdalena Medio, cuyas orillas se enfocan en Ferreira, han sido afectados por las duras consecuencias de un extractivismo a la vez colonial y neoliberal (Navarrete 86). Los efectos secundarios se manifiestan, respectivamente, en las actividades de los diferentes grupos armados, cuyos conflictos alrededor de los recursos significan una amenaza constante de violencia potencialmente mortal contra la población. Es este el punto que se aborda y se materializa narrativamente en las tres novelas, aunque desde aspectos diferentes. Mientras que el enfoque común de los textos consiste en la pérdida de seres queridos, se iluminan igualmente otros aspectos estructurales de la violencia, como los tratos a los obreros en la industria petrolera 'gringa' (Ferreira) o la ausencia del Estado colombiano en regiones con población afrocolombiana (Salazar Masso), una forma de racismo institucional cuyos orígenes datan del período de la conquista. La novela de Silva Romero, por su parte, se ocupa del lado psicosocial a nivel de la familia y de la población instituida en un pueblo ejemplar.

Como se verá, todas las novelas retoman también auténticos acontecimientos históricos, lo que, visto con las categorías de Ricœur, las sitúa entre la mímesis II y la III y, en términos de la teoría de la ficcionalidad, exige que sean consideradas híbridas, como a menudo puede verse en la literatura latinoamericana posterior a la violencia o a la dictadura.[8] Esto

8 Ricœur describe la mímesis como un proceso que se desarrolla en tres etapas. En la mímesis I, la mirada preconfigura una serie de acontecimientos para la narración. A continuación, en la mímesis II, éstos se configuran o se componen en la estructura argumental de la llamada fábula, que en principio es factual o historiográfica. Tras un "saut de l'imaginaire" (94), en mímesis III la fábula se reconfigura en un modelo de realidad, por ejemplo, una narración de ficción como la novela. En la medida en que los acontecimientos históricamente auténticos abordados en las novelas son reconocibles, al menos para el público colombiano contemporáneo, se producen momentos de un retorno de mímesis III a la configuración de la historia en mímesis II. Otra cuestión que aún no ha sido aclarada concluyentemente en los estudios ambientales es la del modo

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

va de la mano con el hecho de que, a pesar de que poseen una ficcionalidad genérica, las novelas también hacen una reivindicación performativa de lo ocurrido, que consiste en comentar los discursos históricos sobre acontecimientos específicos o, en general, en iluminar las consecuencias del conflicto armado en el imaginario fluvial y en la vida de los habitantes de la población. Mientras que la trama de las dos primeras novelas circula alrededor de dos eventos cruciales de la larga historia del conflicto armado —la masacre de Bojayá, Chocó, de 2002 y la huelga obrera de 1927—, la tercera se basa en una conversación testimonial (supuestamente) auténtica que habría sido anonimizada.

Esta referencialidad permite que el paisaje fluvial y las sustancias líquidas no solo entren en juego por medio de su cualidad material, sino que se presenten también como un archivo particularmente estructurado y estrechamente relacionado a prácticas y experiencias tanto sociales como estéticas de la vida cotidiana. Siguiendo a las tendencias de antropomorfizar el río —que se ven tanto en la ley como en el imaginario tradicional indígena —, la idea de que el río aparezca por fin como testigo o incluso como 'víctima' del conflicto armado, reanuda su vínculo con los acercamientos poshumanos de la percepción en la relación hombre-naturaleza. En lo que sigue, se examinará en qué medida las narrativas acuáticas de los paisajes fluviales respectivos, y también los líquidos presentes más allá de ellos, se asocian con la protección del medio ambiente, con un pensamiento animista o con otros estados y ocurrencias del agua.

2.1. *Esta herida llena de peces* (2021): el río Atrato como reflejo lineal de identidad y violencia

La novela *Esta herida llena de peces* (2021) de Lorena Salazar Masso contiene representaciones concretas de la vida social en el río Atrato —que muy a menudo sirve como medio de transporte— y de la violencia ocurriendo en sus cercanías. De ello, resulta una ambigüedad de la actitud de la ins-

---

de realidad que se produce cuando se habla de la materialidad y agencia de la naturaleza.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tancia narrativa hacia lo que se narra se ve reflejada en las descripciones de la calidad acuática.

La trama inicia con imágenes densas de un ambiente matinal en Quibdó, capital del departamento del Chocó, situado en el noroeste colombiano. Temprano por la mañana, la protagonista baja al río con su hijo para viajar en canoa a Bellavista, lo que le brinda un motivo para contar los "primeros años" (15) del río y situarlo dentro de las rutinas vitales de la población local:

> El pueblo nace en la margen derecha del río y se expande hasta internarse en una selva que se cobra la invasión y reclama su espacio cuando llena las paredes de humedad y moho. En Quibdó, el Atrato huele a pescado en sal, naranja y madera mojada. Cauce profundo, custodiado por casonas viejas, acompañado de niños y mujeres que lavan ropa en la orilla. Es el río en sus primeros años; viene del Carmen de Atrato y muere en el Caribe. Los habitantes del pueblo viven de él: pescan, lo navegan cantando, le rezan. Un brazo ancho de tierra negra. […] [N]o espejea como el Amazonas, no se parece al verde Cauca ni al Magdalena que recorre el país enfurecido y espumoso. (15)

Estas comparaciones subrayan la particularidad subjetiva del río Atrato, que aquí aparece joven y vital, como la madrugada y el niño, un cuerpo fluvial que debió existir mucho antes de que naciera la protagonista. Además, la descripción del río va acompañada de marcadores gramaticales de personificación que lo hacen parecer, de hecho, como un ser que precede a la biografía de la protagonista y narradora. Su "cauce profundo" (15) insinúa conocimientos ocultos que no son visibles a primera vista, en tanto que siempre está al lado de las personas a las que 'acompaña' y que "le rezan" (15). Al parecer, también tiene una presencia espiritual que, como se verá más adelante, se nutre de las incalculables fuerzas acuáticas de la naturaleza que lo alimentan.

En esa primera descripción del Atrato, se pasa directamente a su presencia necesaria en las rutinas diarias de los "habitantes del pueblo" (15), acentuando la comunidad establecida entre ellos. La "madera mojada" (15), sin embargo, también subraya la fugacidad de cualquier materiali-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dad en un clima tan húmedo, aludiendo a una omnipresencia del agua hasta en el aire. A primera vista, el paisaje fluvial parece ser vivido únicamente por "niños y mujeres" (15) —no necesariamente madres— que mantienen los ritmos descritos. Llamativa es, además, la sinestesia en la que la narradora combina olores y sabores, como lo 'dulce' de la naranja con la sal que se usa para la conservación de los peces, que, a su vez, contrasta con el olor a putrefacción de la madera cuya descomposición se imagina también con la referencia a las "casonas viejas" (15). Pero este *incipit* no sólo se asocia con el rocío matutino, sino que se completa de igual forma con la mirada del niño que viaja por primera vez en canoa, después de haber jugado a despertar a los vecinos como todas las mañanas. Las suaves olas del río armonizan con el ambiente optimista y tranquila, impregnado por el cariño maternal.

La presión atmosférica de la humedad se hace más palpable cuando una mujer en el barco, Carmen Emilia, entabla una conversación, que se prolongará durante todo el viaje, con la narradora. El flujo narrativo y el río se convierten así temporalmente en uno, alineándose con la forma del testimonio, cuya fuente burbujeante hay que encontrar primero. Tras unas vacilaciones, la narradora le explica a la compañera de viaje por qué, si ella es blanca, tiene un hijo negro: una vecina negra, llamada Gina, le trajo al niño después del parto y lo dejó en su cama sin preguntarle antes si estaba de acuerdo; le dijo que era su cuarto hijo y que no podía darle de comer.[9]

Durante el viaje el río adquiere cierta linealidad. Esto no se debe únicamente al hecho de que conecta dos lugares geográficamente marcados y nombrados —las ciudades de Quibdó y Bellavista—, sino que también resulta de la sensación de que la selva se adentra cada vez más en el agua: "los árboles son remplazados por otros, manchas verdes que ponen límite al río" (20). Siguiendo la asociación del flujo del río con el discurrir de la

9 En su reseña del libro, la autora Velia Vidal (s.p.) critica un racismo latente en la obra de Salazar Masso, que consistiría, entre otras cosas, en la presencia de la mujer blanca, que tiene una movilidad de la que no disponen los habitantes de origen afrocolombiano.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

conversación, se produce la impresión de que su incrustación en el paisaje y su 'limitación' por los árboles intensifica su velocidad y, por lo tanto, también el fluir, respectivamente, de la estructura lineal del testimonio.

Esto parece basarse igualmente en la identificación exhaustiva de la protagonista con el río y sus fuerzas:

> El río duerme, navegamos encima de un tigre que en cualquier momento puede tragarme entera, a mí y al niño. ¿Cuántas veces pinté de niña este río en mis dibujos? Repetí hasta el cansancio que era uno de los más caudalosos del mundo. Qué orgullosa me sentía de él. Profundo, importante, peligroso. Cada época de lluvia en la cabecera o en el pueblo hacía que se metiera a las cocinas, inundara la escuela. No hubo semana en la que una niña no fuera a clase con los zapatos húmedos. (21)

Desde luego, el río es presentado como peligroso y apacible al mismo tiempo. Por esto, se respetan los ritmos meteorológicos con los que la protagonista convive y estetiza a través de la metáfora del tigre durmiente, que resulta amenazante y tranquilizante a la vez.

A pesar de este orgullo personal, se muestra lo incómoda que se sentía la protagonista, durante su infancia en Bellavista, como la única blanca de la clase. Habla de una obra de teatro en la que debía interpretar al español que esclaviza a todas las mujeres negras, lo que ella rechaza y la llevó a pelearse con el profesor. Hay una clara apreciación de la cultura afrocolombiana de la zona que, sin embargo, va de la mano con su sensación de no pertenecer:

> Odio mi piel de lagartija, de hoja de cuaderno, por eso me toca el papel más aburrido y solitario. Ni siquiera sé cómo es un español. Tengo rabia, pero no lo demuestro, no quiero que me saquen de la obra ni que se vayan a enojar conmigo. […] [L]a piel de todas brilla; yo, un fantasma. (25–26)

Cuanto más avanza el viaje, que finalmente conducirá a Gina, la madre biológica del niño, se hacen visibles más signos de enfermedad y desastre. En primer lugar, la protagonista se tuerce un tobillo y, por fortuna, un

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sanador a bordo consigue curar su lesión. Luego, una de dos hermanas gemelas que también viajaba en la canoa sufre un aborto espontáneo y, debido a esto, corre mucha sangre al interior de la pequeña embarcación. En tierra, la recién constituida comunidad del barco regresa a un monasterio, pero Rossy, una de las hermanas, muere. Cuando por fin llegan a Bellavista, advierten que algunas de las casas de construcción sencilla han sido incendiadas. Más adelante, en el pueblo de Gina, sin embargo, ocurrirá un verdadero desastre. Gina y la narradora, quienes acaban de negociar un buen acuerdo para el niño, se ven obligadas a refugiarse en la iglesia local ante la llegada de un grupo armado. Éstos terminan lanzando una bomba sobre el tejado de la iglesia. Durante estos eventos, Gina y el niño mueren. Aquí se observa una referencia histórica a la masacre de Bojayá de 2002 que, como pocas otras, mostró la "completa impunidad" (Navarrete 83) con la que operan grupos armados y narcotraficantes en ciertas zonas de Colombia, quienes transforman a la población en un "objeto" (Serje de la Ossa 305) impotente de los conflictos llevados a cabo por otros, a pesar de habitar en un estado demócrata. En la novela, el episodio está seguido por un funeral en el que la protagonista parece embelesada; sólo el ritmo de los cantos[10] de Carmen Emilia le da algún sentido. Ahora, es la profundidad del río la que refleja el estado de su alma y su desesperación: sin un soplo de aire fresco, "espumoso, revuelto en lo profundo y manchado en la superficie" (129). De este modo, el río Atrato no parece ser testigo directo de la violencia, ya que, en este relato, la muerte acontece, sorprendentemente, en la iglesia y en el monasterio, lugares que en teoría deberían proporcionar protección.

En la obra solo los niños creen en la leyenda de la Madremonte (82, 91), a la que sitúan en las barcas abandonadas, y que en cierta medida se vincula con los momentos espirituales que se pueden vivir viajando por el río (Moraña 8). La protagonista, por ejemplo, siempre elige los viajes más largos por el río para disfrutar de él. Desde su más tierna infancia, sus sentimientos, su orgullo y su identidad parecen estar ligados a la

10 Los cantos de las mujeres afrocolombianas se describen en otro momento como canciones "en letra pegada que arrancan lágrimas y despiden a los muertos" (81) que contienen vocales "que tardan una noche en pronunciarse."

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

imagen de la superficie, al reflejo que le da el río. Por consiguiente, el río adquiere un protagonismo que, más allá de dominar la vida cotidiana de los rivereños, se define por el grado de violencia que la población experimenta. Los quiebres de la corta biografía de la protagonista como madre no-biológica y traumatizada son presentados como elementos inseparables de la violencia en el Chocó, que se debe tanto a la ausencia estatal en la zona —visible en la negligencia de las instituciones y de la seguridad— como al racismo estructural. La novela usa la connotación del río Atrato con la violencia vivida a sus alrededores,[11] para elaborar su imagen por medio del flujo narrativo mismo que tiene que, al final, acabar abruptamente. El río, entonces, aparece como insondable y cruel, tal como el efecto que tuvo la violencia en la población.

2.2. *Recuerdos del río volador* (2022): líquidos viscosos y aguas montañosas en el valle del Magdalena Medio

En el centro de *Recuerdos del río volador* (2022), la última novela de la "Pentalogía (infame) de Colombia" (Nuzzo 134) escrita por Daniel Ferreira, se encuentra Alejandro, un desaparecido del pueblo ficticio de puerto del Cacique, que hace carrera en una petrolera situada en el río Magdalena tras la muerte de su padre, un médico diabético. La ciudad tiene claros paralelismos con Barrancabermeja, todavía hoy uno de los centros de producción petrolífera de Colombia, donde ocurrieron dos masacres contra sindicalistas. Mientras que la de 1992 sigue procesándose, la masacre contra la huelga de 1927 se conoce sobre todo gracias a la documentación fotográfica de Floro Piedrahita Callejas (Escobar y Maya 30–37), un fotógrafo que se asemeja al protagonista de la novela (112 y otros).

La trama se centra en las tres décadas que preceden al Bogotazo en 1948, caracterizadas por las etapas del progreso tecnológico: la navegación a vapor en los años 1920, el ferrocarril en los 1930 y, finalmente, la producción de petróleo. Cuando Alejandro utiliza la vieja cámara de su padre para documentar que la empresa llamada "La Gringa" —enmarcando la intervención de una globalización neoliberal— hace asesinar a

11 Situación que convierte su ruta en un recorrido tan frecuentado como peligroso.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

unos trabajadores, sus fotos aparecen en el periódico sindical "La Mancha negra". Este nombre también es el título de la novela perdida de José Eustasio Rivera, que se dedica a la industria petrolera y que el autor escribió después de haber tematizado la producción de caucho en *La Vorágine* (1924).

El compromiso social enmarcará el destino del protagonista Alejandro. Como ya es un desaparecido al inicio de la novela, su personalidad se relata de manera retrospectiva, desde la perspectiva de cuatro personajes: su hermano, su madre y su hija y el propio Alejandro, quien tiene voz a través de sus cartas. Esta fragmentación de la perspectiva narrativa corresponde a la división irregular de los espacios acuáticos, conectados entre sí por un arroyo no nombrado. De allí viene Alejandro y, posiblemente, allá también volverá su cadáver como tantos otros que circulan por los ríos. Sin embargo, el paradero del cuerpo de Alejandro no se resolverá hasta el final de la novela, por lo cual su voz se conocerá únicamente desde la ausencia. Cuando era joven y estaba lleno de esperanza bajó un día al puerto del Cacique ubicado específicamente sobre el río Magdalena:

> Mi pueblo levítico quedó detrás de la serranía […]. Lo dejé atrás sin remordimiento, alejándome por aquella carretera de equilibristas por la que solo cabía un vehículo de ida. Había que romper las nubes de la serranía y descender luego al pueblo del Cacique, cuna de liberales donde vivía gente hosca que vigilaba a los del pueblo de al lado como enemigos políticos […]. Ambos pueblos dependían de la carretera que se abrió para romper la serranía y descender a las planicies del chapapote donde estaba el puerto del Cacique. […] De allí en adelante la carretera se iba haciendo más caliente y polvorienta mientras se alejaba de la serranía hasta entrar en el espejismo vidrioso del nivel del mar. (33)

Las riberas del río Magdalena quedan así codificadas mediante dos escenarios: por un lado, las montañas del interior, en las que se encuentra el pueblo natal de Alejandro y de las que, como se verá más adelante, también nacen los afluentes del Magdalena, y por otro, el pueblo del Cacique

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

que queda en "las planicies del chapapote" (33) y que se extiende hasta las instalaciones de producción de petróleo del puerto del Cacique. Gracias a las nubes que hay que "romper" (33) al descender de las montañas, los dos tipos de paisaje parecen completamente separados; sólo una autopista en mal estado los conecta. De igual forma, en cuanto a su afinidad con el progreso, los dos lugares difieren sustancialmente.

Aceptando el empleo de La Gringa, Alejandro toma el camino del río en ambos sentidos: Él desciende de las montañas y elige el progresismo. Lo que más le fascina, que ya de niño era aficionado a la tecnología (13), son las instalaciones de producción de petróleo en una llanura estéril y calurosa, que parecen dinosaurios[12] mientras extraen el petróleo de las capas también historicamente profundas de la tierra, escupiendo el líquido negro y viscoso en movimientos irregulares:

> De pronto vi las primeras construcciones metálicas e indescifrables y solitarias como ciudadelas de hierro en medio de la nada que la compañía norteamericana, a la que todos llamaban La Gringa, había instalado en terrenos de la concesión, como si fueran talleres de extraños navíos que aún no hubieran sido inventados. Vi fugazmente y de cerca una torre de taladro en su bucle incesante de extracción de petroleo […] y más allá depósitos cilíndricos de petróleo crudo, y luego carreteras que se subdividían en ramales que proseguían hacia los innumerables perforadores petroleros que bombeaban al mismo tiempo en la llanura de la concesión. (34)

En este paisaje ya nada recuerda al río. Los mecanismos de la explotación de la tierra han desplazado lo acuático para imponer su ritmo en la orilla. Al sujeto no le queda otra opción que observar y sudar. Incluso, parece empezar a perder su humanidad y devenir en un "caballo asustado" (36):

> El sol estaba implacable y hacía correr más lento el tiempo y había en el ambiente una atmósfera líquida con olor a barro seco. Cuando me limpié el sudor de la frente todo apestaba a algo podrido, como a reptil

12 Agradecemos a Jan Knobloch que nos haya señalado el paralelismo con la novela naturalista *Germinal*, de Emile Zola.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> y mortecina. Abrí la boca para dejar de olfatear el ambiente. Entonces vi las altas torres de la refinería en las que vomitaban fuego los quemadores de los alambiques. Al echarme a caminar casi arrastrando los pies sobre esa tierra caliente me perseguía la marejada del calor como el aliento de una paila de azúcar derretida. Mientras transpiraba y caminaba, percibía mi propio olor de caballo asustado. Llevaba una maleta de cuero, la cámara de cajón de mi padre, la carta de recomendación del alcalde, cien pesos que me dio mi madre y toda la fuerza de los diecinueve años. (35–36)

En ese relato sinestético, la atmósfera se ha licuado, de modo que hay nuevos "islotes" (34) y "extraños navíos" (34), que transportan el aceite, ese líquido negro viscoso en un movimiento antinatural. La disolución de la calle anuncia ya una crítica anticapitalista. Esta ideología se establecerá en la vida de Alejandro, quien entabla amistad con un pintor bolchevique. "Liquefied landscapes such as this are, then, host to turbid histories of capital flows, philosophical currents, aesthetic traditions and residual traumas that connect distinct spaces, times and bodies" (Blackmore y Gómez 2). Incluso a los ojos de un fanático de la tecnología como Alejandro, queda claro en qué medida la producción masiva de petróleo ha cambiado el paisaje ribereño, creando su propio tipo de estructura por medio de las máquinas. En este nuevo paisaje ha invertido el orden temporal, ya que el aceite sale a la superficie como un producto primigenio de capas geológicas profundas. Esta confusión se pone de manifiesto por las alusiones a los reptiles moribundos y la comparación con los dinosaurios. Pero la penetración de la tierra, producida conforme a la lógica del beneficio capitalista, tiene consecuencias perturbadoras: A pesar de la supuesta proximidad del río, el lugar parece un desierto en el que los seres humanos sudan la gota gorda en el precipicio de su propia posibilidad de existencia. Alejandro, sin embargo, habiéndose escapado de las estrechas normas de su "pueblo levítico" (33), relacionará este panorama industrial y alienante con la modernidad, al menos hasta su contacto con el sindicato.

Esta llanura, determinada por el extractivismo, limita con los asentamientos obreros del litoral. Allí, a su vez, hay un puerto que trae turis-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tas en románticos barcos de vapor, haciendo pensar en representaciones estereotipadas del río Magdalena. Se pueden ver pájaros y caimanes en escenas de atardeceres, que aparecen en un capítulo denominado "Postales del río, 1931" (94–96). Es una zona caracterizada por los ritmos del río, pero donde no rige la paz:

> Dos temporadas de inundaciones al año irrigaban las ciénagas, donde en la sequía desovaban los peces que después se darían a la fuga en la subienda y se lanzarían a la aventura del río. En aquellas ciénagas descendían bandadas de patos migratorios que formaban escuadras y al caer hacían un ruido similar al de los aviones de guerra, y los manatíes encallados lloraban a berridos como plañideras, y se petrificaban los caimanes y sobrevolaban las águilas de fuego que cazaban en los incendios de taruya y de noche merodeaban los jaguares y todo olía a pescado descompuesto. (95)

Más allá de estos animales, que parecen implicados en actividades bélicas sorprendentemente humanas, asistimos a una clara personificación del agua, que se vuelve a la vez activa y espiritualizada:

> Aquellas ciénagas eran inundables porque estaban por debajo del nivel del río y el agua recuperaba su memoria y llenaba las depresiones formando una red de ciénagas conectadas. Había dos temporadas de lluvias al año. En ellas la niebla del río flotaba sobre la corriente en las madrugadas y el espíritu del río subía y se iba volando a las cordilleras. (95)

Las ciénagas inundadas, cuerpos de agua típicos del río Magdalena, se presentan aquí como el recordatorio de la genuina misión de un agua que olvida su tarea una vez al año. Es en esta zona donde Alejandro se enamora de Lucía, la futura madre de su hija, que baja de un barco de vapor en nochevieja. Ella, a su vez, vivirá como la única maestra de la "Escuela de las Nubes" con la hija en las montañas gemelas, desde donde se puede contemplar el puerto del Cacique. Percibida por la hija de Alejandro, Elena, se ve así:

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> La niebla bajaba como un manto de novia y cubría las montañas gemelas, Montefrío y Montaña Redonda. Sabíamos que luego de penetrar en los bosques y difuminar las cumbres, el banco de niebla cerraría la vista de la carretera y de la peña de piedra blanca del barranco Chanchón. Cuando estaba despejado y podía caminarse a la cima de Montaña Redonda, desde la cumbre veíamos la cuchilla y otras cimas recortadas de la serranía. Y a lo lejos la mancha gris del pueblo del Cacique y más dos mesetas y el solitario cerro de la Magdalena como un pico de águila, y más lejos aún las tierras bajas del valle del río con sus tormentas eléctricas y las luces del puerto con las altas torres de fuego de la refinería petrolera visibles solo en las noches despejadas. (49)

Llama la atención que la niebla tiene una connotación femenina ("como un manto de novia" (49)) y masculina ("penetrar" (49)) a la vez, mientras que las montañas gemelas Montefrío y Montaña Redonda parecen formar una pareja fértil. El "manto de la novia" recuerda a las representaciones sincréticas de la Pachamama que permiten dos lecturas a la vez: como montaña y como mujer vestida de Virgen María (Cabellero).[13] Ferreira incluso compara la cima de las montañas gemelas con la cabeza y los pechos de una mujer,[14] mientras que el viejo Cacique lanza nubes sobre el puerto cuando fuma. En conjunto con la penúltima cita que localiza el "espíritu del río" (95) en la niebla que se va "volando a las cordilleras", vemos una clara referencia al título de la novela. No obstante, los ríos voladores son una paráfrasis para un fenómeno meteorológico del Amazonas que describe la circulación de enormes cantidades de

13 Mediante cuadros como *La Virgen del cerro* (Potosí, ca. 1585), analizados de manera ejemplar por Caballero, los conquistadores cristianizaron lugares rituales de cultos indígenas, muchos de los cuales se han encontrado en las montañas. Lo que las dos formas de culto tienen en común, a pesar de sus diferencias, es la suposición de un vínculo entre la feminidad, el cuerpo materno y la fertilidad, que en ambos lados se asocia a un poder supremo.

14 "La carretera pasa entre el Montefrío y la Montaña Redonda. Desde el pueblo se ven como dos tetas y por eso así las llaman, Las Tetas de la India, porque todo el conjunto de la serranía visto a los [sic] lejos da la impresión de ser una mujer acostada, de modo que íbamos como hormigas sobre las tetas de la India" (127–128).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

agua en la atmósfera, capaces de crear su propio viento. El Amazonas, sin embargo, se presenta como inalcanzable ya que es el río que el padre de Alejandro siempre hubiera querido ver (40). Queda a destacar que la constelación narrativa, mediante la cual Ferreira sitúa los varios estados agregados existentes del agua en la montaña, insinúa que el origen real de cualquier agua que fluye por el valle del río Magdalena se encuentra en las alturas. Caracterizándolas como un lugar donde hasta la vista está controlada por un cacique, se puede anotar que Ferreira (re)produce un elemento posiblemente masculinizado de la mitología indígena, mientras que concretiza a la Pachamama en un cuerpo femenino pasivo ("acostada" (128)) y sexualizado.

Con el "barranco Chanchón" (49) sigue existiendo una zona de muerte en las montañas gemelas, una profunda ladera que se usa como basurero (127), sobre la que se empuja a los obreros inoportunos. Pero la ladera está conectada con arroyos donde no sólo juega la hija de Alejandro, razón por la cual es un lugar inocente para ella, sino también donde otros habitantes de la montaña a su vez encuentran a los muertos, cuyos cuerpos parecen "una masa de jabón irreconocible, salvo por la ropa" (180). El agua también puede destruir los cuerpos. Sin embargo, no está claro si Alejandro estuvo alguna vez allí. La densidad de los flujos de los medios de comunicación, las cartas, las fotos y las referencias a tradiciones narrativas como a Cervantes[15] (63, 111) o Dostoievski[16] (116) —cuyo estilo realista Ferreira pretende adoptar en parte— parecen sustituir a la persona misma. La mayor ambivalencia que se mantiene es la que existe entre las

15 Cervantes es citado como un autor ya canonizado a quien se dedica un cine (63) y un teatro (111). Cerca de un molino de la petrolera, los trabajadores satirizan a Don Quijote y Sancho Panza en una escena callejera, el último siendo interpretado por una mujer (37). A pesar de esta reminiscencia de las tradiciones de la literatura clásica española, que parece aludir al posible carácter referencial o realista de la ficción, resulta especialmente llamativo el vínculo de un autor del Siglo de Oro con medios documentales como el cine y la fotografía. En última instancia, el narrador considera que sólo éstos tienen un efecto sobre el público en servicio del movimiento obrero. Sin embargo, el valor de la revista reside sobre todo en que muestra las fotos de Alejandro sobre la huelga laboral.

16 "Tengo que escribir casi todo el periódico yo mismo como Dostoievski" (116).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

aguas del Magdalena y las montañas, por un lado fluyen tranquilas, interconectadas y por otro circulan en varios estados de agregación por la consistencia viscosa del aceite, cuya tenacidad y dureza transporta una clara crítica a la modernidad, que, sin embargo, a Alejandro le fascinaba. Asimismo, la novela consigue vaporizar la narrativa económica de la salvación asociada a la producción de petróleo, que ha estado vinculada a las 'petroficciones' en América Latina desde principios del siglo XX, como señalan Saramago y Beckman.

2.3. *Río Muerto* (2020): el miedo topicalizado y los fluidos (corporales) crecientes

El *Río Muerto*, que da título a la novela de Ricardo Silva Romero de 2020, solo aparece al final de la trama en tanto que cuerpo de agua. Más allá de eso, proporciona una amenaza constante, pero que aún no se realiza en dimensiones paisajísticos. No obstante, determina indirectamente los motivos centrales de la novela: el miedo, la oscuridad, el poder de la voz y, en última instancia, la superación del miedo, que ocurrirá precisamente a orillas de ese río, durante la noche.

La trama describe los tres meses que siguen al asesinato de Salomón Palacios, un hombre mudo, en el pueblo, ficticio pero ejemplar, Belén de Chamí. Al principio no está claro por qué Salomón, padre cariñoso de dos hijos y marido de Hipólita, es tiroteado por los llamados "matones" (p.ej. 13, 19, 28) poco después de cumplir 42 años. La familia se las arregla para que un enterrador local sepulte el cuerpo bajo un árbol a las afueras del cementerio en la noche, bajo la luna y una lluvia intensa. El enterrador también será asesinado unos días después. Los miembros de la familia atraviesan una grave crisis psicológica, que será el centro de la novela junto a la reconstrucción de lo que realmente sucede en ese pueblo, que llevará a los familiares, empezando por la madre, a enfrentarse a los cómplices del asesinato y a los beneficiarios pertenecientes a los grupos armados. La madre comienza a manifestar una actitud suicida, de la que hace ostentación delante de todo el pueblo, asustando mucho a sus hijos. Así que pide a sus hijos, al vecino y al policía que la persigue que la maten. Su forma de hablar provocativa y, debido a su deseo de morir,

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

desinhibida, es fuente de mucho humor, por lo que el vecino avaricioso —irónicamente llamado Modesto— y el policía corrupto —llamado Lizardo— son caricaturizados como tipos de personajes que representan un sistema de miedo, avaricia, infidelidad y deseos de manipulación y sumisión.

Durante el funeral de Salomón estalla el escándalo cuando Hipólita, que ha estado vigilando de lejos las relaciones en el pueblo durante las últimas semanas, acusa al propio párroco de estar compinchado con los verdugos de la Triple Equis y del Bloque Fénix.[17] Mientras el pastor, que más bien pretendía confirmarle su deseo de morir en el marco del ritual religioso a Hipólita para que se entregara a los matones en tanto víctima convencida, ella empieza a enumerar todos los posibles cómplices y beneficiarios del pueblo que comparten el interés en su lote, principalmente el policía, que está sexualmente intrigada por ella, y sus vecinos de enfrente, cuya mujer había seducido en su día a Salomón. Al hacer público el involucramiento de todos, hasta del eclesiástico, en el intento de expropiarla, la viuda de Salomón no sólo invalida las dimensiones psicológicas del poder regente en el pueblo sino revela un elemento central

17 Los nombres hacen referencia a dos grupos armados (ficcionales) presentes en la región que, además, parecen estar cooperando. Ésto resulta especialmente irónico, ya que, siguiendo a sus denominaciones (igualmente satíricas) representan a un grupo guerrillero y otro paramilitar. Ello pone de relieve que, a pesar de su supuesta oposición ideológica, son igualmente amenazadores para la población, tal como se ha representado también en novelas como *Los Ejércitos* (2007) de Evelio Rosero. El líder de la Triple Equis, autodenominado así por el género 'X' de película, es decir el porno, que le gusta, controla también a los hombres del Bloque Fénix. El nombre 'Triple Equis' retoma el título de la película estadounidense *xXx – Triple X* (2002, dir. Rob Cohen) ambientada en las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo). En esta película de acción, de gran éxito pero criticada por ser muy tópica, 'xXx' es el nombre de un agente, que también remite a agentes reales de la guerra fría. Siguiendo esta línea, se puede decir que Romero Silva literaturiza el género cinematográfico a través de la grafía fonética de la letra X. El nombre 'Bloque Fénix' contiene alusiones satíricas al bloque sur de las FARC-EP, cuyo capitán fue asesinado en 2008 durante la llamada Operación Fénix, el bombardeo de Angostura, por el ejército colombiano.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

del conflicto armado heredado de la época colonial, a saber, sus motivos fundamentalmente territoriales. Mientras el escándalo en la iglesia aclara cada vez más cuáles de los habitantes del pueblo están del lado de la verdad y quiénes aceptan a la Triple Equis como "la pequeña tropa del jefe de esa tierra" (112), aparecen justamente estos hombres en uniforme con la furgoneta del mismo Salomón en la que se llevan a los tres familiares restantes a su campamento, después de haber desarmado a Hipólita. El ahora tan patente miedo a la muerte, sobre todo de los niños "que entre los dos a duras penas sumaban veinte años" (123), está acompañado por menciones repetidas del río muerto que, ahora sí, está descrito como un flujo que arrasa cuerpos (107, 123, 135, 136, 143). La situación evoca una terrible presencia de señales físicas del miedo, que van desde el castañeteo de dientes y la mordedura de las uñas hasta el reflejo de orinar y el llanto desesperado por parte de Segundo, el hijo menor. Hipólita es separada de sus hijos por unos minutos, mientras se hace evidente que el nombre 'Triple Equis' que recibe el comandante hace referencia a los videos pornográficos que hace con sus víctimas. No obstante, ni ella ni su hijo Maximiliano quieren renunciar a su orgullo, por lo que no piden clemencia, sobre todo Hipólita está decidida a llevar a sus hijos a la muerte, razón por la cual provoca constantemente al comandante con insultos. Mientras fluyen sus palabras sin parar, ya que ha perdido "la capacidad de sentir miedo" (121), Segundo se da cuenta de la materialidad de la última nota que le había dado su padre en su bolso: "Haga caso" (122, 140, 141). Entonces cambia de opinión y se arroja al suelo de rodillas, suplicando con éxito por la vida de la familia ante el comandante (que, de todos modos, tenía pocas ganas de matar a la viuda).

Al final, es él quien, a pesar de su carácter tímido, salva a la familia. Los tres son finalmente conducidos al río muerto en el auto del mismo Salomón y arrojados del vehículo a toda velocidad con las manos atadas. Parece ser esta confrontación con el miedo a la muerte en ese lugar liminal la que convierte a Segundo en el verdadero héroe de la historia. En este momento de la trama vuelve a llover. Recitando las frases de su padre como en una oración, Segundo se mantiene con vida y así se da las fuerzas suficientes para encontrar a sus familiares en la oscuridad de la noche, esta vez sin llorar. "Y, como por primera vez su Dios no le pareció

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

suficiente, pensó en el papá y en la lloviznita que se estaba volviendo lluvia y en la creciente de la canción." (148) Posteriormente, empieza a citar la canción popular "La creciente" (148), preguntándose por qué conoce su letra. Las emociones en ella, que están vinculadas a una analogía con el agua, se convierten así en una metáfora de su creciente coraje.

Un grande nubarrón se alza en el cielo
Ya se aproxima una fuerte tormenta
Ya llega la mujer que yo más quiero
Por la que me desespero y hasta pierdo la cabeza [...]

Y así como en invierno, un aguacero
Lloran mis ojos como las tinieblas
Y así como crecen los arroyuelos
Se crece también la sangre en mis venas [...]

El mar sereno se vuelve violento
Parece una gigante marejada
Ya crece la alegría en mi pensamiento
Como al despertar de un sueño
Porque vi mi prenda amada [...]

Ya se alborota mi pecho latiendo
Como el repiquetear de una campana
Ya se hizo la luz en mi pensamiento
Como sombras de luces declinadas

Los ríos se desbordan por la creciente
Y sus aguas corren desenfrenadas
Y al verte, yo no puedo detenerme
Soy como un loco que duerme
Y al momento despertara [...]

Y así como las nubes se detienen
Después de un vendaval, viene la calma
A todo río le pasa la creciente
Que no es el amor que llevo en mi alma. (148–150)

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mientras que la tormenta sobre la que canta puede llevar sus emociones a un hervor catártico y, en última instancia, calmante, igualmente la naturaleza parece haberse apiadado de él, ya que aterrizó suavemente en un pastizal en pendiente, donde una piedra musgosa detiene la caída de su cuerpo hacia el río. Como informa el narrador, el alma de Salomón, "el espanto del mudo" (113) ya puede descansar en paz, lo que a su vez corresponde a una profecía de la bruja Polonia, una anciana independiente que se comunicaba constantemente con Salomón y quien le dijo que su alma vagaría durante otros tres meses después de su muerte. Durante la marcha nocturna de la familia fuera del bosque, el olor del tabaco del fallecido, que era un fumador empedernido, parece estar por todas partes aun cuando sus objetos personales, que los hijos habían apartado, se quedaron en la furgoneta.

En el contexto de una presencia cada vez más fuerte del autor implícito, nos enteramos que este conoció a Segundo, con su nombre verdadero, en un largo viaje en coche durante el que se enteró de esta "fábula real" (145). El autor afirma haber viajado hasta Belén de Chamí para confirmar la historia "punto por punto porque me dio miedo creerla desde la primera vez que la oí" (145).

> Y entendí, ahogado entre el calor junto al río Muerto e incapaz de respirar el aire espeso que sí pueden respirar los belemitas, que no iba a ser capaz de despojar ese lugar de su misterio: sólo los vivos y los muertos de allá pueden verlo. (146)

La novela deja clara la connotación negativa de la imagen del río en algunos lugares del país, pues la "ribera" (147) o el verbo "flotar" (107) evocan ya a los tiempos de los asesinatos, que aquí se refieren específicamente a la época en torno al 29 de febrero de 1992[18] (113, 133). Disponer del

18 Aunque la fecha parezca ficticia en el contexto de la novela —no se puede verificar el testimonio del modelo del personaje Segundo, que inspiró la novela—, el 29 de febrero de 1992 contiene una referencia a otro tipo de masacre en Colombia. Ese día, hasta 50 personas fueron asesinadas en la Universidad Libre de Barranquilla con el objetivo de vender sus órganos con fines médicos. Esas personas habían sido empleadas como recicladores. En memoria de la masacre

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hilo temporal también le permite al narrador/autor implícito anunciar, como si fuese para calmar y aliviar a su público, que 13 años después el comandante será asesinado en la plaza mercado del pueblo.

3. A modo de conclusión

Estas tres formas diferentes de escribir sobre el río muestran distintos aspectos de la vida en y con el río. En *Esta herida llena de peces* son las prácticas cotidianas del río, como el lavado, los viajes y los juegos en las orillas, las que sirven de fuente de identificación para la protagonista y la ayudan a superar el contraste étnico. Las metáforas sobre la superficie del río ofrecen una metarreflexión sobre la dinámica de su identificación emocional con el río, cuyo rasgo colectivamente compartido es, sin embargo, la violencia que este parece representar únicamente a nivel metonímico. En la segunda novela, *Recuerdos del río volador*, el paisaje fluvial sólo se explica una vez que es incrustado en las montañas que tiene detrás y en los mitos cotidianos que rodean sus orígenes. Las seducciones del extractivismo se hacen visibles en la extensión épica de este texto inspirado en la novela comunista del siglo XIX, que problematiza la aspiración colombiana al progresismo sin negarlo enteramente. La tercera novela, *Río Muerto*, por su parte, describe en última instancia un no-lugar tan inclinado y tóxico como los campos petrolíferos y la ladera presente en *Recuerdos del río volador*. En ambos lugares, se elimina a la gente que piensa por sí misma. Sin embargo, Segundo supera el abismo —que también simboliza una imposibilidad de representar las emociones— materializando su angustia por medio del canto y de las pocas palabras que tiene de su padre en la memoria, conservados a través de los papelitos paternos. Así, encuentra el camino a través de este bosque metafórico sin luz y logra salvar a su familia. No obstante, esta novela acentua más que las otras dos que es la imaginación del ser humano la que crea los paisajes en tanto que representación de la naturaleza. Al escenificar explícitamente

---

se declaró el 1 de marzo como el Día Internacional del Reciclador o de la Recicladora.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

el río como lugar del miedo (y satirizar las acciones de los grupos armados), Silva Romero no sólo expone la simbología del poder, sino también su propio enfoque lúdico de la ficcionalidad, las referencias históricas y, sobre todo, el río (colombiano) como lugar del terror. Cabe destacar que también vacía cualquier referencia geográfica o acuática del 'río muerto'. Este paisaje no procura agentes no-humanos relevantes. Aunque puede interpretarse la caída de Segundo sobre una piedra musgosa como una merced potencialmente mítica de la naturaleza, él se presenta manifiestamente como hombre al evocar la canción "La creciente" (148) a la vez que es posible asociar la llovizna con la muerte del padre, y somos nosotras las lectoras las que asocian la llovizna con la muerte del padre. Finalmente, Segundo y el misterioso humo a tabaco son los que conducen a la familia fuera de un bosque oscuro y neutro.

En *Esta herida llena de peces*, las prácticas cotidianas ocupan un lugar central. Éstas están en gran medida connotadas por el género femenino, no sólo a través del lavado, sino también porque la conductora de la canoa es mujer y también porque la maternidad se presenta como una elección social y una actividad compartida. Además, todas las casas se describen según su posición en relación con el río Atrato. Mientras que los niños creen que la Madremonte se esconde en los botes que han sido colocados en la orilla para secarse, los adultos parecen intentar contrarrestar la fuerza del río con el ritmo de los cantos y bailes afrocolombianos. En las otras dos novelas, los espacios acuáticos contiguos a una ladera o a un cuesta son lugares de muerte, como el vertedero de *Recuerdos del río volador* y el *Río Muerto*. Así, parece posible que las aguas estancadas del Río Muerto —en la novela se dice "cerradas" (Silva Romero 147)— sean el resultado de un desastre medioambiental. En cualquier caso, funcionan para localizar mentalmente el lugar del miedo y, del mismo modo, para salir de la parálisis emocional que este conlleva, con la presencia de un imaginario acuático. Lo interesante aquí en comparación con la materialidad del río Atrato, en tanto que un flujo de agua concreto que alegoriza el hilo narrativo en la obra de Salazar Masso, es el distanciamiento entre el río y el flujo de la palabra, es decir el quiebre representacional que se observa. Además de la importancia del género para los roles sociales, se nota la pregunta sutil y escéptica pero persistente por la influencia

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

que pueden procurar las creencias populares, incluso supersticiosas, de las leyendas indígenas folclorísticas y la importancia que tienen los bienes culturales compartidos, que se rastrean en los ritmos (Salazar Masso, p.ej. 34, 39, 51, 129–131)[19] y las canciones. Sin proponer cosmologías completas y contundentes, influyen tanto en el orden interior de los paisajes fluviales regionales como en la salida de las tramas. Ésto se muestra en la invocación de leyendas particulares, especialmente acerca de las montañas, a las que se asigna un poder preestructurante sobre los paisajes fluviales, aunque puedan parecer ingenuas e infantiles (Salazar Masso) o estereotipadas y anticuadas (Ferreira). Las narrativas que contienen, sin embargo, forman referencias a la movilidad étnica dentro de Colombia y, especialmente la cultura afrocolombiana, a la historia de la eslavitud. El contexto económico del actuar de los grupos armados y su interés en la despoblación de tierras fértiles solo se insinúa, en contraste con la importancia mundial de la industria petrolera.

En *Recuerdos del río volador*, como en *Río Muerto*, es una asociación tabacalera la que insinúa un poder indígena que aparece de forma paralela a la trama factual, que Ferreira vincula con las nubes, la (in)visibilidad y también la humedad. La vista de pájaro casi divina que entra en juego desde la montaña puede asociarse a una posición superior, pero también remite a un fenómeno meteorológico concreto. Mirando al Magdalena, queda claro que el extractivismo que tanto le fascina a Alejandro ha entrado en Colombia a través de la conexión del río con el mar y, por tanto, con el comercio mundial.

19 La musicalidad de los ritmos ya se menciona en la cita inicial de Gabriela Mistral ("Un río siempre suena cerca. Ha cuarenta años que los siento. Es canturía de mi sangre, o bien un ritmo que me dieron" (6)). Véase al respecto la contribución de Florian Homann en este volumen. En la novela no sólo aparecen en los cantos de la cultura afrocolombiana —una lista de los cantos relevantes para la novela figura en el apéndice (131)—, sino que también desempeñan un papel en actividades cotidianas como caminar o preparar pescado, que se aparentan al baile. La protagonista blanca piensa carecer de ritmo (28). Por fin, los ritmos también describen a los disparos de los guerrilleros contra la gente en la iglesia (125–128).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

En este contexto, las narrativas fluviales hacen referencia a un pasado muy concreto, pero no necesariamente reciente sino estructuralmente persistente. Ellas "construyen espacios definidos, no por la metáfora o la alegoría, sino por una clara voluntad referencial, con distintos grados de cercanía a una realidad geográfica particular que se busca resaltar" (Navarrete 86–87). Como vimos en *Río Muerto*, igualmente sirven para conectar perspectivas sumergidas (Gómez-Barris XVI, 1–4, 11–12) con dimensiones subconcientes de la vida humana.

Bibliografía

Beckman, Ericka. "An Oil Well Named Macondo: Latin American Literature in the Time of Global Capital." *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 127, no. 1, 2012, pp. 145–151.

Blackmore, Lisa. "Water." *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*, editado por Jens Andermann, Gabriel Giorgi y Victoria Saramago, De Gruyter, 2023, pp. 421–438.

Blackmore, Lisa y Liliana Gómez. "Beyond the Blue: Notes on the Liquid Turn." *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*, editado por Lisa Blackmore y Liliana Gómez, De Gruyter, 2020, pp. 1–10.

Caballero, Luz Helena. "La virgen del cerro. Paisaje e Imagen Sagrada." *Clío*, vol. 7, 2005. <https://historiadelarte.uniandes.edu.co/clio/septima-edicion/la-virgen-del-cerro-paisaje-e-imagen-sagrada/>.

Corte Constitucional de la República de Colombia. Sentencia T-622/16, 2016. <https://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2016/t-622-16.htm>.

De la Calle, Humberto. "De la Calle habla por primera vez del papel de las artes en el proceso de paz." *Revista Arcadia*, 4 de marzo de 2014. <https://www.semana.com/agenda/articulo/de-la-calle-habla-por-primera-vez-del-papel-de-las-artes-en-el-proceso-de-paz/35856>.

Escobar, Juan Camilo y Adolfo León Maya. *¡Levántate y marcha!: movimientos sociales y política en Colombia (1920–1940). Las fotografías de Floro Piedrahita Callejas y otras imágenes del mundo*. Universidad EAFIT – Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, 2021.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ferreira, Daniel. *Recuerdos del río volador*. Alfaguara, 2022.

Gómez-Barris, Macarena. *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Duke University Press, 2017.

González Echeverry, Ángela M. "Pacífico agravio y ellas: Esta herida llena de peces de Lorena Salazar Masso." *Anclajes*, vol. XXVII, no. 2, 2023, pp. 35–55.

Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.

Kohn, Eduardo. *Cómo piensan los bosques*. Abya Yala, 2021.

Latour, Bruno. *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy?* Harvard University Press, 2004.

Moraña, Mabel. "Introduction: Texts, Textures, and Water Marks." *Hydrocriticism and Colonialism in Latin America*, editado por Mabel Moraña, Palgrave Macmillan, 2022, pp. 1–28.

Moreno Rodríguez, María Luisa y Javier Rodrigo Díaz Melo. *Narrativas de la guerra a través del paisaje*. Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018.

Navarrete, Sandra. "Cartografías de la crisis en Esta herida llena de peces de Lorena Salazar." *Theory Now: Journal of Literature Critique and Thought*, vol. 6, no. 2, 2023, pp. 81–102.

Nieto, Patricia. *Los escogidos*. Editorial Universidad de Antioquia, 2015.

Noriega, Ana María. "¿Por qué los ríos se declaran sujetos de derechos?" *Radio Nacional Colombia*, 24 de marzo de 2024. <https://www.radionacional.co/actualidad/medio-ambiente/rios-abc-de-sus-derechos-como-sujetos>.

Nuzzo, Giulia. "La 'pentalogía (infame) de Colombia' de Daniel Ferreira: una aproximación a su obra." *Cultura Latinoamericana: Revista de Estudios Interculturales*, vol. 25, no. 1, 2017, pp. 134–164.

Pardo, Tatiana. "Los silenciados: el paisaje que configuró la violencia." *El medioambiente, un desafío periodístico. Pistas para investigar y narrar historias socioambientales*, editado por Santiago Wills, Consejo de Redacción y Konrad Adenauer Stiftung (KAS) en Colombia, 2020, pp. 63–103. <https://pistasmedioambiente.consejoderedaccion.org/>.

Ricœur, Paul. *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*. Éditions du Seuil, 1983.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ruiz-Serna, Daniel. "El territorio como víctima. Ontología política y las leyes de víctimas para comunidades indígenas y negras en Colombia." *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 53, no. 2, 2017, pp. 85–113.

Rutas del Conflicto. "Ríos De Vida Y Muerte: Tras La Ruta De Desaparición Forzada En El Río Cauca." *Rutas del Conflicto*, s.f. <https://rutasdelconflicto.com/rios-vida-muerte/>.

Saramago, Victoria. "Oil." *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*, editado por Jens Andermann, Gabriel Giorgi y Victoria Saramago, De Gruyter, 2023, pp. 329–342.

Salazar Masso, Lorena. *Esta herida llena de peces*. Tránsito, 2021.

Senado de la República de Colombia. Sentencia PL-038, 2023–2024. <https://leyes.senado.gov.co/proyectos/images/documentos/Textos%20Radicados/proyectos%20de%20ley/2023%20-%202024/PL%20038-23%20Rio%20Magdalena.pdf>.

—. Sentencia PL-071, 2019. <https://leyes.senado.gov.co/proyectos/images/documentos/textos%20radicados/proyectos%20de%20ley/2019%20-%202020/PL%20071-19%20Prohibicion%20Plasticos.pdf>.

Serje de la Ossa, Margarita Rosa. *El revés de la nación: territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Universidad de los Andes, 2011.

Silva Romero, Ricardo. *Río Muerto*. Alfaguara, 2020.

Vargas Roncancio, Iván Darío. *Law, Humans and Plants in the Andes-Amazon*. Routledge, 2024.

Vidal, Velia. "El racismo en 'Esta herida llena de peces'." *0/70*, 13 de agosto de 2021. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/el-racismo-en-esta-herida-llena-de-peces/>.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Aquatic Memories and Mutilated Bodies in Vanessa Londoño's *El asedio animal*

Rebecca Seewald

What is a body if (it is) not an entity? This question emerges when engaging with Vanessa Londoño's *El asedio animal* (2021), a novel that explores themes of vulnerability, dissolution, and the interconnectedness of human and non-human bodies. Narratively, the novel addresses the Colombian armed conflict and its devastating impact on landscape and people. A nation both mentally and physically harmed is portrayed, in which neither justice nor a stable social structure are given, and where healing can only be imagined in a total dissolution of the self in the environment. The text delves into Colombia's conflict-ridden present, simultaneously revealing historical and prospective layers of violence and offering a profound structural reflection on concepts such as memory, time, and spatiality.

In this context, water occupies a central position as a primordial, non-linear element. Through aquatic imagery, the text constructs a temporally fluid tableau of interwoven narratives, emphasising the interconnectedness of individual bodily experiences and their integration into a collective experience. To gain a more comprehensive understanding of the imagery that is used, Astrida Neimanis' posthuman feminist theory, articulated in *Bodies of Water* (2017), will serve as a reference. The author integrates neomaterialist theory with feminist phenomenology, aiming to "develop[] imaginaries that might allow us to relate differently" (11). While previous categories and ontologies positioned the human being as a central agent in the world, determining the planet (and hence its survival) as an object at their disposal, neomaterialism in-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

troduces a shift in perspective and positions humans as an "integral part of the natural world, rather than as owners who can use its resources at will" (López-Calvo and López Chavolla 96). This foregrounds the 'agency of things'—an understanding prevalent in indigenous cultures—which asserts that humans are not the only agency-holders within the world's ecosystem. Rather, all material elements, from the smallest particle to the largest natural formations, actively shape and participate in the world (see Bennett). The centre, therefore, is no longer understood as occupied by Man (as implied by the term 'anthropocene'), but as relational and jointly constructed, as reflected in the concept of 'chthulucene' (see Haraway 71). Neomaterialism represents the first relevant theoretical approach in Neimanis' framework.

Feminist phenomenology, the second relevant scholarly approach, builds upon the phenomenological frameworks established by Maurice Merleau-Ponty (1945). It concerns the situatedness of knowledge, investigating how consciousness and reason are constructed through lived experiences. By understanding the concept of 'being in the world' as a physical and sensory condition fundamental to all cognitive experience, the rigid separation of body and mind is challenged. Rather, knowledge appears to be fundamentally shaped by the bodily parameters that condition thinking. The body itself turns into a sensual producer and repository of knowledge—consequently, knowledge itself is intrinsically connected to a specific human body. While Merleau-Ponty focused on the 'universal' human body experience, contemporary feminist approaches aim to uncover how bodily observations are shaped by different parameters that strongly influence our moving in the world. Here, "the subject 'woman' is not a monolithic essence, defined once and for all, but rather the site of multiple, complex, and potentially contradictory sets of experiences, determined by overlapping variables such as class, race, age, lifestyle, and sexual preference" (Braidotti, *Nomadic subjects* 25). Consequently, this theoretical approach advocates for a focus on underrepresented perspectives, particularly those of non-male and non-Western voices, emphasising their distinct contexts and challenges (see Gómez-Barris). Posthuman feminist theory takes things one step further, including non-human experiences. It asks for the interconnectedness of

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

all lived experiences and highlights the spatial relationships that exist between human and non-human embodiments.

Due to their profound structural reversals, both neomaterialism and (posthuman) feminist phenomenology can be regarded as significant theoretical shifts. In accordance with the "liquid turn" (see Blackmore and Gómez), Neimanis unifies these approaches by examining them through the prism of water, demonstrating a paradigm shift from a centralist, phallogocentric view of the human body to one that emphasises bodily fluids within their environmental context. She provides what I consider a *macrofocus*, which underscores the significance of these fluids due to their intrinsic connexion to the world's waters, and a *microfocus*: their placement within the human body. Thus, humans are perceived as an integral part of their biological environment and are studied in relation to their interaction—or interdependence—with the element of water, while simultaneously recognising water as an agent in its own right.

By applying Neimanis' theory, I will investigate how aquatic dynamics influence and shape literary sources according to their own principles. It seems to me that, in the given text, water is not merely a major plot component but emerges as an independent agent that fundamentally moulds the text's structure and storyline. Also, my hypothesis is that the characters partly render agency, being carried along by literal and structural 'currents of water'. They are, so to say, liquid embodiments in interaction which "seek confluence. They flow into one another in life-giving ways, but also in unwelcome, or unstoppable, incursions" (Neimanis 29).

Mutilations of body and mind: the Colombian conflict

Written by Colombian lawyer and journalist Vanessa Londoño and published by Almadía in 2021, *El asedio animal* is a debut novel which consists of four chapters that do not follow a chronological order. They are untitled, marked only with numbers. In line with current literary ten-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dencies,[1] the author takes us to a poor, marginalised community in a rural setting, where she constructs a fictional village called Hukuméiji. In the well-known tradition of Macondo, the town is positioned in the department of Magdalena, in-between three (rather) liquid areas: the Amazonian jungle, the Caribbean Sea, and the Don Diego River. Depicting a town that has been violated, ravaged by crime, and ultimately devastated by a natural disaster, it evokes an oneiric atmosphere reminiscent of Rulfo's *Pedro Páramo*, set in a liminal space between life and death, where the inhabitants endure horrific acts, such as child abuse, rape, and the abduction of women and girls. Although the protagonists barely get close to each other, they are connected by suffering mutilations, as their bodies and minds are marked by violence. First, the story of Fernanda Huanci, an indigenous woman, is told, who has her legs cut off with a chainsaw as a punishment for wearing boots. She does not survive the torture; her story is passed on through her son Alain, a child that is sexually abused by the paedophile artist Lásides. Another protagonist is the midwife Yarima who, in response to the absence of medical care in the village, has started to assist giving birth to the girls of the village, all of them bearing children of the same father, a patriarch and criminal who rapes the adolescents as soon as they start menstruating. As Yarima herself had managed to temporarily escape the perpetrator and to have her first sexual experiences with a boyfriend her age, his henchmen have her beloved killed. Simultaneously, they cut her tongue out, and she remains mute. Two other—unnamed—characters suffer mutilations due to acts of violence that are inflicted upon them: one, who is chosen by mere chance, loses their eyesight, the other their hands as punishment for stealing groceries. During all these horrific events, not only the living are present. Also the dead inhabit the river and the houses, unable to escape their agony. They exude an uncanny presence, remaining totally mute and immaterial, as if suspended in time and space. Thus, they draw

1 See, for example, Suzette Celaya Aguilar (2023): *La tierra sobre tus huesos*; Sara Jaramillo Klinkert (2021): *Donde cantan las ballenas*; Pilar Quintana (2017): *La perra*; Lorena Salazar Masso (2021): *Esta herida llena de peces*, partly discussed in the articles by Homann and Brede.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

a (ghostly) bodily line to previous acts of violence, which, like the dead in the river, do not cease to accumulate.

The narrative is firmly rooted in the political context of the *conflicto armado* within Colombia. The complexity of this conflict comes both from its lengthy duration, spanning over five decades since its beginning, and the multitude of actors and groups involved. These include members of the military, the paramilitary, guerrilla groups, armed collectives, *narcos* and civilians, all of whom pursue different, often oppositional objectives. The fighting has resulted in approximately 250,000 human deaths, numerous displaced persons, and significant social and economic disruption. However, the current official discourse, established by right and far-right political parties, emphasises that the FARC and other guerrilla groups are primarily responsible for the violence in Colombia and the country's present difficulties. This narrative has deeply permeated the collective consciousness, as Villa Gómez et al. report in their study on "Memoria colectiva y relatos hegemónicos. Barreras psicosociales para la paz y la reconciliación. Colombia" (see 150), which examines the processes of constructing hegemonic memories in society and their negative impact on peace-building. The hegemonic discourse portrays the FARC's goals and actions as profoundly malicious and suggests that, even if they were to reintegrate into society, they would remain a constant social threat. This established narrative represents an extremely reductive and polemical view of a complex issue and contributes to hindering an internal peace process. According to the study, the conflict has now extended from the rural areas into the realm of discourse and memory construction: "La disputa por el relato de realidad hoy, es un frente de lucha incansable" (147). The power-oriented manipulation of memory construction hereby neglects the plurality of the population's memories in favour of maintaining established power blocs. This obstruction of an inclusive and equitable process of joint memory formation results in an enduring social division (see 147).

In this context, it clearly is a key poetic concern of the novel to explore alternative modes of verbalising the nation's conflictive history and present. The author primarily attempts to do so by letting (textual) bodies 'speak for themselves.' As Capote Díaz and Homann note, Londoño

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

"logra expresividad vinculando la crueldad y el horror de [l]a historia [colombiana] con cuerpos concretos" (326). These concrete bodies and body parts tell the story on their own, bearing witness to the historical reality. Thus, they collectively form a panorama of past and present memories, composed of mainly "submerged perspectives" (Gómez-Barris 11). As the author states in a preface to the novel,

> [t]he loss of bodily symmetry suggests another form of harmony when one understands that the amputated parts are living matter, capable of generating their own trajectories and tendencies. Literature, I believe, is in the act of restoring vitality to the severed limbs, and in telling the stories of the bodies that continue to remember the mutilated parts and their ghosts.[2]

Londoño proposes that literature can, in part, serve as a medium to revitalize the mutilated body parts and restore them to the entity to which they belong. Narratively, these parts become reconnected to the original body, while the complete story of their (dis)connexion is told. In other words, her literature aims to create a form of metaphoric completeness, a narratively reconstructed bodily symmetry and 'going back in time' while, simultaneously, 'going on' with the history of the bodies' presence (and future), narrating an absence. An alternative interpretation of the conflict is sought, one that takes the body and its parts as the foundation and places a strong emphasis on materialities. This approach also engages in the work of memory construction, reflecting on how physical elements and embodied experiences contribute to the ways in which the past is remembered and understood. The effort to grasp the concept of memory, perceived as intangible or 'immaterial', through material means is far from being a new approach. In fact, it has been a key aspect

2 "La pérdida de la simetría del cuerpo propone otra forma de armonía cuando se comprende que las partes amputadas son materia viva, capaz de generar sus propias trayectorias y propensiones. La literatura, pienso, está en el acto de restituirles vitalidad a los miembros cortados, y en contar las historias de los cuerpos que persisten en recordar las partes mutiladas y sus fantasmas" (Londoño 11). All translations are my own.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

of literary memory work since ancient times (see Erll 64). In the following, I will explore the aquatic's influence on this discourse and analyse whether the history of a physical body can be represented through the imagery of water. What lessons and conclusions can be drawn from this for future work in the field of literary memorial practices?

Watery embodiments and interconnexions

Water serves as a vital element across multiple dimensions of the text: it shapes the spatial environment, functions as a medium for characters' reflections on memory, initiates key interactions between characters and non-human embodiments, and forms the aesthetic framework of the text. As both a life-generating and destructive force, it shapes the protagonists' interpersonal relationships in ambiguous ways. This becomes evident in the case of the characters Yarima and Aníbal, who first meet on an exceptionally rainy day that precedes the village's inundation. Initially, the masses of water, which will soon evolve into a life-destroying force, serve as a unifying element:

> The day I met him, Aníbal was wearing a hat that had lost its shape in the rain and was sagging over his eyes. His pants clung to the silhouette of his legs, and he walked under the weight of clothes swollen with water, moving even more slowly than the stray dogs […]. The blood on his hands, illuminated by the flickering flashlight, began to move, blinking towards us; and then we heard his weary feet dragging sorrowfully through the crusts of mud.[3]

3 "El día que lo conocí a Aníbal traía precisamente un sombrero que había perdido la horma en la lluvia y se le escurría deshecho sobre los ojos. Los pantalones se le ceñían a la silueta de las piernas y caminaba bajo el peso de la ropa hinchada por el agua, todavía más despacio que los perros callejeros […]. La sangre de sus manos alumbrada por la linterna que fallaba empezó a moverse parpadeando hacia nosotros; y luego escuchamos sus pies cansados arrastrarse con tristeza entre las costras del barro" (Londoño 55).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Both the water originating in the environment (*macrofocus*) and the water present within the human body (*microfocus*) are narratively emphasised and constitute the character's first appearance. Aníbal is strongly affected in his movements, essentially reduced to a primal or even subanimalistic state by the force of water, with his motions categorised as subordinated to the stray dogs'. His car is stuck in the flooded ground, preventing his sister from being taken to a nearby hospital, as she is giving birth. Simultaneously, his internal physical processes are indicated and allude to the watery element he embodies: his blood directs him towards the midwife, unaffected by the technical failures of his flashlight. As Neimanis emphasises, "the flow and flush of waters sustain our own bodies, but also connect them to other bodies, to other worlds beyond our human selves" (2). While the boundary between the human and the non-human blurs, the element's primordial dominance over Aníbal is evoked, directing his body through the dark toward another, even as the electronic tool fails. Speaking with Neimanis, water comes to act both as a sustaining as well as a connecting force, seeking to link the human body with others while primarily constituting it.[4]

At the same time, the destructive power of the element is strikingly apparent, not only through the massive impact it has on the mobility of the protagonists. Categories such as inside/outside and self/other become blurred in the rain, as the pulsating blood evokes the metaphorical blood on Anibal's hands, alluding to his involvement in the conflict. Accordingly, his first gesture towards Yarima is a physical, wordless threat: he lifts his poncho to show her the pistol attached to his belt. This display of patriarchal superiority aims to coerce her, without the necessity of verbal communication, into following him:

> At that moment, Aníbal didn't have a name, let alone a story. At first, he was a stranger who, when he finally got close, lifted his poncho to reveal the pistol hanging from the worn-out belt of his pants. […] First,

4 It is worth noting that the process of birth and the associated maternal liquids hold a particularly significant position in Neimanis' work (see, for example, 39–41).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> he grabbed me by the arm and then told me that the hospital was cut off due to the debris the avalanche had swept onto that part of the road [...].[5]

Although he initially appears as a character without history or identity, Aníbal physically marks himself as a fighter involved in the conflict even before any verbal interaction occurs. This connects him to the conflicting groups, linking him to the synchronic events of androcentric violence that significantly shape the Colombian present. When later combined with the historical events of androcentric violence—especially colonial and ecclesiastical—a comprehensive panorama of violence in Colombia appears, envisioned through female and marginalised perspectives.

In the sense that the protagonists' stories are narratives of mutilation and recovery, the beginning of the story of Aníbal and Yarima simultaneously marks the beginning of the narrative of loss. As is recounted achronologically throughout the text, not only does the midwife lose her language, but also her beloved, with whom she shares an intercellular bond. The text clearly highlights the physical interconnectedness of the lovers by emphasising the imagined micro-organic processes of falling in love:

> [I]t made me feel that electricity moving down to my navel, spreading between the cells, because it was a symptom that your bacteria were settling inside me, making me incapable of repelling you. The virus

5 "En ese momento Aníbal no tenía nombre ni mucho menos historia, fue primero un desconocido que cuando por fin estuvo cerca se levantó el poncho para que se le viera la pistola que le colgaba del cinto escurridizo del pantalón. [...] Primero me tomó del brazo y luego me dijo que el hospital estaba incomunicado por los escombros que la avalancha había arrastrado hacia ese lado de la carretera [...]" (Londoño 55–56).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> seemed to take advantage of this compulsive tachycardia to spread your presence through my veins.[6]

The inter-bodily connexion is crucial in my analysis, as it underscores the 'floating together' of two bodies, anticipating that Yarima's loss of her beloved signifies the loss of a physical part of herself. The narrative thus emphasises the profound intertwining of two individuals on a cellular level, highlighting the deep physical and emotional impact of one body's presence/absence on another: "Our own embodiment, as already noted, is never really autonomous. Nor is it autochthonous, nor autopoietic: we require other bodies of other waters (that in turn require other bodies and other waters) to bathe us into being" (Neimanis 3). A complex cellular network is articulated, linking the lovers, but Aníbal's sister and child as well, with Torero, who embodies both the father of the child and Aníbal's murderer. This permeable relationship network underscores the interdependency of existence, challenging the apparent boundaries between life and death by illustrating a cycle of fluid, ever-changing forms. The body is never simply an entity, in a single place, nor simply 'itself' (see Neimanis 29). Rather, it is a space "where past and future bodies swim through our own" (4). From this, it follows that our understanding of the body should become multi-scalar and multi-generational, conceptualised as a permeable being in the world.

Memorial waters: flooded archives

Also in a spatiotemporal sense, there is a connexion between the transforming geological space and the presence of multiple temporalities that converge in the undifferentiated situatedness of water. In this context, the text reveals various archives that in part float over each other, with

6 "[M]e hacía recorrer hasta el ombligo esa electricidad que progresa entre las células, porque era un síntoma de que tus bacterias se instalaban en mí haciéndome incapaz de repelerte. El virus parecía aprovecharse de ese gesto compulsivo de la taquicardia para difundir tu presencia entre mis venas" (Londoño 79).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

aquatic imagery used to interlink memorial layers. As Yarima searches for Aníbal's mortal remains, she descends to the riverbanks. Due to heavy rains, she relives the experience of the village's inundation and becomes immersed in sensory impressions that transport her back to the day she first met him. The memories evoke the smell of blood—likely from Aníbal's sister's newborn—the humidity in the yard, and the radio warnings of the recent flood she heard when being together with Aníbal. In particular, the haptic, auditory, and olfactory stimuli, which are deeply linked to memory, evoke the sensations she preserved from their encounters. Temporal and narrative layers begin to overlap in an interplay of sensations, echoes, and scents. This represents the first archive discussed: the archive of her body, accessed through aquatic sensory impressions, which allows her to immerse herself in her memories and explore the varying intensities of past experiences.

But also "the landscape [is envisioned] as historically layered, haunted, [and] marked by material ruins" (Welge and Tauchnitz 2), as becomes evident when the protagonist sifts through water and mud in search of her beloved's dead body, uncovering various objects along the way. In the liminal space between water and land, she navigates through multiple layers of the history of collective violence,[7] reading the traces left from colonisation to the present day:

> It was said that beneath that river were not only the bodies from the avalanche but also those that had been abandoned times ago. On either side of the riverbed, one could see the fallen walls of houses and overturned cars […]. The damp, clayey earth preserved buttons and identity cards; teeth, T-shirts, and hats, all floating towards the shifting surface of the barely hardened mud under the sun. […] By that time, the riverbanks had already given way, and the slopes on which those shantytowns were built were unaware of what had once

7 A process reminiscent of the 'desedimentation' concept articulated by Rivera Garza who proposes a geological lecture, "[. . .] en la que el tiempo profundo y los puntos de personajes no humanos ayudan a desedimentar las heridas de la violencia colonial y de género que se extienden hasta el México de hoy" (55). See also Jörg Dünne's contribution in this volume.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> been the great river basin, which was now beginning to reclaim its former territory.[8]

Through juxtaposition, the enumeration evokes the equivalence of the listed items,[9] of objects of varying materialities. Therefore, it suggests a form of co-worlding of animate and inanimate things as studied by Bennett, who is not afraid to connect neomaterialism with political studies and to ask for a "political capacity of actants" (94). In coming together in a horizontal, democratic space, I suggest that the objects form some kind of archive of mutilated entities, a repository that displays all elements and voices of the river with equal importance and respect. Again, emphasis is placed on the agency of water, especially on its movement and the concealment/revelation of objects. As Yarima walks on, she soon comes across the severed limbs:

> The first thing I saw when I bent down was a head with its eyes blindfolded, and then a pile of parts with which I had to assemble four-

8 "Se decía que bajo ese río estaban no solo los cuerpos de la avalancha sino los que habían abandonado hacía tiempo. A lado y lado del cauce se veían los muros caídos de las casas y los carros volteados […]. La tierra húmeda y gredosa guardaba botones y cédulas; dientes, camisetas y sombreros que iban flotando camino a la superficie movediza del lodo apenas endurecido bajo el sol. […] Por esa época ya las márgenes del río habían cedido y las laderas sobre las que se levantaron esos tugurios ignoraban lo que había sido la gran cuenca del río que ahora empezaba a reclamar su antiguo terreno" (Londoño 60–61).

9 Despite the distinctiveness of the objects, which marks them as individual, they are brought together within the context of (firstly) the narrative and (secondly) the enumeration, thus forming a multiplicity within unity. See Mainberger for a comprehensive discussion on the art of enumeration, for example: "Each single event must be narrated, no matter how much it resembles the others; or conversely, to its narrator, each event is so distinctive from the others that a synthesis is impossible", originally: "Jeder einzelne Vorgang muß erzählt werden, auch wenn er den anderen noch so sehr gleicht; oder anders herum: Jeder einzelne Vorgang ist für ihren Erzähler so verschieden von den anderen, daß eine Synthese ausgeschlossen ist" (234). This quote refers to events but is also applicable to objects, I suggest.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> teen bodies, not knowing if their limbs were from the avalanche or had been wandering for a long time.[10]

The materialities appear to float in a liminal space and state, seemingly untouched by the passage of time and immune to decay, as evidenced by Yarima's ability to recollect long-decomposed body parts and assemble them into a whole. Yet, strong olfactory stimuli evoke biochemical processes that hint at the ephemeral nature of these bodies. The mutilated objects seem to exist in a state of both extratemporality and intratemporality, a duality that mirrors the characteristics of water itself. Water, which can never be anchored to a specific location yet is always present in a particular place and time, offers us a complex and multifaceted perspective on spatial and temporal understanding, suggesting a simultaneity of temporalities. As Neimanis puts it, "the waters we embody are both intensely local and wildly global: I am here, and now, and at least three billion years old, and already becoming something else" (39). In the spatiality of water, affiliations become blurred and materialities are perceived as ephemeral. The dissolution of entities signifies a dispersion into separate parts that can no longer be assigned to a specific owner. Similarly, Yarima assembles the bodies, but does not recognise or identify them as specific individuals. In the novel, (non-)human bodies transcend boundaries and expand; they are momentarily observable in one single form, but soon transform and evolve into something new. This way, "water calls on us to give an account of our own (very human) politics of location […]" (Neimanis 4). Rejecting a binary logic of either/or, a posthuman aquatic perspective profoundly emphasises that as bodies of water, we embody both difference and commonality at the same time. This concept is far more boundaryless than the practices of collecting and organising that underly a (chronologically maintained) archive—and, notably, the archive of the village is swept away by

10 "Lo primero que vi cuando me agaché fue una cabeza con los ojos vendados y luego un montón de partes con las que tuve que armar catorce cuerpos sin saber si sus miembros eran de la avalancha o venían ya de hace tiempo deambulando" (Londoño 61).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

the first rain-induced landslide: "The water invaded the offices, carrying away desks and some filing cabinets."[11] Here, the destructive yet generative force of water becomes evident, especially in its connexion to memory. Written archives are obliterated, while water inscribes itself as an archive into the landscape, both obscuring and revealing objects within its depths.[12] It forms an archive accessible only under the specific local and temporal conditions set by the element, which applies both to the archive of lost entities and to the body as an archive itself. Although the bodily archive in the text is represented with considerable complexity, this principle can nonetheless be regarded as one of the generally valid parameters.

Watery dreams of healing

The complex plurality of the aquatic is present throughout the whole imagery, and it brings together elements from seemingly opposite conceptual realms: indigenous objects are combined with paramilitary actions, natural phenomena with Old Testament violence. Indeed, the convergence of different cultural elements resemble the sociocultural reality in the Colombian Amazon region, where diverse social groups from different cultural and religious backgrounds intersect. On a textual level, they become interconnected within the aquatic imagery, and consequently linked to the natural environment they inhabit:

11 "El agua entró hasta las oficinas y se llevó los escritorios y algunos archivadores […]" (Londoño 59).

12 Carolina Caycedo pursues a comparable approach of the river as 'energy archive' in her art installation *Serpent River Book* (2017), which critically examines energy production (including hydropolitical aspects) through Latin America's rivers and searches for energy flows beyond capitalist logics of utilisation. From indigenous perceptions in pre-Colombian times to current dam construction projects, the importance of the river as a donor and store of energy(s) is emphasised. See the illuminating analysis by Hollman and Castro.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> [It] was the day when the paramilitaries arrived on those water vehicles *[planchones*] that navigated across the reflection of the sun, now faded in the water, and which they ran aground, then moved from house to house, killing all men of each family. This same group had […] left a canoe covered in green algae, which they used at night to carry the bodies from the houses to the riverbank. As a result […], among the neighbours, it came to be known by the name "way to heaven"; a name that still survives today as a game in which children shoot imaginary bullets at each other and pile up dead and pale on top of one another.[13]

In this context, it is essential to explain the term *planchones*, used in the original version. A *planchón* is an artisanal vehicle traditionally used for commercial and agricultural traffic, especially for the transport of goods and livestock through the river branches of the Amazon region. Later, it became an economic way for individuals to travel alongside the transported cattle, which slowly decreased in number. Today, the boats primarily serve human passengers, either residing in the region or visiting for tourism. Since the 1970s, *planchones* have become so actively involved in the armed conflict that the *Comisión de la Verdad*, a governmental peace-making institution, has dedicated an entire webpage to explaining their recent history (see Comisión, *Los planchones del río Sinú* n.p.). Here, the vehicles are described as "embarcaciones mecánicas que funcionan sin motor ya que obtienen su movimiento de las corrientes del río" (*Los planchones del río Sinú* n.p.), which allows them to move through the water causing very little sound. This makes them a preferred means of transport for drug trafficking and, in general, for

13 "[Fue] el día en que los paramilitares llegaron en esos planchones que navegaron el reflejo del sol dilapidado en el agua, y que encallaron para luego pasar de casa en casa matando a todos los varones de cada familia. Ese mismo ejército había dejado […] una canoa forrada de algas verdosas que usaban para sacar en la noche y hasta la orilla los cuerpos de las casas, de modo que […] entre los vecinos fue cogiendo el apodo de rumbo al cielo; el mismo nombre que sobrevive hasta hoy como un juego en que los niños se disparan balas imaginarias y se apilan muertos y pálidos los unos sobre los otros" (Londoño 86).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

use by criminal groups. The website, which focuses on the waterways around the city of Montería (and presents historical events that could easily form part of *El asedio animal*), also claims that "[c]ada planchón tiene un nombre y un diseño que lo hace único" (*Los planchones del río Sinú* n.p.). The *Comisión* attributes to them an individuality characteristic of living beings, assigning names and visual features, and emphasises their slow, deliberate movement through the waters.

This perspective aligns with the interconnectedness of human and nonhuman beings that is suggested throughout the novel. Here, the element of water, while initially facilitating the covert movement of paramilitaries and the execution of their brutal attacks, becomes an accomplice in the violence. It is notable that the *planchón*—a symbol of early capitalist transport—interacts with the indigenous canoa that carries the individual corpses. While the transition from body to corpse occurs within the canoe, which transports the dead bodies separately from the site of the murder to the riverbank and thus provides a ritual passage from life to death, the deceased are piled up without individual identity in the capitalist means of transport, as re-enacted in the children's game. Despite the intense cruelty depicted in the scene, the portrayal also conveys a sense of tranquillity, which grounds on the poetic tone that is inherent to the novel and becomes expressed in watery terms like "reflejo del sol," "algas verdosas," and "rumbo al cielo" (Londoño 86), as well as through the gentle, rippling rhythm of the language. The interplay of these contrasting spectrums is characteristic of the novel, whose poetry consistently accompanies the gruesome acts of violence, thereby offering a form of mildness and solace that is seldom found in the narrative itself. The solace absent to the actions and lives of the protagonists is thus contributed to the text by its language, a language that survives, like the title of the children's game survives the dead.

In other chapters, interhuman violence and fluidity converge as well, encompassing not only water as a natural resource but extending to bodily fluids. This is particularly evident in a scene where a human mother drowns her newborn in a water basin, in which the tears of the female

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

perpetrator mix up with the water that slowly ends the life of the very young being:

> Your mother gave birth to a child whom she drowned with my help in the house's water basin. I was struck by his healthy and modest organs and the rosy flush of his cheeks, which faded in the slow movement of his head submerged in the water. […] Sometimes I think he didn't drown in the soapy water of the water basin but in the round, helpless tears rolling down your mother's cheeks.[14]

The scene is reminiscent of a postnatal return to the amniotic sac and a perverted de-birth: the baby is pressed back from the world into a body of water in a reversed act of strength that the mother has to endure. The motivations behind this act, possibly driven by poverty and the urge to protect the newborn from society, thus executing lethal violence on it, remain unclear, though the text alludes to the diminishing memory of the child's father as a contributing factor. In the act of de-birth, the fluids of mother and child merge, with the child appearing to drown in the mother's waters. The portrayal of the organs suggests a revisitation of the individual life cycle (*microfocus*), reminiscent of the foetus's initial being in the amniotic sac. This imagery also invokes broader reflections on the process of life and development, emphasising the primordial association with water, to the extent that early-stage mammalian embryos are scarcely distinguishable from one another (*macrofocus*). Here, water does not function particularly as a healing or destructive medium, but rather as the primordial matter to which the protagonists ultimately return to a state of pre-existence.

This dissolution into a primordial aquatic space, which precedes both the boundaries of individual existence and human life on Earth, is

14 "Tu madre parió a un niño que ahogó con mi ayuda en la alberca de la casa. Me habían impresionado sus órganos saludables y modestos, y el rubor colorado de sus cachetes que se fueron apagando en el lento movimiento de cabeza sumergida en el agua. […] A veces pienso que no se ahogó en el agua jabonosa de la alberca sino en los lagrimones redondos y desamparados que rodaban por las mejillas de tu madre" (Londoño 72).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

vividly portrayed in the final chapter of the novel. Here, the unnamed protagonist—a displaced and mutilated individual—reflects on the severed limbs and organs of other villagers. She not only recalls these lost parts but also experiences a dreamlike re-evolution, where the lost limbs reappear in a sea she envisions on the floor of the house where she has taken refuge. This moment effectively marks the conclusion of the narrative, reaching its climax in the final pages of the novel. The impending catastrophe—the flooding of the village—is alluded to but never told. Consequently, the narrative ends with the culmination of an inverted evolution, a motif that has been subtly foreshadowed throughout the text:

> I wish you could hear the rain falling with its big drops as it alters everything, patiently. You will agree with me that it resembles the one that falls over there, that it is the same as the one that falls everywhere. If I let myself go enough, I can hear the earth slipping softly in its contact with the downpour and recycling itself in its nutrients. I, too, inhabit it.[15]

This passage initiates the vision of regenerated limbs and a total dissolution into the rainwater, wherein the protagonist achieves a harmonious co-worlding with her surrounding materials and perceives herself as an integral part of her natural environment. This ephemeral state of unity is soon disrupted by her awakening and the horrific realisation that her arms still end in stumps. Thus, the watery dreams of healing remain precisely that: imagined dissolutions, unattainable in the physics of the narrative.

15 "Ojalá pudieras oír la lluvia caer con sus grandes gotas mientras altera todo, con paciencia. Coincidirás conmigo en que se parece a la que cae allá, que es la misma que cae en todas partes. Si me dejo ir lo suficiente puedo escuchar a la tierra escurrirse blandamente en su contacto con el aguacero y reciclarse en sus nutrientes. Yo también habito en ella" (Londoño 97).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Conclusion

Understanding the Colombian armed conflict and relating to the suffering of those living on the margins of Colombia's rural areas presents significant challenges. The concept of a nearly boundless violence seems both overwhelming and distant, even to Colombian citizens, due to its complex historical origins and multifaceted character. Since concepts are not merely external, rigid constructs, but deeply intertwined with physical realities and collective experiences, it can be helpful to make use of Neimanis' suggestion of approaching such an issue through tangible, embodied experiences:

> Concepts only make sense to us because we can experience them, bodily, even when these experiences are too distant, too small, too large, or too intensive to readily grasp at the surface, where we take up what phenomenologists would call 'the natural attitude'. Our bodies as sensory apparatuses must sometimes stretch and contract in order to access the lived materiality that a concept or a theory proposes […]. (31)

Through the portrayal of recent events by various protagonists, whose voices are hard to distinguish from one another and primarily set in the first person singular, Londoño's novel forms a pluriverse chorus rather than presenting alternating stories with clearly marked shifts in perspective. This creates a complex and ambiguous network of memories, making it difficult to clearly assign each statement to a specific character. Rather than engaging in direct interaction, the protagonists brush past each other, catching glimpses and tangling momentarily before continuing on their separate paths, each burdened with their own sufferings and desires. Looking at the novel through the lens of Neimanis' posthuman feminist phenomenology, the movement of the protagonists can be compared to fluvial currents in which different time lapses are present simultaneously.

The concept of Colombia's pervasive and unbounded violence is thus distilled into aquatic imagery and conveyed through the depiction of concrete bodies, their histories, and their losses. This approach renders

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

the suffering almost physically tangible for the reader. By empathising with the wounded bodies and internalising those losses, readers gain insight into the sensually transmissible experiences inherent to Colombia's armed conflict. "Concepts are shot through with materiality" (183), Neimanis asserts, and through the fictional materialities embodied by the protagonists, the effects of the conflict become relatable. While Neimanis' theoretical approach as such could run the risk of unifying states of affairs by dissolving boundaries and materialities to an extend hard to follow, by applying it on the novel, it contributes precisely to transcending binary frameworks in favour of a pluralistic perspective. Therefore, it may offer a view that more accurately reflects the complex and simultaneous nature of seemingly contradictory states and entities, potentially providing insights beyond those suggested by political discourses with vested interests.

The advantage lies, then, in "destabilising that oppressive record that memory holds"[16] of pleasure and pain, and to remind us that life exists beyond both—it is a state of being in the world, "a process of becoming" (Braidotti, *Transpositions* 211), shared by human and non-human beings. By "encountering the world as a swarm of vibrant materials entering and leaving agentic assemblages" (Bennett 107), we may gain a holistic view of pressing issues, of which the Colombian conflict is only one, and free ourselves, to some extent, from the subjectivity of one single reality. This approach has already been adopted by the Colombian *Comisión de la Verdad* in recent publications (see Comisión, *Hay futuro si hay verdad* n.p.), with the aim of expanding the scope of understanding and, ultimately, fostering a pathway to peaceful *convivencia* in the future, as the concept holds not only an "opportunity for a more materialist theory of democracy", as suggested by Bennett (106), but also points out the democratic value of recognising the multiplicity of memories and integrating them equally into the collective memory: "De esta manera podrán circular otros relatos, otras versiones, otras experiencias, otras narrativas que permitan comprender que todos los tipos de vida sean

16 Originally: "desestabilizar ese registro tan opresivo que tiene la memoria" (Londoño 89).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

visibles y cognoscibles", and to understand that "todos y todas, los que han caído en esta guerra, puedan ser objeto de duelo" (Villa Gómez et al. 156). Monolithic memory concepts are deconstructed, recognising the complexity of collective memory-building, which facilitates social rapprochement between different parties. Literature contributes to this process by serving as a medium through which sociopolitical issues are examined from multiple perspectives, thereby making collective memory formation more inclusive and democratic. By acknowledging the agency of other (aquatic) beings, a comprehensive approach is generated that incorporates a pluriversality of perspectives. Given its changeability, primordial nature, and complex force, water is particularly suited to represent ambiguous scenarios that challenge and transform our understanding of ongoing—as well as emerging—issues.

Bibliography

Blackmore, Lisa, and Liliana Gómez, editors. *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. Routledge, 2020.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press, 2010.

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. 1994. Columbia University Press, 2011.

—. *Transpositions*. Polity Press, 2006.

Capote, Virginia, and Florian Homann. "Memorias apocalípticas, fin del mundo y violencia en la narrativa colombiana del siglo XXI." *Formas del fin del mundo*, edited by Ángel Esteban, Peter Lang, 2023, pp. 307–331.

Caycedo, Carolina. *The Serpent River Book*, 2017. <http://carolinacaycedo.com/serpent-river-book>. Accessed 15 August 2024.

Celaya Aguilar, Suzette. *La tierra sobre tus huesos*. La Navaja, 2023.

Colombia. Comisión de la Verdad. *Hay futuro si hay verdad: Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*. Vol. 6, 2022, "Cuando los pájaros no cantaban. Historias

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

del conflicto armado en Colombia." 1st ed. Comisión de la Verdad <http://hdl.handle.net/10554/65517>. Accessed 20 June 2024.

—. *Los planchones del río Sinú*, 2019. <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/los-planchones-del-rio-sinu>. Accessed 17 January 2024.

Erll, Astrid. "Gedächtnis und Erinnerungskultur." *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, edited by Susanne Scholz and Ulrike Vedder, De Gruyter, 2018, pp. 64–71. <https://doi.org/10.1515/9783110416497>. Accessed 9 July 2024.

Gómez-Barris, Macarena. *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Duke University Press, 2017.

Haraway, Donna. *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.

Hollman, Verónica, and Azucena Castro. "Reclaiming energy flows: Energy Geo-Humanities and the Socio-Ecologies of Rivers in Latin American Hydro-Modernities." *GeoHumanities*, vol. 10, no. 1, 2024, pp. 111–130. <https://doi.org/10.1080/2373566X.2024.2302115>. Accessed 15 August 2024.

Jaramillo Klinkert, Sara. *Donde cantan las ballenas*. Lumen, 2021.

Londoño, Vanessa. *El asedio animal*. Almadía, 2021.

López-Calvo, Ignacio, and Hugo Alberto López Chavolla. "Water, Extractivism, Biopolitics, and Latin American Indigeneity in Arguedas's 'Los ríos profundos' and Potdevin's 'Palabrero.'" *Hydrohumanities. Water Discourse and Environmental Futures*, edited by Kim De Wolff et al., University of California Press, 2022, pp. 95–117.

Mainberger, Sabine. *Die Kunst des Aufzählens*. De Gruyter, 2003.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, 1945.

Neimanis, Astrida. *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury, 2017.

Quintana, Pilar. *La perra*. Literatura Random House, 2017.

Rivera Garza, Cristina. *Escrituras geológicas*. Iberoamericana Vervuert, 2022.

Salazar Masso, Lorena. *Esta herida llena de peces*. La Navaja, 2021.

Villa Gómez, Juan David et al. "Memoria colectiva y relatos hegemónicos. Barreras psicosociales para la paz y la reconciliación. Colombia." *Re-*

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

vista Kavilando, vol. 14, no. 2, 2022, pp. 146–160. <https://doi.org/10.69664/kav.v14n2a1>. Accessed 12 May 2024.

Welge, Jobst, and Juliane Tauchnitz, editors. *Literary Landscapes of Time*. De Gruyter, 2023.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Narrar las aguas de río y mar con protagonismo y voz. Entornos acuáticos y memoria colectiva de la periferia en la literatura colombiana reciente[1]

Florian Homann

1. Introducción

La literatura colombiana más reciente se dedica con preferencia a los asuntos de memoria, en relación directa con nuevas corrientes decoloniales y la ecología, expresando los textos ficcionales múltiples preocupaciones sobre la situación actual del cambio climático y los funestos escenarios distópicos (véanse Capote y Homann 328). En las dos obras debut aquí analizadas, escritas por dos autoras antioqueñas nacidas en Medellín, *La vida fue hace mucho* (2022) de Marita Lopera y *Esta herida llena de peces* (2021) de Lorena Salazar, el medio ambiente y el entorno no humano, especialmente el agua, desempeñan un papel central en la escenificación literaria de diversos recuerdos, tanto personales como de distintos colectivos.

1 Esta investigación sobre la narrativa colombiana reciente se enmarca en el Grupo de Estudios Literarios (GEL), ES 2023, CODI UdeA, Medellín. Además, esta publicación es parte del proyecto ECOFEM (C-HUM-293-UGR23), cofinanciado por la Consejería de Universidad, Investigación e Innovación y por la Unión Europea con cargo al Programa FEDER Andalucía 2021–2027.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Esta herida llena de peces aborda los recuerdos y el estado de ánimo de una madre adoptiva en relación con la vida cotidiana de la zona que atraviesan durante un viaje por el río Atrato, en el cual la madre y su hijo adoptivo recorren la región del Chocó en busca de la madre biológica del niño. Asimismo, el agua cobra protagonismo en *La vida fue hace mucho* mediante la narración de la vida y del trayecto errante y precario de la narradora Alea en el espacio marítimo del Golfo de Urabá, en el Caribe, que forma, de hecho, la desembocadura del Atrato. Este hecho, junto a que el Golfo de Urabá es a la vez chocoano y antioqueño, mientras que el destino final del viaje por el Atrato es Bellavista, un poblado desde el cual este río conecta el Chocó con Antioquia (véanse Cagüeñas et al. 183), hace que las dos novelas, narradas ambas en primera persona, se presten para ser abordadas en relación. La posición geográfica determina, asimismo, las funciones que asume el agua al vincular activamente las regiones y, también por ello, tiene un papel protagonista en ambas historias.

Así, no solo en las poéticas de narrar el agua, entre río y mar, es decir, agua dulce y salada, resulta relevante acercarse a los dos espacios narrados mediante las siguientes preguntas de investigación. En general, resulta relevante saber: ¿cómo se describe en ambas novelas la enrevesada relación entre mundo humano y medio ambiente? En concreto, ¿qué tendencia muestran los personajes narrados y las narradoras de los textos en relación con su propia identidad?

Habitualmente, una lectura de las narraciones del yo tiende a interpretar los relatos más bien como autodiegéticos, centrados en la vida de quien narra, sobre todo, cuando contienen numerosos pensamientos, reflexiones y recuerdos personales. Sin embargo, aunque las dos narradoras se ocupan constantemente de su propio pasado, presente y futuro, mi hipótesis es que ceden, al menos en parte considerable, su protagonismo al medio acuático, mostrando así cierta conciencia de una interdependencia entre vida humana y entorno no humano. Esto requiere un ejercicio específico de traducción por parte de la voz que relata, aunque ambas narradoras adoptan posturas diferentes, ya que mantienen relaciones distintas con sus respectivas sociedades humanas y entornos naturales.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Así, a través del ejemplo del agua, se plantea finalmente la pregunta: ¿cómo se relacionan el mundo social y el entorno no humano en ambos textos, especialmente en términos de memoria, voz, capacidad actante y violencia?

Para contestar a estos interrogantes, el análisis de las novelas, que se desarrollará en dos apartados tras una breve fundamentación teórica, aplicará las ideas presentadas, como una narrativa de interdependencia del Antropoceno, para examinar hasta qué punto el agua puede articular su memoria a través de estas dos narradoras cuya relación específica con el medio ambiente condiciona esta posibilidad.

2. La memoria, las poéticas poscoloniales del agua y la narrativa de interdependencia

A nivel metodológico, se propone combinar determinadas teorías sobre los actos del recordar e ideas ecofeministas y decoloniales con las poéticas del agua para captar los argumentos articulados en las novelas, a favor de un cambio en nuestro trato con el entorno no humano, e interpretar los textos más allá de las epistemologías y estéticas convencionales: "Liquidity and fluidity are thus also figures of thought for thinking beyond conventional and dominant epistemologies and aesthetics" (Blackmore 421). A nivel literario, las convenciones epistemológicas antropocéntricas suelen dibujar el paisaje natural y los espacios acuáticos como fondo para las acciones humanas, aunque estos también pueden actuar como agentes.

En primer lugar, el agua puede contener y articular diversas memorias, tanto individuales como colectivas. Wardi (6), abordando la memoria del agua, sostiene que, en la historia cultural afroamericana,[2] los cuerpos de agua son *lieux de mémoire*, en el sentido de Pierre Nora, es decir, lugares donde convergen la memoria y la historia. Considerando la relación específica entre espacio y determinados afectos, Murphy y

2 Aunque los ejemplos examinados de Wardi se limitan a EE.UU., esta premisa puede aplicarse a todo el continente.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Rivero sostienen que, especialmente, un río como espacio acuático incita a realizar activamente los actos del recordar, vinculados a la identidad personal y colectiva. Las dos enfatizan los lazos entre estas cuestiones identitarias, las experiencias del pasado y los orígenes familiares, lo que resulta relevante en ambas novelas examinadas: "The act of remembering, associated with the river, is closely linked to personal identity and experiences as well as the past and familial origins" (Murphy y Rivero 7).

En las dos novelas, el entorno acuático como archivo de memoria no se limita a un papel pasivo de depósito, sino que dispone de agencialidad, gracias a que el agua es capaz de actuar y contribuir activamente a la reconstrucción de una memoria social, tratando aspectos como relaciones interpersonales, conflictos y distintas formas de violencia.

En segundo lugar, y en relación con ideas decoloniales, resulta relevante que Murphy y Rivero, al enfocar la evolución de las imágenes de los ríos en la literatura latinoamericana en distintas etapas, describan un cambio paradigmático desde la visión humanista de un presuntamente necesario control de la naturaleza –considerada desde 1492 meramente un proveedor de suministros comercializables– hasta las actuales nociones de interdependencia. Esta nueva "notion of interdependence between man and natural world in recent ecological writings" (2) también se puede percibir en las novelas analizadas, concretándose en una capacidad actante o agencialidad de los elementos no humanos. Los ríos latinoamericanos son considerados especialmente por las dos investigadoras como espacios que se ofrecen para estudiar tanto sus significados literales como figurativos, en relación con su concepción desde tiempos coloniales. El papel de los paisajes acuáticos fue fundamental en el proyecto conquistador: "The continent that came to be Latin America was both inferred by, and announced to, Europeans by rivers" (Pettinaroli y Mutis 1). Según Pettinaroli y Mutis, las prácticas descriptivas y cartográficas sirvieron para interpretar los territorios y los pueblos encontrados en función de los propios intereses conquistadores y para remodelar sus topografías con el fin de adaptarlas a las narrativas colonizadoras de expansión territorial (6). De acuerdo con ello, Murphy y Rivero destacan que estas imágenes construidas de los paisajes naturales y flu-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

viales no cambiaron en absoluto tras la independencia de los estados latinoamericanos en el siglo XIX y remiten al discurso de Sarmiento entre civilización y barbarie, sustentado en concepciones colonialistas, para ubicar el papel de la explotación de los ríos precisamente en esa búsqueda mercantilista del progreso mediante el tráfico: "the efficient navigation of rivers would bring about the much-needed intellectual and commercial traffic between the city and countryside" (3). Este protagonismo en el comercio capitalista se traduce en los efectos negativos de la explotación, como la contaminación de los ríos, por lo que los paisajes fluviales se convierten en símbolos de la dominación colonizadora y la opresión humana sobre la naturaleza. La primera constatación que se desprende de ello es que las estructuras colonialistas –especialmente en relación con el medio ambiente– no han cambiado realmente de cara al siglo XXI, como también denuncian los pensadores decoloniales.

Dürbeck (272–274) subraya las múltiples sinergias entre ideas poscoloniales y ecocríticas al presentar la narrativa de interdependencia que considera el Antropoceno como una oportunidad para entender a los seres humanos como parte de redes complejas de agentes distribuidos, incluyendo otros seres vivos y elementos del entorno supuestamente inerte (282). La naturaleza ya no se ve como lo otro, objeto de observación y explotación técnica, sino que hay una relación crucial de interdependencia entre el medio ambiente y los seres humanos, que tampoco se ven como separados de otras especies sino siempre en intercambio con otras entidades en una red más amplia de múltiples ecosistemas. Esto exige remodelar nuestras actitudes y relaciones con el entorno no humano en términos de una "redefinition of human attitudes toward nature by finding responsible ways of living within agential networks" (282). Para vivir con responsabilidad en estas redes interdependientes, es preciso desmontar las convencionales dicotomías colonialistas que separan a las distintas entidades y comunidades al dividirlas en sujetos activos y objetos subordinados, como el agua: "Colonization in the early modern period radically transformed the lives and landscapes of hydrocommunities, imposing imported anthropocentric paradigms that rendered water a resource subordinated to

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

human development, separating nature and culture, non-human and human waterbodies" (Blackmore 422).

Por consiguiente, si Blackmore y Gómez (1) lamentan el establecimiento de un imperio cognitivo en América Latina por parte de las fuerzas colonizadoras que fue diseñado para erradicar el conocimiento autóctono basado en el respeto por la agencia de las formas de vida no humanas, como los ecosistemas acuáticos, una forma de decolonizar las relaciones humanas-naturaleza es volver a reconocer las contribuciones de este saber. En este sentido, lo que Plumwood, renombrada filósofa ecofeminista y asimismo a favor de una mayor justicia social mediante la decolonización de nuestra relación con el entorno no humano, denomina "agency of the more-than-human sphere" (17) puede concretarse en el agua. Según Blackmore (421), es especialmente en las artes que los cuerpos de agua pueden conseguir una considerable capacidad actante estética, al moverse como flujos activos, sonar y modelar otros cuerpos materiales para crear territorios propios y desafiar paradigmas humanistas antropocéntricos.

En las dos novelas, se hace palpable la narrativa de interdependencia del Antropoceno junto a determinados elementos de las recientes poéticas del agua. De todas formas, existen matices en las maneras en que las narradoras humanas otorgan voz al entorno líquido vivo, río y mar colombianos.

3. La interdependencia entre los ríos, el mar y las personas en *La vida fue hace mucho*

La ópera prima de Lopera, cuya portada muestra un sencillo pero expresivo diseño de un pez azul sobre un fondo de varias tonalidades de verde, anuncia ya en el título que un entorno acuático sano y vital pertenece a un pasado lejano y sólo se manifiesta en los recuerdos de varias voces, con Alea, la presunta protagonista de la historia, expresando cierta nostalgia por el pasado debido al distópico estado actual del mundo natural sobreexplotado.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Una lectura convencional del texto desde el punto de vista de una narradora en primera persona sugeriría centrarse particularmente en este personaje. En cambio, sostengo que el verdadero protagonista del relato es el entorno vivo no humano –el agua, sus habitantes y sus inmediaciones como ecosistema natural– hacia el que es preciso dirigir nuestra atención. En este sentido, Capote confirma que la novela manifiesta una fuerte imaginación material para una reivindicación del "compromiso ecocéntrico y territorial" de la escritora, lo que también se desprende de los títulos de los siete capítulos, todos ellos situados en el ámbito semántico de la geografía costera: "El mar, los elementos naturales son agentes, no solo por el protagonismo que cobran a través del despliegue constante de terminología geológica y botánica local, sino porque son aquello con lo que Alea se asocia fundamentalmente para encontrar relación con el mundo" (727–728).

Para reforzar lo anterior, me refiero al pesimismo patente en el presente narrado, a la carencia de objetivos y rumbo en la vida, que conduce finalmente a la baja autoestima de la famélica Alea, cuya desesperanza ya se evidencia en las primeras frases en imágenes como la falta de viento en sus velas y la deriva en un mar inerte marcado por la ausencia de peces:

> Son casi las seis y aún no pesco nada. Llevo una hora intentando trolear. Hay poca brisa. Para que pinchen la carnada el anzuelo debe ir moviéndose, como si de verdad un pequeño pez nadara cerca de la superficie. Tres o cuatro nudos habrían estado bien para crear la ilusión, pero no tengo suerte. La vela está deshinchada y el bote no se mueve, solo flota. (Lopera 11)

Su único motor es el hambre, que la impulsa a pescar para alimentarse rudimentariamente, por lo que ha hecho un pacto con el medio acuático, comprometiéndose a limpiarlo siempre de los desechos fabricados por los humanos, para que el mar le siga proporcionando su sustento: "Cuando fondeo en busca de una centolla, un jurel o una agujeta, que por estos días son tesoros marinos, recojo toda la basura que me encuentro en la zona de inmersión" (12). El hecho de que hoy el agua del Caribe ya no pue-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

da asegurarle la alimentación –lo que antes era una pesca habitual ahora es una rareza– ni que ella pueda cumplir su meta muestra lo avanzada que está la destrucción del hábitat acuático para toda su población: "Hace unos diez años podía recoger el desperdicio humano que veía donde estaba buceando. Hoy no. Nunca logro recogerlo todo" (12). Trata al mar, origen de toda vida al que se dirige con máximo respeto, como un ser vivo propio, siguiendo lo que sugiere la narrativa de la interdependencia –en cuyas redes operantes como "agential networks" (Dürbeck 282), el ser humano es solo uno de varios actores igualitarios–, al acordar un convenio con la crucial figura maternal: "Le digo a la madre oceánica que procuré ser fiel al trato de sacarle la basura a cambio de que no me deje morir de hambre. Hace años hicimos ese pacto. Pero ni ella ni yo lo hemos cumplido del todo" (Lopera 12). Su respeto se manifiesta en que, tras ser obsequiada con una 'gallina de mar', honra la comida con un ritual de gratitud a esta sublime compañera de vida: "Quiero embutirme el plato en un par de mordiscos, pero hago la pausa de las 'gracias' a mi madre oceánica. La pienso, la mimo con palabras bonitas, le ofrendo los corales que sembré en mi mente y espero a que me llegue la calma necesaria para masticar cada bocado" (15). El disfrute consciente de cada alimento demuestra su alta valoración de los recursos y su cuidado del medio ambiente, una convivencia que se expresa también en su respiración conjunta con el agua, tratada como un ser vivo: "Me concentro en respirar al ritmo del mar. Imagino que inhalamos a la par" (16).

Aunque la novela, dividida en múltiples fragmentos por asteriscos, comienza en el presente distópico, Alea narra principalmente de forma analéptica su vida y la evolución negativa del hábitat natural de la bahía, en diferentes etapas que luego se conectan, ratificando su ira contra la codiciosa sociedad humana y su irresponsable comportamiento colonialista que conduce a las catástrofes naturales una vez que se han producido las consecuencias fatales:

> La indignación que sentí por el incendio, toda esa rabia, la confirmé tiempo después: donde desaparecieron los manglares se formaron playones de sal. Y ahí estaban también los bivalvos carcomiendo a los que quedaron en pie. Otros exhibían agallas ennegrecidas. Tumores.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Ese cáncer vegetal con forma de branquias. Los animales sobrevivientes también fueron desalojados. Como la gente desplazada, quedaron sin nicho, huérfanos, viudos. (36)

Con estas palabras, que explicitan metafóricamente las diversas enfermedades de la naturaleza provocadas por el continuo colonialismo capitalista, denuncia tanto la sobreexplotación del entorno no humano y la consiguiente extinción de muchas especies animales como las atrocidades sociales cometidas por los actores humanos entre sí: Alea evidencia la estrecha relación entre la destrucción del hábitat y el frecuente desplazamiento de la población autóctona en las regiones periféricas del Chocó y Urabá, causado por intereses financieros y el conflicto armado, lo que afecta ante todo a las personas que viven en armonía con el ecosistema local.

Junto a la contaminación y la basura, la construcción prevista de un puerto gigantesco, proyecto que pretende conectar la región a la competencia capitalista, amenaza la vida de los seres vivos de la región, dependiente del ecosistema acuático: "Qué van a hacer con la mugre que llegue con todo ese tráfico. ¿La van a empacar en un buque? No, esa va derecho al río y al mar. Luego viene el silencio" (105). El texto desvela así las silenciadas consecuencias negativas y critica la visión colonialista de la importancia suprema tanto del comercio en el agua como del progreso de 'civilización' que promueve, según la opinión de Murphy y Rivero: "trade fosters the modernizing project and is the motor of industrial progress" (3). Delata la visión del progreso con ánimo de lucro que para los inversores externos tiene prioridad sobre la preservación del equilibrio natural.

Se nota que las emociones de Alea están estrechamente ligadas a la vida del agua y que su pesimismo se refiere a los objetivos fijados por los humanos, en general orientados por la ganancia económica, mientras que varias imágenes utilizadas sugieren una cierta confianza en que el mundo seguirá su ciclo, aunque un día sea sin habitantes humanos, cuando se haya devastado el hábitat natural: "Todas las predicciones que hice esa noche en casa del viejo Isma y doña Nimia, entre lágrimas, resultaron ciertas. La naturaleza sí se abre paso, como ella me dijo, pero no

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

al ritmo de una vida humana. Nuestra vida es corta y destructiva" (Lopera 36). Sus pronósticos hacen hincapié en la interdependencia entre vida humana y no humana, aunque el ritmo en común ya está perturbado por la velocidad acelerada de la humanidad y su progreso tecnológico, que aquí –como en muchas regiones periféricas del Sur Global– sólo provoca la destrucción del ecosistema natural.

En los recuerdos narrados se encuentran planteamientos ecofeministas particularmente críticos con las jerarquías antropocéntricas y sexistas del poder. Un capitalismo destructivo de índole patriarcal está representado por su padre, dedicado a la pesca masiva y propietario de un barco de gran porte. En la narración de Alea, no se le llama padre ni tiene nombre propio –sólo el significativo apodo de El capi– y la arroja por la borda tras la muerte de su madre, a su vez descrita cariñosamente a lo largo de todo el relato como "mi mamá". El abuso y derroche de los recursos se denuncian incluso en la pesca tradicional, donde el trasmallo se presenta como la peor forma, cuya "brutalidad" refleja la violencia ejercida por el hombre sobre la naturaleza cuando es abandonado por sus dueños y se convierte en una "red de muertos" (144).

Aunque mantenga una relación relativamente positiva con algunas personas, son los otros seres vivos, plantas y animales, así como el entorno acuático, con los que Alea disfruta conviviendo como socios en una red agencial ecológica, gracias a esta "relación muy intensa con el entorno natural, los animales –sean estos peces u otros animales terrestres– y, sobre todo, el mar, la madre oceánica, a la que se debe y a la que ofrenda y agradece por cada uno de los recursos que aprovecha" (Capote 728). Desarrolla esta relación de interdependencia con el medio ambiente como resultado de las perturbadas relaciones interpersonales durante los años que vive con su abuela biológica, madre frustrada del capi, que la acoge en su casa y a la que Alea llama continuamente "la seño": únicamente utiliza su nombre Aurora cuando se percata de su muerte (véase Lopera 138). La falta de comunicación entre ambas, que Alea atribuye al carácter monosilábico de la figura, que jamás ríe y sólo le dicta órdenes, muestra la trastornada relación entre la sociedad humana de tierra firme y la narradora, que considera el mundo acuático su hábitat natural. Por eso, tras su defunción, entierra al perro, con el que se comunica y com-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

parte sus sentimientos durante estos años, en el mar, para devolverlo al perpetuo ciclo vital creado por el agua y poder, a partir de ahí, "visitar a un amigo en el cementerio […] donde se lo devolví a la madre oceánica" (123).

Una de las pocas personas que destacan positivamente es el científico –el único capaz de hacer reír a la despechada 'seño'–, especialmente importante para Alea, ya que le enseña a considerar los elementos del entorno –por ejemplo, las raíces de los manglares– como agentes en igualdad de condiciones: "Los trataba como a individuos" (20). Tras sus años de aprendizaje con él, sigue dedicándose al bienestar de los seres vivos no humanos, fuertemente amenazado tras las consecuencias nefastas del Antropoceno: "Mi único dolor, este pavor que no se cura, está en el pánico que siento de que los peces no estén ahí donde deberían estar. Quizás ya no están en ninguna parte" (107). Alea se percata de la creciente disminución de peces en la bahía, con lo que el texto vuelve a delatar las consecuencias del daño que los humanos llevamos a cabo sin darnos cuenta: "Algo estaba pasando sin que la gente lo viera" (147).

Tres años tras la muerte de su abuela, para transferir oficialmente la casa y los bienes de la fallecida, se le insta a convocar a un corregidor. Este personaje –evocando inmediatamente connotaciones negativas debido a la alusión intertextual que se puede establecer al corregidor de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, quien trae la política y las guerras a Macondo– asume el papel de otro representante del antropocentrismo colonialista y confirma la dicotomía convencional entre los humanos y el medio ambiente cuando denigra su modo de vida sin cédulas oficiales, tachándolo de bestial: "No joda, Alea, pareces un animal. […] Animal salvaje, carajo" (147). La larga lista de papeles y trámites requeridos muestra los problemas de la dominancia humana y su burocracia bajo el disfraz oficial de una civilización presuntamente necesaria, sin sentido para Alea, ya que en última instancia sólo perjudica al medio ambiente, que el aparato administrativo considera que debe controlar, así como a las personas que viven en armonía con su entorno natural: "Tras el afán de insertarme a la civilidad, lo que había era un interés por la zona. En ese momento no dimensioné las consecuencias. Hubiera preferido no darle mis datos" (148). La preferencia de seguir viviendo indocumen-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tada, o sea, su resistencia a conseguir una cédula y ser así oficialmente admitida en la sociedad humana se explica por no querer seguir la imperante sociedad disciplinaria, según Foucault, y exigir, en cambio, en la frase siguiente que se ponga fin a la sobreexplotación neoliberalista de la naturaleza y no se intervenga más en los ecosistemas naturales, representados en primer lugar por el agua vivificadora: "Dejar los ríos en paz. Las cocoteras, los caracolíes. Las playas. Las lagartijas" (148). El corregidor, que le endosa deudas fiscales imposibles de liquidar por la casa heredada, vuelve a ser definido como un simple representante del poder gobernante, movido únicamente por intereses económicos, que como antagonista vil puede ser sustituido por otros de igual índole: "Igual, si no era este, sería un alcalde, un funcionario, un cualquier aparecido con plata" (148). De acuerdo con ello, al pensar en el puerto, la narradora explica su aversión a los humanos: "[S]uelo evitar a la gente para que no me contagie sus heridas", representando los agravios humanos, la codicia por el dinero, generado a su vez por "la cantidad de buques que ingresarán a la bahía con sus vestigios de combustible en las aguas, en el aire" (106). No pierde la ocasión de denunciar explícitamente la explotación neocolonialista de la región periférica, amenazando con su despilfarro y destrucción del ecosistema completo, y de señalar las responsabilidades al describir "los funcionarios tranzando aquí, allá, sumando ganancias en una calculadora sin tope en los números. Quizás el golfo agoniza" (106). En vista de ello, menciona en varios momentos de la trama su deseo de transformarse en un ser no humano, en sus palabras "convertirme en una higuerilla, un coral muerto, un perro" (45) o, en otro instante, "convertirse en peces, como yo" (18). Las pretensiones humanas de propiedad territorial y la consiguiente destrucción capitalista del ecosistema llevan a Alea a abandonar la sociedad para definirse en su lugar como un ser vivo acuático: "Le prendí candela a los papeles del impuesto. Yo no quería poseer tierra, yo quería agua, mar, ríos, cosas de las que nadie tiene escrituras" (158). Podemos concluir que, en su reescritura decolonial, adopta la perspectiva del agua para denunciar la forma colonialista en que los humanos tratan el medio ambiente y reclamar un cambio drástico de esta relación en consonancia con la narrativa de interdependencia.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4. El río Atrato y la memoria del Chocó en *Esta herida llena de peces*

En el libro de Salazar, el agua tiene una voz algo menos explícita, pero no por ello menos significativa. El papel crucial del río, como uno de los elementos centrales, se puede deducir de su portada, donde se vislumbra una amenaza de violencia, visualizada a través de un dibujo minimalista: el caudal de una parte del entramado fluvial de la cuenca del Atrato está coloreado de rojo, simbolizando la sangre.

El título también concede importancia directa al paisaje fluvial del Atrato, lo que corrobora Navarrete: "A partir del título de la novela, *Esta herida llena de peces*, el río adquiere protagonismo al abrir con esta metáfora un campo de expectativas respecto al rol que desempeñará el río en la historia que se nos va a contar, causadas por una tensión inminente que va *in crescendo* a medida que avanza la novela hacia un desenlace de violencia y horror" (88–89). Los otros componentes esenciales de esta historia incluyen las implicaciones y dificultades de la maternidad, que experimenta la narradora y madre adoptiva blanca del niño afrodescendiente, cierta inseguridad o incluso crisis de identidad[3] y, como también se ve en la cita, una cruda violencia, que se intensifica a medida que se acerca el final de la trama.

Además de las imágenes y otros paratextos, una cita de Gabriela Mistral, extraída de la primera parte de la quinta estrofa del poema "Cosas", funciona como lema y pone el énfasis en el río como un protagonista del relato: "Un río suena siempre cerca. Ha cuarenta años que lo siento. Es canturía de mi sangre o bien un ritmo que me dieron" (Salazar 9). La continua cercanía del río, que se oye sin cesar y cuyo sonido es descrito como un canto monótono pero musical y rítmico de su sangre, remite –el poema entero de la reconocida autora chilena alude al paisaje de su infancia– inmediatamente a cuestiones de unas memorias auditivas, perso-

3 La crisis de identidad de la mujer, que creció en el Chocó, pero se ha sentido en parte extraña desde su infancia por ser una mujer blanca, es particularmente evidente en su relación con el agua, ya que no sabe nadar a pesar de su orgullo por el Atrato.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nales y colectivas, en relación con asuntos identitarios. El hecho de que la proximidad del río sea siempre perceptible por el oído lo convierte en parte integral de la identidad del yo articulado: la narradora de *Esta herida llena de peces*, a pesar de haber nacido en otro lugar, tiene un cierto sentido de pertenencia a la región del noroeste de Colombia, gracias a que creció desde temprana edad en el poblado de Bellavista, en el municipio de Bojayá, antes de trasladarse a Quibdó, capital del departamento del Chocó.

De forma similar a la novela de Lopera, el papel del entorno y del territorio en el que la narradora se sitúa en la realidad se negocian ontológicamente.

No obstante, y a diferencia de Alea, narra su vida y trayectoria en el entorno acuático en cierta manera 'desde fuera', desde una posición de figura 'privilegiada', que no es oriunda de las orillas del Atrato. Al abordar el relato diferentes formas específicas de violencia, las reflexiones de la narradora se combinan a su vez con los actos del recordar y la extraordinaria intertextualidad e intermedialidad de la memoria. Las complejidades de la maternidad adoptiva, en relación con cuestiones de identidad que se vinculan al viaje por el Atrato chocoano, se plasman en que la narradora, sin nombre, se presenta como una viajera llamativamente insegura en el entorno fluvial, además de dudosa sobre si el niño es suyo o de la madre biológica, cuestionando así si el río y la región que recorre realmente constituyen su hogar. La relación ambigua que tiene con el Atrato se expresa en sus narraciones sobre cierto orgullo por haberse criado en sus orillas en contradicción con el hecho de que no sabe ni nadar.

La violencia aludida en la portada se concreta en las primeras frases del texto –en las que ya se menciona el espacio narrado de la trama completa– en la contradicción entre el pajarito y el gallinazo, representando vida y muerte:

> El niño y yo llegamos al malecón de Quibdó. Buscamos una canoa que nos lleve a los dos, y al pingüino de tela que carga desde que salimos de casa, hasta Bellavista. Nos sentamos en las escaleras de cemento que dan al río Atrato, le compro un mango con limón y sal que me vende

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> una señora, y esperamos. Las mañanas son de las aves, cantan desde los árboles que se elevan a la orilla del río; hasta las más jóvenes tienen un nido de polluelos desnudos, indefensos, hambrientos.
> —Ma, mira, un pajarito —dice.
> —No es un pajarito, es un gallinazo —respondo con la boca llena de mango. (Salazar 11)

La referencia al motivo clásico del canto matutino de los pájaros en los árboles, con sus asociaciones auditivas positivas, representa la vida natural originalmente próspera en la orilla del río, mientras que las menciones del hambre y de la indefensión de los pollitos inermes de primera edad pueden interpretarse, teniendo en consideración el siguiente contraste con el ave rapaz, en el sentido de que aluden ya desde el inicio a que la población autóctona, especialmente las generaciones más jóvenes, sufre de precariedad e inseguridad causadas por las distintas violencias humanas. Existe otro paralelismo con el libro previamente examinado, en el que se mencionan los animales desplazados "sin nicho, huérfanos, viudos" (Lopera 36), representando a la población local.

En la novela de Salazar, los actos violentos entre los seres humanos desembocan en la novela en la Masacre de Bojayá, en la que dejaron la vida 742 civiles en el año 2002 como consecuencia de la disputa por el dominio de la zona, guiada por múltiples intereses económicos y estratégicos, entre paramilitares de AUC y las FARC-EP, lanzando miembros del último grupo un cilindro bomba al interior de la iglesia de Bellavista. El hecho de que, en la trama literaria, el niño y su madre biológica figuren entre las víctimas hace coherente la interpretación funesta de las primeras frases, ya que ambos, a diferencia de la madre adoptiva que sobrevive, proceden realmente de la región y representan en mayor medida a la población del Atrato. Más allá de este acontecimiento más conocido de la realidad extratextual, el texto manifiesta y denuncia otras formas diversas de violencia, sean visibles o invisibles, destacando una llamativa violencia estructural, que afecta tanto a los habitantes de la zona periférica como al mismo entorno no humano, manifestándose en la explotación y opresión a múltiples niveles de esta región y permitiendo a su vez la violencia directa y fácilmente perceptible. Las múltiples alu-

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

siones a estas violencias allanan el camino para la descripción explícita de la excesiva violencia en el último capítulo, cuando la madre adoptiva recoge los trozos dispersos del cuerpo reventado del niño.

En este sentido, Campisi (189–190) identifica varios elementos de la novela que la vinculan con el ecofeminismo y resalta su capacidad para denunciar las variopintas violencias paralelas frente a las mujeres, además de colectivos marginalizados como la población local, y el medioambiente. La postura ecofeminista "brings to the fore the ancestral rituals of Afro-Colombian riverside communities in the face of ecological and political violence" (190).

Es decir, el texto literario establece una conexión directa entre las reflexiones sobre la maternidad (adoptiva), incluyendo la pérdida de los hijos, la capacidad actante de la naturaleza en la región y la violencia cometida contra ambas entidades, convirtiendo todos estos aspectos en asuntos intrínsecamente ligados a la política. Así, a los lectores nos deja concluir que la violencia de la masacre abordada, perpetrada por actores humanos frente a otras personas de la población civil, mayoritariamente mujeres y niños, es una de las consecuencias directas de las intervenciones causadas por múltiples intereses impuestos desde fuera, a su vez relacionados con el abandono estatal y el olvido de la región y su paisaje fluvial.

Por lo tanto, mi lectura del libro se inscribe en el espíritu de un movimiento en Colombia que se ha propuesto algunos cambios en el tratamiento de la violencia en relación con el entorno no humano: vinculado a una emergente "imaginación ecopolítica" (Cagüeñas et al. 169), la justicia transicional y la Comisión de la Verdad reconocen ahora a los ríos y ecosistemas naturales como víctimas del conflicto armado. Resulta fructífero aplicar las teorías que abordan la consideración legal del Atrato como una 'entidad sujeto de derechos' por la Corte Constitucional en 2016 y las implicaciones de la Sentencia T-622 en el curso posterior del análisis. La descripción del río en cuestión como verdadero sujeto activo de la novela se evidencia en el hecho de que el Atrato no sólo constituye la base de toda la existencia desde el inicio, sino que tiene vida propia, lo que se manifiesta en la equiparación de su curso con los años de vida:

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Es el río en sus primeros años; viene del Carmen de Atrato y muere en el Caribe. Los habitantes del pueblo viven de él: pescan, lo navegan cantando, le rezan. Un brazo ancho de tierra negra. Adentro, en la selva, el Atrato no espejea como el Amazonas, no se parece al verde Cauca ni al Magdalena que recorre el país enfurecido y espumoso. A veces pardo, a veces canelo, tiene el olor que brota de un álbum de fotos que se abre después de mucho tiempo. (Salazar 12)

Empezando por el final de esta cita tan significativa, la investigación sobre la memoria destaca la importancia central de los álbumes de fotos familiares como medio de memoria visual, que estimulan el recuerdo y la narración de historias (véase Erll 84). Además, desde la conocida novela *À la recherche du temps perdu* de Proust, se reconoce al olor como un desencadenante igualmente decisivo de los procesos de memoria (véase Erll 70). Pero además de esta función memorística, los aspectos olfativos son uno de los elementos fundamentales, junto con el desciframiento de los mensajes del viento y otros fenómenos naturales, para captar la relación específica entre las comunidades ribereñas del Atrato y el río. Los antropólogos Cagüeñas, Galindo y Rasmussen han podido descubrir a través de varias entrevistas durante los encuentros con el grupo de Guardianes del Atrato, colectivo destinado a poner en práctica las promesas de la Sentencia T-622, que la vitalidad del espacio acuático les parece esencial. Para poder representar el río desde una perspectiva local al considerarse legítimamente oriundos y miembros de las comunidades que viven en inseparable conexión en sus orillas, es decir, *orilleros*, es necesario convivir con el Atrato y percibir los mensajes del entorno no humano, pero vivo, con la máxima atención: "Los orilleros saben leer las señales que el río susurra a través de los cambios en su forma y en su carácter" (Cagüeñas et al. 184). En este contexto, el olor es crucial, como se puede desprender de la declaración de una de las guardianas, que afirma que "uno aprende a conocer sus mensajes, […] el viento es un mensajero y el olor también indica cuándo crece, y cuándo trae o no pescado" (184). De las diversas afirmaciones de otros guardianes, que apuntan en la misma dirección, los tres antropólogos concluyen la conexión inseparable entre comprensión de la cuenca del Atrato, recuerdo y vivencia personal: "Se

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

trata entonces de un entendimiento forjado en la experiencia y la memoria" (185). Así, a través del aspecto olfativo, la cita de la novela desvela la estrecha relación entre el río y la memoria colectiva de la población local, que, incluso más allá de su base primordial de sustento, lo considera un sujeto vivo y una deidad cuando le rinde culto mediante la oración. Además, lo que parece una antropomorfización al describir el río como una parte del cuerpo humano, en este caso como un brazo, se refleja en las transiciones de tonos marrones a grises, debidas a la oscuridad de los sedimentos que lo marcan, lo que ya indica tanto sus transformaciones como su opacidad y turbiedad. La turbidez del río como ecosistema vivo es una clara referencia a los problemas, provocados, entre otras razones, por la extracción de oro, que en el bajo Atrato da lugar al fenómeno del río infectado conocido como *aguasucia*. Como argumentan los guardianes, "[n]o se trata simplemente de que el río esté sucio o contaminado, sino de que hay algo nuevo que viene a cambiar las relaciones con las aguas: el aguasucia es un agente engendrado por la diversidad de fuerzas humanas y no humanas que conforman la cuenca, como la minería de gran porte, la tala indiscriminada o la falta de tratamiento de residuos" (182). Así, además de los otros tipos de destrucción del entorno, la novela también aborda indirectamente la grave contaminación del agua por intereses económicos, incluida la provocada por la basura. Aunque la siguiente referencia a los tres ríos más conocidos de Colombia pueda dar a entender que el Atrato representa sólo la periferia, la comparación demuestra que es muy pertinente como medio de memoria de la región en su relación con el conjunto del país. Esto coincide con la afirmación de que "[l]as aguas que corren por el Atrato llevan consigo la historia del Chocó" (180).

Aunque sigan siendo los habitantes de la ribera los que realizan las actividades principales como pescar y navegar en la cita analizada, el río se describe más adelante como la parte activa cuando la narradora afirma: "El río lava la ropa, da de comer, sostiene niños, baña mujeres, esconde muertos" (Salazar 79). Como un primer indicio, la estructura de

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

la frase con el río como sujeto[4] ya muestra que es el río quien mantiene viva la región y es la base de la existencia de todos sus habitantes. En este caso, no obstante, se puede ver que no sólo se asocia a características positivas, sino que también se tematiza la conexión entre la vida y la muerte, a menudo causada por la mano del hombre. De hecho, el Atrato es particularmente conocido por las numerosas muertes debidas a la intervención humana, en su mayoría por gente ajena a sus orillas que quiere lucrarse con él y la región[5], lo que sugiere el papel del río en la economía mercantil capitalista, que la narradora cita como una actividad ejercida por el propio caudal, aunque esto explique en realidad su papel de víctima: "El Atrato une mercados y separa personas" (79). A pesar de que la narradora parezca referirse con la separación a su propio destino con los miedos implicados en la pérdida del niño cuando lo entregue a su madre biológica, encontramos aquí también una alusión a que los varones de la zona –tanto los hijos como padres de las familias riberas– a menudo son reclutados u obligados por los distintos grupos armados a luchar en el conflicto interno colombiano, lo que, además del desplazamiento, constituye uno de los grandes problemas sociales, provocando, entre otras consecuencias nefastas, que las mujeres se vean sin el apoyo del mundo masculino. Este destino también lo comparte la narradora soltera, que deja de parecer tan privilegiada y subraya la solidaridad fundamental entre las mujeres. En el mundo extratextual, los guardianes del Atrato, asimismo, están formados por dos representantes de cada zona que persiguen distintos intereses, "ya que cada género sostiene una relación particular y distinta con el río" (Cagüeñas et al. 178). Los guardianes también argumentan que el Atrato es a la vez madre y padre de los orille-

4 La forma verbal sugiere que no son las personas las que realizan las actividades asociadas al río, sino que el río parece tener la agencialidad para realizarlo todo.

5 A pesar de su difícil acceso, el Chocó siempre ha sufrido las explotaciones a gran escala de empresas externas –frente a los modos de vida, cultivos y pesca tradicionales de la población local– debido a su riqueza en recursos naturales como el agua, el pescado o el oro y su situación estratégica, conectando ambas costas colombianas.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ros, lo que corresponde a la declaración de Carmen Emilia, compañera de viaje: "Los hijos son más del río que de las madres" (Salazar 121).

Un guardián recalca que el río sólo les presta su hábitat (véanse Cagüeñas et al. 183), lo que responde, en el sentido de la narrativa de interdependencia, al discurso antropocéntrico de la subordinación de la naturaleza a los intereses humanos. Frente a las anteriores prácticas cartográficas colonialistas, destinadas a reforzar el control del poder sobre los territorios conquistados (véanse Pettinaroli y Mutis 6), esta novela concede capacidad actante tanto al río como a todo el entorno natural. Considerando estos detalles, Navarrete concluye que la novela redibuja el mapa convencional para dar voz a las regiones hasta ahora ignoradas y negadas: "[P]odemos entender el *mapa narrativo* desplegado en *Esta herida llena de peces* como un ejercicio de cartografía alternativa que configura nuevas coordenadas espaciales para Colombia" (92).

Así, el entorno líquido, al narrar vida y muerte de todos los seres vivos, es capaz de reescribir la historia: "El río es testigo de llantos y sangre, nacimientos y muertes" (Salazar 85). Con esto, el Atrato se convierte realmente en "un sujeto con voz y personalidad políticas propias, capaz de abogar por sus derechos" (Cagüeñas et al. 171). No obstante, esto requiere un ejercicio de traducción, ya que este "río habla su propio lenguaje y no todos pueden descifrarlo" (185). El texto literario asume esta tarea , mediado por su narradora –a su vez en una relación ambigua con el río–, al traducir la memoria específica del agua a un discurso comprensible por sus lectores.

Esto conduce a leer la novela en términos de prestar atención no solo a las experiencias de la narradora sino ante todo a las vivencias y los recuerdos del río Atrato, mediados y articulados por una voz humana, que hace llegar sus mensajes a los oídos por fuera de las comunidades orilleras, lectores que, no obstante, tienen que descifrarlos. Esta lectura, en la que la figura portavoz y en principio algo privilegiada ya no ocupa el centro, se dirige también contra las convenciones epistemológicas antropocéntricas, puesto que el primordial centro de atención ya no es el ser humano, mediador con el que como lectores tenemos el contacto más directo, sino que también podemos intentar comprender el entorno no humano descrito con su fuerza natural, sus agentes y sus violencias, que

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

a menudo parece ejercer el propio agua, para cuestionar nuestro propio comportamiento hacia esta entidad subyugada que es la naturaleza.

5. Conclusiones

En las dos novelas analizadas, relatadas por voces humanas, puede concluirse que el medio ambiente, en forma del agua, articula su memoria y entabla una especie de diálogo con la cultura humana para concertar la vida social cotidiana en conjunto y negociar tanto la necesidad como los efectos de las acciones humanas, en su mayoría violentas. Por supuesto, cuando las figuras humanas hablan en nombre del entorno no humano, la comunicación siempre está mediada en el sentido de que implica la subjetividad de las instancias narrativas. Para darle voz, Alea se sitúa decididamente de parte del agua, a la que considera punto de partida y destino de toda vida en un ciclo vital continuo, e interpreta los signos de la naturaleza de forma extremadamente explícita, mientras que la narradora de *Esta herida llena de peces* tiende a describir sus propios sentimientos y al mismo tiempo sutiliza los problemas en las relaciones sociales, que surgen porque las jerarquías existentes marginalizan la población de la periferia líquida. Así, ambas narradoras tienen un papel de mediadoras que reflexionan sobre a qué cultura corresponden, cavilando si se sienten pertenecientes a una determinada sociedad humana o al universo acuático: mientras que una narradora presenta esta conexión íntima con el agua, la otra se muestra más bien ambivalente respecto al río, ya que le gustaría tener una conexión más inmediata, aunque no se considere realmente parte de las heterogéneas comunidades de las orillas del Atrato, en inseparable vínculo con la cuenca. Lo que ambas narradoras tienen en común es que denuncian ciertas destrucciones humanas y otorgan al agua protagonismo y agencialidad para subrayar la interdependencia no solo entre el medio ambiente acuático y los seres que lo habitan sino entre todos elementos en esta red de agentes vivos.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bibliografía

Blackmore, Lisa. "Water." *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*, editado por Jens Andermann, Gabriel Giorgi y Victoria Saramago, De Gruyter, 2023, pp. 421–438.

Blackmore, Lisa y Liliana Gómez. "Beyond the Blue: Notes on the Liquid Turn." *Liquid ecologies in Latin American and Caribbean Art*, editado por Lisa Blackmore y Liliana Gómez, Routledge, 2020, pp. 1–10.

Cagüeñas, Diego, María Isabel Galindo Orrego y Sabina Rasmussen. "El Atrato y sus guardianes: imaginación ecopolítica para hilar nuevos derechos." *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 56, no. 2, 2020, pp. 169–196.

Campisi, Nicolás. "South American Literature and Ecofeminism." *The Routledge Handbook of Ecofeminism and Literature*, editado por Douglas Vakoch, Routledge, 2022, pp. 186–194.

Capote, Virginia. "La vida fue hace mucho: desastre medioambiental y ontología territorial del golfo de Urabá en la narrativa de Marita Lopera." *RILCE*, vol. 40, no. 2, 2024, pp. 722–745.

Capote, Virginia y Florian Homann. "Memorias apocalípticas, fin del mundo y violencia en la narrativa colombiana del siglo XXI." *Formas del fin del mundo*, editado por Ángel Esteban, Peter Lang, 2023, pp. 307–331.

Dürbeck, Gabriele. "Narratives of the Anthropocene: From the perspective of postcolonial ecocriticism and environmental humanities." *Postcolonialism Cross-Examined*, editado por Monika Albrecht, Routledge, 2019, pp. 271–288.

Erll, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Metzler, 2017.

Lopera, Marita. *La vida fue hace mucho.* Angosta, 2022.

Murphy, Jeanie y Elizabeth G. Rivero. "Written in the Water: The Image of the River in Latin/o American Literature." *The Image of the River in Latin/o American Literature*, editado por Jeanie Murphy y Elizabeth G. Rivero, Lexington, 2017, pp. 1–12.

Navarrete, Sandra. "Cartografías de la crisis en Esta herida llena de peces de Lorena Salazar." *Theory Now: Journal of Literature Critique and Thought*, vol. 6, no. 2, 2023, pp. 81–102.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Pettinaroli, Elizabeth y Ana María Mutis. "Introduction." *Troubled Waters: Rivers in Latin American Imagination* (*Hispanic Issues On Line* 12), editado por Elizabeth Pettinaroli y Ana María Mutis, 2013, pp. 1–18.

Plumwood, Val. "Decolonising relationships with nature." *PAN: philosophy activism nature*, vol. 2, 2002, pp. 7–30.

Salazar Masso, Lorena. *Esta herida llena de peces*. Tránsito, 2021.

Wardi, Anissa Janine. *Water and African American Memory: An Ecocritical Perspective*. Florida UP, 2011.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Appendix

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

List of figures

Image 1.1. (Dünne): Druscovich, Magalí. (n.d.). *Vista parcial de la reconstrucción del cuento "Juan se iba por el río" por Lilia Ferreyra.*
Image 1.2. (Dünne): Dünne, Jörg. (n.d.). *Transcripción del texto de la imagen.*
Image 2.1. (Callsen): Callsen, Berit. (n.d.). *La escultura "Craca" rodeada de árboles.*
Image 2.2. (Callsen): Callsen, Berit. (n.d.). *Detalle de la escultura "Craca".*
Image 3.1. (Willem): Brantmayer, Jorge. (2023–24). *"Oír-Río", Installation Máximo Corvalán-Pincheira, 21m x 2m x 2m, Museo de Bellas Artes Santiago.*

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

List of authors

Franziska Gesine Brede is a postdoctoral researcher at Goethe University Frankfurt, from where she holds a PhD in Latin American literature on Argentinean narratives about the *niños desaparecidos*. In the framework of the project "Archives in Transition. Collective memories and subaltern uses" (EU-MSCA Horizon), she regularly carries out teaching stays in Colombia (PUJ), Peru (PUCP) and Argentina (UNL, UNTREF), focusing on water bodies like the Amazon, the Colombian ciénagas, and the Pantanal of the Río Paraná as landscape archives. In her second book project, she analyses representations of the debate on the 'free sea' in Franco-Spanish piracy narratives (16th-18th century).

Berit Callsen holds a PhD in Romance Philology from Humboldt-Universität zu Berlin. Between 2017 and 2024 she has been working as an assistant professor of Romance Cultural Studies at Universität Osnabrück, Germany. In present she is a senior fellow at FRIAS, Universität Freiburg, Germany. Her main research interests are aesthetic figurations of nature in recent Latin American literature and film, constructions of corporality in contemporary Latin American and Spanish literatures and cultures, and subject cultures in Spanish modernity (19th/20th century). Recent publications include: (2024) "Liquid Conviviality in Chilean Documentary Film: Dynamics of Confluences and Counter/fluences", Mecila-Working Paper Series, No. 66, São Paulo: *The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America*.

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Jörg Dünne is professor of Romance Literatures at Humboldt-Universität zu Berlin. His field of study are literatures in Spanish and French since Early Modernity, with a particular focus on Argentine and Chilean literature. Research interests include literature and cartography, imaginations of deep time, environmental humanities. He is currently directing a DFG-funded reseach project on Fluvial Aesthetics in the Río de la Plata region. Selected recent publications include: *Quiltrologie. Kontaktszenen zwischen Straßenhunden und Menschen in der chilenischen Literatur und* Kultur (in print); *Zonen. Für eine kritische Ökologie in den* Geisteswissenschaften (ed. with Eva Horn and Birgit Schneider 2025); *Estéticas de la tierra desde América latina* (ed. with Jenny Haase 2024).

Florian Homann holds a PhD in Romance Philology from the University of Cologne, in Cotutela with the University of Seville, with a thesis on Flamenco poetry. He is currently working on his habilitation in Colombian narrative literature as a research assistant at the Romance Department at the University of Münster. From 2024 to 2026, he is leading the project "Voice and Visibility for Marginalized Memories in Colombia: Afro-Communities, Women, and the Potential of Narratives in Literature and Music," funded by the DAAD (PRIME: Postdoctoral Researchers International Mobility Experience), in collaboration with the Universidad de Antioquia in Medellín. His research, published in numerous papers and the monograph *Cante flamenco y memoria cultural*, focuses on oral tradition, performance theories, collective memory, and intermediality in Spanish and Latin American literature.

Gesine Müller is professor of Romance Studies at the University of Cologne. She is director of the research project "Post-globale Ästhetiken. Welt(er)schöpfung in lateinamerikanischen Literaturen des 21. Jahrhunderts", funded by the DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft). Until 2021, she directed the ERC Consolidator Grant project "Reading Global: Constructions of World Literature and Latin America". Recent books are: *World Exhaustion in Latin American Literatures and Cultures* (2025; ed. with Ignacio Sánchez Prado); *How Is World Literature*

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Made? The Global Circulations of Latin American Literatures (2022); *Crossroads of Colonial Cultures. Caribbean Literatures in the Age of Revolution* (2018).

Estela Schindel studied Cultural Studies and Communications at the University of Buenos Aires, received her PhD in Sociology from the Free University Berlin and completed her Habilitation in Sociology at the European University Viadrina in Frankfurt (Oder). She is currently a lecturer and researcher and the academic coordinator of the Viadrina Institute for European Studies at that university. She is the author of *La desaparición a diario* (2012 & 2016) and co-edited the volumes *Urbane Erinnerungskulturen im Dialog: Berlin und Buenos Aires* (2009), *Space and the Memories of Violence, Landscapes of Erasure, Disappearance and Exception* (2014), and *Social Disappearance. Explorations between Latin America and Eastern Europe* (2020). Her research interests include collective memory, theories and representations of violence, (im)mobility regimes, border and borderlands, and biopolitics. Her current research engages with the Anthropocene crisis and Latin American decolonial critique.

Rebecca Seewald is a research assistant of Romance literature at the University of Cologne. Previously she worked at the department of comparative literature at the University of Bonn. Her research focuses on Latin American literature from the 20th and 21st centuries, with an emphasis on embodiment, memory, border(land)s and sociological questions. She is currently working on her PhD project on violence and memory in academic settings. Her recent publications include the article "Tod und Identität in Roberto Bolaños *Estrella distante*. Serendipitäre Lektüren durch die Explosion(en) des Zufalls" (2024).

Jobst Welge is professor of Romance Literary and Cultural Studies with a special focus on the Hispanophone and Lusophone areas at the University of Leipzig. Current research interests are the representation of 'family constellations,' the topic of landscapes, plants/plantations in literary texts as well as the question of 'world literary' orientations in contemporary literature. His recent co-edited publications include

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Unzuverlässiges Erzählen in den romanischen Literaturen. Historisierungen, Revisionen, Öffnungen (2024); *Family Constellations in Contemporary Ibero-American and Slavic Literatures, Historical Imaginary, Transnationality, Narrative Form* (2024); *Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna* (2024).

Bieke Willem is assistant professor of Romance literature at the University of Cologne. She received her PhD in literature from Ghent University in Belgium in 2014. Before moving to Germany, she was appointed as a postdoctoral researcher at the University of California, Berkeley and as an assistant professor of Latin American literature and culture at Stockholm University. Her research focuses on literature in French and Spanish, environmental humanities, affect and memory studies. She is the author of *El espacio narrativo en la literatura chilena postdictatorial, Casas habitadas* (2016) and *Agua viva, agua muerta. Narrar el Antropoceno* (2025, in print).

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839475072 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -