



“Paisaje de infinitas respuestas.
Paisaje y desamparo no absoluto en *El viento que arrasa*,
de Selva Almada”

T E S I S

Que para obtener el grado de
Maestra en Literatura Hispanoamericana

Presenta
Gabriela Toro Aguilar



“Paisaje de infinitas respuestas.
Paisaje y desamparo no absoluto en *El viento que arrasa*,
de Selva Almada”

T E S I S

Que para obtener el grado de
Maestra en Literatura Hispanoamericana

Presenta

Gabriela Toro Aguilar

Director de tesis

Juan Manuel Berdeja Acevedo

*A Encarnación Castillo (†), por su persistencia en la libertad a lomo de caballo y al ras del
suelo; por su firmeza y desobediencia.*

*A Teresa Calle, por su voz y su palabra, surcos de mundo en mi infancia, por hacer de su
hogar mi refugio, por su trabajo con la tierra que amo.*

*A Enma Aguilar, por cruzar bosques, campos, calles y océanos, por ser y el cuerpo que me
inquieta y me acoge, por creer en mí aunque la tempestad arrecie.*

A las personas que, tercas, siembran campos improbables.

AGRADECIMIENTOS

Un trajín de miles de kilómetros desde el sur ecuatoriano, en mi pueblo Marcabelí (El Oro), hasta el norte de México, en Ramos Arizpe (Coahuila), cruzados siempre por San Luis Potosí, Quito y San Cristóbal de Las Casas, podría contar algo de la hechura de esta tesis, incluso lo podría hacer mi voz —a medias—, pero nunca se contaría sola. Desde el día en el que solo parecía un anhelo lejano y casi irreal tuve el respaldo y la ayuda genuina de personas a las que admiro: su amistad, su trabajo o sus gestos tan generosos. El apoyo de César Chávez Aguilar (†), Álvaro Campuzano, Yolanda Alfaro y Karen Toro fue decisivo; sin ellas y ellos, estoy segura, no hubiese dejado Quito en agosto de 2020. Y, pese a extrañarlos tanto, gracias al amor de José Luis Toro y Enma Aguilar insistí en culminar la maestría. En distintos momentos, la escucha, la guía y la compañía de Natalia Pineda Arias, Ramiro Aguilar, Paola Huacanes, Sara Coronel Arauz, Cynthia Macías Leiva, Daniel Merle, Susana Godoy, Ro Ortega, Katherine Anangonó Tatés y Jeanneth Cervantes Pesantez no dejaron que el peor panorama se cumpla, pues más de una vez las crisis me amenazaron en la ya frágil vida en pandemia. A Silvia Velasteguí Camorali, inmensas gracias, por sostener con la escucha la transformación constante de este cuerpo que soy; ya habito el mundo, ya lo hago.

Del otro lado de la latitud 0 y más cerca del Trópico de Cáncer, agradezco mucho al Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis por haber confiado en mi proyecto, pues en mi país no encontré un programa de educación pública, gratuita y de calidad como éste, que respete mis puntos de vista —sin importar los desacuerdos— y me exija defenderlos. Por hacer viables mis estudios de maestría, agradezco a la beca del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías.

Hoy sonrío y siento una paz alegre al escuchar los nombres de mis compañeras y compañeros, a quienes agradezco su apertura, su ayuda, la paciencia, la complicidad, las recomendaciones, la hospitalidad y el humor: Mariana Martínez Fortuno, Cecilia Gálvez, Joaquín Galván Díaz, Alessander Segovia y Mar Herrera; ustedes saben cada instante en el que me tendieron la mano y en los que compartimos risas. A Yurleny Torres Grisales, por su empatía y ayuda invaluable, por tomarse el tiempo de explicarme esos detalles que alivian la vida o la arruinan y convertirse así en la primera persona con la que pude hacer catarsis sobre mis temores migratorios (la Historia hecha trámites administrativos).

Al personal de la Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga, quienes facilitaron mi vida académica y siempre estuvieron dispuestas y dispuestos a resolver mis dudas y a extenderme el material bibliográfico necesario. También agradezco a quienes hacen las bibliotecas sombra, porque vivir en una ciudad pequeña fuera de las metrópolis, en uno de los estados más pobres de México, implica muchas dificultades para la investigación literaria.

Pienso con gratitud en todos mis profesores y profesoras del Colsan, por sostener las clases con afabilidad, aunque afuera de nuestras pantallas todo era caos. En especial, agradezco la escucha, la comprensión y la paciencia de Antonio Cajero y Mercedes Zavala, quienes supieron anteponer eso y no mi desesperación (acaso la única salida que encontré cuando la hostilidad casi llenó mis primeros meses en San Luis). A Israel Ramírez, por hacer de su empatía y paciencia —cuando estuvo a cargo de la coordinación del PELI— esperanza: confió en que yo sí tomaría el avión para llegar a México, pues los documentos personales con las calificaciones de mi licenciatura no estuvieron a mi disposición, debido a un asunto de negligencia que estuvo a punto de truncar mis estudios de posgrado. Por eso también agradezco a David Salazar, abogado humanista y ético.

A Juan Manuel Berdeja, mi inmenso agradecimiento por su guía y escucha como director de tesis, pues creyó desde el inicio en mi proyecto y supo retroalimentarlo, así como corregir de manera oportuna los excesos; por la comunicación, la confianza, todas sus recomendaciones (literarias, académicas, culturales y muchas más), la comprensión que tuvo cada vez que enfermé y cuando tomé la difícil decisión de mudarme de estado y por los ánimos que me da. Debo un agradecimiento especial a Daniela Alcívar Bellolio, por sus certeras observaciones y recomendaciones, el tacto y la inteligencia con que las hace, a ellas responde el crecimiento —en sustancia— de esta tesis.

Al *sensei* Freddy Castillo y a la *sensei* Ximena Yépez del dojo Armonía (Quito), pues el aikido y su compañía fueron parte de mis cables a tierra en los instantes más duros de la cuarentena de mediados de 2020 y también en mis primeros meses en San Luis. Gracias por la alegría, el cariño y los aprendizajes.

El gozo y la dicha de contar con Karla Jiménez, Pen y Adrián Guerrero González también ha hecho grata mi vida en México (espacio del mundo que me hace renovar la mirada y en Chiapas me hizo volver a la esperanza). El cariño que me dan y sus sonrisas son la certeza de lo hermoso que es vivir, su compañía, un buen puerto al que llegar. Con ustedes he redescubierto la felicidad. Gracias por escuchar mis devaneos, por compartir conmigo sus vidas y las de sus mascotas (Río, Chuck, Peca, Ramona, Mollie, Gipsie y Bob) y por hacer de sus hogares un espacio más para mi tesis.

Sigo, para insistir en la locura de la vida, para habitar la Tierra y crear horizontes.

ÍNDICE

	PÁG.
INTRODUCCIÓN	8
 CAPÍTULO 1	
PAISAJE, NO ME DESAMPARES	26
1.1. LA PREGUNTA POR EL PAISAJE	27
1.2. EN LA DISTANCIA EMERGIÓ EL PAISAJE	38
1.3. UNA MIRADA QUE ARRASA	48
1.4. DESAMPARO NO ABSOLUTO	58
 CAPÍTULO 2	
PAISAJE Y DESAMPARO NO ABSOLUTO	69
2.1. MODOS DEL DESAMPARO NO ABSOLUTO	69
2.2. EN EL INICIO FUE LA PÉRDIDA	72
2.3. “TRAJE EL VIENTO EL CLAMOR DEL DESIERTO”	93
2.3.1. EL PAISAJE	95
2.3.2 LA PERSISTENCIA DE LOS RESTOS	113
 CONCLUSIONES	 121
 BIBLIOGRAFÍA CITADA	 128

INTRODUCCIÓN

*Veis el gesto desvelado sobre el paisaje de las infinitas respuestas
en la escala toda, relativa, del vértigo?*

Juan L. Ortiz, *El álamo y el viento*¹

Viento, tierra, desierto, hambre y justicia son evocados en el fragmento de un sermón del reverendo Pearson al inicio de *El viento que arrasa* (2012), de Selva Almada.² Esas ideas que nos presentan cuerpos, voces y cierto movimiento telúrico no solo inauguran la primera novela de la autora, también anticipan una materialidad cargada de tiempo histórico en la que oscilan clamores y reflexiones humanas, una materialidad que también da espacio a lo geológico (aquello que, más allá de lo humano, también define a nuestra especie por dotarnos de vida: como la interacción ecológica en un bioma).

La autora va y viene a esas coordenadas en distintas obras: en *Chicas muertas* (Literatura Random House, 2014), su libro de no ficción, se acerca a las historias de vida de tres adolescentes que fueron víctimas de feminicidio en las provincias argentinas de Chaco, Entre Ríos y Córdoba; con sus particularidades, las novelas *Ladrilleros* (Mardulce, 2013) y *No es un río* (Literatura Random House, 2020), así como la antología de cuentos y relatos *El desapego es una manera de querernos* (Literatura Random House, 2015) y los relatos (a partir del rodaje de *Zama*, de Lucrecia Martel) *El mono en el remolino* (Literatura Random House, 2017), también se desarrollan en parajes, pueblos y ciudades pequeñas del noreste argentino. Los personajes de su narrativa suelen ser niñas, niños, mujeres y hombres de vidas sencillas y humildes, que en algunas ocasiones han sido transformadas por grandes

¹ Juan L. Ortiz, “Sí, mis amigos, allí en esos rostros...”, *El álamo y el viento* (1947), en *Obra Completa*, edición de Sergio Delgado, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2005, p. 349.

² En adelante, mencionaré de manera alternada *El viento que arrasa* o *El viento*.

sobresaltos, cambios profundos que calan en su configuración psicológica. La escritura narrativa y de no ficción de Almada no prescribe maneras de ver, comprender o sentir, pero sí señala aquello que se ha olvidado en el imaginario colectivo; además, se detiene en pequeños detalles que develan la complejidad de una manera de ver el mundo. *El viento que arrasa* no es la excepción: el reverendo Pearson y su hija Elena, el mecánico Brauer y su entenado José Emilio son parte de la poética almadiana, cuya escritura interroga al entramado que se forja del espacio y de lo humano, anclados en su temporalidad histórica y social.

Sin embargo, en el desarrollo de la historia se desliza ese entramado espacial y humano de un modo inquietante. En ese paisaje ralo, cuyo clima puede cambiar de manera drástica, se presenta la narración de los afectos de los personajes y también de sus oficios. Caminos y vidas se cruzan una calurosa tarde en la estación de servicio que también es taller mecánico, cementerio de autos y la casa de Brauer y José Emilio. Como si asistiéramos a ese lugar, en la lectura y gracias a técnicas narrativas que revisaré adelante, se siente lo yermo, lo precario y la soledad del entorno, mientras que —sin sobreponerse ni pasar a un segundo plano— también se divisan las virtudes y las contradicciones de los personajes. En suma, tiempo geológico —su devenir histórico— y vida social no están separados del paisaje.

Es así como la imagen cultural de la naturaleza de ese lugar en el Chaco argentino congrega su presente: en el taller y casa de Brauer se trenzan la espera de una solución mecánica, unas conversaciones que prometen la salvación de todos los seres y el paisaje que evidencia el agotamiento de la tierra en los campos de algodón. A su vez, dicho agotamiento (cuyo subtexto es la agroindustria) posa cerca de las carcasas de autos que Brauer compraba a la policía (corrupción que funciona como obsolescencia, reciclaje y comercio informal). Ese movimiento, apenas aludido, perfila el paisaje de *El viento que arrasa*, así como también las historias de desamparo y ausencias que atraviesan a todos los personajes. Una idea que

se desarrolla en las siguientes páginas es que lo sutil y lo complejo dialogan en los veintitrés capítulos y los tres sermones de la novela.

A primera vista, por la sutileza del lenguaje de la novela, su claridad y fluidez lingüística —que nos acerca a la oralidad cotidiana del noreste argentino—, pareciera que estamos ante una historia sencilla, llana. Mas la mirada de lo inmediato, que niega la heterogeneidad que irrumpe cualquier relato de marcos acotados —como suele ser la mirada consumista y del paradigma del progreso— podría caer en chaturas. La lectura de *El viento que arrasa*, que rebasa a su concisión, es además un llamado para observar con detenimiento los pliegues de la angustia y la precariedad que marcan a los personajes y al paisaje y, también, su potencia transformadora.³ Bajo esa clave exegética se ha llevado a cabo el presente estudio.

Así, vale entonces preguntarse cómo se entienden esa angustia y esa precariedad, pero también —en términos más concretos— de qué manera se llega a ese punto, qué circunstancias las generan. De nuevo, traigo a colación el inicio de la novela:

*Trae el viento la sed de todos estos años.
Trae el viento el hambre de todos los inviernos.
Trae el viento el clamor de las cañadas, el campo, el desierto.
Trae el viento el grito de las mujeres y los hombres hartos de las sobras de los patrones.
Viene el viento con la fuerza de los nuevos tiempos.
Ruge el viento, arma remolinos en la tierra.
Nosotros somos el viento y el fuego que arrasará el mundo con el amor de Cristo.*⁴

³ Sobre la brevedad de la novela y su concisión, si bien se puede suponer que hubo un profundo trabajo en su lenguaje y estructura, resulta llamativo el proceso creativo que Selva Almada cuenta en entrevista con Gonzalo Sevilla. Almada escribió durante un tiempo un relato sobre una hija que se revela a un padre muy religioso, su intención era tener una «serie de cuentos» a los que llamaría *La hija*. Sin embargo, al volver sobre el relato notaba más elementos y el cierre del texto se truncaba. Para la autora, la brevedad, los pocos personajes y otros elementos de la narración «se deben al embrión del cuento que fue en su momento» (“Entrevista a Selva Almada”, *Revista de la Universidad de México*, núms. 838-839, Mapas, julio-agosto 2018, Nueva Época, p. 120).

⁴ Selva Almada, *El viento que arrasa*, Mardulce, Buenos Aires, 2017, p. 7. Énfasis de la autora. En adelante, las referencias de la novela estarán entre paréntesis en el texto.

Entonces, en esa materialidad que aparece desde el *incipit*, con el remesón que suele ocasionar la sentencia de un tono mesiánico (acaso la búsqueda de un relato de porvenir para sostenerse cuando sólo parece haber injusticia y desamparo), quiero pensar: ¿con qué lecturas y con qué miradas nos aproximamos al lenguaje, a las imágenes verbales y a las concepciones críticas contenidas en las relaciones de esos personajes y el paisaje? Con base en esa pregunta de investigación se llevaron a cabo acercamientos y rodeos que exploraron los efectos de *El viento que arrasa* a partir de su construcción textual, sin limitarlo, claro, a un formalismo rígido y más bien en diálogo con las claves sensibles y críticas de nuestro presente.

Así las cosas, si para leer y figurarnos las imágenes de desamparo, precariedades y condiciones cambiantes que componen el texto aquí analizado necesitamos ensayar una lectura crítica que alcance a percibir el sedimento de su forma y su lenguaje, los cuestionamientos analíticos de este estudio fueron: ¿cómo se configura el paisaje en *El viento que arrasa* y cómo interactúa con los personajes? Sin que sean un reflejo determinista del paisaje, ¿los personajes, logran intervenir en él?

Además, en ese inquirir se desea aventurar nociones críticas en torno al paisaje y al concepto aquí propuesto del ‘desamparo no absoluto’. A grandes rasgos, éste tiene que ver con un modo circunstancial de experimentar el desamparo, es decir que la experiencia de abandono, vulnerabilidad total y desolación no es permanente, aunque prevalece la condición de la fragilidad de la vida. A lo intermitente o transitorio de dicha experiencia, para no ser absoluta, también le acompaña la voluntad de hacer mundo, esto es la práctica del cuidado a través de las relaciones que se sostienen entre personas y la proyección de la vida a partir de los vínculos con otras personas, otros seres y, por supuesto, también con el entorno. En pocas palabras, el desamparo no absoluto es un modo del cuidado que toma en cuenta la fragilidad de la vida y la potencia de su sostenimiento. Donde parece que la vida ha sido arrasada y

donde la precariedad limita la capacidad de habitar un espacio, que todavía resiste en su acogimiento —no siempre exitoso—, se desliza, como en la novela, la posibilidad de re-crear y transformar algo que da pie a otros modos de estar en esos espacios precarios y amenazados. De ese modo, se activa una capacidad de intervenir en el mundo y en la vida propia. Los personajes de *El viento*, veremos, intervienen en la historia no sólo con su visión de mundo, sino también en el mundo intradiegetico: tal vez el paisaje desolado evoca al desamparo, pero en la mirada de uno de los personajes está la clave que re-crea la vida —en una escala mínima, casi como en un susurro— y así el desamparo, que parece ocuparlo todo, se torna permeable.

La amenaza constante de la destrucción de un paisaje y su evidencia (por ejemplo, el campo de algodón que en la mirada de Elena aparece exangüe) en la delicadeza de la escritura de Almada recuerda al poeta entrerriano Juan L. Ortiz, cuya poética dio un lugar central al paisaje. De acuerdo con Juan José Saer, para Ortiz «el paisaje es enigma y belleza, pretexto para preguntas y no para exclamaciones, fragmento del cosmos por el que la palabra avanza sutil y delicada, adivinando en cada rastro o vestigio, aun en los más diminutos, la gracia misteriosa de la materia».⁵ Las interrogantes del poeta, según Saer, están relacionadas al «dolor, histórico o metafísico, que perturba la contemplación y el goce de la belleza que para la poesía de Juan es la condición primera del mundo. El mal corrompe la presencia radiante de las cosas y cuando sus causas son históricas sus efectos perturbadores se multiplican».⁶ En “Colinas, colinas” dice: «Nos dueles, oh paisaje que no puedes cantar en la tarde agria e indecisa, / lleno de escalofríos bajo las nubes tenaces e inquietas todavía de tu sueño / y estás solo, solo, solo, con la angustia y el desamparo de tus criaturas».⁷ Más adelante añade: «Otro

⁵ Juan José Saer, “Liminar”, en Juan L. Ortiz, *op. cit.*, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷ Juan L. Ortiz, “Colinas, colinas”, *El álamo y el viento*, en *Obra completa*, p. 289.

será el paisaje mañana en las mismas líneas puras. / [...] No más dividido, no, con el hermano, ni consigo mismo, ni con la tierra, el hombre. / Uno consigo mismo y con el mundo para crearse sin fin en la gracia más alta de la criatura, / y sonreír al rostro cejante de la sombra».⁸

La persistencia en el impulso vital está en la poética de Ortiz y, como se estudia aquí, de un modo distinto y muy propio, en la novela de Almada. Ese diálogo cuyo puente es el paisaje no olvida al sujeto de nuestra especie, no quiere alejar a los otros animales ni a todo lo viviente; los incorpora, pero no por ello esos paisajes (los de Ortiz y el de Almada) son compactos; más bien se contraen, se expanden, no hay un modo unívoco para acercarse a ellos ni de comprenderlos. Por eso es acertado lo que dice Saer; hay que mirar con la inquietud que devuelve el paisaje, buscar su sustrato, la médula, la sustancia de la conmoción que provoca en nosotros.

Por lo tanto, esta tesis fue configurada bajo la premisa de que la novela contiene un paisaje de trabajo y de transformaciones: las labores en la tierra bajo el modelo agroindustrial con los restos de un sistema económico agotado; las labores del mecánico, otrora trabajador en las desmotadoras y en las cosechas; los trasiegos del predicador y misionero y los adolescentes que parecen no saber qué hacer ni qué decir.

Ahora bien, y puesto que se han reconocido interrogantes en torno al paisaje en la poética de Ortiz, vale decir que no es el único autor con el que dialoga la propuesta escritural de Almada, en especial por su tratamiento del paisaje y de ciertas imágenes culturales. Con lo anterior me refiero a la tradición argentina literaria del desierto, que data de mediados del siglo XIX, casi a la par de la fundación del estado-nación; tradición amplísima que abarca modalidades narrativas como el gauchesco, la novela decimonónica (por entregas), los

⁸ *Idem.*

relatos de viajes, la crónica periodística, entre otros, y que tiene por espacio principal aquello que —desde el relato estatal— se llamó ‘frontera’ o ‘desierto’.⁹ Los límites de ese espacio traducido como *vacío* comprendían las llanuras pampeanas del centro del país hasta el norte de la Patagonia; además, estaba delimitado por el relato oficial que lo despobló, en una instancia simbólica —al no reconocer la existencia de las distintas etnias— y también en el proyecto genocida que exterminó a gran parte de los pueblos indígenas de esa geografía, en las operaciones militares de la llamada Conquista del desierto (1878-1885). Éstas se entendieron como fronteras culturales más que geográficas, pues, en palabras de Fermín Rodríguez:

[A]ntes que expresar un contenido positivo, el desierto nombra, negativamente, la plenitud ausente de una nación todavía por venir.

Decir, describir o representar visualmente el vacío, postular un desierto teórico más que empírico, fue la tarea de una generación de letrados que organizaron el territorio a partir de un presupuesto ideológico que, si nos atenemos a la evidencia histórica y geográfica, por cierto era increíble.¹⁰

Los textos canónicos de dicha tradición son: *La cautiva* (1837), de Esteban Echeverría; *Facundo* (1845), de Domingo F. Sarmiento; *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), de Lucio V. Mansilla; *El gaucho Martín Fierro* (1872), de José Hernández; faltan muchos más —tanto canónicos como menos reconocidos y estudiados—, pero la lista sería extensa y no quiero perder el objetivo de esta mención: los puentes que se tienden en las imágenes verbales del paisaje desde esa tradición a la presencia del paisaje en algunas novelas contemporáneas y sus resonancias en *El viento*.¹¹

⁹ Para una reflexión sobre los inicios de esta tradición y la fundación del estado-nación argentino, de la mano de una brevísima revisión crítica de *Facundo* (1845), de Domingo F. Sarmiento, véase: Fermín Rodríguez, *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010, pp. 14-16.

¹⁰ *Ibid.*, p. 212.

¹¹ María Rosa Lojo, en su análisis del imaginario de la frontera y del desierto en la literatura argentina, además de centrarse en *Una excursión a los indios ranqueles*, rescata a dos autoras decimonónicas que —pese a narrar y re-escribir *La cautiva*— no han entrado al canon argentino ni al latinoamericano. Se trata de Rosa Guerra (1804-1864) y Eduarda Mansilla (1834-1892), hermana de Lucio V. Mansilla; sus libros se llaman *Lucía*

No obstante, vale decir que aquella tradición no es sólo literaria. Como señala Rodríguez, ésta ha abarcado registros que exceden lo literario y se inscribieron en lo real; además, se caracteriza por su heterogeneidad textual, pues ha incluido leyes, procedimientos topográficos, expediciones, «agrimensuras, tasaciones, asentamientos, métodos de observación».¹² Por ello dirá que es «[u]n extenso relato territorial disperso».¹³

El autor sostiene que, si se adopta una lectura que reconozca la fluidez de esa tradición, «el desierto [sería] como una suerte de artefacto discursivo que provee las imágenes en torno a las cuales se hace, se deshace y se re-hace el sentido vacío de lo argentino».¹⁴ Es en la alusión al “vacío” donde hay resonancias con la primera novela de Almada, así como también en las imágenes de lo llano y del paisaje —como ya se mencionó—, en las duras condiciones climáticas (la fascinación o exasperación que provoca la luz de esos sitios) consignadas en muchos textos y en ciertas tensiones culturales y sociales.

Ambientadas en el siglo XIX, novelas contemporáneas como *Las nubes* (1997), de Juan José Saer; *Ema, la cautiva* (1981), *La liebre* (1991) y *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), de César Aira; así como *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, re-escriben de modo crítico el imaginario del “vacío” y también narran, desde perspectivas distintas, un paisaje que es asediado por relatos civilizatorios, campañas militares y violencia contra los sujetos que son vistos como abyectos por el discurso

Miranda y fueron publicados respectivamente en 1860 y 1882 (Véase, de María Rosa Lojo, “Imaginario de la ‘frontera interior’ y el ‘desierto’ en la literatura argentina. Excursiones en clave Mansilla”, en *Geografías literarias de América*, editado por Carolina Depetris y Adrián Curiel Rivera, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Peninsular en Humanidades y en Ciencias Sociales, Mérida, 2015, pp. 103-128. Disponible en: <https://www.cephcis.unam.mx/wp-content/uploads/2020/04/05-geografias-literarias.pdf>).

¹² Rodríguez, *op. cit.*, p. 13.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibid.*, pp. 13-14.

hegemónico del Estado.¹⁵ Sin embargo, uno de los puntos en común más relevantes de esas novelas es la experiencia itinerante de sus personajes (nómadas, médicos, pintores y viajeras), pues viven en distintos lugares y el movimiento constante determina su experiencia.

En particular, *Las aventuras* acoge un tono de goce y descubrimiento —gracias a una perspectiva materialista que comparte, de alguna manera, con *El viento*—, no sólo porque la protagonista y narradora (esposa de Martín Fierro), que no conocía más espacio que la casa precaria en la que creció cautiva, viaja con Elizabeth (mujer inglesa que busca a la leva que se llevó a su esposo, la misma que se llevó a Fierro) por la llanura pampeana. Cabezón Cámara introduce una perspectiva expansiva, como Juan L. Ortiz, hace del paisaje un todo no sólo por la mirada a la distancia —necesaria para otear el espacio—, sino porque los seres *son* —se desenvuelven— con el paisaje; pero además, y ahí está su innovación, lo narra en clave *queer*. Gracias a esa operación literaria, personas, animales no humanos y los afectos que intercambian entre sí pueden convivir en la utopía del diálogo y en la mirada que descubre la gracia de tan diversa existencia; acaso también eso es lo increíble del desierto que menciona Rodríguez.

Tanto en *El viento* como en *Las aventuras* podemos leer inquietudes de nuestro presente: ¿cómo vivimos y cómo pensamos el espacio con los seres que nos rodean?, ¿cuál es la relación de esa vida, atravesada por violencias y precariedades (sean del siglo XIX o su continuidad en el siglo XXI), con la materialidad de su entorno? Y, dado que estamos hablando de literatura, ¿cómo se está narrando el espacio? Desde luego, una sola lectura así

¹⁵ Para una breve y sucinta lista de otras obras inscritas en esta tradición, en un tono crítico como los de Rodríguez y Lojo, véase Sandra Lorenzano, “Cicatrices en el desierto”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 884, Desierto, mayo de 2022, Nueva Época, pp. 41-47. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/28578b8c-10d0-4cd8-9a81-73f47ee0e840/cicatrices-en-el-desierto>.

como un sólo tipo de análisis no serían suficientes para vislumbrar estas interrogantes; la polisemia y las distintas claves de lectura que podemos encontrar en *El viento* no se agotan en el ejercicio crítico que propone esta tesis. Además, entre la novela de Almada y la de Cabezón Cámara hay tonos distintos: mientras en *Las aventuras* hay una mirada del goce y el descubrimiento de un mundo que está por hacerse, en *El viento* se posa cierta orfandad que sugiere que ese mundo ha sido arrasado. La diferencia que media, entonces, es el relato de nuestra contemporaneidad.

Para volver al texto de Selva Almada, hay que decir que la temporalidad social extratextual de la historia que ocurre en ese lugar del Chaco argentino —que conoce la dura sequía, el trabajo sobre un campo ya fatigado y las lluvias tempestuosas— está atravesado por coordenadas de crisis, transición democrática y expansión intensiva agroindustrial de la primera década del siglo XXI.¹⁶ Quizá un poco más cerca de *Chicas muertas*, libro en el que la escritora argentina fija su escritura en los intersticios del fin de la dictadura cívico-militar mientras eran asesinadas adolescentes en sus pueblos, en *El viento* podemos leer una tarde en ese campo fatigado, con sus personajes luchando entre sí (me refiero a la pugna por hacer prevalecer los objetivos más íntimos de los adultos) y, a su manera, oponiéndose al desgaste del paisaje —por efecto del trabajo agroindustrial—.

Así, nos acercamos a otras grietas en el aturdimiento que provoca el estado de crisis representado en el paisaje: el modo de relacionarse y los vínculos que persisten pese a la precariedad y el despojo. Para Francine Masiello podríamos estar «ante una literatura que trabaja con las sobras, con la basura de la metrópoli y los desgastes de una civilización en

¹⁶ Para un análisis en clave antropológica, en sintonía con las críticas a la historia y una noción crítica de escombros, véase: Gastón Gordillo: “Introducción. Constelaciones”, *Los escombros del progreso. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el norte argentino*, traducción de Fermín Rodríguez, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2018, edición digital PDF, pp. 8-47.

ruinas, donde casi siempre se enfatiza la repetición de lo inconsecuente». ¹⁷ Aunque la autora se refiere a las obras de otras y otros escritores del Cono Sur (Diamela Eltit, Fabián Casas, Anahí Mallol, Guillermo Saavedra, entre otros), su análisis trasluce preocupaciones epocales, espaciales y corporales, como se sugiere en *El viento*. Por eso a Masiello le llama la atención que en dichas obras:

[E]l movimiento adquiera tanta importancia. Se trata de una manera de ubicar el cuerpo en el mundo, de pedir que registre el entorno, presionándolo contra las materias primas, para que sienta la resistencia y la fricción del mundo físico y la realidad primaria de las cosas. Es un modo de hacerlo sentir. Así el cuerpo se encuentra viajando en dimensiones de alta velocidad o de lentitud cansadora. ¹⁸

En términos no tan alejados, pero centrándose en la materialidad del cementerio de autos del taller mecánico de la novela de Almada —y en la historia de *Bajo este sol tremendo* (2009), de Carlos Busqued—, Ana Neuburger considera que «en los restos se cifra la composición del paisaje contemporáneo». ¹⁹

Para la autora, los restos o desechos —que evidencian el fracaso de la «promesa modernizadora» y su economía— ²⁰ que están en el paisaje de *El viento* activan las memorias

¹⁷ Francine Masiello, “En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina)”, en *Cuadernos de Literatura*, núm. 31, enero-junio 2012, p. 82. Si bien el análisis de la autora no abarca *El viento que arrasa*, su estudio interesa de manera particular por las reflexiones a la época de publicación y recepción de las obras que revisa, siempre en el marco de la crítica cultural, deteniéndose en algunas novelas y con especial énfasis en las características de la poesía de la generación del noventa (sobre todo en Fabián Casas, Martín Gambarotta, Anahí Mallol, Guillermo Saavedra, Lola Arias, Roberta Iannamico, Martín Rodríguez y Verónica Viola Fischer).

¹⁸ *Ibid.*, p. 84. Desde el análisis de *La villa* (2011), de César Aira; *La virgen cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara; *El viento que arrasa*, de Selva Almada y *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued, Ana Neuburger rescata la reflexión de Masiello sobre la producción literaria de esos años y dirá que: «[c]on la crisis política, económica y social de los años noventa que encuentra su punto más alto en el vértigo de finales del 2001, comenzamos a advertir la emergencia de formas donde la ficción hace de la crisis no sólo su tema, en el sentido de una búsqueda hacia diversas formas de datar, replicar, documentar el estallido social de la época, sino que además se vuelve su óptica, su visión, su procedimiento» (“El archivo y lo que resta del inventario de materiales a los restos del paisaje”, *Chui. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, núm. 11, diciembre de 2021, p. 168).

¹⁹ Neuburger, “Materiales desechables. Ficciones e imaginarios de los restos del presente”, en *Badebec*, vol. 10, núm. 19, septiembre 2020, p. 178.

²⁰ *Ibid.*, p. 193. La autora también dialoga con la propuesta de Gastón Gordillo en torno al concepto de ruina o resto y su capacidad crítica y afectiva (en torno a develar la causalidad de proyectos económicos como el

de los personajes; de ese modo, la historia se articula con las acciones que suceden en los autos derruidos o los que aparecen en los recuerdos de los personajes. La noción ‘resto’ o ‘desecho’ es relevante para Neuburger, pues «insisten en mostrarnos la premisa fallida de la totalidad, la forma de una resistencia y con ello, la posibilidad de volver visible otro trazado histórico, desplazado, oculto».²¹

Si bien el presente trabajo —específicamente en el capítulo analítico— dialoga con la noción de ‘resto’ o ‘desecho’, prefiero interrogar la configuración de un paisaje que tiene en cuenta: desechos, animales no humanos, el espacio de trabajo y de vivienda del mecánico e incluso la presencia de los campos de algodón, además de las relaciones y los vínculos que se forjan ahí. Desde luego, los aportes teóricos de Neuburger suman a las reflexiones de esta tesis y dialogan con ésta por su énfasis filosófico y literario en torno a los objetos desechados, en tanto archivo (espacial y temporal) de nuestra contemporaneidad.

En otra clave espacial, desde la crítica cultural y en diálogo con Elsa Drucaroff, Luis Mosse examina *El viento que arrasa, Chicas muertas y Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin intercalando ruralidad, clase y género. El autor analiza estas obras para proponer una comprensión de ciertos contextos donde el espacio rural, mediado por los conflictos de género y de clase, develaría órdenes sociales disruptivos con el imaginario común en el cual el campo argentino ya no sólo sería el espacio de valor productivo por excelencia.²² En ese trabajo, se muestra el tratamiento que las obras hacen de ese contexto socioeconómico adverso que, como se mencionó, es una preocupación epocal. De modo

agroindustrial en el Gran Chaco argentino y las resistencias de las etnias y localidades rurales para detener su avance).

²¹ Neuburger, “El archivo y lo que resta...”, p. 163.

²² Luis Mosse, “La desmitificación del interior en la literatura argentina contemporánea. Reflexiones en torno a lo rural desde la intersección entre género y clase”, *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, vol. 1, núm. 24, 2020, pp. 31-44.

específico, Mosse señala la relevancia del modelo agroindustrial en la configuración de los personajes (en la memoria de Elena cuando recuerda relatos sobre su abuela bordadora y los distintos oficios de Brauer) y considera que el subtexto que articula *El viento* «está dado por la historia política y social que marcó al litoral argentino y cuyas consecuencias llegan hasta el presente».²³

Más allá del contexto extratextual, lo que interesa en su lectura crítica de *El viento* es el enfoque en torno al influjo del modelo agroindustrial en el espacio literario, además de señalar las contradicciones de Brauer y Pearson en lo que refiere a la clave de género, asunto sobre el que insisto más adelante, de modo breve, en el capítulo analítico. Esto es, el mecánico hosco y callado ejerce modos del cuidado con su hijo José Emilio, mientras que el reverendo que prodiga discursos de justicia y salvación, alentando a las mujeres a dejar relaciones violentas, limita la libertad y anula los vínculos sociales de su hija.

De un modo cercano, Martina López Casanova, también en diálogo con Drucaroff y su clave de lectura del orden de género y el orden de clases (*Otro logos. Signos, discursos, política*, 2015), y desde la crítica literaria feminista, señala que tanto en *El viento* como en *Distancia de rescate* la falta y la presencia de las madres, respectivamente, habilita el planteamiento de la trama y es lo que moviliza sus historias. Su planteamiento crítico en torno a la maternidad —«clave en la organización de la cultura»—,²⁴ muestra una parte de sus costuras más complejas: la imposibilidad y el error de la protección total, así como las tensiones que ocasionan los roles rígidos sobre la maternidad y la paternidad.

²³ *Ibid.*, p. 38.

²⁴ Martina López Casanova, “Maternidades y ficción: tensiones entre la protección omnipotente y la ausencia”, en *Actas de IV Jornadas de Culturas y Lenguajes Artísticos. Reconfiguraciones de los espacios culturales contemporáneos*, Universidad Nacional General Sarmiento, coord. Sandra Ferreyra y Lucas Rozenmacher, comp. Daiana González y Brenda Sánchez, 6, 7 y 8 de noviembre de 2019, Los Polvorines, provincia de Buenos Aires, Argentina, p. 93.

Para la autora, *El viento* se puede entender desde la mirada fija: la de Elena hacia su madre cuando es abandonada por el reverendo en medio de una carretera rural, lo mismo que sucede con José Emilio que ve a la madre alejarse en un camión (pero ella se va por decisión propia, debido a la falta de trabajo). La fijeza de esas imágenes y de su recuerdo, entonces, es un asunto trascendental para comprender cómo operan los roles de género y de clase en la novela. Así, los pactos de lectura, en esta propuesta, se trastocan, pues las dos novelas problematizan los modelos hegemónicos de maternidad y generan desconcierto sobre las maternidades ideales, pero no reales; en el caso de *El viento*, eso reposa en el cuidado de Brauer hacia Tapioca y que no pudo hacerlo su madre, como —según el modelo social tradicional— debería suceder. Con estas dos novelas López Casanova se pregunta cómo se representan las maternidades y si hay una renovación en los pactos de lectura; esto último lo relaciona con la creciente recepción que ha logrado *El viento que arrasa*. El análisis de la autora, en efecto, también aporta a mis observaciones sobre el comportamiento masculino en la configuración de Brauer y Pearson, pues éste sí influye en la relación que se establece entre los personajes.

Los tres trabajos mencionados son artículos de investigación y, a modo de una coincidencia, no analizan de manera exclusiva la novela que aquí se estudia. Otro asunto interesante es que sus claves de lectura dialogan con la propuesta del presente trabajo, aunque en sus propios términos. Como he escrito, esta tesis propone detenerse en el estudio del paisaje —comprendido como una imagen cultural de la naturaleza—,²⁵ se pregunta cómo está narrado, cómo se relaciona con los personajes y cómo los personajes, mientras interactúan en ese entorno, se relacionan entre sí. A la par, quiero reflexionar sobre qué

²⁵ Jens Andermann, “Paisaje: imagen, entorno, ensamble”, *Orbis Tertius*, vol. 13, núm. 14, 2008, p. 2, <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01>

sucede con ese ambiente de desolación y con las historias de abandono que caracterizan a los personajes; por ello espacio, trabajo y afectos son interrogados desde lo que llamo desamparo no absoluto.

De esta manera, el trabajo desarrollado en dos capítulos se concentra en una parte teórica y otra analítica. En el primer capítulo expongo nociones y categorías en torno al concepto de paisaje, desde la filosofía e historia del arte y sus resonancias con la novela de Almada, sin dejar de tomar en cuenta las obras con las que puede dialogar el presente estudio: una novela de Cabezón Cámara (*Las aventuras de la China Iron*), otra de Saer (*Las nubes*) y dos más de Aira (*Ema, la cautiva* y *Un episodio en la vida del pintor viajero*). Fundamentales han sido los estudios de W. J. T. Mitchell sobre la relación del paisaje en la historia del arte y su consolidación como medio en distintos países mientras se expandían como imperios (Inglaterra, Holanda y China, por ejemplo); así como el diálogo ineludible que establece Georges Didi-Huberman con Walter Benjamin a través de la noción de imagen dialéctica e imagen crítica. En términos similares, las críticas de Augustin Berque a la negación del trabajo humano como constituyente del paisaje y las lecturas de la geografía crítica al paisaje (entendido como un todo que articula, de manera compleja, múltiples disciplinas) de Jean-Marc Besse.

De igual manera, se revisa de modo sucinto el concepto de espacio y las interrelaciones sociales que emergen en éste desde los aportes de Doreen Massey y algunas críticas de Marc Augé sobre los no-lugares. Lecturas que, en su conjunto, llegaron gracias al diálogo con Daniela Alcívar Belloio y su tesis doctoral *Habitación del paisaje. Imágenes del espacio en Sergio Chejfec y Cynthia Rimsky*. En esta discusión teórica, además, se han

tomado en cuenta algunas nociones de la propuesta más reciente de Cristina Rivera Garza y sus escrituras geológicas.²⁶

²⁶ La escritora, crítica literaria e historiadora propone que una escritura geológica es aquella cuyos textos tratan a la escritura en su carácter material; es decir: se reconoce la escritura creativa como un trabajo, el cual implica una serie de procesos de producción y re-producción (tanto de significantes y significados) en el lenguaje. En esos procesos importan las estrategias literarias que retoman o re-crean otros textos (canónicos o poco “prestigiosos”, como la literatura de tradición oral, documentos de archivo, cartas, telegramas, crónicas o notas periodísticas, entre otros). Dicho así, tal escritura devela el carácter colectivo del lenguaje, puesto que no hay propiedad sobre éste; sin embargo, para que sea una práctica efectiva de un estar-en-común, como menciona la autora, ese ejercicio no repite la apropiación que oculta de dónde provienen sus fuentes. A decir de Rivera Garza, tal diálogo intertextual puede ser entendido como las capas verticales (quizá porque no hay una sucesión horizontal ni lineal, sino porque hay un cimiento que se re-actualiza en la re-escritura y la re-lectura) que constituyen y que hacen posible esa escritura geológica. Además, no hay un deslinde en cuanto a las relaciones de poder que están en todo texto. De manera sucinta entiendo por esto cómo se trabaja con el lenguaje (los discursos que se generan con este, sus implicaciones estéticas y éticas).

Lo expuesto ha sido acuñado teóricamente por Rivera Garza como escritura desapropiativa, concepto que desarrolla a profundidad en *Los muertos indóciles, Necroescrituras y desapropiación*, Tusquets, Distrito Federal, 2013; libro del que tomo varias de sus nociones centrales. En pocas palabras y tal como lo menciona la autora, una escritura geológica es «una escritura desapropiativa en tanto que, de manera abierta, trabaja ética y estéticamente con los textos fuente de los que parte y en los que se finca, conminando a una lectura vertical que, al levantar capa tras capa de los materiales incluidos, des-sedimenta la aparente inmutabilidad del poder, abriendo campo para hacer la pregunta sobre la acumulación y la justicia» (“Fincar sobre tierra firme. La escritura geológica de Gerardo Arana”, *Literal Magazine*, 15 de mayo de 2019, <https://literalmagazine.com/fincar-sobre-tierra-firme-la-escritura-geologica-de-gerardo-arana/>).

Ahora bien, la crítica al poder y el rastreo de la acumulación y la justicia en una práctica escritural como la referida tiene que ver con la problematización política y lingüística de la actual era geológica, nombrada por una parte de la comunidad científica como Antropoceno. En este reconocimiento del contexto temporal que afecta todos los modos de vida —y, como se expone, también a ciertas escrituras creativas—, Rivera Garza se posiciona junto a y se basa en las críticas anticoloniales y antirracistas de la geógrafa Kathryn Yusoff (*A Billion Black Anthropocenes or None*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2018), en adición a la lectura política e histórica concentrada en los cuerpos y el territorio de Sergio Villalobos-Ruminott. De manera especial ha destacado la misma autora “Las edades del cadáver: dictadura, guerra, desaparición (Postulados para una geología general)”, *Heterografías de la violencia. Historia, nihilismo, destrucción*, Ediciones La Cebra, Adrogué, 2016. Siguiendo las coordenadas teóricas de Rivera Garza, es importante mencionar la noción de des-sedimentación que retoma de Yusoff, entendido como un proceso que «cuestiona los mitos de origen, y la manera en que se cuentan, descubriendo la vida social de la geología —en tanto lenguaje y en tanto práctica de acumulación y racialización— y sus gramáticas de violencia» (“Fincar sobre tierra firme...”, s/p).

Por último, vale destacar que en la Cátedra Manuel Calvillo (2021-2022) de El Colegio de San Luis, cuya investigadora invitada fue Rivera Garza, asistimos a todas las lecturas teóricas y literarias (puestas en diálogo en sus ensayos publicados en *Literal Magazine*, <https://literalmagazine.com/author/cristina-rivera-garza/> y realizadas en sus últimos libros: *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, 2016; *Autobiografía del algodón*, 2020, y *El invencible verano de Liliana*, 2021) de las que la escritora alimenta y fundamenta su concepto de escritura geológica; si no menciono todas las lecturas es para no excederme más en el propósito de esta nota. Por todo esto, en una entrevista con Natalia Trigo, la escritora afirma que «[e]scribir es des-sedimentar» (“Hacia una escritura geológica”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 1, Conciencia, febrero 2021, Nueva Época, pp. 122-125, disponible en: <https://www.revistadelauiversidad.mx/articulos/ca598745-0afa-4b92-8573-d7bc34d7bed9/entrevista-con-cristina-rivera-garza>).

Respecto de la propuesta del desamparo no absoluto, reflexiono sobre el cuidado del otro como algo trascendental para el sostenimiento de la vida y para el establecimiento de los vínculos afectivos entre humanos, así como la importancia de que dicho cuidado tenga su planteamiento, problematización y representación en el arte literario. Para ello reviso un poco del concepto de angustia desde la óptica filosófica de Jean Paul Sartre en su *El humanismo es un existencialismo* (1945) y las observaciones a la libertad en torno al ejercicio de la paternidad de Máximo Recalcati.

En el segundo capítulo de esta tesis se establece el análisis textual de la novela. Ahí atiendo y estudio con detenimiento las figuras retóricas, las estrategias narrativas y estéticas que configura Almada para los personajes y para el espacio circundante. Mi interés es conocer, comprender y explicar en lo posible la manera en que ha trabajado el lenguaje la escritora entrerriana: de qué materia verbal —y las imágenes que logra en las palabras y en sus articulaciones— se apoya para brindarnos la historia de su novela y lograr los efectos que causa a sus lectoras y lectores. En un primer apartado, los elementos centrales narrativos y estéticos que quise identificar y revisar son los cuatro personajes; en concreto cómo se expresan modos del desamparo en las palabras de Tapioca y de Leni desde la experiencia de la ausencia de sus madres, el abandono del padre en Pearson, así como el declive de la salud en Brauer. El segundo apartado se concentra en el paisaje y los indicios de cierto desamparo; se describe cómo se representan los espacios circundantes del hogar y del taller del mecánico y su entenado; pero también se analizan las técnicas discursivas para la interacción de los personajes con el cementerio de autos y con la maquinaria agrícola, que funciona como chatarra.

Por último, se exponen las conclusiones de este trabajo, cuyos principales hallazgos proponen una visión crítica del paisaje almadiano, sostenida en el método del análisis textual

y la propuesta del desamparo no absoluto. Además, se señalan los elementos narrativos y estéticos más sobresalientes de la primera novela de Selva Almada según los intereses de esta tesis, con la que espero contribuir al estudio del espacio y de las relaciones humanas en la investigación y la crítica literarias, porque considero que todas las disciplinas humanísticas aportan reflexiones e inquietudes que nos guían a vivir, sentir, pensar y cuestionar la amenaza a nuestro hogar: la Tierra.

CAPÍTULO 1

PAISAJE, NO ME DESAMPARES

A una altura dada o a cierta distancia, los sentidos pueden percibir una imagen que despierta en nosotros algún tipo de goce; así sucede cuando se mira un llano, la altiplanicie, la costa del mar y un horizonte que parece no terminar; o cuando se observan bosques y montes, ciudades, campos y jardines. No pocas veces se ha dicho —y es cierto— que mirar un paisaje o leerlo en un texto provoca placer; sin embargo, ello no limita a que las imágenes que devuelve un paisaje también remitan a temas históricos y culturales. Cuando vemos un paisaje, surgen actos del pensamiento; éste convoca preguntas que nacen de la contemplación o de las intervenciones humanas sobre ese paisaje, remueve memorias e incluso ha dado origen a complejas elaboraciones religiosas.²⁷

En contexto, el asunto del goce estético ha sido central en la comprensión del paisaje, debido a su relevancia en tanto género, en el arte pictórico entre los siglos XVI y XIX en Europa; a esto se suma el papel trascendental del paisaje en la literatura y pintura chinas.²⁸ De la relevancia y de la riqueza del paisaje dan cuenta tradiciones pictóricas y literarias en diversas latitudes pertenecientes a distintas etapas históricas. La multiplicidad, la heterogeneidad y la variedad de miradas —al igual que perspectivas y acercamientos

²⁷ Ejemplo de ello es el sentimiento contradictorio de Petrarca luego de su famosa ascensión al Mont Ventoux (26 de abril de 1336), pues tras de la búsqueda exclusiva de la amplitud de la vista que le dio la cumbre del monte sólo querrá dedicarse a sí mismo y revisar de manera profunda sus deseos e impulsos, siguiendo los postulados morales de San Agustín que reprobaban la curiosidad. Un análisis sobre la experiencia filosófica y religiosa de Petrarca y el paisaje está en Jean-Marc Besse, “Petrarca en la montaña: los tormentos del alma desarraigada”, *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*, edición de Federico López Silvestre y traducción de Margarita Neira López, Biblioteca Nueva-Siglo XXI, Madrid, Edición de Kindle, pos.118-339.

²⁸ W. J. T. Mitchell, “Imperial Landscape”, *Landscape and power* (1994), editado por W. J. T. Mitchell, The University of Chicago Press, Chicago, 2002, p. 9.

epistemológicos, estéticos y sensibles— integra aquello que llamamos paisaje o, para no fallar a esa diversidad, los paisajes.

En este capítulo se expondrán, de modo panorámico, algunos acercamientos a los principales estatutos críticos y teóricos en torno al paisaje. Esto es: ubicar sus fuentes en tradiciones consolidadas, dialogar con los puntos en los que se entrelazan algunas disciplinas de las humanidades (historia y arte) y las ciencias (geografía) y señalar la importancia de la mirada, así como de la imagen. El interés principal es contar con nociones críticas que brinden elementos para analizar textualmente los personajes y el paisaje, entendido como representación (las imágenes verbales que provee la novela) y que, a su vez, ésta no se limite a la visualidad.²⁹ En este sentido, la perspectiva que se propone aquí pretende acercarse a comprensiones que abarquen lo estético sin desdeñar los otros aspectos que implican reflexionar sobre el paisaje, con los aportes del pensamiento contemporáneo. Todo desde el basamento humanístico que contiene la disciplina de los estudios literarios, el cual permite establecer lecturas sensibles gracias al análisis y la crítica literaria.

1.1. LA PREGUNTA POR EL PAISAJE

²⁹ De acuerdo con W. J. T. Mitchell, la «interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes “puramente” visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los medios sea uno de los gestos utópicos más importantes del modernismo» (*Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, traducción de Yaiza Hernández Velázquez, Ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 12). Ello no significa que no haya especificidades tanto en los estudios literarios como en los visuales. Cabe mencionar esto, a razón de ciertos debates en los estudios literarios que creen —sin problematizar— en una especie de pérdida del espacio de la disciplina cuando se despliegan análisis o críticas literarias que dialogan con los estudios visuales. En efecto, en no pocas ocasiones se ha mentado una crisis —multifactorial— de los estudios literarios (debate extenso en el que no me detendré, por no ceñirse a los intereses de esta tesis); a lo cual Raúl Rodríguez Freire también relaciona con el menor peso que tienen la literatura y sus críticos en el campo de la teoría, en las últimas tres décadas. Ahora, en consonancia con esos señalamientos, intento incorporar en este trabajo —de manera mínima, pero evidente— la co-constitución de ambas disciplinas, como señala Rodríguez Freire (“El giro visual de la teoría. Algunas digresiones”, *El lugar de la literatura en el siglo XXI*, editado por Nicolás Vicente Ugarte, Josefina Rodríguez Cuadra y Juan Pablo Hormazábal, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2016, p. 37).

Como ver a través de un calidoscopio, así podría ser tratar de definir y comprender al paisaje: del mundo real se toma la luz para poder ver las figuras que capta el ojo, pero en lo que percibimos de éstas (las múltiples derivas del prisma y el impulso que empuja a buscar sus imágenes) hay un asunto de mediación, aunque las imágenes parezcan planas al inicio —o sea, sólo dispuestas a lo visual y sin una complejidad que permita un ejercicio interpretativo—. Está el instrumento hecho por la mano humana, los objetos o restos de objetos que forman las imágenes y la atracción de lo múltiple. Así, en la tarea de pensar el paisaje están tanto el plano material como las mediaciones culturales; planos en los que hay dinámicas complejas en los que ha intervenido la participación humana, pero también fuerzas que la sobrepasan —como la geología—. Como en el calidoscopio, una interacción doble recorre al paisaje: la mirada hacia su materialidad (no sólo en un espacio geográfico, sino también un cuadro o una fotografía) nos da imágenes que se multiplican gracias a los efectos de artificios que se valen, de nueva cuenta, del mundo de lo real. Como en algunos tropos, la metáfora óptica de ese interesante instrumento es limitada; entonces se hace necesario reflexionar el paisaje en términos críticos y teóricos —como ya se mencionó— que, no obstante, en algunos momentos nos devolverán a esa dinámica múltiple.

En torno a lo visible y que topa el aspecto material del paisaje, vale destacar y cuestionar lo que dice Jean-Marc Besse a partir de una frase del geólogo Albert de Lapparent: «a veces a paisajes de una gracia infinita se les da el encargo de contar los grandes hechos de los cursos de agua».³⁰ Besse encuentra en la formulación casi poética del científico «otra *noción* de lo visible»,³¹ que rebasa la historia humana —y, por lo tanto, su deriva estética— y va hacia una «historia de la Tierra, la historia geológica, de la que el paisaje es la expresión

³⁰ Lapparent, *apud* Besse, *op. cit.*, pos. 830-831.

³¹ J. Besse, *op. cit.*, pos. 832. Énfasis del autor.

visible».³² Antes, en otra cita de Lapparent, se menciona cómo en el paisaje del noreste francés también están impresos restos de guerras pasadas. Así, para Besse es importante acompañar la emoción y el goce con el conocimiento derivado del estudio científico para comprender el paisaje y la relación de la especie humana con él. En efecto, en la composición del paisaje (representado y del mundo de lo fáctico) se imprime una diversidad de capas que están en constante transformación; tanto así que este «es uno de los nodos principales a través de los cuales podemos pensar la intersección entre prácticas políticas y estéticas de la modernidad».³³ La frase de Lapparent también es importante para este estudio, porque da cuenta de la cualidad testimonial de un paisaje y la posibilidad de generar discursos sobre él gracias a la mirada.

Más adelante, Besse dice que «[l]o visible cuenta algo, una historia, es la manifestación de una realidad de la que es, por así decir, la superficie. El paisaje es un signo, o un conjunto de signos, que hay que aprender a descifrar, a desentrañar, con un esfuerzo de interpretación y conocimiento [...]. La idea es, pues, que habría que *leer* el paisaje».³⁴ Si bien la afirmación se refiere a la interpretación en términos generales, como un ejercicio exegético del cual se pueden desplegar muchos sentidos, no adhiero una lectura que “desentrañe” signos, porque tal posición limita el análisis a la búsqueda de “señales” y aplica discusiones pre-concebidas, antes que dejar que cualquier ejercicio crítico sea guiado por los indicios propios del texto literario. Se puede reclamar a mi digresión que el filósofo e historiador del paisaje se refiere a su campo de estudio, lo cual es cierto; pero es importante establecer esa aclaración para mostrar cuál es la actitud crítica elegida en este trabajo.

³² *Ibid.*, pos. 830.

³³ Jens Andermann, art. cit., p. 2.

³⁴ Besse, *op. cit.*, pos. 833-834. Énfasis del autor

Para regresar a la propuesta de Besse y en lo que refiere a su lectura del paisaje, cabe decir que las reflexiones y el diálogo con Lapparent exponen —como el autor menciona— la relevancia de la concepción realista del paisaje (más direccionada a las ciencias de la Tierra) para distinguirla de una subjetivista que fija su fundamento en la mirada (la cual restringe el paisaje al campo estético y baja su denominación a ‘vista’). Sin contraponer esas dos instancias, Besse plantea «que hay una realidad más allá de la representación»,³⁵ pero que el paisaje «pertenece al orden de la imagen, sea esta imagen mental, verbal, inscrita en un lienzo o diseñada sobre el territorio (*in visu* o *in situ*)». ³⁶

Con este rodeo se hace necesario señalar que, en términos generales, hay tres corrientes que han poblado los estudios del paisaje: la que se concentra en el aspecto estético (que tiene por objeto las tradiciones pictóricas), la que se enfoca en el aspecto territorial (en especial, las ciencias de la Tierra) y la que critica la hegemonía de lo estético tanto como la materialidad del espacio que contiene al paisaje.³⁷ En consonancia con las posturas más críticas, considero que la principal deficiencia de la primera corriente es restar a lo estético las mediaciones que el poder y la Historia han ejercido en la literatura, la pintura y otras artes; a su vez, ya no se puede negar que a la materialidad de los espacios geográficos la atraviesan, de manera heterogénea, dinámicas culturales y sociales que han intervenido en su construcción. Ahora bien, dialogar con tales nociones que no idealizan la estética del paisaje (frase oportuna de Mitchell), las cuales toman en cuenta las intervenciones ideológicas y

³⁵ *Ibid.*, pos. 841.

³⁶ *Ibid.*, pos. 798.

³⁷ Para una lectura detenida de las críticas de lo que denomino tercera corriente, véase: W. J. T. Mitchell, *Landscape and power* (1994), editado por W. J. T. Mitchell, The University of Chicago Press, Chicago, 2002; y Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Croom Helm, Londres, 1984. En otro aspecto, direccionado a una crítica radical antirracista al lenguaje de la geología y a la noción de antropoceno, véase: Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2018.

sociales que lo atraviesan, no significa que para este trabajo se desdeñe la especificidad de lo literario. La apuesta de las reflexiones y el análisis por desarrollar es partir de las herramientas que provee la crítica literaria para leer *El viento que arrasa*, realizar un análisis textual que mantenga una interlocución abierta con los conceptos que permiten comprender planteamientos estéticos y críticos que se despliegan en el texto; planteamientos que ubico en el pensamiento contemporáneo y que proporcionan ciertas claves de lectura que rodean las imágenes verbales de la novela —que no suelen conducir *únicamente* al goce estético—.

Pese a que a las definiciones de paisaje están engarzadas con siglos de tradiciones estéticas, paradigmas epistemológicos no exentos de sesgos ideológicos y, en no pocas ocasiones, ocultamientos de fenómenos o acontecimientos históricos;³⁸ lo cierto es que el paisaje está en el mundo y también es su representación. En palabras de Mitchell: «[L]andscape is a natural scene mediated by culture. It is both a represented and presented space, both a signifier and a signified, both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package».³⁹ Entonces, a pesar de estar en el mundo real, el mundo de lo fáctico, el paisaje también es

³⁸ Éste no es un tema menor, puesto que autores como Denis Cosgrove han señalado que en las sociedades europeas la idea de paisaje tomó relevancia en la larga transición entre feudalismo y capitalismo, periodo en el cual el tema de la tierra tuvo un estatuto que no terminó de definirse entre el valor de uso y el valor de cambio (D. Cosgrove, “Landscape and Social Formation: Theoretical Considerations”, *op. cit.*, p. 39). Por ello, es importante mencionar, aunque sea de modo sucinto, la concepción temporal y espacial que impone el paradigma de la modernidad (formulado en contraposición a formas de vidas ‘pre-modernas’ o tradicionales). Si bien la crítica de Cosgrove remite a Europa y Estados Unidos de América, su aporte es cercano a los de Bolívar Echeverría y Georges Didi-Huberman. Ambos, en diálogo con el pensamiento de Walter Benjamin, critican la modernidad en tanto proyecto civilizatorio en crisis que tiene como *telos* el progreso y que niega fisuras, rupturas, discontinuidades en el tiempo histórico. Desde la filosofía latinoamericana, para Echeverría será importante criticar los estatutos de la modernidad inscritos en el proyecto capitalista, mientras que para Didi-Huberman desde la historia del arte es clave la noción de anacronía (aquello “fuera de lugar, fuera de tiempo”, que excedió a la cognoscibilidad de su tiempo, en términos sincrónicos) para comprender y reconocer las grietas del conocimiento y de la historia de Occidente (Véase: Bolívar Echeverría, “Modernidad y capitalismo (15 tesis)”, *Las ilusiones de la modernidad*, UNAM-El Equilibrista, 1997, pp. 133-197 y Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del tiempo y anacronismo de las imágenes*, traducción de Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008).

³⁹ W. J. T. Mitchell, art. cit., p. 5.

percibido, creado y representado; no hay paisaje sin cultura. El problema surge cuando la pregunta por el paisaje se formula en términos dicotómicos: ¿es materialidad o es figuración de lo real? En sintonía con Jens Andermann y él con Jacques Derrida, para Daniela Alcívar Bellolio el dilema tiene que ver con:

la división idealista kantiana entre *ergon* y *parergon* (fondo y forma, sustancia y envoltura) [que] aún es aplicada al pensamiento alrededor del paisaje y encierra una serie de riesgos: en tanto que *parergon*, el paisaje constituiría un mero telón de fondo, artificio decorativo; como *ergon*, en cambio, sujeto principal, el paisaje corre el peligro de obliterar las relaciones de poder y dominación que necesariamente le subyacen al hacer densa la pura imagen como meollo representativo.⁴⁰

Se hace urgente salir de esa polaridad y reconocer que cualquier concepción del paisaje es un producto humano que toma del mundo sus referentes; además, en términos más concretos, cada grupo y colectivo social tiene sus ideas sobre el paisaje según las modulaciones y las mediaciones que intervengan en ese vaivén semiótico que señala Mitchell y que problematiza Alcívar Bellolio. A esto, y ya que nos anclamos al campo de lo literario (y la potencialidad de sus artificios), vale sumar una tensión fundamental que menciona Andermann:

Como imagen cultural de la naturaleza, el paisaje se inscribe en una tensión constitutiva entre su apropiación como signo que otorga control representacional sobre un objeto determinado, y la experiencia que este mismo signo promete y anuncia: experiencia de su propio desborde en tanto imagen, y que lo devolverá al espectador a un modo tangible de experiencias más allá de las mediaciones.⁴¹

La propuesta del autor es «recuperar [...] una noción del paisaje que supiera dar cuenta de su posición intersticial y oscilante entre imagen y entorno, como aquello que ensambla la

⁴⁰ Daniela Alcívar Bellolio, *Habitación del paisaje. Imágenes del espacio en Sergio Chejfec y Cynthia Rimsky* (en prensa), Beatriz Viterbo, Rosario, s. f., p. 5. Énfasis de la autora. La primera versión del texto es *Habitación del paisaje: imágenes del desplazamiento y el espacio en la obra de Sergio Chejfec y Cynthia Rimsky*, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2019. <http://catalogosuba.sisbi.uba.ar/vufind/Record/KOHA-OAL-FILO:455192>.

⁴¹ J. Anderman, art. cit., p. 2

construcción perceptiva con los efectos que ésta produce en la materialidad de lo que abarca, siendo ella misma efecto de la luminiscencia móvil del mundo material».⁴²

Aunque este trabajo sigue el planteamiento de Andermann, todavía hace falta resolver un tema cardinal para aprehender la amplitud de dicha enunciación: el espacio. Esto viene a cuento porque, pese a las indudables contribuciones de Mitchell sobre el concepto de paisaje, surge una contradicción cuando indica que «[s]i un lugar es una localidad específica, el espacio es un ‘lugar practicado’, un sitio activado por movimientos, acciones, narrativas y signos, y un paisaje es este sitio encontrado como imagen o ‘vista’».⁴³ Lo que opera ahí es, de nuevo, la reducción a la hegemonía de lo visual, lo que devuelve al paisaje a las lecturas acotadas de lo estético y que limita a nuestro tema de estudio a un asunto que no interactúa con otras categorías espaciales, como le critica Andermann. A tal aseveración se sumaría una especie de indiferenciación entre lugar y espacio (que se salvaría desde una perspectiva antropocéntrica), lo que decanta en una negación de la multiplicidad que hay en el paisaje.

El carácter de lo múltiple no sólo se establece por las distintas dinámicas que se dan a partir de su formación social e histórica o por la polisemia que contienen sus representaciones, sino también por las posibilidades que le otorga pertenecer a lo espacial. De acuerdo con Doreen Massey, el espacio «es la esfera en la que coexisten distintas trayectorias, la que hace posible la existencia de más de una voz. Sin espacio, no hay multiplicidad; sin multiplicidad, no hay espacio. Si el espacio es en efecto producto de interrelaciones, entonces debe ser una cualidad de la existencia de la pluralidad. La multiplicidad y el espacio son co-constitutivos».⁴⁴ La tesis de Massey se fundamenta en una

⁴² *Ibid.*, p. 6.

⁴³ Mitchell, *apud* Andermann, *ibid.*, p. 5.

⁴⁴ Doreen Massey, “La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones” (1999), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, compiladora Leonor Arfuch, Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 105.

concepción relacional, como ella la llama, en la que tanto el tiempo como el espacio no predominan el uno sobre el otro; así, cualquier movimiento en el devenir emerge y se desenvuelve en ambos campos, no siempre de modo sincrónico. Aquello es propuesto frente al postulado bergsoniano de que «el tiempo es el vehículo del cambio»,⁴⁵ en el cual el espacio sería «el campo de la *stasis* y la fijación»⁴⁶ y a contrapelo del estructuralismo que sostiene «que el tiempo y el espacio son antónimos, ya que el espacio se define como la ausencia de temporalidad».⁴⁷ Cada una de las dos posturas muestra una oposición irreconciliable, en cuyos planteamientos —expresados en términos de antípodas— se puede reconocer la influencia del paradigma de la modernidad, en tanto que empujan a un entendimiento cerrado en sí mismo, sincrónico y coherente —acaso una de las ilusiones del positivismo—.

Para pensar el espacio, Massey observa cómo se han calificado las diferencias geográficas en el discurso político global; términos como “tercer mundo”, “subdesarrollo”, “en vías de desarrollo” y muchos otros apuntan que dichas diferencias «se reorganizan en una secuencia histórica»,⁴⁸ algo propio de varios proyectos modernistas.

Las historias sobre el progreso (desde la tradición hasta la modernidad), el desarrollo, la modernización, el relato marxista de la evolución por medio de modos de producción (feudal, capitalista, socialista, comunista) y muchos de los relatos actuales sobre la “globalización”, entre otros, comparten una imaginación geográfica que reorganiza las diferencias espaciales en una secuencia temporal. Así, los lugares no tienen diferencias genuinas sino que se ubican más adelante o más atrás en el mismo relato: la única “diferencia” es su ubicación en la secuencia histórica.⁴⁹

Ello restaría la potencialidad de contar historias propias a cada lugar y a sus sociedades o colectivos; además, por la declinación hegemónica de visión de mundo, esos proyectos desprecian epistemes y cosmovisiones distintas a las suyas. Más allá de una crítica al

⁴⁵ Henri Bergson *apud* D. Massey, art. cit., p. 112.

⁴⁶ D. Massey, *ibid.*, p. 114.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 116.

paradigma de la modernidad y sus efectos en el campo del conocimiento, la autora propone que en la construcción de una definición de espacio es decisivo reconocer «su relación esencial con las diferencias coexistentes, es decir con la multiplicidad, de su capacidad para posibilitar e incorporar la coexistencia de trayectorias relativamente independientes».⁵⁰ Resulta apropiada esta concepción abierta, interactiva, dialéctica y compleja del espacio que propone la autora, puesto que al ser el paisaje una imagen cultural de la naturaleza, que «rebasa sus asignaciones culturales, pero no puede prescindir de ellas»,⁵¹ la idea de Andermann de que sus efectos oscilen entre la imagen, el entorno y el ensamble no se desprende de su realidad extratextual, pero tampoco se apega a ésta de modo exclusivo.

La multiplicidad de relaciones, el tiempo que se cuenta en las modulaciones propias que puede contener un espacio, en el corpus de estudio, aparece cuando en una conversación por teléfono el reverendo Pearson le anuncia a su amigo Zack que lo visitará. El pastor, que antes bebía «como cosaco», le cuenta a Pearson que ya había nacido su cuarto hijo, mas «la noticia que lo tenía [...] transportado de dicha era la del templo recién terminado. Otro mojón de Cristo levantado en las entrañas del monte, en la zona del río Bermejito, en una comunidad aborigen» (p. 24). La sombra de la evangelización a la vieja usanza está encarnada en el hombre regenerado, quien hace de la práctica religiosa un símil de su conversión y le añade la conquista del «monte». Pero, como sabemos, en el traslado el auto del reverendo se avería en una carretera solitaria; el clima es sofocante y el paisaje, desolador.

En el relato se pasa de los espacios con nombre (los referentes extratextuales en la geografía argentina) a espacios que se asemejan a intermedios, sin referencias de las rutas ni otras señales que den cuenta de algún tipo de información; al tono de incertidumbre —como

⁵⁰ *Ibid.*, p. 119.

⁵¹ D. Alcívar Belloio, *op. cit.*, p. 5.

si el estado reinante fuese el sopor— lo nutre la falta de nombres de las madres de los personajes jóvenes. Sólo sabemos que han entrado a la provincia de El Chaco desde Santa Fe y que pasaron por Gato Colorado; luego no habrá signos que indiquen las coordenadas del taller de Brauer. La estrategia del desprendimiento de las coordenadas nominales de la extratextualidad suelta y entrega de lleno al lector y a la lectora al espacio del relato.

La escasez de nombres y de referentes espaciales e informativos se instala en el nudo que más interesa en este trabajo: lo que acontece en el taller, las interacciones entre los personajes y lo que resultará de éstas y el paisaje que los circunda; de hecho, esa austeridad de referentes ejerce un efecto de concentración, como si al quitarle los adjetivos o atributos de un objeto lo dejásemos sin revestimientos para poder verlo mejor. Esa estrategia que, sobre todo, se vale de las descripciones de las acciones y los diálogos de los personajes, puede confundir en cuanto a las características del espacio narrado.

Sin embargo, que no haya algunos referentes no implica que debamos leerlo como un espacio del anonimato, un no lugar. En la propuesta de Marc Augé un *no lugar* es el espacio producido por la sobremodernidad, es decir, una situación caracterizada por el exceso de tres circunstancias: «superabundancia de acontecimientos, superabundancia espacial y la individualización de las referencias».⁵² Augé enfatiza que un no lugar puede ser inconcluso, pues no cumple del todo el aislamiento para el ejercicio del consumo individualista (con ello se refiere a la tercera circunstancia de la sobremodernidad: la disposición de signos y objetos cuyo destinatario siempre será un individuo, como por ejemplo la nomenclatura de los trenes subterráneos de las metrópolis) que lo impregna. Según el autor, lo provisional, lo efímero, la soledad individualista —que transforma a las personas en individuos anónimos— son

⁵² Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1992), traducción de Margarita Mizraji, Gedisa, Barcelona, 2000, p. 46.

características de los no lugares; añade que «son la medida de la época, medida cuantificable y que se podría tomar adicionando [...] las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados “medios de transporte” (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias». ⁵³ A decir de Augé, espacios así están vaciados de identidad, no contienen interacciones relacionales ni históricas, tampoco crean «identidad singular ni relación, sino soledad y similitud». ⁵⁴

Como se verá en su análisis, el espacio narrado en *El viento que arrasa*, aunque contenga carreteras y rutas interprovinciales como escenarios secundarios en los que acontecen actos decisivos para los personajes, no podría ser comprendido con el marco noseológico que plantea Augé. En especial porque, pese al ambiente de desolación, soledad, precariedad y transitoriedad que se encuentra en la novela, la manera como se establecen las relaciones entre los personajes y su entorno revela la existencia de un espacio en el que se agita una multiplicidad de interacciones. Tal contraste amplifica y profundiza la riqueza semántica, discursiva e ideológica de la novela de Almada. Aun así, no desdeño las problematizaciones que introduce lo mencionado por el antropólogo francés, ya que su estudio también se pregunta por un carácter específico del espacio de cara a la contemporaneidad. De modo que las imágenes de precariedad y soledad en la novela (la casa humilde y sin revoque, el porche endeble y casi improvisado, la refrigeradora casi vacía y otras más) demandan un ejercicio analítico y exegético que tome en cuenta las nociones hasta

⁵³ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 83, 107. Sin ánimo de discutir a profundidad la propuesta de Augé, puesto que excede los fines de este trabajo, hay que mencionar que no estoy de acuerdo con la noción de espacio del autor y tampoco me resulta apropiada; en vista de que es muy flexible —como él critica en el uso común del término— y a veces contradictoria o difusa, incluso aunque discuta con planteamientos de otros teóricos como Michel de Certeau o Merleau Ponty. Además, rebate las críticas en torno al paradigma de la modernidad, aludiendo cierto agotamiento de éstas, orillándose así a un discurso hegemónico que descalifica otras producciones epistemológicas.

ahora expuestas. Por último, debido a las múltiples relaciones y sentidos que se despliegan en el espacio narrado que abarca al taller mecánico, la casa, la estación de servicio y el cementerio de chatarra, también puede ser leído desde una concepción relacional que no dé la espalda a las tensiones, choques, diferencias, aperturas y procesos inacabados.

1.2. EN LA DISTANCIA EMERGIÓ EL PAISAJE

El inicio del relato del doctor Real en *Las nubes* (1997), de Juan José Saer, es elocuente: «Ríos por demás crecidos, un verano inesperado, y esa carga tan singular: así podrían resumirse, con la perspectiva del tiempo y de la distancia, para explicar la dificultad paradójica de avanzar en lo llano, nuestras cien leguas de vicisitudes».⁵⁵ Para conocer a fondo lo que sucedió en el viaje, atravesando la pampa con sus pacientes psiquiátricos, el narrador ha necesitado estar lejos del movimiento profundo que le significó tal experiencia; no sólo se trata de que hayan quedado en el pasado esos eventos —siempre marcados por la luz, el clima cambiante y un terreno, aunque llano, dificultoso—, sino también de la mirada como un ejercicio intelectual que, por la distancia, puede inteligir imágenes, sucesos y sentimientos. La distancia es un tema trascendental en el acto de contemplar el paisaje; la separación entre el sujeto y lo que convoca a la mirada se vuelve esencial para distinguir las imágenes que se disponen en «la restricción del mundo visible al campo visual que se abre desde este recorte primordial efectuado por la mirada».⁵⁶ La separación confirma al sujeto que forma parte de algo, puesto que lo visto no se le mostrará sin su presencia, pero la distancia también hace evidente que no *es* lo que ve, aunque viva el momento —dejándose conmover, sea desde la inquietud o la contemplación— el sujeto que observa no está en las

⁵⁵ Juan José Saer, *Las nubes* (1997), Rayo Verde Editorial, Barcelona, 2021, p. 19.

⁵⁶ Besse, *op. cit.*, pos. 96.

imágenes que ve; su relación con el paisaje tiene un matiz de involucramiento enrarecido.

Besse diría que el testimonio del doctor Real, lo que emerge de su experiencia:

trata [...] de una presencia en la distancia. Incluso si el yo consigue ver, y más generalmente, captar las cosas alejadas en el tiempo y en el espacio, el intervalo que separa el yo y las cosas no es anulado. Es solamente recorrido (y no resuelto) por la potencia del mirar y por el trabajo de la memoria, a lo largo de un examen o de una reflexión, en que ese yo busca reapropiarse positivamente de su devenir, queriendo mantenerlo a distancia.⁵⁷

No obstante, la actitud que conduce a buscar mirar al paisaje puede marcar una diferencia en las relaciones que se establecen con ese espacio. ¿Qué es lo que distingue una mirada foránea, la mirada de un viajero o la mirada de un habitante? El narrador extradiegético de *Ema, la cautiva* (1981) en una de sus varias digresiones dice que: «[l]a condición sobrehumana es la mirada teatral, o pictórica, la mirada que abarca todo y hace del todo su paraguas. Por eso abundan tanto las sombrillas en la iconografía de los exploradores, no porque el débil sol de las pampas, tan igual en lo blanco de la luz como en lo blanco de la sombra, las haga necesarias».⁵⁸ César Aira evoca con ironía al teatro griego y sus juegos de miradas; pero lo que aquí importa es el enfoque a la mirada artificiosa, la mirada que se ha construido a base de años de cultura e intervenciones sociales; en la voz de ese narrador se trata de la mirada de los viajeros y naturalistas decimonónicos y el recorte «que abarca todo» que hicieron del paisaje al recorrer el desierto o “la frontera” de los llanos argentinos.

Para Augustin Berque, si bien la distancia es importante para comprender el paisaje, lo fundamental es ubicar cómo ha sido captada desde el mismo nacimiento del paisaje, es decir, cuándo y por qué surge esa separación. De acuerdo con Berque, un movimiento eremítico marca el nacimiento del paisaje y el que definirá mucha de la actitud de la relación con él; puesto que en la retirada (espiritual y estética) a la naturaleza subyace un rechazo al

⁵⁷ *Ibid.*, pos. 201-206.

⁵⁸ César Aira, *Ema, la cautiva* (1981), Penguin Random House, Madrid, 2015, edición de Kindle, pos. 2140.

trabajo de la tierra. Para rastrear esa génesis el autor recorre, con ejercicios filológicos, la tradición de la pintura paisajística china y algunos mitos de la Antigua Grecia —cuyas huellas expresarán actitudes decidoras en las relaciones que los sujetos establecen con su entorno y la manera de observarlo—. A diferencia de otros estudiosos, no basa su propuesta en la tradición pictórica del canon europeo; se puede decir que, de alguna manera, continúa y profundiza en varias de las tesis de Mitchell.⁵⁹

En la cita de Aira, lo que conduce la mirada al paisaje es el complejo movimiento del viaje naturalista, enmarcado en la serie de interacciones artísticas, comerciales y políticas. Mientras que en la tradición china, en cambio, se relaciona con la mirada de los eremitas, quienes tras las continuas crisis, guerras y conflictos entre reinos se retiraron «a sus tierras, imaginándose a sí mismos como anacoretas»;⁶⁰ lo que acontece de manera sobresaliente en el periodo conocido como las Seis Dinastías (220 hasta 618 d. C.). Al igual que en otras regiones —y como sigue sucediendo en nuestros días—, las élites chinas no cultivaban la tierra, de la que se nutrían para crear y sumergirse en el ocio, incluida la contemplación espiritual de los eremitas, que es un retiro del tiempo de la producción. De modo que el rechazo al mundo también puede entenderse como un rechazo al trabajo; actividad determinante para la diferenciación de nuestra especie con otros primates y que, en la especificidad del trabajo de la tierra, casi siempre ha sido realizado por las clases menos favorecidas o desposeídas.⁶¹

⁵⁹ Mitchell, art. cit., pp. 5-34.

⁶⁰ Augustin Berque, *El pensamiento paisajero*, edición de Javier Maderuelo, traducción de Maysi Veuthey, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, p. 70.

⁶¹ Para una crítica histórica, feminista y materialista del proceso de acumulación originaria, véase: Silvia Federici, *Calibán y la bruja*, traducción de Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, Tinta Limón, Buenos Aires, 2010.

De acuerdo con Berque, el mito de la Edad de Oro es una importante clave de lectura para comprender el ocultamiento y la negación del trabajo, en tanto acto fundacional de la especie humana y eje de nuestras relaciones con la tierra. Según el autor, lo que ha ocurrido es una forclusión del sujeto respecto al papel del trabajo; en otras palabras, se ha rechazado aquel acto en su carácter fundacional, puesto que no está integrado al plano noseológico ni al simbólico del sujeto. Si bien el concepto lacaniano de forclusión tiene sus límites para nuestra materia, el símil expone la operación que subyace en el rechazo al trabajo como actividad que nos liga a la tierra. Entonces, el mito de la Edad de Oro conserva el ideal de un tiempo en el que la tierra era generosa, no hacían falta las arduas y constantes tareas en los cultivos, tampoco la recolección ni la caza. No obstante, Berque apunta que la contradicción de aquella abundancia sin laboriosidad era un relato de los pocos que podían disfrutar del idilio sin trabajo y no de quienes —bajo la servidumbre o la esclavitud— mantenían a la nobleza. Huellas de esa negación y contrariedad destacan en la traducción y el análisis que el autor hace de un fragmento de *Los trabajos y los días* (ca. 700 a. C.), de Hesíodo:

Chruseon men prôtista genos [...] /
 [...] Karpon d'ephère zeidôros aroura
 / automatè pollon te kai aphthonon.

D'or fut la race première/ La terre
 donneuse d'épeautre portait fruit/
 D'elle-même, en nombre et à satiété.

De oro fue la raza primera / la tierra generosa de escanda daba fruto / por sí sola en abundancia y hasta la saciedad.⁶²

El vocablo griego *aroura*, cuyo significado es ‘tierra cultivada’ y que algunos autores traducen por ‘suelo’ y Berque por ‘tierra’, revela a verso seguido el choque entre la intervención humana en el esfuerzo de las tareas en el campo, sus frutos y la idea de que

⁶² Hesíodo, *apud* A. Berque, *op. cit.*, p. 36. La traducción al francés es de Berque y al español de Maysi Veuthey.

surgen *automatè*, es decir ‘por su propio movimiento’.⁶³ Goce y trabajo de la tierra se muestran en contraposición; mientras las élites las poseen (y también a las letras, como los eremitas chinos), los siervos sólo cuentan con su fuerza de trabajo. La separación también se muestra en los lugares en los que se realizan las labores; así como se denomina *locus* privilegiado del *negotium* [«estar ocupado, trabajo, negocio»],⁶⁴ se podría decir que la ciudad se extiende como una continuidad de esa negación, puesto que para las élites el *otium* estaba reservado al campo.⁶⁵

Esta mirada nacida del trabajo y de su división no podía, sin embargo, verse a sí misma como tal, puesto que su motor era precisamente reencontrar la Edad de Oro anterior al trabajo. Esta contradicción no sólo yace en el corazón de todo sentimiento de la naturaleza y de todo pensamiento del paisaje, sino, en primer lugar, en el corazón de nuestra propia humanidad, puesto que [...] la naturaleza humana, la del *Homo faber*, está precisamente en haber nacido del trabajo. Es a la vez naturaleza y transformación de la naturaleza; lo que viene a decir que es a la vez *trabajo* y *forclusión del trabajo*.⁶⁶

Algo de esto se intuye en las tensiones entre Brauer y Pearson: el primero, hombre de acción, trabajador en las desmotadoras —y en lo que hubiese— sospecha del discurso del reverendo, porque no explica su vida ni su entorno; el segundo, que es un excelente orador y básicamente vive de las palabras, construye imágenes verbales telúricas y mesiánicas en sus sermones, aunque no sea habitante de ningún lugar. O como el modelo de *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (ca. 1817), de Caspar David Friedrich, su mirada se ubica muy por encima de toda la actividad necesaria que hace surgir los frutos de la tierra; conquistador de las alturas,

⁶³ Vale citar de qué manera llega Berque a tal afirmación al analizar la palabra *aroura*, que pertenece a la misma familia de «*araire*, *are* o *arable*; [...] que procede de una raíz indoeuropea, *ara*, que significa ‘laborar’. Este último verbo, a su vez, procede del latín *laborare* (trabajar), que ha dado, como se sabe, en francés, junto al vocabulario agrícola (*labour*, *laboureur*)... [labranza, labrador...] la palabra *labeur* [labor], que representa por excelencia la idea de un cometido fatigoso. Por otra parte, el adjetivo *zeidōros*, epíteto de *aroura*, evoca con toda evidencia una planta cultivada, *zeia* (la escanda, una variedad de trigo rústico con espiguillas espaciadas)» [*idem*].

⁶⁴ Oxford Latin Dictionary, editado por P. G. W. Glare, s. v. ‘NEGOTIUM’, Oxford University Press, Oxford, 1968, p. 1168.

⁶⁵ Berque, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 41. Énfasis del autor.

está lejos del trabajo mundano del campo y los comercios de la ciudad. Sea Friedrich o su caminante (que algunos mencionan como una autorreferencia del artista), lo cierto es que en la mirada del personaje pictórico hay un modo de percibir el paisaje. Según Milani, percibir también es «una manera de proyectarse en una realidad determinada, sintetizarla o interiorizarla y representarla a través del espacio y del tiempo. Cada percepción sería, por tanto, intencional o fundacional. El paisaje [...] se convierte en arte gracias a la extensión e intensificación del acto intencional».⁶⁷ El goce estético es algo que sobresale en la composición de Friedrich, de quien podríamos decir trasluce algunos valores de su época; al respecto, John Berger menciona que «[l]a ilusión moderna en relación al arte (una ilusión que la Posmodernidad no ha hecho nada por corregir) es que el artista es un creador. Más bien es un receptor. Lo que parece una creación no es sino el acto de dar forma a lo que se ha recibido».⁶⁸ Por ello nos parece que no debe ser tomado a la ligera el contenido semántico e ideológico de una obra, sea una pintura o una novela, y relegarla al lugar del disfrute.

No obstante, mucho antes que el caminante, la manera de ver, percibir y disfrutar en la desatención, la disociación o el rechazo al entorno ya se había expresado de modo claro en el poeta chino Xie Lingyun (385-433). Es en el gran país oriental en el que Berque encuentra los indicios más relevantes del nacimiento del paisaje, el cual habría surgido entre los siglos IV y V. A decir del filósofo, antes que en otras regiones, en las tradiciones chinas se cumplen los criterios cinco y seis de la lista que propone para hablar de paisaje en una cultura; así, tiene que haber: «1. una literatura (oral o escrita) que cante la belleza de los lugares, lo que

⁶⁷ Raffaele Milani, “Estética y crítica del paisaje”, en *El paisaje en la cultura contemporánea*, editado por Joan Nogué, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, p. 50. La postura de este autor se inscribe en la tendencia esteticista de valoración del paisaje, aun así algunas de sus nociones son esclarecedoras para explicar los efectos y artificios de las obras de arte.

⁶⁸ John Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible* (1960), traducción de Pilar Vázquez y Nacho Fernández, Ardora Exprés, Madrid, 2009, pp. 43-44.

incluye [...] la toponimia [...]; 2. jardines de recreo; 3. una arquitectura planificada para disfrutar de hermosas vistas; 4. pinturas que representen el entorno; 5. una o varias palabras para decir “paisaje”; 6. una reflexión explícita sobre “el paisaje”». ⁶⁹

Los poemas de Xie Lingyun le cantan a la belleza del paisaje, manifiestan el gusto que él siente por lo que ve; en ese acto dice que se olvida «con su visión las preocupaciones mundanas». ⁷⁰ Berque no deja de señalar que, en los paseos y las vistas que consigna en sus poemas, Xie Lingyun era acompañado de un séquito grande de siervos y vasallos; lo que no le impidió ser identificado como el ‘poeta solitario del paisaje’.

A esto [...] lo llamo el *principio Xie Lingyun*. Es un principio doble. Por una parte, consiste en afirmar que se posee la clave del paisaje, en virtud de un gusto distinguido, inaccesible a las masas que, por ello, no saben ver el paisaje. Por otra parte, consiste en forcluir el trabajo de la masa que ha hecho posible el paisaje —tanto si se trata [...] del trabajo de los campesinos que han modelado el campo, como más inmediatamente, del trabajo de esas centenas de caballeros que escoltaban a Xie Lingyun. ⁷¹

Sin embargo, más allá de cualquier momento histórico e incluso de determinadas culturas, la mirada del sujeto florcuido no es la única que marca la relación con el paisaje y la distancia que lo constituye. Por ejemplo, en *El viento que arrasa*, además de la mirada hacia el paisaje “desolador” (Elena y el reverendo Pearson lo perciben así, personajes que no tienen residencia fija) también está aquella que se ha forjado en el involucramiento con el entorno, que no sería otra cosa que el propio habitar. Brauer representaría otra mirada y otra actitud

⁶⁹ Berque, *op. cit.*, p. 60. El autor también rescata la importancia del término *shānshuǐ* (山水), pues es el que mejor identifica al paisaje en la tradición pictórica y literaria de China. Berque remite al estudio filológico que Gôto Akinobu hace de esta palabra (p. 58) y explica un poco los significados de los dos sinogramas que componen *shanshui* (traducción de M. Veuthey). En adición, Berque apunta a la fiesta japonesa *Hina matsuri*, en la que se evoca una celebración religiosa de purificación para alejar a los malos espíritus; se trata de embarcar a pequeñas muñecas de papel en botecitos depositados a la orilla de los ríos. A decir de Berque, la fiesta *Hina matsuri* con sus muñecas preserva una de las acepciones antiguas de *shanshui*, cuando todavía sus dos sinogramas no estaban unidos con frecuencia: *shanshui guisen* (expresado por el filósofo Mozi, ca. 478-392 a. C.), «a primera vista, “los demonios y espíritus del/de los *shanshui*”, lo que, en su contexto, significa evidentemente “los genios de los montes y de las aguas”» (*op. cit.*, p. 58. Énfasis del autor).

⁷⁰ Xie Lingyun, *apud.* Berque, p. 75.

⁷¹ Berque, *op. cit.*, pp. 77-78. Énfasis del autor.

en su distancia con las imágenes del paisaje, pues sabe de las labores de la tierra, ha estado en las desmotadoras de algodón, conoce los caminos del campo que tiene cerca y vive del trabajo manual en su taller de mecánica, rodeado por un agreste paisaje chaqueño. Este personaje prototípico de cierta masculinidad (hombre de trabajo duro, de pocas palabras, pero sí de acciones, al que le estorban las formalidades y el cuidado de sí mismo), además de representar esa mirada que no niega lo decisivo del trabajo del campo para su paisaje, no deja de notar algo que excede a su conocimiento fáctico.

Le había inculcado a Tapioca el respeto por la naturaleza. Sí creía en las fuerzas naturales. Pero nunca le había hablado de dios. No le pareció necesario hablarle de algo que no estaba en su campo de interés.

Dos por tres se internaban en el monte y observaban su comportamiento. El monte como una gran entidad bullente de vida. Un hombre podía aprender todo lo necesario solamente observando la naturaleza. Ahí, en el monte, estaba todo escribiéndose continuamente como en un libro de inagotable sabiduría. El misterio y su revelación. Todo, si uno aprendía a escuchar y ver lo que la naturaleza tenía para decir y mostrar (p. 79).

Con el recorrido y con la predisposición a «escuchar y ver», el entorno deja de ser puro monte o distancia contemplada, se hace evidente su cualidad de «entidad bullente de vida» que no se puede agotar. Entonces, adentrarse y reconocer el movimiento del entorno, además, no está marcada por la soledad (un individuo al que se le revela la verdad o la belleza), por la disociación con el trabajo ni por la reducción cuantitativa del entorno a un objeto. Sí hay distancia, pero no será la única que defina la mirada del mecánico. Considero que aquella interacción, distinta a la del sujeto forcluido, se acerca a lo que Zong Bing dijo en el año 440 en su *Introducción a la pintura de paisaje*: «En cuanto al paisaje, aun teniendo sustancia, tiende al espíritu». ⁷² La percepción abarca lo inmediato, lo observable, la realidad fáctica y también se abre y se dispone a dejarse tocar e inquietar en una dimensión subjetiva, sin que ésta sea una oposición. En resumen, según Berque, la frase alberga un principio (lo llama el

⁷² «至於山水、質有而趣靈 / *Zhi yu shanshui, zhi you er qu ling*», Zong Bing, *apud* Berque, *op. cit.*, p. 83.

de Zong Bing) con dos rumbos: «*Mutatis mutandis* [...]: el paisaje posee a la vez una existencia física, que en sí misma no supone necesariamente la existencia humana, y una presencia en el espíritu humano, que supone necesariamente una historia y una cultura».⁷³

Retomo la cita sobre Brauer y su labor paterna: está acompañado del pequeño José Emilio y también lo acompaña, le abre el camino a ese entorno bullente, le da claves para aprender a observarlo y comprenderlo. Junto a ello, otro movimiento se registra en el caminante: el Gringo respeta a la naturaleza y a sus fuerzas, sin relegar lo real de su entorno. Por eso lleva a caminar al niño cuando necesita enseñarle que la luz mala no es una fuerza sobrenatural abstracta, sino producto de la putrefacción del cadáver de algún animal. En esa expresión materialista, los efectos, devenires y derivas del ciclo vital no se oponen a la amplitud cósmica de lo inabarcable (para la especie humana) ni a lo inasible de la vida — que siempre excede al lenguaje—.

Vagaron varias horas hasta que por fin, justo antes de que empezara a clarear, dieron con lo que el Gringo andaba buscando. Lejos, entre unos árboles, vieron una luminosidad temblorosa.

[...]

Al pie de los árboles encontraron la osamenta de un animal mediano, un chivo o un ternero. Apuntó con la linterna y le mostró cómo de los restos pútridos, de la materia inflamada, se elevaban pequeñas llamas que vagaban en el aire oscuro de la noche. (pp. 79-80)

En esa mirada el paisaje no es un objeto, sino una experiencia. Brauer sabe ver la naturaleza y sus fuerzas, no rechaza el saber que da el trabajo de la tierra —con el que él también ha intervenido—; todo eso lo ha calado. Si antes mencioné al caminante de Friedrich, vale convocar al sujeto que observa el paisaje desértico de *On the Rio Grande* (1927), de Walter Ufer (1876-1936). El observador está sentado y con las rodillas dobladas sobre una roca, desde ahí —algo cabizbajo— dirige su mirada al río que tiene cerca y las montañas y la

⁷³ Berque, *op. cit.*, p. 84. Énfasis del autor.

vegetación se abren hacia el horizonte. El sujeto no está sobre el entorno, está rodeado por él; acá, desde el título, el centro es el río y no el individuo solitario sobre el mar de nubes; no hay autoreferencia, sino una parte del paisaje que capta la mirada del sujeto que pinta el artista. Casi con seguridad se puede afirmar que el modelo fue Jim Mirabal, amigo cercano del pintor germano-estadounidense que protagoniza muchos de sus cuadros; del nativo-americano (cuya espalda es visible, pero también un poco de su rostro, el color de su piel y su vestimenta), de su cuello y su rostro dirigido hacia el Río Grande, se desprende una mirada melancólica.⁷⁴

En el cuadro de Ufer, el modo de ver el paisaje no es el de un individuo que se aleja del mundo, sino del que sabe problemática su relación con ese paisaje, un espacio que entrelaza su historia. La ebullición de la vida se hace presente en la paleta de colores de uno de los pintores claves de la Sociedad de Artistas de Taos, la enclava en el tiempo histórico y de esa manera también está inscrito y representado el que mira; junto con él ahí también surge su comunidad y la mirada que está en comunicación íntima con ese colectivo. No hay forclusión. No hay rechazo a la historia ni al trabajo, pero sí un sentimiento y una subjetividad. De ese modo, en consonancia con las propuestas de Berque, se podría decir que

⁷⁴ John Ott menciona que del grupo de artistas de la Sociedad de Artistas de Taos (*Taos Society of Artists, TSA*, en inglés), Ufer fue el que hizo más explícita su identificación con el grupo nativo-americano Pueblo (también conocidos como Anasazi) de Nuevo México. En efecto, el contexto político atravesado por la polémica del proyecto de ley Bursum Bill (cuyo objetivo era permitir reclamar tierras de los Pueblo a cualquier no nativo que demostrara su residencia por más de diez años), más la afiliación comunista de Ufer lo hizo un aliado activo de los Pueblo. Es más, la estética del artista está impregnada de esa declaración, así lo señala Ott en su análisis de los cuadros *Me and him* (ca. 1919) y *Artist and Model* (ca. 1920), en los que están retratados Jim Mirabal y Ufer: dependiendo del lugar de la mirada (de izquierda a derecha) es fácil ubicar a Mirabal como el autor (en *Artist...*) o como el sujeto protagonista del lienzo (*Me...*). Aunque se note quién es Ufer, lo relevante es la identificación del autor con su amigo, que es a su vez un reconocimiento político: el artista está cerca de su modelo, es su aliado y soporte, no lo convierte en un objeto que sirve de medio para representar de modo llano o volverlo exótico. Aquí se cumple aquello que menciona Berger sobre el artista como receptor; Ufer consigna una historia de despojo y violencia, un testimonio que para Ufer y Mirabal tal vez era un presente amenazado (John Ott, "Reform in Redface. The Taos Society of Artists Plays Indian", en *American Art*, Vol. 23, núm. 2, 2009, Smithsonian Institution. Disponible en: <https://doi.org/10.1086/605710>).

en *On the Río Grande* encontramos el principio de Zong Bing, pues «[e]n cuanto al paisaje, aun teniendo sustancia, tiende al espíritu».

La riqueza que habilita la polisemia de un cuadro o un texto se amplifica al poner en crisis «la opción de distancia contemplativa»,⁷⁵ sea por el orden de los elementos en la composición como en la pintura de Ufer o por las estrategias narrativas de las que se vale una novela como la de Almada; estamos así ante formas que construyen un discurso que desestabiliza las ideas de lo bello en torno al paisaje y le dan sus sentidos propios.

1.3. UNA MIRADA QUE ARRASA

Antes de exponer qué entiendo por imagen y por el acto de ver es necesario aclarar un punto en el tema de la distancia. Ésta, en tanto que constituye al paisaje, también se relaciona con una violencia que recuerda la pertenencia del sujeto a un Todo. Visto así, comprender o empezar a comprender que pertenece a ese Todo, lo empuja a una pregunta por su existencia, y que no siempre es de índole religiosa, mística o metafísica. Como señala con acierto Berque, desde el culto grecorromano a Pan (*ho Pan*) se ha asociado la naturaleza (*phusis*, *φύσις*) al “Todo” (*to Pan*) y luego ésta se entendió por Universo; la operación sucede cuando, según el mito, el dios pastoril es trasladado desde Arcadia hasta un sitio de la Acrópolis, pero en lugar de colocarlo en un templo a Pan le asignan una gruta, pues a los atenienses les parecía correcto que el ‘pies de cabra’ debía estar en su ambiente, abajo. Ellos, a diferencia de los arcadios, sí podían ver y contemplar la *phusis*, gracias a la vista que lograban desde lo alto

⁷⁵ Andermann, art. cit., p. 4.

de la Acrópolis.⁷⁶ Por eso referirse al Todo, en ocasiones, tiene resonancias que vacilan entre lo telúrico y lo espiritual.⁷⁷

Real pero inasible, estar frente a una parte del Todo (siendo parte de ello y ser empujados a preguntarnos por ese estar-ahí) no parte de una voluntad consciente, puesto que no ha sido una decisión el comprender cómo se llega a estar-así en el Todo; más bien, parece un develamiento no solicitado.⁷⁸ Algo se remueve en quien es tocado por lo que ve, por ese Todo que se abre a la distancia, y quizá ahí está la violencia del paisaje que menciona Besse leyendo a George Simmel; entonces, esa será una «experiencia de desgarró».⁷⁹ En este punto emerge la complejidad de la mirada: mirar o ver nunca es un acto llano y simple, pues este ejercicio no se limita al plano fisiológico de la óptica; sus efectos son múltiples.

El acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas. El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del “don visual” para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones de las que en un momento podría creerse el poseedor.⁸⁰

Así entonces, también se hace necesario reconocer que en el mirar están implicadas imágenes cuyos procesos de realización (de hechura) no han sido unívocos ni lineales, en relación con

⁷⁶ Berque, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁷ Como en la conversación entre el naturalista Clarke y el joven acuarelista (que no pinta nada a lo largo de toda la novela) en *La liebre*, de César Aira, se cuele lo incierto con las imágenes de la naturaleza: «—Qué cantidad increíble de estrellas —dijo el chico. / —Qué espectáculo, ¿eh? / —Cada una en su lugar, todas las noches. Lo increíble es que no se mezclen. / —Uno se siente tan empequeñecido mirándolas, tan poca cosa. / —Siempre dicen lo mismo. / —Es que lo obvio es lo único que puede decirse ante la naturaleza. / —¿Cómo la naturaleza? / —Sí. Es decir, el mundo. / —Yo creía que la naturaleza era el pasto. / —No. Es todo». César Aira, *La liebre* (1991), Ediciones Era, Ciudad de México, 2017, p. 108.

⁷⁸ Ese fenómeno podría relacionarse con la condición de arrojado que refiere Martin Heidegger en *Ser y tiempo* (1927). Según el autor, el sujeto está en un lugar, lleva consigo la ‘carga’ de existir (es decir, se hace cargo de sus experiencias) y en ese movimiento se devela su estado de ánimo que puede mostrarse indeterminado, cambiante, sin control. Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (1927), traducción de Eduardo Rivera, Trotta, Santiago de Chile, 1953, § 29, p. 159.

⁷⁹ Besse, *op. cit.*, pos. 92.

⁸⁰ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992), traducción de Horacio Pons, Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 47.

el Tiempo. Las imágenes no son «totalidades indivisibles, indescomponibles»⁸¹ que tienen autonomía propia; no son exactas aunque se pretenda fijar su sentido, hacerlo objetivo y que no tenga fisuras. Como expone Georges Didi-Huberman en distintos trabajos, las imágenes no son estables ni puras, más bien están cargadas de Tiempo —o, en sus propias palabras, temporalizadas—⁸² y en permanente conflicto con éste.⁸³ Mirar inquieta e interpela al sujeto que se fija en las imágenes; se remueven las capas de tiempo, de lo vivido.⁸⁴

De modo que, cuando vemos una imagen —o se nos presenta, como en *El viento que arrasa*— apenas inicia el proceso heterogéneo que ésta habilita; en ese momento se desencadena una mirada de regreso, somos mirados por lo que desencadena la imagen: puede que una fría camilla de emergencia despierte en quien la ve el recuerdo de una tumba o que un retrato familiar roto a la mitad avive aquello que ha transformado el presente y que deja inconcluso el pasado. No se trata de una dualidad encerrada en un ida y vuelta —puesto que ello limita la imagen a una tautología determinista—, sino en algo que se desata, en algo que fulgura, como diría Didi-Huberman. Por ejemplo, en el siguiente fragmento de *El viento*, aunque no trata del paisaje, las imágenes despiertan recuerdos problemáticos; para Leni será el rostro ausente de su madre o los afectos ocultos, pero persistentes, que evoca la niñez en

⁸¹ *Ibid.*, p. 30.

⁸² *Ibid.*, p. 44.

⁸³ Carlos Fisgativa explica que el concepto de imagen planteado por Didi-Huberman dialoga de lleno con las críticas de Walter Benjamin a una visión de la Historia entendida como progreso —eje esencial del proyecto civilizatorio de la modernidad—. De modo que Didi-Huberman también critica la concepción hegeliana de la Historia, la cual supone a la razón como «fundamento de la historia», vehículo del mundo y que el devenir histórico conduciría a la libertad y la felicidad [Carlos Mario Fisgativa Sabogal, “Imágenes dialécticas y anacronismo en la historia del arte (según Georges Didi-Huberman)”, en *Filosofía UIS*, Vol. 12, núm. 1, 2013, p. 158]. Además, vale anotar, esa concepción de la historia se asemeja al paradigma cristiano del tiempo que proyecta un ir hacia delante que culminaría en la realización de su proyecto religioso: el juicio final que separa a justos y buenos de pecadores. Un poco de lo último también se desliza en los sermones del reverendo Pearson.

⁸⁴ Así sucede cuando, en *Las nubes* (1997), el médico Real pasa por el lugar en el que creció de niño y hace una digresión sobre su vínculo con éste; él dice: «[e]n esa ciudad supe por primera vez, por haber vuelto a ella después de muchos años, que la parte de mundo que perdura en los lugares y en las cosas que hemos desertado no nos pertenece, y que lo que llamamos de un modo abusivo el pasado, no es más que el presente colorido pero inmaterial de nuestros recuerdos» (Juan José Saer, *op. cit.*, p. 151).

Brauer y Pearson. Valga la extensa cita para mostrar el poder de las imágenes —siguiendo la propuesta didi-hubermaniana—, su complejidad y su apertura. Luego de la tormenta que ha empezado a caer sobre el taller, los personajes se resguardan en la humilde casa del mecánico, han comido con mucho apetito y tras una conversación, facilitada por la cerveza, sobre las muertes que presenciaron los dos adultos (imágenes de violencia y soledad descritas en detalle), Leni se fija en varias fotografías de la caja de zapatos que Tapioca bajó de un ropero.

—Señor Brauer —dijo y tuvo que repetir el llamado para que el hombre girase la cabeza— ¿Este es usted? —preguntó levantando la pequeña fotografía.

Por supuesto, en la penumbra y a la distancia, él no llegaba a ver nada.

—A ver —dijo haciendo un gesto con el brazo para que Leni se acercara.

Ella dejó el resto de las fotos en la caja y se acercó a la mesa. El Gringo tomó *el rectángulo de cartón* y lo acercó a la vista.

—Sí. Acá debía tener cuatro años —dijo y le pasó la foto a Pearson que la miró y sonrió con ternura.

—Es raro pensar que uno ha sido un chango alguna vez —dijo el Gringo encendiendo un cigarrillo.

—Últimamente pienso mucho en cuando era un niño —dijo Pearson.

—Nunca vi una foto tuya de chico, padre.

—Pues, no sé, debe haber alguna por ahí.

—Y mía, ahora que lo pienso, tampoco.

—Nunca fui muy amigo de las fotografías.

—No me va a decir que piensa que le roban el alma —dijo el Gringo, socarrón.

El Reverendo sonrió y se encogió de hombros.

—¿No hay fotos mías, padre?

—Debe haber, Leni, mañana vamos a ver.

Leni volvió a sentarse en el catre. Si había fotos suyas, si podía encontrarlas, tal vez en alguna estuviese con su madre. Entonces ya no tendría que preocuparse por recordar apenas su rostro, la tendría allí para recuperarla cada vez que su recuerdo estuviera a punto de evaporarse.

—A casi todas esas fotos las tenía mi madre. Cuando murió me las traje, creo que en la misma caja que ella las guardaba. La mayoría ni sé de quiénes son. No sé para qué uno guarda fotos. Después de todo lo único que importa es lo que uno tiene acá —dijo el Gringo tocándose la frente con un dedo. (pp. 140-141, énfasis mío.)

Tal es el poder del ‘rectángulo de cartón’, su carga de tiempo y la pregunta por la filiación que conlleva, que la conversación resulta ser la antesala de la propuesta de Pearson a Brauer para que deje a Tapioca continuar el viaje con el reverendo y su hija, asunto que a su vez detona en el clímax de la novela (los golpes entre el mecánico y el reverendo). No hay

apariencia simple en la imagen referida, ya que lo que contiene su superficie (visual y táctil) es sobrepasado y se desplaza a otras zonas de sentido. Este tipo de imagen, cuya potencia nos plantea interrogantes, pertenece a las que Walter Benjamin llama ‘imagen dialéctica’ y que retoma Didi-Huberman en varias propuestas teóricas y críticas. Como se mencionó, y en consonancia con el paisaje en tanto representación, hay en imágenes así una condensación de Tiempo en la que confluyen —de modo problemático— distintas capas de sentido; implican procesos activos que no agotan su facticidad ni lo que provocan al verlas; nos interpelan, puesto que están abiertas; además, como dice este autor, las vemos y somos vistos por ellas. En palabras de Benjamin:

Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. (Un estallar que no es otra cosa que la muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad.) No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura.⁸⁵

En diálogo con Walter Benjamin, Didi-Huberman también las llama ‘imágenes críticas’ y ubica en ellas procesos en los que a partir de choques, conflictos, ritmos y dinámicas hace posible: «resurgir cuerpos olvidados [...], cuerpos que “restituye”, hace aparecer, *vuelve visibles* súbita pero momentáneamente: allí reside su aspecto de choque y *deformación*, su poder de morfogénesis y “novedad” siempre inconclusa, siempre abierta».⁸⁶ Por todo ello, resulta adecuado pensar dichas imágenes en términos de dialéctica.

⁸⁵ Walter Benjamin, “Apuntes y materiales. Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, *Libro de los pasajes*, edición de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Akal, 2005, p. 465.

⁸⁶ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 113. Énfasis del autor.

Desde esta perspectiva, no hay imagen y, por lo tanto, tampoco hay paisaje que sea completamente llano o simple, pues no se agota «en lo que se ve, y ni siquiera en lo que dijese que se ve. [...] Por mínima que sea, es una *imagen dialéctica*: portadora de una latencia y una energética. [...] Es decir que exige que pensemos lo que captamos de ella frente a lo que de ella nos “ase”, frente a lo que, en realidad, nos deja *desasidos*». ⁸⁷ Por un lado, cuando estamos frente a una imagen así (un paisaje o una foto borrosa), ¿qué nos sostiene, qué nos mantiene o nos liga a ella? Para Didi-Huberman una imagen dialéctica contiene, pero también desestabiliza, nos suelta del lugar (de sentido) al que estábamos asidos. Por otro lado, el énfasis que remite al tacto señala otra de sus cualidades; estas imágenes tienden «como mínimo [...] un puente entre la doble distancia de los *sentidos* (los sentidos sensoriales, en este caso el óptico y el táctil) y la de los *sentidos* (los sentidos semióticos, con sus equívocos, sus espaciamientos propios)». ⁸⁸

Acaso ese ir y venir —entre las posibilidades del cuerpo humano y la complejidad de los ejercicios de comprensión que este alcanza— es lo que anota el narrador extradiegético de *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000). A inicios de 1838, los pintores alemanes Johan Moritz Rugendas y Robert Krause han terminado su primera jornada de viaje desde Chile hacia los llanos argentinos, pasando por Mendoza.

Al fin se hizo evidente que estaban dejando atrás esos paisajes. ¿Los reconocerían si pasaban otra vez por ellos? [...] “Me llevo en las retinas...” decía la frase corriente. ¿Por qué las retinas? En toda la cara también, en los brazos, en los hombros, en el cabello, en los talones... En el sistema nervioso. A la luz del glorioso atardecer del 20 de enero contemplaban arrobados el conjunto de silencios y aire. Una recua de mulas del tamaño de hormigas se estampaba sobre un camino de cornisa, con movimiento de astros. Una inteligencia humana y comercial las guiaba, un saber de crianza y procreación racial. Todo era humano; la más salvaje naturaleza estaba empapada de sociabilidad, y los dibujos que habían hecho, en la medida en que tenían algún valor, eran su documentación. ⁸⁹

⁸⁷ *Ibid.*, p. 61. Énfasis del autor.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁹ César Aira (2000), *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Era, Ciudad de México, 2018, pp. 18-19. La lectura de este fragmento se puede complementar con lo que menciona Fermín Rodríguez de los relatos de

Conmovidos por la belleza del paisaje, al que llegan con una mirada extranjera y educada para entenderlo como algo exótico, pues de ello también dependía del comercio del arte en Europa, la impresión que ‘llevarán’ en el sistema nervioso también se forma al atestiguar el movimiento económico que interviene en el paisaje. Así, para el narrador, los artistas sienten (texto) el Tiempo (subtexto) gracias a sus ojos y a lomo de caballo, atravesando la cordillera. Ir y venir de los sentidos; en el fragmento se relata un testimonio de la mirada, tanto del paisaje andino como del proceso de acumulación capitalista. En ese proceso, Rugendas y Krause ven el paisaje y son vistos por el acontecer de la historia social, la documentación será entonces consignar visualmente lo vivido y otorgarle un sentido a lo visto.

Se puede decir que el paisaje que acuña (y que ha sido acuñado en) una tradición literaria puede ser revisitado una y otra vez. No obstante, sin desconocer las múltiples posibilidades analíticas y críticas de las imágenes verbales que se desprenden de la tradición argentina literaria del desierto, cabe recordar que en este capítulo se presentan algunas nociones teóricas para acercarnos a la potencia del paisaje narrado en *El viento que arrasa*, de la mano de la narrativa que también cuenta imágenes críticas del paisaje.

Una de esas novelas es *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara. Ambientada en el siglo XIX —y que discute de lleno con el *Martín Fierro*—, su narradora y protagonista China Josephine Star Iron viaja por la llanura desértica junto a su perro Estreya y a la inglesa Elizabeth, que busca rescatar a su esposo de una leva, la misma en la que se va Fierro, marido de China. Su viaje, distinto al de la exploración naturalista y

algunos viajeros decimonónicos en la pampa; en la mirada de estos últimos: «[l]a naturaleza primera sin huellas de la cultura, cartografiada estéticamente por el instrumental romántico del viajero naturalista, se transforma silenciosamente en materia prima, según las coordenadas de un discurso económico en el que la naturaleza deviene, virtualmente, mercancía contabilizable, traducible como ganancia» (Fermín Rodríguez, *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010, p. 163).

artística, es el de la búsqueda de libertad propia y la huida de una vida de precariedades y violencia. Con la compañía de Elizabeth, China descubre, sin ideas preconcebidas ni hipótesis previas, un mundo convulso, pero que guarda belleza. Se deja tocar por todo lo que ve:

Durante todo ese primer viaje no entablé ninguna discusión, no hice más que deslumbrarme y mostrarme deslumbrada aun las pocas veces que no lo estuve. Era el primero; tenía conciencia plena de que todo viaje tiene un final; tal vez en eso, en la experiencia del tiempo como finito, radiquen el fulgor y el relieve de cada momento que se vive, sabiendo que se ha de volver a casa, en una tierra que no es la propia. Yo *miraba* con voracidad, coleccionaba imágenes, intentaba estar atenta a cada cosa, *sentía* detalladamente; todo mi cuerpo, toda mi piel *estaba despierta* como si estuviera hecha de animales al acecho, de felinos, de pumas como los que temíamos encontrar en el desierto, *estaba despierta* como si supiera que la vida tiene límite, como si se lo viera.⁹⁰

Tiempo, imagen, movimiento y cuerpo; en primera persona, la protagonista describe de modo intenso las imágenes al saberlas fugaces, pero no por ello vacías de sentido, ahí el tiempo hace su trabajo: inasible cala en sus recuerdos. La intensidad será uno de los efectos que le producen las imágenes del paisaje desértico. Consignado en el copretérito, ese transcurrir del viaje, equiparable al transcurrir de la vida en tanto biografía, da cuenta de una continuidad significativa —que se afirma en las imágenes relatadas y en las reiteraciones— de la que sabemos su punto de partida (aquel primer viaje) mas no su final. Asida al pasado y desasida por la indeterminación de la continuidad del tiempo en las imágenes de los recuerdos; por su sed de libertad China mira con pasión. Aquello la “ase” a las imágenes que ve y que conmueven su cuerpo; no obstante, la colección de dichas imágenes se le escapan, vuelve a ellas como «se ha de volver a casa, en una tierra que no es la propia». Lo visto por China la toca, la deslumbra, se le escapa y la coloca en un lugar incierto, pero al que también pertenece; en ese expansivo ida y vuelta de los sentidos, lo visto quizá también la lleva a las

⁹⁰ Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la China Iron*, Literatura Random House, Buenos Aires, 2019, Edición de Kindle, pos. 437-441. Énfasis mío.

arenas movedizas de la memoria, como sucede con Brauer y Pearson cuando Leni pregunta por la foto que ve. Para Didi-Huberman, «no hay imagen dialéctica sin un trabajo crítico de la memoria, enfrentada a todo lo que queda como al indicio de todo lo que se perdió».⁹¹

En otro aspecto, el asombro ocupa un lugar relevante en la mirada de China; ante la amplitud de un mundo, aunque a veces desasosegado, no deja de notar que es vasto: luz, movimiento, animales, plantas, sonidos y el cuerpo de Elizabeth le dan a la protagonista la materialidad para su mirada voraz. Entonces, además de ver imágenes, también se las puede leer y tocar, también somos vistos y tocados por las imágenes. «Lo que vemos no vale —no vive— a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. Por lo tanto, habría que volver a [...] esa paradoja en la que el acto de ver sólo se despliega al abrirse en dos».⁹² La apuesta de ese planteamiento crítico es que vemos y somos vistos, puesto que la distancia nos permite ver ciertas imágenes y las imágenes sostienen algo que nos constituye y que, al interrogarnos, nos arrojan a recuerdos, sentimientos, a otras imágenes, a una historia compartida u ocultada, a preguntas y también a la elaboración del pensamiento. En consecuencia, una imagen crítica está hecha de varias capas; en las del paisaje una de esas capas es la visual, otras podrían ser la táctil, la histórica, la afectiva, la ideológica, la cultural, la económica. En la prosa detallada, casi puntillista, analítica y sostenida en descripciones desarrolladas *in crescendo*, para la sagaz China esas capas se traducen a una cuestión de perspectiva:

Desde la altura el mundo se veía distinto como distinto se veía desde el suelo y desde atrás de una rueda de carreta en movimiento y desde lo alto de las más altas ramas de un ombú. Probé todas las perspectivas en esos días de descubrimiento: caminé en cuatro patas mirando lo que miraba Estreya, el pasto, las alimañas que se arrastraban por la superficie de la tierra, las ubres de las vacas, las manos de Liz, su cara, los platos con comida y toda cosa que se moviera. Apoyé mi cabeza en las cabezas de los bueyes y me puse las manos al costado de los ojos y vi lo que ellos, solo lo que quedaba justo adelante, la rastrillada y el horizonte

⁹¹ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos...*, p. 115.

⁹² *Ibid.*, p. 13.

incierto de su esfuerzo. [...] Y empecé a percatarme de las otras perspectivas; no era lo mismo el mundo desde los ojos de la reina, rica, poderosa, dueña de las vidas de millones de personas, harta de joyas y comidas en sus palacios que solían estar en lugares desde los cuales se dominaba todo lo que se movía alrededor, que el punto de vista de, por ejemplo, un gaucho en su tapera con sus cueros y sus fogatas de bosta. Para una, el mundo era una esfera llena de riquezas que eran suyas y debía mandar extraer de todas partes; para el otro, un plano a galopar buscando vacas, degollando enemigos antes de ser degollado o huyendo de levas y batallas.⁹³

Como en *Un episodio en la vida del pintor viajero*, el personaje está ante imágenes que dan cuenta del Tiempo, y la historia se cuele en las perspectivas que ensaya. La distancia y el movimiento de los cuerpos —en este caso la representación del cuerpo de la protagonista— hace posible esas maneras de ver, lo que a su vez es una manera de vincularse al entorno y de captar lo que hace al paisaje. Ahora bien, y puesto que se trata al paisaje desde acercamientos críticos y estéticos, vale recordar que muchas de las imágenes narradas en la tradición literaria argentina del desierto (en especial la narrativa contemporánea citada) documentan, cuestionan y relatan modos de relacionarse con el espacio, la historia natural (o geológica, en términos más apropiados) y social de los territorios de la realidad extratextual. Asimismo, ponen en discusión la relación problemática entre ciencia, arte y política contenida en el paisaje e incluso muestran las tensiones entre economía y territorio, en términos de estado-nación.⁹⁴

En lo que respecta a *El viento que arrasa*, en el taller, en las carreteras cercanas e incluso en el cementerio de autos que componen ese paisaje, las imágenes son inquietantes; puesto que las carcasas —que son restos de choques o de la obsolescencia—, el campo cultivado que da frutos a destiempo, la casa humilde y la tormenta intempestiva forman un

⁹³ G. Cabezón Cámara, *op. cit.*, pos. 220-229. Para una crítica sobre las tensiones de poder en clave de escritura geológica, véase: Cristina Rivera Garza, “El regocijo de la materialidad”, *Literal Magazine*, 24 de junio de 2020, <https://literalmagazine.com/el-regocijo-de-la-materialidad/> Último acceso: 3 de febrero de 2023.

⁹⁴ Sobre las relaciones y tensiones de estos temas en y con la tradición argentina literaria del desierto, de una manera profunda y bien documentada, véase: Fermín Rodríguez, *op. cit.*

paisaje desordenado, fragmentado y hostil; no hay una contemplación que busque lo bello o lo sublime, sus imágenes nos exigen ir una y otra vez hacia los sentidos que nos despiertan. Como se mencionó en el apartado sobre el espacio, tal extrañamiento es motivado por el lenguaje casi “transparente” (gracias a su sintaxis, las descripciones y los diálogos, sin abundantes digresiones, alegorías y asuntos herméticos), pero no vacío de artificios literarios (como se muestra en el siguiente capítulo) de la novela.

En suma, tal como he expuesto, las imágenes del paisaje en un relato literario, pese a tomar referentes del mundo extratextual —aunque no siempre—, no pueden limitarse a ser una evidencia que confirma una idea preconcebida, dicha posición afirmarí una mirada donde no caben las fisuras del Tiempo ni donde es posible acercarse a los fenómenos propios que hacen surgir esas imágenes y, mucho menos, a los fenómenos que desatan esas imágenes. En este trabajo en específico, nos referimos a imágenes del espacio de la novela, tanto los del taller como los del paisaje que refiere la historia. Reducir una imagen a su facticidad es un error, ya que la reducción opera como una objetualización de la imagen y de lo que se trata, más bien, es interrogarnos a partir de lo que nos da aquélla, sin descartar lo que está frente a nosotros. Como dice Carlos Figativa: «[s]aber mirar las imágenes es ser sensible a la dialéctica que les es propia, reconocer en ellas la memoria que contienen, los síntomas que producen y los destellos de conocimiento que aportan».⁹⁵

1.4. DESAMPARO NO ABSOLUTO

Desata a tu hijo, le dijo dios a Abraham; que el sacrificio le otorgue su propio camino y una voz única.

⁹⁵ Carlos Mario Figativa Sabogal, art. cit., p. 171.

Enunciar al desamparo genera susceptibilidad, pues resuena en éste la ausencia de aquello que nos es indispensable. No es para poco, en el significante del desamparo emergen las carencias de todo lo que es necesario para la continuidad de la vida. Su significado pertenece al campo de lo vital y de lo humano.

En relatos bíblicos como el de Abraham que debe ofrecer en sacrificio a su hijo Isaac en el monte Moriah o cuando Jesús está sufriendo la crucifixión, próximo a su muerte, el desamparo ocupa un espacio trascendental: la falta de protección, la incertidumbre y una lucha incesante contra algo que no conocen y no llegarán a comprender —puesto que a sus circunstancias las rodean muchas paradojas— llevan al extremo la vulnerabilidad a la que están expuestos Isaac o Jesús. Se sabe, antes del sacrificio sus padres los han llevado de la mano (para Isaac) o estaban en plena comunicación con ellos y en el momento decisivo los dos hijos están a la intemperie; se encuentran con un vacío que amenaza con despojarlos de sus cimientos, de hecho, la muerte se ciñe sobre sus cuerpos. Esos dos personajes están inmersos en un momento abrumador y violento que ha borrado algo de la imagen del mundo que tenían; están desamparados. De modo que son los vínculos los que definen a ese estado; como sostiene Massimo Recalcati: «es el socorro del Otro lo que redime la vida de su “abandono *absoluto*”, de la condición inerme que acompaña su llegada a este mundo».⁹⁷

⁹⁶ Sandra Lorenzano, *Herencia*, Vaso Roto Ediciones, Madrid, 2019, Edición digital, s. p.

⁹⁷ Massimo Recalcati, *El complejo de Telémaco. Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*, traducción de Carlos Gumpert, Anagrama, Barcelona, 2014, Edición de Kindle, pos. 410-411. Énfasis mío. Tomo de Recalcati el adjetivo para caracterizar a esta propuesta del *desamparo no absoluto*. Cabe mencionar que, durante la investigación, no encontré una problematización conceptual del desamparo en los estudios literarios. El trabajo que rodea esta noción, pero que no la expresa en el texto, es *Poéticas del desamparo. Una indagación en la literatura chilena de fin de siglo*, de David Miralles Ovando, el cual estudia *La nueva novela* (1977), de Juan Luis Martínez; *Anteparaiso* (1982), de Raúl Zurita y *Lumpérica* (1983), de Diamela Eltit. A breves rasgos, *Poéticas del desamparo* estudia cómo, en estas obras, se manifiesta un nuevo lenguaje en el campo literario chileno durante la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990). El autor cuestiona ciertas posiciones en

El cuidado que alguien provee a otro ser, las miradas, las palabras y la escucha que intercambian en esa relación, producen espacio, lo hacen aparecer; de ello se abren posibilidades para construir una historia propia, una vida propia.⁹⁸ Donald Woods Winnicott, al reflexionar en las fases más tempranas del crecimiento de niñas y niños, plantea que el sostenimiento es el «conjunto de condiciones ambientales que antecede al concepto de convivencia. Dicho de otra forma, me refiero a una relación tridimensional o espacial a la que gradualmente se le va sumando el factor tiempo».⁹⁹ En ese orden de ideas, para dar la protección necesaria son importantes el tiempo y el espacio, siempre acompañada de la voluntad y la acción de estar con el otro. En cambio, prescindir del otro, en términos fácticos, sociales y culturales, nos expulsa a una experiencia desoladora —como los dos personajes bíblicos— que, en términos resumidos, podría definirse como «abandono, destitución de favor y socorro, falta de amparo».¹⁰⁰ Diferente de la soledad o el abandono, que escapan de una voluntad, la autosuficiencia es una ilusión peligrosa que, más bien, orilla al sujeto al vacío; para Recalcati:

la vida humana nunca puede ser dueña de sí misma. Ningún ser hablante puede autogenerarse, ni puede consistir sólo en sí mismo, no hay vida que pueda prescindir del Otro del lenguaje. Nadie puede convertirse en dueño absoluto de su propia vida; al contrario, cuando la vida persigue la realización de este ideal de dominio acaba siempre en los brazos de la ilusión mortífera y totalitaria que la aniquila precisamente en nombre de su afirmación.¹⁰¹

torno al concepto de vanguardia y se posiciona en la crítica a la autonomía del arte. El contexto de violencia política y de horror psicosocial ejercidos por los múltiples actores representados en la dictadura también forma parte de su análisis. Por esto, podemos deducir que el desamparo al que alude ese trabajo se relaciona con aspectos sociales, ligados al deterioro del tejido social —valga la redundancia— y a la destrucción de los proyectos de vida (colectivos, comunitarios e individuales) que se opusieron al régimen pinochetista (D. Miralles, *op. cit.*, Rialta, Santiago de Querétaro, 2018).

⁹⁸ Massey, p. 105, p. 127.

⁹⁹ Donald Woods Winnicott, “La teoría de la relación paterno-filial”, en *El proceso de maduración en el niño. Estudios para una teoría del desarrollo emocional*, traducido por Jordi Beltrán, Laia, Barcelona, 1981, p. 49.

¹⁰⁰ Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, Tomo III (1732), s. v. DESAMPARO, <https://apps2.rae.es/DA.html>, última consulta: 16 abril de 2022.

¹⁰¹ M. Recalcati, *op. cit.*, pos. 309-312.

En la novela encontramos un paisaje «desolador», que deja ver «[c]ada tanto un árbol negro y torcido, de follaje irregular, sobre el que se posaba algún pájaro que parecía embalsamado de tan quieto» (p. 76). A esto se suma la soledad del taller mecánico, alejado de los poblados de la zona, rodeado por cultivos de algodón, el porche medio improvisado, la casa humilde a la que le falta el revoque. El Gringo Brauer llama a su asistente, un adolescente de dieciséis años, tal como lo hacía su madre: Tapioca, pero su nombre es José Emilio. Hace muchos años, quizá ocho, que José Emilio no sabe de su madre; ella no podía continuar criándolo y se lo dejó a Brauer, con quien había tenido una aventura y de quien no supo más hasta dar con él en el taller mecánico. La vida de los dos es el trabajo duro en ese paraje desolado bajo el calor intenso, en alguna ruta de El Chaco. De alguna manera, los acompañan algunos perros y las carcasas de maquinaria agrícola y autos.

Por su lado, Elena y Pearson no tienen un hogar fijo, pues, por decisión del reverendo, desde hace años recorren las provincias de Argentina en un auto que se descompone con frecuencia.¹⁰² El predicador busca los sitios más recónditos para cumplir su misión de evangelización y hacer llegar a todos los lugares posibles la palabra de dios mediante sus sermones. Lo que contiene las vidas al margen de esos cuatro personajes en *El viento que arrasa* es la intemperie no absoluta del taller de Brauer en un verano sin clemencia; pues las ropas se pegan al cuerpo, el sudor es excesivo, la sombra que pueden dar los pocos árboles es escasa y el calor es tan intenso que ni el bañarse con frecuencia les da sosiego. Además, en esa manera de estar en el espacio, no hay mucha comunicación más que la indispensable

¹⁰² Más allá de creer que tener una residencia fija es lo ideal (un ejemplo que contradice esto es la historia de China Iron y Elizabeth), lo que interesa es apuntar este indicio para preguntarnos por el tipo de interacción que hay entre estos personajes y el desamparo no absoluto.

para que continúen los quehaceres y el trabajo cotidiano; a lo que se suma que ambos adolescentes han perdido a sus madres.

El refugio que todos ellos han necesitado, entonces, está en otro lugar: en una casa a medio hacer, en el interior de los coches destartados o viejos, en la promesa religiosa de salvación. Por eso, lo que conjunta a los personajes —más allá de sus vínculos filiales— y al paisaje en la novela de Selva Almada es el desamparo. Un desamparo que no termina de ocupar todo el espacio, pese a la frágil protección física del espacio del taller-vivienda o la incertidumbre de la vida trashumante, pues los personajes experimentan ese desamparo como recuerdos o hechos temporales y no como una ausencia total de vínculos, afectos o acogida.

Éste es un desamparo que tiene que ver con la angustia que la sensación de libertad trae a la especie humana, pues además de las probables elecciones que puede hacer un individuo, su libertad está condicionada por ciertos límites. Para Jean-Paul Sartre en *El existencialismo es un humanismo*, el desamparo remite al malestar y la angustia que nos provoca hacernos responsables de nuestra existencia, sin recurrir al amparo de las ideologías o las creencias religiosas —la protección débil que da el justificarse en éstas—. ¹⁰³ En esa misma línea Recalcati dice que «[l]a experiencia de la libertad es una experiencia vertiginosa, abismal, angustiosa», ¹⁰⁴ porque elegir y responsabilizarse por las consecuencias de dichas elecciones conlleva una inquietud, un estado que nos empuja a mirar la soledad que nos constituye, así como también implica despojarse de lo que cubre al individuo (pareja, familia, grupos sociales, trabajo o religión) para no colocar en ello la responsabilidad de la existencia.

¹⁰³ Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo* (1945), editado por Arlette Elkaïm Sartre, traducido por Victoria Praci de Fernández y Mari Carmen Llerena, Edhasa, Barcelona, 2009, p. 33.

¹⁰⁴ Recalcati, *op. cit.*, pos. 478.

Es así como, al elegir, pese a la angustia, también se elige ser de un modo y en esa elección hay un ejercicio afirmativo de hacerse responsable por la propia existencia.

En otro aspecto que también remite a la angustia, cuando un individuo toma conciencia de sí, cuando se da cuenta de la condición de su fragilidad (enfermedades, pobreza, el avance del tiempo en el cuerpo, la certeza de la muerte), se halla ante esa fragilidad como algo que lo constituye. De ese modo, aparece la evidencia de su vulnerabilidad, pero también la posibilidad de actuar y elegir del individuo. En términos de Søren Kierkegaard, en cuanto dicha elección implica el compromiso del individuo con los otros éste se encontraría en el estadio ético (de los tres que apunta en su etapa inicial como pensador); mientras que la pasividad, la contemplación, el dejar que las cosas sucedan según el curso “normal” es el estadio estético.

Para Kierkegaard, en *Temor y temblor* (1843), el movimiento más radical para el individuo es ubicarse en el estadio religioso, en el que «desaparecidas las ilusiones estéticas y éticas [...], queda el hombre cara a cara con la angustia del existir, la existencia es algo misterioso e irracional y el hombre se halla en una relación con Dios incómoda y peligrosa».¹⁰⁵ Sin ceñirme a una interpretación religiosa, aunque no materialista, considero que esto puede referir a la angustia que ocurre cuando llegamos a vislumbrar aquello que nos excede, en tanto individuos y especie, y a lo que pertenecemos; en ese momento, tras reconocer nuestro vínculo, se abre la opción de continuar la comunicación «incómoda y peligrosa» con aquello u olvidarlo. Lo incómodo es identificar qué significa reconocer ese vínculo, a dónde nos llevaría comprometernos con ese vínculo. Algo de esto hay en el desamparo no absoluto: aceptar que el individuo forma parte de ciertas esferas de la vida

¹⁰⁵ Vicente Simón Merchán, “Estudio preliminar”, en Søren Kierkegaard, *Temor y temblor* (1843), traducción, estudio preliminar y notas de Vicente Simón Merchán, Tecnos, Madrid, 2014, p. XXXI.

social, de la cual unas veces participa y otras no, a veces se compromete con los otros, en ocasiones no. Es en el compromiso que se decide hacer en los vínculos —no por deber, sino por convicción propia, por pasión diría Kierkegaard— donde se conjura la desolación: «si las generaciones pasaran por este mundo como las naves pasan por la mar [...]: actos inconscientes y estériles; si un eterno olvido siempre voraz hiciese presa en todo y no existiese un poder capaz de arrancarle el botín ¡cuán vacía y desconsolada no sería la existencia!». ¹⁰⁶ A todo esto hay que sumar lo que ya se mencionó: la libertad de los actos que se apuntan aquí es aquella que no se justifica en otros ni busca excusas fuera de uno mismo.

Kierkegaard problematiza la paradoja sobre el sacrificio de Abraham a Isaac: por haber amado tanto a su hijo estuvo dispuesto a sacrificarlo ante Dios, pues este sabía de su amor incondicional que le ordenaba poner a su hijo frente a todas las cosas. Sin embargo, según la parábola, por la fe en Dios que le dio a Isaac como su único hijo, Abraham —ya anciano— estaba dispuesto a sacrificarlo, a su propio pesar. El ejercicio hermenéutico del autor, en el que pone a prueba la ética hegeliana y polemiza con las corrientes teológicas danesas, señala que en Abraham lo que sucede es un salto de fe, una renuncia total en la que sin querer asesinar a Isaac más bien lo devolvería a Dios en un acto ciego porque sabía que ese amor lo hizo padre a él y que Dios no lo dejaría solo.

El movimiento de la fe, o uno de sus movimientos, sería la entrega total de quien hace algo sin esperar nada: en su actuar desconoce consecuencias positivas o negativas, no espera certezas, consuelo o gratificaciones de por medio. Un acto así requiere de una renuncia y lo posterior, aunque resulte contraproducente, no eliminará la plenitud de lo hecho. Kierkegaard será enfático en decir que ese movimiento que requiere la fe solo se hace desde la pasión y

¹⁰⁶ Søren Kierkegaard, *Temor y temblor* (1843), traducción, estudio preliminar y notas de Vicente Simón Merchán, Tecnos, Madrid, 2014, p. 11.

no con la reflexión.¹⁰⁷ Esa entrega, entonces, no puede sostenerse en la lógica del pragmatismo —pues los cálculos le son inútiles o insuficientes—, pero sí en compromisos profundos. Así, con la fe como móvil de ese “salto” que llevaría al individuo “más allá” de la medianía (rebasar al estadio estético y al ético para introducirse al incierto estadio religioso), a decir del filósofo, se constituyen los movimientos que requiere la fe.¹⁰⁸

Interesa en particular la paradoja del sacrificio, cuya resonancia es manifiesta al final de *El viento que arrasa*: la manera tosca, pero no exenta de ternura, en la que Brauer accede a que Tapioca se vaya con el reverendo y su hija, a sabiendas de que podría seguirlo ayudando en el taller y cuidándolo en sus episodios de tos. No obstante, luego de resistirse con violencia, el Gringo se entrega al amor por el hijo y deja que la elección de Tapioca prevalezca. De ese modo, aunque esté solo, su paternidad ha sido plena, puesto que ha logrado transmitir una pedagogía de libertad imperfecta. Brauer entrega el hijo para que se marche en ese paraje desértico y en esa ida el hijo le es devuelto, como un acto afirmativo de su paternidad. Como dice Kierkegaard con respecto a Abraham: muestra «la inaudita paradoja de la fe; una paradoja que devuelve el hijo al padre; paradoja de la que no se puede adueñar la razón, pues la fe comienza precisamente allí donde la razón termina».¹⁰⁹

Así las cosas, el desamparo, como propongo en mi análisis y en términos semánticos, permite comprender al sujeto como parte de un Todo. No es una noción que implica dimensiones excluyentes o exclusivamente individualistas, que desconocen las estructuras históricas y sociales; tampoco olvida que la existencia le compete al individuo, que no solo

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 26-28.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 44.

está determinado por sus circunstancias, sino también por sus decisiones.¹¹⁰ Frente a la fragilidad de la vida, el desamparo no absoluto habilita una angustia que nos provoca continuar con algún mandato o condición ajena a nuestra voluntad o romper con ésta, asumir lo que nos genera y construir una alternativa (incluso si se trata de sobrevivir, aunque esto no sea un horizonte de vida ni un horizonte para habitar el mundo).

En la novela analizada, Elena quiere dejarlo todo; José Emilio quiere seguir una voz nocturna —que, cree, el reverendo ha dado sentido— y buscar a su madre; en la dificultad de dejar ir al hijo, Brauer decidirá ser padre y Pearson sólo repetirá historias para ocultar la soledad que lo ha marcado.¹¹¹

En ese mismo tenor, este desamparo también permite avizorar ciertas situaciones que están en el paisaje de la novela: el taller-vivienda fincado en alguna ruta del Chaco, que además de un cementerio de autos y una ruta desierta también cuenta con un campo de algodón que pronto estará listo para su cosecha. La desolación de ese entorno, acentuada por el clima intenso, también puede leerse como una huella de lo que está ausente. Como propone Gastón Gordillo en *Los escombros del progreso* (2018), leer y observar negativamente los diálogos, los pasajes y las imágenes que Almada construye con gran precisión abre la posibilidad de analizar ese paisaje por los restos que contiene y los afectos que estos pueden

¹¹⁰ De manera especial, es en este punto en el que me distancio de Kierkegaard y su filosofía del existente concreto, en razón de la irreductibilidad del individuo a cualquier sistema (religioso, filosófico, social o político) en la que creía el filósofo danés.

¹¹¹ Cuando digo que Brauer decide ser padre me refiero a lo que Recalcati alude en cuanto a que la paternidad o la maternidad son actos más que condiciones. Como «Abraham, el padre, [que] no tiene la última palabra sobre el destino de su hijo, pero es aquel que sabe perderlo, que sabe dejar que se vaya. En tal sentido, él no hace la ley, sino que responde a una Ley [...] que está por encima de él e impone a todos los padres perder a sus hijos, dejarlos ir, sacrificar el goce del hijo, no considerar al hijo como una propiedad» (Recalcati, *op. cit.*, pos. 335-338).

producir.¹¹² Me refiero, por ejemplo, al cementerio de autos e incluso a los mapas de los que Brauer se vale para contarle historias a José Emilio.

En resumen, el desamparo no absoluto se finca en indicios (materiales o subjetivos, por ejemplo los recuerdos) o acciones que surgen en y a través de las relaciones interpersonales (en la diégesis es entre personajes) y que, de algún modo, sus efectos resisten a la fragilidad de la vida al no multiplicar la vulnerabilidad, intrínseca a todo ente viviente. Además, conlleva la ruptura o la desestabilización de un estado absoluto (irreversible, permanente e inalterable) de abandono, desolación, destrucción, precariedad o todo aquello que hace inviable la continuidad de la existencia.

Este tipo de desamparo proyecta la vida (su sostenimiento, su continuidad) siempre a partir de los vínculos con otras personas, otros seres y también en y con el entorno. Ahora bien, las condiciones en las que dichos indicios o acciones desestabilizan la destrucción o la vulnerabilidad total no son ideales ni óptimas. Se podría decir que estamos ante un modo de sobrevivencia; sin embargo, en el desamparo no absoluto no hay una actuación automática y urgente que responde a la preservación de la vida, cuando le ha precedido un evento límite que amenazó el basamento de lo existente (sea una fuerte conmoción que tiene impactos personales, colectivos o sociales). Aquí se propone que aquello que resiste al desamparo total tiene por sustrato a los vínculos y la necesidad de la voluntad humana de hacer mundo. La agencia, entendida como la voluntad de actuar y la realización de ésta, entonces, también es una característica del concepto aquí expuesto.

Mi propuesta de análisis, como reza el título, tiene que ver con un desamparo no absoluto, es decir no hay la fatalidad de una total ausencia de protección, el vacío o la pérdida

¹¹² Véase G. Gordillo, “Introducción. Constelaciones”, *op. cit.*, pp. 8-47.

irreparable; más bien tiene que ver con la manera en la que se vive y se percibe la soledad, la pérdida o la inclemencia. El desamparo es inquietante y angustioso porque toca profundamente la constitución del ser, que a su vez se forma en relación con otros seres, como ya se dijo; no sólo se trata de dilemas individuales, sino que esos dilemas se presentan porque implican a otros y le atañen de modo exclusivo al individuo. Por ello, el sostenimiento —como una condición intrínseca a la continuidad de las óptimas condiciones de la vida humana— forma parte de esta propuesta.

CAPÍTULO 2

PAISAJE Y DESAMPARO NO ABSOLUTO

2.1. MODOS DEL DESAMPARO NO ABSOLUTO

Este capítulo se concentra en el análisis textual de los elementos narrativos y estéticos de los sucesos de la novela ocurridos en el espacio —sobre todo, el paisaje— y los personajes, desde el desamparo no absoluto. Sigo la hipótesis de que tanto el paisaje como los personajes atraviesan una experiencia de desprotección y angustia que les genera la libertad a la que se enfrentan y que es producto de las transformaciones (para el paisaje) y las condiciones en las que viven, así como su historia. Propongo que el desamparo no absoluto de *El viento que arrasa* se construye mediante técnicas narrativas, figuras retóricas, formas gramaticales y otros elementos del relato que dan cuenta, de manera muy sutil, de la presencia decisiva del paisaje en la narración, así como de la angustia de los personajes. Además, la presencia del paisaje evidencia los conflictos y las tensiones entre Brauer, Pearson, Tapioca y Leni, no a modo de un acto reflejo, sino bajo una dinámica compleja de interacción, pues lo que les acaece está supeditado al paisaje.

En términos diegéticos, el paisaje de la novela está en constante transformación debido a ciertas modificaciones de índole humana. Tal condición dialéctica hace que se configure como un paisaje en movimiento —cambiante— que problematiza y desmitifica lo natural (en oposición a lo artificial y sin intervención), en vistas de que sus imágenes dan cuenta de cierta precariedad; de ese modo, mediante estrategias literarias, hace emerger una historia de contrastes y contiendas.¹¹³

¹¹³ Por ello el tópico del viaje (relacionado al imaginario de las expediciones naturalistas de los siglos XVII y XVIII, cuya narrativa ha ejercido un fuerte influjo en la literatura de viajes hasta la actualidad), encuentra un buen espacio en la diégesis, pues está en sincronía con la idea de cambio, movilidad y búsqueda. Para no

En un plano estético, semántico e ideológico, el lenguaje y la trama del relato muestran la historia misma del paisaje, pues se torna evidente la heterogeneidad que hace posible su existencia. Esto es, parafraseando los «tres niveles de vida del paisaje» que propone Augustin Berque: su composición como parte de la biosfera, la participación del trabajo humano —en la dimensión de la vida sobre la Tierra y sus resultados sociales— y los efectos estéticos que el paisaje provoca a quien lo «contempla [...] presencialmente o a través de una representación».¹¹⁴ Todo esto podemos hallar en *El viento que arrasa*: el paisaje representado de un lugar sin nombre en la provincia de El Chaco (imágenes que están en diálogo con una ruta de la provincia de Corrientes, una habitación precaria en la ciudad de Paraná y el Río Bermejito); las huellas de la historia social que marcan a ese espacio y a sus personajes (la producción agroindustrial a costa de la devastación ecológica, junto a la violencia sistemática contra las etnias indígenas) y los modos de representar ese entorno, configurados en sus personajes.¹¹⁵ Estos últimos son problemáticos, puesto que, como analizo más adelante, la relación que el mecánico Brauer establece con el paisaje difiere totalmente de la del reverendo Pearson.¹¹⁶

extender los fines de este trabajo (centrados en el análisis textual del paisaje y los personajes de *El viento... y las relaciones de desamparo no absoluto que se encuentran en éstos*), no ahondo en el viaje; pero vale mencionar la diversidad de lecturas que puede provocar. Sobre el apunte de las expediciones naturalistas, véase Mary Louise Pratt, “Ciencia, Conciencia Planetaria, Interiores”, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2010, pp. 43-82.

¹¹⁴ Augustin Berque, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁵ Sobre las secuelas de la producción agroindustrial y las huellas de la historia social reciente en el paisaje del Chaco argentino véase, de Gastón Gordillo, *op. cit.*

¹¹⁶ El encuentro crítico y creativo de estos tres niveles de vida del paisaje me lleva hacia uno de los planteamientos más recientes de Cristina Rivera Garza: en *El viento que arrasa* estaríamos ante una escritura geológica. Como se mencionó, esta clave de lectura resalta la comunalidad del lenguaje, la crítica radical al Capitaloceno y las interrogantes sobre la acumulación. Veamos: la novela de Selva Almada se concentra en el territorio (ficcionalizado, claro) de El Chaco argentino, donde el referente extratextual funciona como un traslado sensorial e histórico a esas coordenadas, y no como señas que limitan cualquier lectura o exégesis. Además, la obra se inscribe en una tradición que hace del paisaje un relato de múltiples voces —en específico la literatura del desierto—, entre ellas: José Hernández, Domingo F. Sarmiento, Lucio V. Mancilla, Juan L. Ortiz, Juan José Saer, César Aira, entre otras y otros autores (en el capítulo anterior se menciona, con más detenimiento, una panorámica general de la tradición literaria argentina del desierto [Véase F. Rodríguez, *op. cit.*]). Y, por último, su narración también nos interroga sobre la división social del trabajo (Brauer que vive de

En el primer apartado identificaré y describiré aquellos elementos de los cuatro personajes que manifiestan modos del desamparo, en concreto la manera en la que Elena (o Leni), José Emilio (o Tapioca) y Pearson viven la pérdida de sus madres, y cómo Brauer resiente su salud. Mientras que en el segundo apartado el centro del análisis será el paisaje circundante al hogar y el taller del mecánico y su asistente, así como el espacio que conforma a ese taller-vivienda y los restos de autos o de otros espacios, indicios de la angustia de la libertad.

En ese orden de ideas y con la finalidad de dimensionar y comprender el paisaje descrito en *El viento que arrasa* —dentro de las coordenadas de lectura inmanentes—, propongo un ejercicio analítico que atienda los distintos sustratos que lo componen: los personajes, los animales no humanos, los cambios en el clima y los objetos en su condición averiada, derruida y de resto o ruina. Esto con base en que se puede encontrar vida y ser partícipe de ella en los lugares donde se quiera poner atención al tiempo, a los seres y los objetos que tenemos alrededor. Atender al paisaje, no sólo implica establecer una distancia, pensarla y gozar de ella. El goce sin vínculo con el entorno nos conduce a un vacío que rechaza la existencia o, si soy menos categórica, a la reificación del paisaje —su consumo sin límites en vez de su cuidado—. Acá abogo por un goce que se involucra con los sustratos del paisaje para imaginarlo y sentirlo, lo que en palabras de Berque sería declinarnos por el

su trabajo manual y Pearson de la palabra, además de los trabajos y la ausencia de las madres de Elena y José Emilio) y recuerda las disputas en torno al paisaje y el territorio (cuando el pastor Zack está orgulloso por construir un templo «en las entrañas del monte, en la zona del río Bermejito, en una comunidad aborigen», p. 24). Sin embargo —y pese a que este trabajo dialoga con varias fuentes de Rivera Garza sobre su propuesta de las escrituras geológicas—, como se mencionó al inicio del capítulo, el análisis se concentrará en las relaciones que los personajes establecen entre ellos y su entorno, con énfasis en el desamparo no absoluto.

pensamiento paisajero; en este caso, provocado por los efectos estéticos de la primera novela de Almada.¹¹⁷

2.2. EN EL INICIO FUE LA PÉRDIDA

nadie cruza 2 veces la misma autopista

Jorge Humberto Chávez, *Te diría que fuéramos al Río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*¹¹⁸

Dos registros narrativos darán la pauta al lenguaje de toda la novela: la historia dividida en veintitrés capítulos, cuya voz narrativa es una instancia omnisciente y extradiegética en tercera persona —que se focaliza en el Reverendo Pearson— y los tres sermones religiosos del pastor, sin numeración, intercalados entre los capítulos y que son enunciados en primera persona, distinguibles además por su tipografía en itálicas. Mediante esa voz narrativa será posible conocer los recuerdos de los personajes, sus sensaciones corporales en el encuentro fortuito del taller, lo que piensan y lo que han hecho en su pasado. En ningún momento el narrador emite juicios de valor categóricos sobre los personajes y cuando recurre a los adjetivos es para dar soporte a descripciones más detalladas, las que a su vez dan paso a características de los personajes y del paisaje.

¹¹⁷ Para Berque: «concretamente encarnado en un determinado lugar, en una determinada época, el sentido profundo del paisaje no es más que la relación dinámica (el momento estructural) que se establece entre la ecúmene y la biosfera, así como entre la biosfera y el planeta. Es la medianza como la define Watsuji: “El momento estructural de la existencia humana”. Y el pensamiento paisajero es la forma como cada ser humano, con su carne y con sus acciones, traduce esta medianza» (*op. cit.*, p. 103). Si bien el autor refiere la necesidad del equilibrio de nuestra especie —desde sus distintos grupos culturales y sociales— con el paisaje, lo que impregna su propuesta de ciertos matices idealistas, me parece importante rescatar esta noción porque enuncia la necesidad de situar las realidades (culturales, sociales e históricas) de cada grupo humano con sus entornos.

¹¹⁸ Jorge Humberto Chávez, “Heráclito”, *Te diría que fuéramos al Río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, Fondo de Cultura Económica-Instituto Cultural de Aguascalientes-INBA-Conaculta, Ciudad de México, 2017, p. 66.

José Emilio y Elena son configurados como personajes que comparten, además de la edad (dieciséis años) y la parquedad de sus palabras, la pérdida de sus madres cuando eran pequeños (tienen recuerdos endebles de ellas en carreteras, camiones y autos) y el silencio de sus padres respecto de esos acontecimientos. Tanto así que, a lo largo de la novela, nunca se dicen los nombres de las madres.

Se cuenta que la madre de José Emilio tomó un camión de carga en Sáenz Peña (provincia de El Chaco) y que va camino a Rosario (provincia de Santa Fe) para buscar trabajo; el trayecto es largo. Ya en el taller del Gringo: «Brauer la miró sin dejar de hacer lo que estaba haciendo. Ella tardó en empezar y él pensó que se trataría de una prostituta. Era bastante corriente que los camioneros de viajes largos llevaran mujeres así de un lado a otro» (p. 33). Después de ese silencio en el que el mecánico ha interpretado que la mujer es una prostituta y que no sabe cómo iniciar la conversación, mientras el conductor del camión bebe una cerveza a la sombra del porche de la vivienda-taller, la mujer le dice a Brauer que se conocieron «hace mucho y por poco tiempo» (p. 34), y en seguida continúa, sin dilaciones ni conectores del discurso: «Cuestión que aquel es hijo tuyo» (p. 34). Gracias a la elipsis, el tiempo de respuesta en la escena se hace breve, casi vertiginoso y precipitado: la imagen del juego del pequeño José Emilio —de ocho años— con los perros del taller, mientras los adultos intercambian frases cortas.

A lo dicho, Brauer no responde con palabras o silencio (pese a que está frente a una declaración tan directa y dura, puesto que no es una frase informativa, aunque se revista así, pero que contiene una carga existencial por la función social de la paternidad), sino que actúa: «El Gringo dejó las bujías en un tarro y se limpió las manos con un trapo» (p. 34). La forma de la oración funciona como una descripción simple del acto de Brauer (quitarse la grasa o la suciedad acumulada), imagen que se prolonga hasta que ella le dice: «Cuestión que no

puedo seguir criándolo. [...] Todavía no sé dónde voy a parar. No tengo con quién dejarlo». La imagen, sostenida en una sutil reticencia que tiene por objeto las manos del mecánico, cierra así: «El Gringo terminó de limpiarse las manos y se metió el trapo en el cinturón. Prendió un cigarrillo y le ofreció uno a la mujer» (p. 34.).

De lo citado quiero detenerme en la elipsis del diálogo de la madre de José Emilio y la imagen mencionada, que hace uso de la reticencia. El salto entre «nos conocimos» hasta «cuestión que aquel» es un salto de años que trasluce el corte abrupto que significó esa pérdida para Tapioca, mientras que el gesto demorado de Brauer —prepararse para algo que necesita su atención y por eso quiere tener las manos libres y limpias— evidencia la profundidad del asunto. La ruptura que se entrevé en el diálogo señala algo fundamental en la caracterización del Gringo: su pragmatismo y la firmeza con la que lo acompaña, pero también se expresa el extraño abandono del que es objeto el pequeño (la madre no lo deja del todo solo, pero ya no contará con ella). Esto es parte de lo que cimienta el desamparo en el personaje de Tapioca, donde no hubo muchas explicaciones, refutaciones ni preguntas; por ello no es extraño que José Emilio sea tan parco de palabras y que sus devaneos nocturnos tengan una honda riqueza en recuerdos y sensaciones.

Son contadas las veces en las que es notoria la voz de Tapioca en los discursos directos y las ocasiones que interviene, más bien, se expresa con preguntas o respuestas breves. Gradualmente, los diálogos de José Emilio pasan de recibir y responder los pedidos de Brauer —más en sintonía de quien sabe cómo comunicarse en el trabajo y no en un tono autoritario—, a preguntarle si está bien y empieza a contestar con gesticulaciones mínimas u oraciones muy cortas a las preguntas de Pearson y de Elena. Sus intervenciones dejan de ser breves o preguntas llanas en los primeros capítulos (en los que interiormente los nervios están a punto de traicionarlo, por su timidez) y tras escuchar, algo intimidado, al reverendo hablarle

sobre religión, parece estar menos reservado y desarrolla diálogos fluidos, justamente con quien más se ha comunicado en su vida. Por ello, Brauer se sorprende por la reciente soltura de palabra del muchacho: «—¿Y desde cuándo andás tan conversador vos? // Tapioca torció la cabeza y frunció la boca» (p. 77). En adición al cambio expresivo en Tapioca, este giro da cuenta de la importancia de los diálogos en la novela. Este recurso narrativo expone los cambios que acontecen en los personajes, lo que genera una profundidad narrativa, lo que hace la historia más rica en cuanto a su complejidad semántica e ideológica. Además, los diálogos colocan al lector y a la lectora en la antesala de los conflictos más significativos del relato.

Por ejemplo, en las dos intervenciones más largas de José Emilio, cuyo interlocutor es el Gringo, se entrevén sus afectos por el mecánico. Almada se vale de la técnica de los vasos comunicantes (por un lado, Tapioca habla del padre de Jesús y, por el otro, Brauer da instrucciones de trabajo) para colar al humor entre la seriedad del padre del salvador —como dice Pearson— y la imagen tosca y mundana de un mate y unos cables, así —en el complejo campo de la emotividad masculina— se da paso al cariño genuino de José Emilio y al reconocimiento del padre en Brauer.

—¿Era bueno su padre?

—¿Bueno? Qué sé yo. Sí, matar no mató a nadie que yo sepa.

—El hombre me dijo que yo me llamo igual que el padre de Jesús.

—¿Tapioca se llamaba?

—José, Gringo. Si yo me llamo José.

—Ya sé, chango, era una broma.

—Que no es el padre de verdad. Es el que lo crió. Como usted que me crió a mí.

—A ver, tomá, limpiame esto.

—Su padre es Dios.

—Dame un mate.

—*Usted es como mi padre*, Gringo.

—Tomá.

—Yo nunca me voy a olvidar de lo que usted hizo por mí.

—Vení. Teneme estos cablecitos. Separados (pp. 83-84. Énfasis mío).

La palabra ha sido dicha. Es decir, se hace posible la continuidad de la vida de José Emilio, porque él ha reconocido con sus palabras a quien lo sostuvo desde aquella noche que su madre lo dejó. En este diálogo enternecedor (del hijo) y juguetón (del padre) uno muestra lo que siente y el otro parece guardar para sí sus emociones. Por la cercanía de los personajes, el pasaje citado rememora las largas noches en las que Brauer contaba al pequeño José Emilio historias de rutas y de autos con distintos mapas en sus manos, de modo que el imaginario de Tapioca —de su lugar en el mundo— está poblado por los cuentos de su padre; es él quien le ha dado sentido a todo lo que los rodea. Tiempo después, al seguir el marco de la realidad extratextual que Almada toma para los personajes, leemos que José Emilio ha empezado a tener sus búsquedas e inquietudes propias: en el transcurso del encuentro con Pearson las asocia con una voz nocturna que siente que lo llama. Esta, a su vez, ha surgido en los momentos solitarios en los que Tapioca se encierra en los autos para recordar a su madre y llorar a sus anchas; ahí trae a la memoria las veces que ella encendía un cuadro con la Difunta Correa y le enseñaba a orar y le hablaba de Dios.

Quizá no tenía una idea tan clara de las cosas, tan precisa como las palabras del Reverendo, pero sí tenía, desde hacía tiempo, una sensación parecida. No podía explicarlo y nunca se hubiese animado a confiárselo a nadie, pero muchas veces algo le hablaba. No era una voz que viniese de afuera. Tampoco provenía de su cabeza. Era una voz que parecía brotarle de todo el cuerpo. No alcanzaba a comprender lo que le decía, pero cada vez que sucedía se sentía confortado.

[...]

No tenía una respuesta. El día que seguía a esas voces nocturnas, se levantaba tomado por una dicha inexplicable. Nunca había hablado de esto con el Gringo. Tal vez su patrón no lo hubiese entendido, aunque no era por eso que callaba sino porque *sentía que por una vez tenía algo para él solo*. También, algunas veces, lo asustaba. Eso tan *grande y poderoso e imposible de explicar*: ¿qué debía hacer con eso? (pp. 102-103, énfasis mío).

En mi propuesta de análisis, y en consonancia con el planteamiento del desamparo no absoluto en *El viento que arrasa*, aquella voz es el surgimiento de la conciencia individual y el inicio de la construcción de la identidad de Tapioca. La interacción de la memoria personal,

más la manifestación melancólica (cuando el personaje se encierra en la chatarra a llorar y evocar a la madre) y la aparición de dudas religiosas (parte esencial de lo que José Emilio recuerda de su progenitora) tienen que ver con una separación fundamental de Tapioca con el Gringo. Los personajes viven y trabajan juntos, pero José Emilio ya no es un niño que entiende el mundo gracias a los cuentos del padre; lo que emerge es la búsqueda del yo. En otras palabras: el encuentro de la individuación que desliza la pregunta por lo impersonal (gracias a la clave religiosa aparece como «grande y poderoso e imposible») tiene como sustrato el pasado que da sentido a su historia y la melancolía que lo empuja a resolver la angustia del abandono de la madre. De modo que cuando el personaje se siente involucrado en el pedido de Pearson a Brauer para llevárselo a Castelli, se hace evidente el movimiento en la vida interior de José Emilio.

Ahora bien, nuevamente sobre los efectos de la palabra tras el reconocimiento de los roles paternofiliales, vale traer a colación que luego de otro diálogo más Tapioca interviene para decirle al Gringo que si él lo deja, podría ir unos días con ellos, pero no lo escucha. Después de la pelea entre los adultos dirá en su último diálogo: «—Me voy a Castelli —la voz de Tapioca sonó firme. // El Gringo asintió» (p. 157). En ese momento, el joven José Emilio, después de reconocer en Brauer a un padre y que él lo ha criado como a su hijo, se permite nombrarse a sí mismo, enunciar su deseo y tomar una decisión. Una transformación nada menor y con un peso determinante, pues sabe que Brauer es de palabra y no se anda con rodeos, de ahí que su voz se configure como firme, porque el personaje confía en su padre y en la seriedad con la que asume sus actos.

En José Emilio, el desamparo está justo en el pesar que significa el deseo de ser él mismo (de nombrarse con su propio lenguaje y no que los demás digan cómo es él) y en la manera en la que ese deseo tiene que ver —en cierta medida— con la búsqueda de su madre.

La partida es casi como una posta, ahí está la maleta pequeña que Brauer tomó cuando su madre se la dejó antes de partir en el camión (un objeto del pasado que emerge en el presente y que cambia la historia): «El chico bajó la vista y sintió que se le hacía un nudo en la garganta. Fue hasta el ropero y empezó a guardar algunas ropas en un bolso. El mismo bolsito con el que había llegado» (p. 158). A José Emilio ya no lo dejan, ya no es un personaje inerme, abandonado; él reconoce en Brauer a un padre y hace la distinción entre las historias del mecánico y las de él: la relación con Brauer lo ha potenciado y, pese a ese salto al abismo —que representa un signo de libertad que lo conduce al autoconocimiento y la responsabilidad—, aquello transforma y pone en jaque cualquier rastro de un desamparo total. Se diría, entonces, que *su desamparo no es absoluto*.

Los recuerdos de infancia de Elena, aunque distintos, también son amargos y no por ello están cargados de menos melancolía como los de su par. Esta personaje tampoco vive con su madre, pues el reverendo la abandonó hace muchos años en un camino que Leni no recuerda y cuya imagen observó desde el parabrisas trasero del auto, el mismo que se daña y con el que llegan a la mecánica de Brauer. Ya en los primeros capítulos, el narrador heterodiegético presenta a una adolescente algo escéptica del oficio de Pearson y, a veces, crítica y distante de sus constantes justificaciones religiosas. La mirada de Elena sobre su padre oscila entre la desaprobación al personaje del predicador y la admiración por la destreza con la que ejerce su oficio y el poder de convencimiento que tienen sus sermones sobre los feligreses. Ello nos lleva al vaivén de Leni entre el rechazo al progenitor y la atención cuidadosa de su aspecto antes de subir a los improvisados estrados donde habla de Dios y la vida humana.

No hay ningún momento en el que esas tensiones —propias de los vínculos filiales— deriven en un conflicto irremediable, como podría esperarse según ciertos pasajes en los que

observamos a Elena profundamente descontenta y molesta, como cuando el reverendo acaba de pasear por un «viejo recreo» de su infancia a orillas del Río Paraná (ciudad natal de Pearson). Éste, con la mirada, «llegó justo a donde su hija seguía de pie, dura como la mujer de Lot, implacable como las siete plagas» (p. 18). Lo que ha sucedido antes es que Elena — o Leni— se ha conmovido por su padre y la nostalgia de éste por su infancia, pero la asaltan los recuerdos propios de aquella etapa:

Podía reconocer un árbol y reconstruir el día en que él [Pearson] y sus amigos lo habían escalado hasta la copa. Podía recordar a su madre desplegando un mantel a cuadros sobre cualquiera de esas mesas ahora destruidas. En cambio ella no tenía paraísos perdidos adonde volver. Hacía muy poco que había dejado la infancia, pero su memoria estaba vacía. Gracias a su padre [...] y su bendita misión, sus recuerdos de la niñez eran el interior del mismo coche, las habitaciones miserables de cientos de hoteles todos iguales, el rostro de decenas de niños que no llegaba a tratar el tiempo suficiente como para echarlos de menos al partir, una madre cuya cara casi no recordaba (pp. 17-18).

La configuración del personaje de Elena, al inicio de la novela, cuenta con más elementos discursivos que la de José Emilio; por ejemplo, sus diálogos son más abundantes y largos, las frases están compuestas por descripciones, indicaciones y metáforas complejas, como su primera intervención en la casa del Gringo en la que imita un sermón de su padre. Se entiende que su personaje esté construido de tal manera, pues hay una relación de proximidad y contradicciones con el reverendo.

La hosca actitud inicial con su padre (ya que éste, con frecuencia, no escucha sus sugerencias, como la de reparar el coche antes de salir, sabiendo que ella también conoce los defectos de la máquina, puesto que la conduce desde los diez años), con Brauer y José Emilio cambia gradualmente, en especial desde que imita un sermón sobre la forma del reino de los cielos (pp. 21-22) y obtiene de José Emilio una respuesta ingenua, que deja ver su desconocimiento de los lugares comunes de la religión cristiana, en este caso protestante. Leni pasa de ser una adolescente reacia al trato, algo ensimismada en su *walkman*, a

mantenerse cerca de Tapioca y a involucrarse en las actividades domésticas de la casa-taller, que nunca hacía, debido a la vida nómada que llevaban ella y su padre.

Son los recuerdos de Elena los que denotan la huella del desamparo en una forma de orfandad: su madre no ha muerto y tampoco la ha abandonado. Más bien lo que funda esa condición (no tan sencilla de adjetivar) fue la decisión del reverendo de abandonar a su esposa en un camino y, por tal motivo, las dos están separadas y no saben nada la una de la otra. De hecho, a partir de ahí Pearson se presenta como «un pastor viudo con una pequeña hija a cargo» (p. 49). La última vez que Leni vio a su madre fue desde el asiento trasero del auto.

Con un brazo extendido y la palma abierta al frente, el Reverendo, *su* padre, camina hacia atrás y abre la puerta del conductor. *Su* madre se queda parada ahí, junto a la valija, y se cubre el rostro con las manos. Está llorando.

El vehículo se pone en marcha y arranca levantando una nube de polvo. Entonces *su* madre corre unos metros detrás del auto como esos perros que son abandonados en la ruta durante las vacaciones (p. 48, énfasis mío).

Con la repetición de los determinantes posesivos y los sustantivos se pone en evidencia que las descripciones del pasaje refieren a los recuerdos de Elena; más allá de la obviedad, la reiteración sitúa al lector en las coordenadas afectivas y familiares del personaje, puesto que este procedimiento retórico enfatiza las acciones e inacciones de otros elementos. La tensión crece a medida que avanzamos la lectura: el reverendo toma ventaja sobre la mujer al detener su paso (este impone su autoridad), mientras que la madre de Leni sólo puede responder con las fuerzas internas de su cuerpo (sus manos, el llanto), como si su rostro reflejara la imagen del dolor al que está asistiendo.

En la breve serie de contrastes de movimiento y parálisis de los dos personajes en conflicto —como en una interacción dialéctica asimétrica—, se profundiza la hondura de la escena; mientras que en la cita las acciones de Pearson son narradas con cierta economía de palabras, la resolución de la inmovilidad de la mujer es abrupta, desesperada; describe más.

De modo que la iteración y la amplificación funcionan aquí como un indicador textual de la trascendencia —en el relato— de la separación de madre e hija como parte de la historia de Elena. No obstante, aquel pasado parece estar muy latente, pues los verbos en presente del indicativo muestran la cualidad del peso de dicho acontecimiento en la diégesis; sin duda, en la caracterización de Leni su hosquedad y escepticismo se relacionan de manera estrecha con ese evento. Además, el fragmento está construido con descripciones llanas y directas, es así que el narrador heterodiegético logra imágenes claras y desgarradoras (llorar y correr detrás del auto); asunto que se intensifica al no haber digresión que acompañe (o que interprete) lo sucedido, sino más bien que, repentinamente, se instala la melancolía gracias al símil del perro abandonado, indicio del sufrimiento de Leni.

A Leni le pareció que se había puesto triste [Tapioca], quizá pensando en que sería imposible encontrar a su madre en un sitio tan grande. Pensó en contarle que ella también había perdido a la suya, para animarlo, pero a su padre no le gustaría que hablase del asunto con otra gente y tampoco quería ponerse triste.

—¿Sabés qué le pasó a este auto? —preguntó para distraerlo (p. 105).

La reserva de la tristeza de Elena transmite que ella no ha encontrado un espacio en el cual compartir algo tan doloroso. Se lo guarda para sí misma, no sólo para no contrariar a Pearson sino también para dejar de lado la profunda pena a la que no puede dar lugar más que en la memoria. Dejar todo de lado no es una expresión intrascendente para Leni, sino un sentimiento, una probabilidad y un deseo que nos dice mucho del hartazgo de la vida nómada que lleva y que ella no ha decidido por cuenta propia y del sinsentido que ha dejado la pérdida de su madre (lo que la orilla, al escuchar a Tapioca, a pensar en buscarla). «Algún día se treparía a un coche y se alejaría para siempre de todo. Atrás quedarían su padre, la iglesia, los hoteles. Quizá ni siquiera buscaría a su madre. Solamente echaría el auto hacia delante, siguiendo la cinta oscura del asfalto, dejando, definitivamente, todo atrás» (p. 106). Aquí, el

condicional imprime la sentida insistencia de Elena en la *posibilidad* de un cambio radical que implique una ruptura con esa vida.

Aquel deseo del cisma —que no llega a realizarse— la asalta por sorpresa y se manifiesta de modo abrupto luego de que Tapioca ha dicho que se va a Castelli tras finalizar la riña entre los adultos —cuyo motivo aparente era si el muchacho iría o no con el predicador—, de tal manera que Elena queda fuera de foco. Intuye lo que está detrás de la decisión de José Emilio y responde a su manera la pregunta que se han olvidado de hacerle; irrumpe: «—Y yo me quedo acá —la voz de Leni sonó chillona y alterada. Los tres la miraron y ella se puso colorada. No sabía por qué había dicho semejante cosa. Tenía mucha rabia y quería castigar a su padre y dijo lo primero que se le ocurrió» (p. 157). En efecto, hay una reacción interna al no ser tomada en cuenta por los tres varones: hay un efecto catártico a los últimos eventos. Más allá del resentimiento con el padre, es la memoria de la extraña orfandad, de la angustia por la pérdida de la madre y su falta de libertad como adolescente la que ya no puede contenerse. De ahí, las constantes tensiones (de las que el mismo Pearson es consciente y de las que teme en secreto, como la sensación de perder a Leni si ella “sigue a su sangre”, como lo ha deslizado a modo de sentencia, quizá sin intención, Brauer), el tono burlón sobre el discurso religioso y la oposición a obedecer al padre. En los recuerdos de Elena se cuele el desamparo.

En lo que se refiere a Brauer, la voz narrativa caracteriza al mecánico como un hombre que en sus años mozos no le faltó la fuerza ni el vigor físico y sexual; trabajó la tierra («en las desmotadoras, en la cosecha, en lo que viniera», p. 30) y, así como todos, parte de su vida está marcada por las rutas del Noreste argentino; las conoce gracias a su oficio. También es el más pragmático y escéptico de todos los personajes; está convencido de que para ganarse el pan basta y sobra con el trabajo diario y que el conocimiento que necesitan

él y José Emilio se encuentra en lo que la voz narrativa llama la naturaleza. Brauer es quien ha construido su espacio que es taller mecánico, estación de servicio y vivienda: «una pieza de ladrillos sin *revoque*, con una puerta y una ventana» (p. 12, énfasis mío).

Dos exégesis se pueden hacer del espacio que Brauer ha hecho para sí —en las circunstancias agrestes del terreno—, si bien es cierto que la construcción es precaria, como menciona el narrador heterodiegético, la falta del enlucido de las paredes y de otros aditamentos connota un estilo de vida austero, sostenido en lo mínimo indispensable y producto de los escasos recursos que obtiene de su trabajo. De este personaje se puede decir que se ha hecho a sí mismo y que no ha sido víctima de las circunstancias de la contingencia de la vida; las ha sabido sortear pese a las dificultades que se le han presentado. Sin embargo, hay un punto clave en el que se hace palpable la fragilidad de este hombre: su salud en deterioro.

El primer capítulo inicia con una imagen directa y sugerente: «El mecánico tosió y escupió un poco de flema», acto seguido Brauer dirá, a modo de diálogo: «—Tengo los pulmones podridos» (p. 9). Lo que puede parecer una anécdota llamativa e incluso casi de lugar común para un mecánico (un enganche para quien lee, pues nos muestra un cuerpo vivo con sus mucosidades, lo que puede generar una fuerte impresión) evidencia, también, que hay que poner atención a las condiciones internas del cuerpo de Brauer. Más adelante ya no cabrá duda de que el estado de salud del que había disfrutado tanto el personaje es parte del pasado y ha empezado a perderlo. El hombre que supo trabajar y vivir de la tierra, que ha sabido habitar el terreno que heredó de su padre, el que creció mientras atendía el negocio familiar y fue recluta, ese Brauer, ve la retirada —en silencio, pero con incomodidad— del cuerpo que supo satisfacer en sus necesidades y en sus deseos. Después de empujar una

camioneta vieja, que José Emilio guía con el volante, el Gringo cae en el suelo; sólo puede respirar por la boca, con el corazón muy agitado: «parecía un gato en una bolsa» (p. 21).

Brauer supo ser un hombre muy fuerte. A los veinte años se pasaba una cadena sobre la espalda desnuda y tiraba de un tractor, sin esfuerzo, para divertirse con otros muchachos de su edad.

Ahora tiene tres décadas más y es una sombra del joven Hércules que gozaba exhibiendo su inmensa fortaleza (p. 21).

Algunos pasajes, como el citado, se cierran con Brauer fumando un tabaco.

Tenía la camisa empapada y sentía el sudor que le llenaba el ombligo y cuando el ombligo se llenaba, rebalsaba y caía por los costados de la panza. De a poco la respiración se acompasó; el corazón dejó de bambolearse adentro de la caja torácica, volvió a encontrar su lugar entre los huesos. Entonces llegó el impulso de la tos, que lo sentó de golpe, la boca se le llenó de flema. El Gringo escupió todo lo lejos que pudo. Buscó un cigarrillo y lo encendió (p. 22).

En la *gradatio* de los sustantivos palpita el bochorno (la presencia imperante de clima y entorno) y la alteración del cuerpo, que Brauer parece negar o evadir con la repetición de volver a fumar. Esto, tras el movimiento interno desde la superficie de la camisa, que pasa por el corazón hasta los pulmones, para volver sobre los huesos, la tos y flema y así verlo sentado con el cigarrillo. Tal *gradatio* funciona no sólo como el aumento progresivo de las imágenes corporales del personaje, también nos permite explorar su profundidad, sentir sus temblores.

Cuando tiene compañía adulta, el Gringo no deja pasar la oportunidad de ofrecer su tabaco. Lo hace con Pearson cuando, después de ojear el auto, le dice que quizá a la tarde estará listo; también sucede lo mismo con la mamá de José Emilio cuando la escucha decir que el pequeño es hijo del Gringo y que ella ya no puede criarlo. En el acto de fumar un cigarrillo, dependiendo de quién lo haga, en la frecuencia y el contexto de esa aspiración y exhalación del humo del tabaco, se pueden conjugar varios símbolos y sentidos. Quien ofrece un tabaco invita a la otra persona a ser partícipe del pequeño instante —que llega a ser casi

un ritual— y así comparten un poco de tiempo; tal ofrecimiento también se puede interpretar como un gesto de cortesía, si esa otra persona también gusta del envoltorio de sabor fuerte.

Ahora bien, Brauer le extiende un cigarrillo al reverendo como para hacer una pausa tras esa primera revisión y en esa breve interrupción parece que está pensando qué hacer con la máquina; no lo dice —quizá por no adelantar una valoración equivocada— y se lo guarda. Con la madre de José Emilio, en cambio, el Gringo enciende un cigarrillo y convida uno a la mujer después de que ella le dice que no puede seguir criando al pequeño. Luego de escucharla y preguntarle cosas básicas sobre el niño suelta: «—Tá bien. Déjalo —dijo y tiró la colilla de un tincazo» (p. 34). A esto ella le responde cómo se llama el niño y cómo le dicen, para luego dejarlo con su bolsita de ropa e irse en el camión.

En ese pasaje decisivo, terminar de fumar el tabaco o darlo por terminado supone tomar una decisión, aceptarla y no dar marcha atrás; además, la acción connota que Brauer es un tipo que da su palabra y la cumple sin rodeos. Él no ha pedido tener a su cargo un niño ni cuestiona a la mujer, aun así, se embarca en el rumbo de cuidar a Tapioca. Parece que en la inhalación y la exhalación no sólo interviene el humo que entra y sale de sus pulmones, sino un aliento más vital, el de su agencia. Al decidir actuar el mecánico da un giro: empieza a convertirse en padre gracias a su propia palabra y, no menos sustancial, se pone a la altura del niño (p. 35): él cede su espacio para darle cabida a la presencia del pequeño, le da *locus* a su existencia a partir de ahí.¹¹⁹ Se puede gozar de la libertad —porque no hay cosa mejor que poder decidir y actuar—, pero también nos sujeta, nos compromete y eso puede resultar angustiante, porque el momento en que se compromete la palabra (se decide actuar para o con el otro) y se actúa de acuerdo con ella también se abre el paso a la contingencia, en su

¹¹⁹ En palabras de Recalcati, Brauer sería el tipo de padre «que sabe dar la palabra» (*op. cit.*, pos. 680-681).

sentido ontológico.¹²⁰ Como diría Ferrater Mora, en ese momento de libertad y angustia se puede «huir del engaño de la razón unificadora e identificadora y sumergirse en el torbellino del existir».¹²¹ En otras palabras, el personaje ya no es el solitario y tosco mecánico, lo ha desamparado su identidad (se borra lo que conoció de sí mismo), pero se le manifiestan otras posibilidades en ese devenir.

Brauer, queda claro a lo largo de la historia, es un asiduo fumador de tabaco, a lo que se suma su gusto por la cerveza (en su refrigeradora hay más botellas de esta bebida que de agua o refrescos). Sin embargo, será casi al final de la novela cuando lectoras y lectores sabremos que no sólo sus hábitos han hecho mella en su salud, sino también el clima y el suelo recios de aquel paraje chaqueño: «El Gringo tomó un trago del pico y respiró hondo. Por fin aire limpio, sin esa tierra seca flotando todo el tiempo. La tierra se le metía a uno en las fosas nasales y en los pulmones. Por eso él tenía los pulmones podridos, de tanto chupar este polvo de muertos» (p. 146). Cuando Brauer siente el cuerpo desvanecer abruptamente y expulsa flema se abren otros espacios mientras fuma, unos que él guarda para sí en el silencio del humo que expulsa por su boca: la vejez no está lejos, su entenado está creciendo y se cuele la idea de que, al menos por una temporada, ya no vivirán ni trabajarán juntos. Por eso el tabaco en Brauer está cargado de memorias, afectos y de dos partidas progresivas: la de su salud (se nos ha dicho que su cuerpo que fue joven y sano) y la del tiempo, este último encarnado en José Emilio, pues ha dejado de ser niño y también se irá de casa, pero eso lo sabremos hasta el final. La partida, entonces, se muestra más como una separación que como una pérdida total. El abandono de la salud de Brauer y el inicio de la independencia de

¹²⁰ Véase José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, s. v. CONTINGENCIA, Sudamericana, Buenos Aires, tomo I, 1964, pp. 349-350.

¹²¹ *Ibid.*, s. v. ANGUSTIA, p. 105.

Tapioca salen a flote cuando, en el piso, aún agitado, lo ve correr para ayudarlo en una crisis de tos:

Por el rabillo del ojo, el Gringo vio las alpargatas de su ayudante levantando polvareda, las patas zambas del chico que corría con torpeza como si fuese un niño y no casi un hombre (pp. 21-22)

Es significativo que el único personaje que no ha sufrido la pérdida de padre o madre sea el que tenga que ver la partida inesperada del hijo que adoptó sin vacilación. Aún más: lo deja ir para que sea tan libre como él lo fue a su edad. Brauer, a diferencia de la actitud de Pearson con Elena y con cierta terquedad, termina escuchando a José Emilio cuando le dice que se va a Castelli con ellos. Aunque igual que el reverendo, pero con menos insistencia posesiva, el Gringo también pensaba hacer de su entenado una figura similar a él. Vemos, pues, a un padre que cede a su deseo de retener y controlar al hijo y que al dejarlo ir, al decirle que sí —en silencio—, justamente se convierte en padre porque ha cumplido su rol de sostener la vida del ser inerte que le dejaron a cargo, estableció límites (en cuentos nocturnos hechos de mapas y rutas de carretera) y hábitos y así le da la oportunidad de tener una palabra propia, que para la especie humana es llegar a tener decisiones propias y la vía para el camino de la construcción de la identidad. Surge de nuevo Abraham, el que, a decir de Massimo Recalcati, deja ir al hijo por encima de su propio deseo, podemos ver en Brauer a un padre que «no tiene la última palabra sobre el destino de su hijo, pero es aquel que sabe perderlo, que sabe dejar que se vaya. En tal sentido, él no hace la ley, sino que responde a una Ley [...] que está por encima de él e impone a todos los padres perder a sus hijos, dejarlos ir, sacrificar el goce del hijo, no considerar al hijo como una propiedad».¹²² Entonces, el paso del niño a hombre

¹²² M. Recalcati, *op. cit.*, pos. 335-338.

empieza a cumplirse, porque el adulto le ha indicado el camino, en el caso de Brauer, muy a su pesar y de manera enternecedora:

Tapioca tomó una punta de la toalla que el Gringo se había colgado sobre los hombros y empezó a secarle el cabello a su patrón, con frotos rápidos y firmes. Brauer se sintió viejo o un niño de nuevo, que es parecido, aunque ser viejo no traiga ninguna ilusión, ninguna posibilidad. Nunca había pensado en cómo terminarían sus días; siempre fue un hombre de acción, del aquí y el ahora, nunca lo preocupó el día de mañana. La aparición de Tapioca en su vida quizá lo había despreocupado del asunto. No lo sabía. Pero ahora, mientras el chico le fregaba la cabeza con la toalla, mientras se sentía empequeñecido con sus cuidados, entendió que el cambio era un hombre (p. 156).

Por un lado, en *Ser y tiempo* (1927), Martin Heidegger afirmó que el lenguaje es la morada del *Dasein* (al que podríamos interpretarlo como el ser, tomando en cuenta que el filósofo alemán se centró en la disciplina fenomenológica); por otro lado, para otros pensadores como Federico Engels es la forma del cuerpo del *homo sapiens* y su relación con el trabajo la que nos ha permitido elaborar el lenguaje. Tanto lo uno como lo otro puede ser razonable, su revisión del lenguaje, en todo caso, indica el papel vital que juega en cualquier visión de mundo y en la afirmación de la existencia de un sujeto.¹²³ ¿Hay lenguaje sin cuerpo? Difícilmente, si bien sería otra nuestra relación con el cuerpo sin el lenguaje. Lo relevante aquí —ante la imagen de ese cariño espontáneo, filial, incluso de gratitud del hijo al padre, sin importar si media o no una relación de consanguinidad— es lo que muestra el cuerpo de Brauer, la manera en la que se manifiesta el desamparo del personaje: la partida del hijo (momento que aparece el dilema de la libertad: la suya o la de Tapioca) junto a la disminución de la salud se vive como una pérdida. Ésta es una derrota que, como en otras dificultades que ha atravesado, la asume con pragmatismo y se vuelve a guardar su pesar; la diferencia con

¹²³ Idea que el filósofo e historiador alemán plantea en “El papel del trabajo en el proceso de transformación del mono en hombre”, *Dialéctica de la naturaleza*, traducción de Wenceslao Roces, Grijalbo, México, 1961, pp. 142-154.

otros momentos radica en que se ha gestado una verdadera transformación, evidencia de ello es que en la imagen el Gringo ya no fuma un cigarrillo.

después de dejarse abrazar por su entenado, le pegó dos palmadas en la espalda y lo apartó con firmeza y le dio un empujoncito para que terminara de salir. Tampoco se asomó a ver cómo se iban. Quedaba solo para el trabajo, las borracheras, darles de comer a los perros y morirse. Bastante que hacer de ahora en más. Entonces, necesitaba dormir un poco antes de arrancar (p. 160).

La configuración del personaje, escueta pero sustancial, contiene una estrategia narrativa en torno a los otros personajes: esa especie de falta de acciones, la monotonía, hace a un lado los recursos innecesarios que limitarían el impacto que pueden causarnos sus transformaciones; como cuando se deshierba un terreno baldío para empezar a trabajarlo.

En tanto que para el reverendo Pearson, el más elocuente de todos los personajes —ya sea por su talento o su largo entrenamiento como predicador—, no sólo que ha vivido la pérdida del padre, sino que ésta tiene una de las formas paradigmáticas del abandono. El hombre era un aventurero norteamericano que cuando pudo abandonó a la madre «antes de dar a luz» (p. 71) y huyó con los pocos ahorros de sus suegros. Ello hará que, desde el inicio de la novela, una parte de los recuerdos de Pearson estén marcados por la figura de la madre y los ríos que visitó en su infancia, los cuales —en el tiempo en el que transcurre la historia de la novela— están descuidados y sucios; verlos así provoca en él cierta nostalgia por su infancia; lo sabemos gracias a que la voz narrativa lo menciona cuando el reverendo pasa por su natal Paraná (en la provincia de Entre Ríos) y aunque ya no tenga familiares ni conocidos, sólo se detiene para ir hacia ellos.

En uno de esos ríos fue bautizado al protestantismo y, por azar, también empezó su vida religiosa. Para su madre: «por lo menos había dejado a su único hijo parado para toda la cosecha, como le gustaba decir, felicitándose por haberle forjado un porvenir, por haber tenido una idea brillante un buen día de esos mientras escuchaba la radio y perdía la vista

sobre sus bordados» (pp. 70-71). De modo que el bautizo es un acontecimiento trascendente, tanto así que llega a ser el acto fundacional de su identidad (el origen de su oficio y su credo), su sustento económico y lo que le da sentido a su vida (lo protege de la soledad y justifica su constante trashumancia misionera).

Pese al arropamiento que el bautizo le da a Pearson, es necesario mencionar que éste estuvo acompañado de un profundo miedo al abandono. «Cuando su madre se lo arrojó, el Predicador lo había tomado entre sus brazos mojados y fríos y le había besado la frente. Él estaba asustado y no le sacaba los ojos de encima a su madre, que le sonreía a pocos metros. Tenía miedo de que ella aprovechara para perderse entre el gentío y lo abandonara para siempre» (p. 95). Y es que la inmersión en las aguas, en el río oscuro, además de ser la iniciación y la entrada a una nueva vida espiritual en grupo simbólicamente es «el retorno del ser a las fuentes originarias de la vida».¹²⁴

Visto así, mientras el pequeño Pearson se abre a ese camino que busca salvación en Dios, también se encuentra con la ausencia del progenitor al momento en que su madre dio a luz. «Miró otra vez buscando a su madre, pero esta vez no logró ubicarla entre tantas cabezas alineadas una atrás de la otra. [...] De repente, estuvo metido de cuerpo entero en el agua negra y densa. Solo atinó a cerrar la boca y mantener la respiración. Todo habrá durado unos pocos segundos en los que, sin embargo, creyó morir» (p. 98). Se repite la inquietud del niño, la búsqueda y el reconocimiento de la mamá y la sensación envolvente del agua —que, por su omnipresencia cuando el cuerpo está sumergido, genera la experiencia de la finitud y la fragilidad de la vida humana—, lo que a su vez deriva en una asociación con la muerte; de ahí que la locución adverbial ‘sin embargo’ sea la huella de la profundidad del instante que

¹²⁴ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (colaborador), *Diccionario de los símbolos*, s. v. BAUTISMO, traducido por Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1986, p. 183.

sintió el personaje. Entonces, tiene sentido el miedo del personaje a estar solo por completo, a no poder reconocer el rostro de la mano que lo sostiene (que es a su vez el cuerpo de la mujer que lo protege y lo alimenta) y también tiene sentido que encuentre en ese credo un lugar para no sentir absoluto desamparo; por eso no le importa tener una residencia fija, pues su morada es su creencia, de la que está totalmente convencido.

Además de José Emilio —quien lo hace de un modo espontáneo—, el reverendo no muestra molestia, incomodidad o indiferencia —como sí sucede con Elena y Brauer— pese al calor y la espera de la reparación del auto; al contrario, Pearson se presenta como un hombre amable, conciliador y paciente. Mas, en su interior, los recuerdos —que llegamos a conocer gracias a la voz narrativa— dan cuenta del encono a la poca importancia con la que la madre veía al bautizo y a toda su carrera como pastor. Rencor que se extendía al que fue su maestro y a la iglesia que los rodeaba, porque lo veían como un muchacho que sabía jugar bien su papel en los sermones, situación que lo angustiaba.

«Traiga lo mejor para Dios y las monedas se precipitaban como una lluvia de sapos. Traiga lo mejor para Dios y los billetes planeaban, silenciosos, en el interior de la lata. / *Traiga lo mejor para Dios y los dejaste a todos pasmados*, repicaba en su cabeza mientras, excitado y sudoroso, trataba de reponerse en un rincón del templo» (p. 70). Aquí el imperativo y su reiteración indican un mandato difícil de desobedecer, pues ¿quién le diría que no a Dios si asistir a su palabra puede producir sosiego y algarabía?

Los sermones, pertenecientes a la larga tradición de la oratoria (que en la Antigüedad fue una de las modalidades discursivas más apreciadas), están hechos —sobre todo— para conmover a sus oyentes a través del hábil manejo del arte del discurso y los sermones de Pearson, en la escritura de Selva Almada, claro está, son herederos de esa larga tradición y

su poder de convencimiento.¹²⁵ El imperativo, pues, más la apelación a un ser supremo, hace que los feligreses no cuestionen el pedido de los emisores de esa frase, como si «lo mejor para Dios» fuese el trabajo y el único producto del trabajo fuese el dinero. A la par, la reiteración de ese imperativo insinúa la importancia que le daban al dinero en la iglesia donde creció el reverendo, algo que para el convencido Pearson sería un sacrilegio o un pecado. Así, se instala el malestar en el pastor y es que a su pesar los otros encontraban en su sermón un medio para lucrar y por eso prefiere otros seguidores (hombres que se quieren regenerar de algún vicio, pueblos abandonados, cines desocupados, poblados que por alguna crisis dejaron de ser pujantes estaciones de tren).

Con la soledad que significa no contar con un guía espiritual, Pearson forja su oficio y su vida por cuenta propia, yendo a pueblos, ciudades y poblados. El abandono de su esposa, que apenas es narrado en la novela, se define como otro momento de inquietud en la vida del pastor y del cual sabe sacar provecho mostrándose como un joven hombre viudo con una niña a cargo. Eso y que cree ver en José Emilio un reflejo de sí mismo dan cuenta de su personalidad calculadora y manipuladora. Mas el trato con Tapioca, lo que busca en el muchacho para bautizarlo (por eso le pregunta a Brauer si habrá algún arroyo cerca, p. 91) y adoctrinarlo refiere —en cuanto al desamparo— a que el pastor quiere hacer con José Emilio lo que no hicieron con él: acompañarlo, guiarlo, protegerlo.

Tapioca, José, no sería un sucesor, sino lo que él mismo no había logrado ser. Porque el Reverendo Pearson, él lo sabía mejor que nadie, también era un hombre con un pasado y en ese pasado había errores y esos errores volvían de vez en cuando, lo perseguían como una ligera y persistente nubecita de moscas zumbonas. El Reverendo no había tenido a un Reverendo Pearson que lo condujera. Se había hecho a sí mismo como había podido. Pero el

¹²⁵ Por exceder los objetivos de esta tesis, el conjunto de los sermones de la novela no será analizado a cabalidad. Esta mención la hago puesto que los tres discursos, más el que parece el fragmento de un sermón que hace de *incipit* (p. 7), contienen en sí mismos una serie de formas gramaticales, sintácticas, discursivas (sobre todo la retórica religiosa), ideológicas y otras figuras que ameritan un estudio propio. Elementos que, a su vez, caracterizan al personaje del reverendo y de los cuales rescato lo necesario para esbozar sus relaciones con los otros personajes y con el entorno.

muchacho lo tendría a él. Con el Reverendo Pearson de un lado y Cristo del otro. José sería un hombre invencible (p. 109).

Lo que le da sentido a la vida del pastor es la misión de construir un ejército de almas que sirvan a Dios. José Emilio sería el candidato perfecto para continuar con este objetivo, así Pearson se sentiría menos desamparado en el arduo trabajo que ha asumido. Al respecto, la voz narrativa dice: «Pensar en esto [llevarse a Tapioca] lo fortalecía, lo reafirmaba en su propósito. Volvía a sentirse una flecha encendida con la llama de Cristo. Y el arco que se tensa para lanzar esta flecha lo más lejos posible, en el punto exacto en que la llama se haga incendio. Y el viento que propague el fuego que arrasará el mundo con el amor de Jesús» (p. 63). Entonces, la vivencia del desamparo del Reverendo Pearson está en los recuerdos asociados a su bautizo, a su madre y es la causa —renovada constantemente, como lo hará con José Emilio— de su oficio. El predicador hace de la palabra religiosa su vehículo para protegerse de esta forma de la angustia (vivida en el abandono del padre, la experiencia azarosa que llevó a la madre al río, la insistencia de no recaer en el pecado, el abandono a su esposa y la soledad).

2.3. “TRAJE EL VIENTO EL CLAMOR DEL DESIERTO”

*Llévame, viento,
en tus manos sabré lo que me falta.*

Roy Sigüenza, *Cuerpo ciego*¹²⁶

En *El viento que arrasa*, se describen rutas que parecen desiertas de movimiento y personas, cementerios de autos viejos y maquinaria agrícola inservible, un taller mecánico poco

¹²⁶ Roy Sigüenza, “s. t.”, *Cuerpo ciego*, en *Habilidad con los caballos. Poesía reunida 1990-2020*, Severo Editorial-USFQ Press, Quito, 2020, p. 195.

frecuentado, árboles que con mucho esfuerzo dan un poco de sombra, plantas de algodón ya maduras antes de la cosecha, tormentas que refrescan y matan al mismo tiempo. Además, el clima de las acciones claves de la diégesis (el encuentro y desencuentro que acaece en el taller y casa de Brauer) está descrito como inclemente, sea por el calor sofocante o por la lluvia torrencial y violenta.

Ese espacio literario, el cual entiendo como paisaje para fines críticos, se presenta hosco, casi inhóspito y paradójico. Pese a que se configura a partir de restos, infraestructuras precarias, un medioambiente complejo y casi devastado (tanto en el espacio principal del taller-vivienda como en los recuerdos de todos los personajes), los olores, los símbolos, los recuerdos y los afectos se caracterizan por su profusión; aunque en éstos se desliza un imaginario rodeado de vacío, esterilidad y saqueo. Asimismo, el paisaje de la novela contiene elementos que, al relacionarse entre sí, generan sensación de soledad y aislamiento en los personajes y en quien lee, al igual que pueden resultar impresionantes los drásticos cambios ambientales (de la sequía a la lluvia tempestuosa) y las modificaciones que ha sufrido ese paisaje. El contraste efectuado en el paisaje (por ejemplo, el leer sobre la sequía sofocante y después saber con gran detalle sobre la tormenta eléctrica) manifiesta que el desamparo es una condición de ese lugar; lo agreste y lo rudo de la tierra no es un asunto pasajero. Sin embargo, en ese espacio brotan plantas, olores, surgen historias y se sostienen vidas humanas y animales. Por ello, el desamparo (la falta de protección, la fragilidad como condición de la existencia) no es absoluto, es decir, no lo ocupa todo, ya que encontramos en el relato un paisaje que no ha sido totalmente destruido ni está inhabitado.

En este apartado se analizan los aspectos del paisaje en los que el desamparo no absoluto es expresado literariamente, mediante símbolos, construcciones gramaticales,

descripciones, alusiones, figuras retóricas, correlaciones semánticas y contrapuntos. Tales aspectos son: el paisaje en sí mismo y el espacio habitado del taller-vivienda.

2.3.1. EL PAISAJE

En la propuesta de análisis de este trabajo, considero que el desamparo contenido en el paisaje se relaciona con la percepción de vacío, soledad, aislamiento y desolación de los espacios literarios representados a lo largo de la historia, lo que establece relaciones con los personajes y construye nexos entre ellos. Además de las sensaciones y los procesos sensibles enumerados, este desamparo contempla condiciones materiales concretas: es en la transformación del paisaje —desde el trabajo humano y el despojo, consecuencia de procesos continuos de acumulación originaria— donde se expone el sostenimiento (o su ausencia) y la fragilidad de la vida narrada.

Uno de los sermones del reverendo Pearson da inicio a la novela: «*Trae el viento la sed de todos estos años. / Trae el viento el hambre de todos los inviernos. / Trae el viento el clamor de las cañadas, el campo, el desierto. / Trae el viento el grito de las mujeres y los hombres hartos de las sobras de los patrones.*» (p. 7, énfasis mío, cursivas en el original). Este sermón, cuya retórica religiosa —conmovedora, efectista— se sostiene en la anáfora y la *gradatio*, amplía gradualmente las imágenes enumeradas; su común denominador es la escasez, la falta y la aridez.¹²⁷ Las oraciones crecen en un ritmo que abarca, en un primer

¹²⁷ La tradición de la oratoria es muy conocida por ser «uno de los instrumentos activos del adoctrinamiento social» de la iglesia (en especial en ciertos regímenes de la España del siglo XVII), como apunta Ricardo Saez, “Preludio al sermón”, en *Criticón*, núms. 84-85, 2002, p. 47. Sobre este tema véase: Fernando Negrodo del Cerro, “Levantar la doctrina hasta los cielos. El sermón como instrumento de adoctrinamiento social”, *Actas de la III Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna. Universidad Las Palmas de Gran Canaria*, 1994, pp. 55-63, <https://digital.csic.es/handle/10261/127096>. Al tener entre sus objetivos la modulación y el control de los comportamientos sociales, muchos de sus tratadistas y estudiosos han observado que el lenguaje del sermón sagrado —y, por lo tanto, el de sus predicadores— es un lenguaje medio (ni tan letrado como para que su público no acceda a sus referentes ni tan popular para que no sea tomado por bajo o

momento, tres elementos: primero la sed, segundo el hambre, tercero el clamor y por último el grito, este elemento sonoro (relativo al campo de la acción y la expresión) da un contrapunto semántico, puesto que quiebra la asociación establecida entre los dos anteriores, cuyos significados están relacionados a necesidades corporales de subsistencia; además del efecto sinestésico que generan. Vale observar que las proposiciones subordinadas y los adnominales que los complementan remiten a fragmentos de tiempo (los años y el invierno). Empero el contraste, en la tercera oración continúa la acumulación de imágenes de las anteriores proposiciones, aunque en ésta su origen es espacial (cañadas, campo y desierto); de modo que ese fragmento del sermón remite a lo terrenal (a lo material específicamente). Sin dejar la misma oración, podemos notar de nueva cuenta una tríada *in crescendo*: las cañadas (porción de terreno bañado de agua y vegetación) se amplían en la imagen del campo que termina en el desierto.

El orden triádico establecido en las tres primeras oraciones del epígrafe comunica el uso de esta estructura tradicional del discurso y su función nemotécnica, por ello se sabe que este lenguaje pertenece al género del sermón religioso, de tal manera que vislumbramos su intención de persuadir mediante la construcción de varias estrategias retóricas de las que Pearson se vale con gran destreza. Por eso, la referencia al desierto y su lugar en el remate de la oración, luego de haber mencionado otras instancias temporales y espaciales, le imprime

llano) [R. Saez, art. cit., p. 48]. Un asunto no menor es que «las pautas e idioma del sermón fluyen según las expectativas idiomáticas de los períodos históricos en los que se inscriben las técnicas de la predicación» (*idem*). En términos lingüísticos, un sermón religioso eficaz emplea un «conjunto de reglas [que] tiende a determinar, formalmente al menos, un proceso de identificación, federador de todo un sistema de referencias bíblicas y patrísticas, de un orden y trabazón de conceptos así como de un nivel idiomático que, aprovechándose del arte de la retórica, tiene que saber encubrirla» (*ibid.*, p. 49). En el Libro del Eclesiastés se pueden encontrar ejemplos paradigmáticos de sermones, de hecho, es conocido como “el libro del predicador”. En suma, lo que quiero reconocer es la tradición del sermón y el complejo ensamblaje lingüístico que lo conforma —aquí apenas aludido—. En la novela que me ocupa, se encuentran sentencias, aforismos, argumentos por analogía, argumentos de autoridad en los sermones intercalados entre los capítulos.

gravedad al discurso y le otorga, por encima de las otras imágenes, la categoría de símbolo, puesto que ese paisaje «implica dos sentidos simbólicos esenciales: es la indiferenciación principal, o es la extensión superficial, estéril, bajo la cual debe ser buscada la Realidad»¹²⁸ o lo verdadero.

Cabe mencionar que a esa dimensión asociada a la esterilidad (en tanto antónimo de la fertilidad), a la imagen de lo extenso y abierto hay que sumar la raíz etimológica de esta palabra. ‘Desierto’ proviene de la voz latina *desērtus*, que se traduce como «abandonado, desierto»,¹²⁹ y de la voz latina *deserēre* que se traduce como «abandonar, desertar».¹³⁰ Entonces, la referencia al desierto puede connotar abandono: tierra “abandonada”, ser abandonado o el que abandona o deserta. No obstante, en la voz del reverendo, bien podría apelar a una historia social y “natural” (la historia geológica, de la biosfera) que puebla una parte del complejo imaginario de la tradición literaria del desierto en Argentina.

Vacío y desierto se creía al paisaje de las llanuras de la región pampeana que el incipiente estado-nación del siglo XIX no lograba conquistar para sí (espacio “vacío” de poder) y que imaginaba y nombraba vacío de pobladores, pese a que en dichas tierras vivían «bandas de jinetes nómadas, indios, gauchos solitarios, partidas de soldados, desertores, arrieros, caravanas de carretas, viajeros criollos y europeos, pulperos, estancieros y peones».¹³¹ Vistas así, las contradicciones de ese discurso (que no es el de toda la literatura del desierto) que hizo de las llanuras un espacio “vacío” que dominar y que borró del mapa

¹²⁸ J. Chevalier y A. Gheerbrant (col.), *op. cit.*, s. v. DESIERTO, p. 410.

¹²⁹ Joan Corominas, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, s. v. DESIERTO, Gredos, Madrid, 1987, p. 208.

¹³⁰ *Ídem.*

¹³¹ F. Rodríguez, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 15. El autor ahonda en los matices de los distintos y contradictorios relatos en torno a las llanuras argentinas, desde el discurso científico apersonal (pero no por ello menos cargado de una mirada eurocéntrica) de Humboldt, los diarios de viajeros y mercaderes ingleses, además de los autores ya mencionados al inicio de este capítulo.

a sus habitantes (hasta el exterminio), acaso son adoptadas por el reverendo; puesto que su viaje (como si emulara a los caudillos militares del siglo XIX) por «los caminos abandonados por la vialidad nacional» (p. 71) para hablarle a «la gente abandonada por los gobiernos» (p. 71.) es para conquistar almas. Entonces, el clamor del desierto que menciona el reverendo quizá rememora el imaginario del desierto en ese país (su historia), tal vez se cuelan ahí —a modo de reflejo espacial— sus intenciones de dominación. Lo cierto es que, imagen tras imagen, al final de la oración se abre más el panorama —que no deja de ser impreciso—: se han ampliado los terrenos de aquel clamor.

El desierto, con la imagen vasta que logra evocar, con las resonancias históricas y bélicas que registra la tradición literaria, surge en el texto como un indicio del paisaje representado en buena parte de la novela; además, es el enlace entre la Tierra y lo humano. Luego de las tres oraciones y ya con un paisaje referenciado (cuyas connotaciones resultan profundas gracias al símbolo y al rodeo sensible de las palabras precedentes), en la cuarta oración aparecen los gritos de hombres y mujeres (de modo que el sermón deja cierta deriva metafísica), quienes estarían en abierta oposición a «los patronos».

De lo último (que se traslada de las necesidades corporales de subsistencia al paisaje, para después arribar a la vida cotidiana) deduzco que, en primera instancia, el emisor se figura ante un público trabajador y en una situación de injusticia. En segunda instancia, por ese mismo público llegamos a saber lo importante que es el trabajo (la vida ardua, de muchos esfuerzos y mal remunerada) y el carácter innegable que tiene para los receptores del sermón, quizá porque justamente esto los convoca y los une más allá de sus posibles diferencias generacionales, sexuales, étnicas y culturales. En tercera instancia, se insinúa que hay fuerzas antagónicas, las cuales resultan conflictivas, pues vienen de la misma materia de la que están hechos los que sufren sus «sobras». Por último, el *incipit* cierra con la promesa, en tono

mesiánico, «de los nuevos tiempos»; esto tiene relevancia porque no se trata de la voluntad de transformar las condiciones de los receptores del discurso, sino de la afirmación alienante de valerse del «amor de Cristo» para «arrasar el mundo».

En este sentido, y siguiendo a Søren Kierkegaard en *Temor y temblor* (1843), la última oración de este sermón encubre sus intenciones y no busca la fe (la irrupción de «los nuevos tiempos», p. 7). Menciona al hijo de Dios, pero no se entrega a la vida, puesto que apela a un sentido moral construido socialmente, colocando en los otros (al pasar de la tercera persona del singular a la primera persona del plural) la tarea que se ha encargado a sí mismo (o que eso dice hacer); además, lo que sería mucho peor a decir de Kierkegaard, se vale de Cristo para un fin mundano y no para arrojarse al absurdo de la fe, como lo hizo Abraham cuando Dios le pidió en sacrificio a su hijo Isaac.¹³² Lo anterior se relaciona con el desamparo en la medida en que reconocer esta condición coloca al ser humano (en tanto especie y no sólo como individuo) en el abismo de saberse dueño de su vida, pues no hay algo externo (llámese Dios, Cristo o destino) que decide por nosotros. Así las cosas, ese «Nosotros somos el viento y el fuego que arrasará el mundo con el amor de Cristo» (p. 7) es una falsa promesa, pues niega la posibilidad de reconocer la condición del desamparo que hace a la especie humana: la angustia de saberse libres puesto que no hay ningún deber con Dios, el destino o como se le quiera llamar a un ente superior.¹³³

¹³² Véase, de Søren Kierkegaard, *op. cit.* Como se mencionó en el capítulo anterior, el filósofo danés discute a profundidad el sacrificio de Isaac por parte de Abraham, a pedido de Dios. La entrega que hace el patriarca longevo de su único hijo, dice Kierkegaard, la hace porque saben que ama a su heredero y porque es fiel a Dios; en caso contrario, no se lo pidieran, aunque ante los ojos de su comunidad sería un asesino. En ese trastabillar moral y ético, Kierkegaard incluso no se olvida de insistir en la angustia que debió haber sentido Abraham, de ahí el silencio del patriarca hacia su hijo, Sarah y Eleazar, y también del tormento de que Dios no le haya dicho qué hacer salvo el sacrificio de su heredero.

¹³³ Kierkegaard afirma que «se puede decir con razón que todo deber es, en el fondo, deber para con Dios; una vez afirmado esto, puedo añadir que, hablando con propiedad, no tengo ningún deber para con Dios. El deber es tal deber como se refiere a Dios, pero en el deber en sí no entro en relación con Dios sino con el prójimo a quien amo» (*op. cit.*, p. 57). En otras palabras, Dios pide todo, la fe exige todo y puesto que el deber real es con

Es así como, con base en estrategias discursivas (apoyadas sobre todo en algunos recursos retóricos que emplea el sermón de manera eficaz), se establece un paisaje de hostilidades, contiendas y necesidades vitales —tanto materiales como afectivas—. En relación con lo expuesto, se puede afirmar que el *incipit* funciona como un indicio significativo, puesto que anticipa un campo simbólico, discursivo e ideológico de tensiones que contiene tanto lo espacial como lo humano. Dicho así, en la novela también subyace el sostenimiento que hace viable la existencia continua de la vida; por ello surge el desamparo, en tanto evidencia de la fragilidad de la vida humana y biológica, y su constante transformación.

En el texto, lo desértico ya no sólo es una percepción derivada del simbolismo (el cual nos remite a lo primigenio y lo mítico), sino que se instaura en el paisaje. Ese traslado desde el sermón religioso hacia la voz narrativa en el relato, específicamente en la mirada de los personajes, da cuenta de que, además del espacio sensible y emotivo, el desierto también abarca el espacio material, narrado y construido en la diégesis.

La voz narrativa menciona que mientras el reverendo ojea la máquina para saber qué se ha averiado «Leni bajó del auto. El sol estaba picante y recién eran las nueve de la mañana. Se soltó los dos primeros botones de la camisa, rodeó el auto y encontró a su padre colocando las balizas. Miró las balizas y miró la ruta completamente desierta» (p. 41). La soledad de la carretera es una certeza y se agrava con un clima que, pese a la hora, parece empezar a asfixiarlos. Con las balizas en su lugar se alistan para pedir ayuda, aun cuando es probable que nadie las vea. Por esa razón, el aislamiento del lugar y la total falta de movimiento en el camino provocan una sensación inquietante de vacío y abandono, de modo que el desamparo

el prójimo, ese todo puede ser absurdo, tanto como que un patriarca longevo y fiel a su dios sacrifique a su único heredero.

se presta al paisaje en tanto constatación visual (pues los personajes no logran ver a nadie más en la ruta, sólo a unos cuantos «árboles achaparrados, secos y retorcidos», p. 41, que apenas insinúan su presencia), y emocional (subyace el miedo al abandono en la ruta).

Aunque el estado de desprotección sea latente por el vacío del paraje, Pearson pide a su hija quitarse de la ruta para evitar que la atropellen, asunto que le causa risa, quien, al encender su *walkman*, buscando alguna radio, escucha: «Nada. Solo electricidad vagando por el aire. Ruido blanco, uniforme» (p. 42). Si bien el espacio parece estar lleno de nada y deshabitado, resulta irónico tanto el pedido del reverendo a Elena como haber colocado las balizas. Él cumple su papel de adulto siguiendo un sentido común que en ese preciso lugar parece ser lo más ilógico, pues en aquella situación no es posible un “a ver quién se detiene”, sino un “a ver quién pasa”, cosa para la que no sirven las balizas. Cabe señalar el contraste del entorno de aquel sitio aislado en el camino y la situación afectiva y graciosa entre padre e hija. De esta respuesta de los personajes, es posible inferir, sobre todo, una actitud paternal de sostenimiento —pese a la inutilidad y el absurdo— frente a lo agreste o quizá justamente por ello actúa así Pearson, incluso si tomamos en cuenta que él no ha escuchado a Elena cuando ella le advirtió que revisaran el auto antes de continuar el viaje.

Las referencias y alusiones al clima son pocas, pero muy significativas: sabemos que la tela de la ropa se adhiere a la piel de los personajes, quisieran despojarse de su vestimenta, transpiran en exceso o se sienten adormecidos. Es tal su influjo que provoca en los pobladores de las zonas aledañas el hábito de ir los fines de semana al Río Bermejito y por eso no se ve a casi nadie en las rutas. Eso informa el hombre trabajador que remolca —en su «moderno e impecable vehículo» (p. 45), dice la voz narrativa con cierto énfasis en la imagen contrastante— a Pearson y Elena hacia el taller mecánico de Brauer, quien, al mismo tiempo, les da un recibimiento en el tono de la conversación, es un «bienvenidos al infierno» (p. 46)

que llega a tener muchas resonancias, puesto que también ha dicho que «Ni las ánimas se le animan a esta calor» (p. 45).

Así, se sienta una impresión misteriosa y sobrenatural en razón de que, antes del encuentro con el hombre, Pearson ha reprochado a Leni cantar una canción sobre el diablo mientras esperaban la ayuda y cuando ésta llega, el reverendo agita sus «brazos al punto metálico y luminoso que se movía, veloz, entre el vapor que se levantaba del asfalto hirviente» (p. 44). La función de estas correlaciones semánticas sería la de aumentar la tensión en torno al ambiente del taller-vivienda de Brauer y, en especial, dichas correlaciones intensifican el efecto emocional que suscita cada elemento del paisaje.

El imaginario sobre el paisaje, ya asociado a la aridez, el vacío y lo inhóspito, se acentúa cuando es caracterizado explícitamente como desolador. No cabe duda de la hosquedad del entorno representado. Aun así, está la vida que emerge sin profusión, pero con una presencia que descarta la esterilidad absoluta:

El paisaje era desolador. Cada tanto un árbol negro y torcido, de follaje irregular, sobre el que se posaba algún pájaro que parecía embalsamado de tan quieto.

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

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

Se desliza aquí una sucesión de contrastes que, de manera simultánea —las imágenes del terreno en *gradatio*—, abrirán y profundizarán en el paisaje. La desolación (no absoluta, como se aprecia con base en los elementos de casual vitalidad) se encuentra, a frase seguida, con un árbol y un pájaro. El primero, en tanto símbolo, reúne «la idea del Cosmos vivo en

perpetua regeneración»,¹³⁴ ya que los árboles de hojas caducas representan los ciclos de vida, evolución y muerte, además de la conexión entre lo subterráneo, la superficie de la tierra y la de sus ramas con los cielos debido a la atracción de la luz.¹³⁵ El segundo, por su vuelo, está asociado con la conexión entre la bóveda celeste y la Tierra, en términos generales se constituye como un «símbolo del mundo celeste».¹³⁶ Los dos símbolos significan, entre sus varias acepciones, comunicación con lo espiritual y vinculación con lo místico; además, según el contexto, manifiestan vida o muerte.

El punto acá es el sutil contraste: no hay una destrucción total, hay manifestaciones tenues de vida, de modo que la desolación no es absoluta. No obstante, pese a la evocación simbólica de los ciclos de vida, el tono es oscuro: el árbol, el follaje y el pájaro descolocan el imaginario de un paisaje que resultaría sublime, espectacular o generoso en imágenes —a la manera del romanticismo—. Este paisaje no se da a la contemplación estética que busca lo bello, tampoco quien lo ve asume que está vacío; no es tampoco el del discurso científico que lo hace uniforme, como menciona Fermín Rodríguez en algunos pasajes de *Un desierto para la nación* sobre algunos textos (novelas y relatos de viaje) de la literatura del desierto; al contrario, exige adentrarse en su sustrato (en lo que lo compone) para darle un sentido —que vaya más allá de la primera impresión— y reconocer sus pliegues.¹³⁷ Lo que aparece amenazante recuerda el entorno hostil y extremo que caracteriza a lo que ve Leni, su clima

¹³⁴ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, s. v. ÁRBOL, p. 118.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 117-118.

¹³⁶ *Ibid.*, s. v. AVE, PÁJARO, p. 154.

¹³⁷ Augustin Berque dirá que el paisaje tiene un carácter ambivalente, esto es que «el paisaje concierne a lo visible *pero también* a lo invisible. A lo material *pero también* a lo espiritual. Es esta ambivalencia lo que es esencial, y lo que hace la realidad del paisaje» (*op. cit.*, p. 85). En la novela de Almada, lo material del paisaje no es sólo lo que está descrito —y así se hace visible— como parte del entorno, también es la tradición a la que pertenece esta escritura (tomando las nociones de Rivera Garza de la materialidad del lenguaje y su carácter comunal). De ahí las resonancias inquietantes de las imágenes (el árbol, el follaje y el pájaro) del pequeño párrafo que inicia el fragmento de la cita analizada.

en exceso caluroso y el agua abundante de las tormentas que escasean: «Siempre era así por acá. Primero el castigo de la sequía, después el castigo de la lluvia. Como si esta tierra no dejara de mandarse macanas y debiera ser castigada todo el tiempo» (p. 146).¹³⁸

En el siguiente párrafo, y otorgándole más dimensiones al plano narrativo “desolador” —puesto que el personaje pone atención a lo que está más próximo a ella—, se abre otra imagen gracias al movimiento de Elena, de modo que el entorno resulta más complejo: tras un «alambrado medio caído» hay un campo de algodón y se ven sus frutos.¹³⁹ Entonces, ese campo existe, pero está descuidado o no hay quién se haga cargo de este de una manera más activa; podríamos decir que su delimitación es porosa y puede lastimar.

¹³⁸ El referente del ‘castigo’ bien puede ser analizado bajo una perspectiva teológica, por la presencia del personaje religioso; ello amerita un acercamiento específico que no realizo, puesto que excedería los alcances temáticos de esta tesis.

¹³⁹ No es extraño que el algodón aparezca —con distintas relevancias— en los libros de tres escritoras mencionadas a lo largo de este trabajo: Selva Almada en esta novela (2011), Cabezón Cámara en *Las aventuras de la China Iron* (2017) y Rivera Garza en *Autobiografía del algodón* (2021). La producción textil, basada en esta planta, generó grandes circuitos comerciales mundiales y marcó la vida de regiones enteras en distintos países; muestra de ello es narrado, en diálogo con fuentes históricas y sociológicas, en *Autobiografía del algodón*. Por un lado, el libro de Rivera Garza ficcionaliza la historia de sus abuelos maternos y paternos, quienes trabajaron en plantaciones de algodón en el noreste mexicano y en el sur de Estados Unidos. En la investigación la autora encontró archivos que vinculan a José Revueltas (en específico la historia de *El luto humano*, 1943) con el territorio árido y agreste en el que vivían parte de sus antecesores. Al avanzar la lectura, reconocemos los vínculos entre los pueblos indígenas nómadas que habitaron esa región, los procesos políticos de la imposición de las fronteras, los avances sociales y económicos —así como su declive— propiciados por el cardenismo, entre otros fenómenos. Lo trascendental es que todos esos procesos, que movilizaron a la familia de la escritora y que modificaron las vidas en esa región, están determinados por el algodón. Así, en *Autobiografía del algodón*, se puede reconocer cómo acontece el pasado en el presente y de qué maneras el algodón tiene potencia propia; en otras palabras, los modos específicos (en la historia del libro de Rivera Garza) en los que el algodón —en tanto cultivo clave de capitales agroindustriales de inicios del siglo XX— hizo surgir territorios y modificó vidas. Por otro lado, en *Las aventuras de la China Iron*, como ya mencioné, en clave de viaje, utopía *queer* y en diálogo con el *Martín Fierro*, el algodón, si bien no tiene un papel central como en *Autobiografía*, remite a la mirada analítica de su protagonista que le da cuerpo, origen (no celestial ni mágico) e historia a la producción de cada cosa que usa o se lleva a la boca, eso lo deduce después de los dichos graciosos de sus acompañantes. Por ejemplo: «Rosario [...] pensó en vacas con patas de ñandú y cabeza de puma, para que pudieran defenderse y si no, correr. En ovejas con patas de pato así cruzaban los ríos sin problemas. En caballos con piel de oveja para pasar el invierno. En árboles de vacas. Como los de ovejas, le contó Liz: cuando llegó el algodón a Europa, ese mismo de las toallas, creyeron que crecían como pimplitos los corderos en árboles gigantes de tallos tan fuertes y flexibles como para permitir a sus frutos pastorear alegremente» (Cabezón Cámara, *op. cit.*, pos. 495-498). Entonces, el algodón, en estas autoras, nos conduce a pensar en los sistemas de producción, en las relaciones que se despliegan en tan complejos sistemas y sus ecos históricos.

Se cuenta que «Todavía no era tiempo de cosecha, pero las plantas, de hojas ásperas y oscuras, ostentaban sus capullos» (p. 76). El ciclo desordenado de la plantación contrasta con los frutos en su etapa madura, como si el párrafo anterior indicase un campo que también está fuera de lugar; así, la falta de sincronía entre los capullos y la cosecha ahonda la desolación percibida, pues da pie a creer que se ha abandonado un territorio cultivable (productivo y activo).¹⁴⁰ Sin embargo, la voz narrativa acota información relevante a lo que ha visto Leni: es el proceso productivo del algodón en su forma contemporánea, de esa manera ocurre —gracias a la narrativa— un proceso sutil y crítico de desalienación. Su mirada atenta, durante la caminata, capta lo que tiene cerca, y con la capacidad de la memoria y la evocación logra capturar la transformación del paisaje; éste, pues, es un paisaje de obras, un paisaje de trabajo. Diría Berque que acá se ha singularizado el paisaje, puesto que en sus términos propios (los de la novela de Almada, alimentada por la literatura del desierto y por el español rioplatense popular del noreste argentino) se logra pensar ese paisaje, además de que no se forcluye el trabajo humano sobre la tierra que lo ha hecho posible (el trabajo del campo).¹⁴¹ Esta representación, en términos literarios, expresaría un pensamiento paisajero, pues se presenta una «relación dinámica [...] que se establece entre la ecúmene y la biosfera, así como entre la biosfera y el planeta».¹⁴²

Elena, al ser cuidadosa con lo que la está rodeando, se deja afectar por lo que ha visto; pero la voz narrativa también acompaña —con las descripciones— esa mirada y el movimiento de la personaje; podríamos decir que el movimiento aquí ocasiona un

¹⁴⁰ Véase, de J. Corominas, *op. cit.*, s. v. DESOLAR, p. 209. En la entrada se asocia esta palabra con el desconsuelo y, derivada del latín *dēsōlāre*, también significa ‘devastar’ y ‘dejar desierto’.

¹⁴¹ Véase, de A. Berque, “La Tierra por su propio movimiento”, *El pensamiento paisajero*, pp. 35-47.

¹⁴² *Ibid.*, p. 103.

involucramiento que también puede ser comprendido en clave crítica.¹⁴³ Más que afirmar que el paisaje es desértico o productivo, el texto parece interrogarnos: ¿por qué las máquinas aguardarían la cosecha de ese territorio tan agreste?

Al mismo tiempo, el párrafo que describe el cultivo de algodón hace la transición del paisaje desolador hacia la memoria personal del personaje (contada por su padre). De modo que la evocación desalienante de la producción agrícola funciona para ubicar un tiempo y una memoria situados en un espacio concreto: estar ahí. En otras palabras, éste es un paisaje que afecta (en un plano sensible y material, especialmente en sus condiciones de sostener la vida, me refiero al hambre, la sed y el clima), porque su configuración es materialista, está cargado de historia y de transformaciones (geológicas y humanas, de baja y gran intensidad como el extractivismo). Se pasa del paisaje desolado a los afectos de Elena hacia la abuela que no conoció, todo esto gracias a la constatación visual de los capullos de algodón¹⁴⁴ y del tacto del algodón en la camisa que lleva puesta; el sustrato material de la imagen de lo circundante hace posible la conmoción de la personaje y la ubica en el paisaje: eso la hace

¹⁴³ F. Rodríguez cuenta que en *Días de ocio en la Patagonia* (1892), de Guillermo Enrique Hudson (o William Henry Hudson), un gaucho se burla de los anteojos de un inglés; sin embargo, este logra convencer al gaucho de que se los ponga y su visión cambia: todo se ve tan intenso y distinto. El artefacto, «esa mediación por la que las cosas aparecen, literalmente, bajo una nueva óptica, con una luz más intensa, entre líneas, superficies y relieves diferentes, ese artificio técnico que renueva la percepción y desfamiliariza el entorno hasta el punto de desrealizarlo [...], introduce la distancia necesaria para poder hablar de un paisaje, para transformar el espacio en paisaje y consumirlo con la mirada. La realidad se revela como real –más intensa, más nítida– por medio de esa especie de ficción, ese procedimiento de la mirada que es un modo de producir sentido» (*op. cit.*, pp. 28-29). Los anteojos del gaucho de Hudson también pueden ser la mirada de Leni en el campo de algodón, pero acá la personaje no se vale del artefacto, sino del movimiento y es éste el que activa la mirada, gracias a un ejercicio más activo: logra ver con más nitidez porque la materialidad de su cuerpo atiende al entorno.

¹⁴⁴ Extratextualmente, se sabe que en el Chaco se vivió a inicios del siglo XX un gran auge del algodón, lo que empleó a miles de argentinos. Sin embargo, la gran crisis mundial de finales de los años 30 hizo declinar la producción. Aunque se mantuvo como principal provincia productora en Argentina, actualmente está relegada a la producción, recolección y el proceso de desmotado (Véase: Alicia Carlino, “Los orígenes de la industria algodonera en el Territorio Nacional del Chaco. Instalación del desmotado y las aceiterías”, *H-industri@. Revista de Historia de la Industria Argentina y Latinoamericana*, Año 3, núm. 5, 2009, pp. 1-22, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5009911.pdf> Última consulta: 6 de mayo de 2022).

habitar ese paisaje, puesto que *se ha involucrado con el entorno*, aunque sea en un momento concreto.

De igual manera, en este fragmento también hay contrastes que dan cuenta de la hondura del paisaje y las tensiones que contiene: Elena lo percibe como un espacio desolado, pero éste la transporta a un recuerdo que afirma su identidad por las filiaciones que su memoria evoca y por las preguntas que ella se hace, de modo que esa desolación no implica una destrucción total que cale en ella. En efecto, el contraste funciona para dar énfasis al movimiento introspectivo que realiza Elena; primero hay una masa uniforme sin descripciones y al final de la cita ya sabemos del árbol, el pájaro, el alambre, el algodón, la camisa, Pearson, su abuela y lo que siente Leni.

De acuerdo con las propuestas de Kathryn Yusoff en *A Billion Black Anthropocenes or None* (2018), se puede afirmar que toda conformación geológica (en el sentido de los orígenes y los fines de esta ciencia) implica un ordenamiento de lo humano, puesto que lo humano y lo inhumano están relacionados históricamente con las prácticas de extracción y el auge de la geología. La autora explica que los procesos de racialización, esclavitud y asentamientos forzados de poblaciones enteras ocurrieron a la par de actividades extractivistas en la historia moderna.¹⁴⁵ En este orden de ideas, sin dejar de lado la cita sobre Elena junto al campo de algodón, tomo en cuenta la potencia sensible que generan los restos y las ruinas¹⁴⁶ —y al no olvidar que el paisaje es una imagen cultural de la “naturaleza”—¹⁴⁷

¹⁴⁵ K. Yusoff, “Geology, Race, and Matter”, *op. cit.*, p. 2. Con tales coordenadas críticas puede leerse *La compañía*, de Verónica Gerber Bicecci, Almadía, Ciudad de México, 2019. El libro de Gerber reescribe el cuento “El huésped” de Amparo Dávila y entrelaza con entrevistas, notas de prensa, conversaciones, documentos de archivo, artículos y fotografías la historia del poblado de Nuevo Mercurio (Zacatecas) y la mina abandonada de mercurio (una de las más grandes del país) que se encuentra en esa localidad.

¹⁴⁶ Véase: G. Gordillo, “Introducción. Constelaciones”, *Los escombros...*, pp. 8-47.

¹⁴⁷ J. Andermann, art. cit., p. 2. Para una discusión del concepto de naturaleza (en tanto que ha sido entendida como un espacio en oposición a lo cultural y lo artificial), véase Tim Ingold, “Culture, nature, environment:

para proponer que éste es un paisaje que tiene la capacidad de afectar debido a su constitución material (no es un paisaje que se pueda comprender sólo para el deleite estético), pero también que es un paisaje de transformaciones, de configuraciones históricas y, además, entre todas estas capas, no deja de ser un paisaje que tiene fuertes resonancias en los afectos de los personajes.

De modo que, en fragmentos como el citado, encuentro la condensación de una parte de la propuesta estética y crítica de *El viento que arrasa*: la novela se sostiene en un paisaje que se hace de trabajo humano y de afectos. Gracias al movimiento, la atención y la memoria, el paisaje —aunque desolador— también es afectivo y contiene vida: no está vacío, su desamparo no es absoluto. Entonces, valga la redundancia, el desamparo en este paisaje también es aquel que da cuenta de la transformación de los elementos que lo constituyen, ya que está a la vista su devenir histórico geológico (tanto así que el calor extremo empapa las camisas de los personajes, no hay manera de evadir ese entorno), suscita angustia, pues manifiesta que, sin la voluntad de hacer mundo, sin la voluntad de nombrarlo, no es posible habitarlo. Mas si se le pone atención —una atención dialéctica que se deja afectar por éste y, a la par, considere cómo esa mirada o lectura lo delimita—, es posible notar (he ahí la razón del énfasis en los capullos de algodón, su color en esa imagen contrastante) la vida que emerge en el paisaje, tal como lo hace Leni.

Y puesto que lo considero un paisaje de trabajo: trabajo de obras (como la identidad que adopta el hombre que remolca al reverendo y Leni) y trabajo de fe; planteo leer el trabajo de cada personaje, por un lado, como las identidades del mecánico Brauer y del reverendo Pearson, respectivamente. Y, por otro lado, esta idea remite a la construcción moderna del

steps to an ecology of life”, *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*, Routledge, Nueva York, 2000, pp. 13-26.

paisaje, que parte de sus cimientos —para las tradiciones europeas— dan cuenta del despojo de los territorios a sus pobladores tras prolongados y complejos procesos de luchas, tensiones y negociaciones.¹⁴⁸ El pastor Zack le cuenta emocionado a su amigo Pearson del nuevo embarazo de su esposa, pero «la noticia que lo tenía [...] transportado de dicha era la del templo recién terminado. Otro mojón de Cristo *levantado en las entrañas del monte*, en la zona del río Bermejito, en una comunidad aborigen» (p. 24, énfasis mío). Difícil no retomar a Yusoff y su propuesta crítica al Antropoceno; aquí el templo se yergue como símbolo de conquista ganado al monte, a sus entrañas, como una analogía de la evangelización que gana a los pueblos originarios.

Como se dijo, esta visión del paisaje no es la única. en *El viento que arrasa* hay una estrategia doble y múltiple para construir los elementos y los sentidos de la historia. De ahí que el paisaje moderno de despojo (acompañado por un personaje religioso, lo que recuerda la historia colonial de la realidad extratextual de dichos territorios) sea representado y narrado de manera sutil, tal como sucede con el paisaje de afectos y transformaciones, que, ya se ha dicho, convoca la atención, el cuidado y el involucramiento de los personajes. Cabe señalar que este último es el que más desarrollo ocupa en la novela; destacan los pasajes en los que hay recorridos y estos implican un acto pedagógico, como parte del cuidado paterno. Así sucede en las caminatas de Brauer y José Emilio:

¹⁴⁸ Como señalé en el capítulo anterior, la mirada de algunos pintores trasluce la separación de la contemplación estética con el trabajo de la tierra, cuya realización a cargo de siervos o esclavos harían posible la constitución de ciertos paisajes, mas no la obra de la “naturaleza”; un caso contrario ocurrió en los viajeros de los siglos XVI y XVII que recorrían Italia (Jean-Marc Besse, *op. cit.*, pos.798-808). Vale añadir lo que menciona Andermann sobre la estética paisajística del siglo XIX y el poder: «Si en el siglo XIX el paisaje pintoresco del naturalismo romántico fue sentando las bases iconográficas de los emergentes estados oligárquico-liberales, exportadores de materias primas, las transformaciones que fue sufriendo la forma paisaje a lo largo del siglo XX son a un mismo tiempo el índice de la crisis de este sistema político, económico y cultural y del fracaso persistente de trascender sus contradicciones fundamentales. Aún hay una historia por escribir del paisaje moderno, particularmente ahí donde la tierra ha sido y en muchos casos sigue siendo el principal objeto de contienda» (art. cit., p. 2).

[Brauer] Sí creía en las fuerzas naturales. Pero nunca le había hablado de dios. No le pareció necesario hablarle de algo que no estaba dentro de su campo de interés.

Dos por tres se internaban en el monte y observaban su comportamiento. El monte como una gran entidad bullente de vida. Un hombre podía aprender todo lo necesario solamente observando la naturaleza. Ahí, en el monte, estaba todo escribiéndose continuamente como en un libro de inagotable sabiduría. El misterio y su revelación. Todo, si uno aprendía a escuchar y ver lo que la naturaleza tenía para decir y mostrar.

Pasaban horas, quietos debajo de los árboles, *desentrañando sonidos, ejercitando un oído de tísico que fuera capaz de distinguir el paso de una lagartija sobre una corteza, del de un gusano sobre una hoja. El pulso del universo se explicaba por sí mismo* (p. 79, énfasis mío).

Al igual que en otras citas, en ésta encontramos un pensamiento que también es imagen, y que se profundiza en *gradatio* mediante de las descripciones. Hay un movimiento de lo general a lo particular y, tras ahondar en la imagen, el pensamiento inicial se torna más amplio y adopta más matices. Identifico este modo de narrar con aquello que describí como una estrategia doble y múltiple: va de un polo a otro, muestra lugares comunes (las oposiciones, las identidades) y luego, cuando la atención cala en el espacio, el hallazgo nos inquieta por su complejidad. Arriba, la reflexión ha iniciado en lo que Brauer entiende como las fuerzas naturales para terminar en el universo, lo que hace posible esa transición es la observación del paisaje y la escucha del entorno.

En el caso del mecánico, es tal el compromiso con el paisaje (en palabras de Tim Ingold sería la capacidad de involucrarse, atender y querer comprender el entorno)¹⁴⁹ que sus cambios suscitan en él sentimientos intensos que el personaje expresa con efusividad, pese a que su machismo¹⁵⁰ y su enfermedad podían haberlo inhibido: «Al Gringo le dieron ganas de gritar un sapucaí.¹⁵¹ Aunque hacía tiempo tenía los pulmones jodidos, vaya a saber de dónde

¹⁴⁹ Véase: T. Ingold, “General introduction”, “Livelihood. Introduction to Part I”, *op. cit.*, pp. 1-12.

¹⁵⁰ La caracterización de Brauer es de un hombre de acción, un tipo pragmático, que no da espacio a las vacilaciones ni las fantasías y tampoco a las afecciones de su cuerpo. Para él la religión es cosa de mujeres y no se le dan las muestras explícitas de afecto.

¹⁵¹ Según el *Diccionario de Americanismos*, el sapucaí es un «grito alegre con que se acompaña el chamamé» y también «sirve de comunicación o para expresar algún sentimiento», <https://www.asale.org/damer/sapucaí>, última consulta: 2 de mayo de 2022. Vale añadir que el sapucaí es muy característico por ser agudo, de tonalidades muy altas y que mientras más largo sea más emotividad expresa. Es frecuente en la cultura del

sacó el aire y la fuerza, e hizo vibrar la tarde oscurecida con su grito. El Bayo, animado, lo acompañó con un aullido largo» (pp. 124-125).

A la observación, la escucha y la voz, como ejes fundamentales para comprender el paisaje de *El viento que arrasa*, se suma el olfato. Sin valerse del sentido de la vista, pues es limitada, el perro Bayo percibe con intensa sensibilidad lo que está pasando y lo que vendrá. Una descripción tras otra construye en *gradatio* un contrapunto narrativo, por las narinas del Bayo son convocados de manera simultánea varios planos narrativos que están fuera de su espacio y cuyos sujetos son distintos los unos de los otros, aunque en conjunto conforman la totalidad de ese paisaje.¹⁵² Me permito citar en extenso:

Ese olor era muchos olores a la vez. Olores que venían desde lejos, que había que separar, clasificar y volver a juntar para develar qué era ese olor hecho de mezclas.

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

[...]

El olor de los ranchos mal ventilados, llenos de vinchucas. El olor a humo de los fogones que crepitan bajo los aleros y el olor de la comida que se cuece sobre ellos. El olor a jabón en pan que usan las mujeres para lavar la ropa. El olor a la ropa mojada secándose en el tendedero.

El olor de los changarines doblados sobre los campos de algodón. El olor de los algodinales. El olor a combustible de las trilladoras.

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

El Bayo sacudió la cabeza, pesada por tantos olores reconocibles. Se rascó el hocico con una pata como si de este modo limpiase su nariz, la desintoxicase. Ese olor que era todos los olores, era el olor de la tormenta que se aproximaba. [...]

El Bayo volvió a levantar la cabeza, entreabrió la quijada y soltó un larguísimo aullido.

Se venía la tormenta (pp. 115-118).

chamamé, sus orígenes son guaraní y se lo puede escuchar en muchas zonas de Paraguay y del noreste argentino.

¹⁵² Véase: Victoria Reyzaal, *Diccionario de términos literarios I (A-N)*, s. v. CONTRAPUNTO, Acento Editorial, Madrid, 1998, p. 20; y de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria.*, s. v. CONTRAPUNTO, Ariel, Barcelona, 2013, p. 79.

A esto hay que sumar la inevitable alusión del perro en tanto símbolo: guía del *homo sapiens* después de morir (acá, guía de Brauer en su enfermedad), también se le ha asignado una estrecha relación con lo no visible; por ello en numerosas mitologías lo relacionan con ciertos poderes adivinatorios (muestra de ello se puede recoger con facilidad en varios relatos de tradición oral) y protectores.¹⁵³ No obstante, lejos de los mitos, el Bayo practica de manera profunda su capacidad olfativa, capta los aromas que componen sus recuerdos del entorno y del paisaje; el terreno de ese perro es el del más acá. En fin, tal profusión de elementos, sostenidos en cuidadosas y rítmicas reiteraciones, hace del desamparo en el paisaje —como he insistido— una evidencia de su carácter de constante transformación y, en especial, se muestra con los detalles de las descripciones que no es absoluto el vacío o la desolación. He expuesto que en el desamparo hay angustia; acá ésta surge del contraste del clima sofocante que hace transpirar en exceso y adormilarse a los personajes frente a una tormenta que se lleva todo a su paso, incluso vidas humanas. De igual manera, todo lo que logra percibir —se nos dice, en un breve momento— el olfato del perro funciona como indicio de la gran tensión de la tormenta y la conversación y la pelea que preceden a la decisión de José Emilio.

Ese largo pasaje, que hace énfasis en un sentido que con poca frecuencia es explorado en la narrativa hispanoamericana, es un paralelismo y una correlación con lo que sucede en los personajes. Así como el viento de la tormenta que viene de lejos levanta el polvo del suelo y con él restos de basura, así la tormenta trastoca y remueve los deseos de Brauer, Pearson, Elena y José Emilio: el mecánico sabe que quiere despachar a Pearson y sus ideas religiosas;

¹⁵³ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, S. V. PERRO, pp. 816-821.

Pearson se convence de convertir a Tapioca en su discípulo; Elena quiere irse lejos y dejarlo todo y José Emilio quiere conocer la voz que lo llama y buscar a su madre.

En no pocas ocasiones menciono que en el paisaje hay una contienda. En efecto, esa lucha refiere a las tensiones y los contrastes que he señalado, hecho narrativo que puede ser interpretado como parte de una batalla entre la vida y la muerte, puesto que un paisaje desolador no parece ostentar vida, sino más bien destrucción. Recordemos al reverendo y su hija sofocándose en la ruta sin conductores o la caminata de Elena, en el terreno marcado por la sequía, al descubrir las plantas de algodón.

Ahora bien, y para finalizar este apartado, vale señalar que dicha contienda no sólo está en el plano semántico e ideológico (como Brauer y Pearson), sino también en el lexical. Después de que todos han bebido de la misma botella de cerveza, enterados de que la tormenta está cerca y que el reverendo y Elena partirán, aunque el auto ya esté arreglado: «Empezaron a caer las primeras gotas, duras y frías. A estas, siguió una *balacera* y el *batallón de infantería* corrió a *replegarse* debajo del porche» (p. 126, énfasis mío). La metáfora alude a la violencia propia de la tormenta eléctrica y es inevitable considerarla una indicio de la pelea entre Pearson y Brauer.

2.3.2. LA PERSISTENCIA DE LOS RESTOS

El taller mecánico que Brauer ha construido también tiene otros espacios: la estación de servicio, el cementerio de autos, el porche y la pieza sin revoque con una puerta y una ventana que, en su conjunto, hacen la función de casa. Considero importante al taller para estudiar la configuración del paisaje en la novela, no solo porque ahí acontecen buena parte de las acciones de la historia, sino porque al estar enclavado en el paisaje también manifiesta desamparo, en tanto que la casa-taller es un espacio del habitar. Plantearlo así permite

dimensionar el desamparo no absoluto como una evidencia de la fragilidad de la vida, de la necesidad de voluntad para poder construir mundo mientras se lo sostiene con actos concretos.¹⁵⁴ Lo anterior denota su permanente transformación, es decir, el paisaje se conforma de distintos sustratos, entre ellos también están las edificaciones hechas por humanos. En particular, considero relevante analizar el espacio del taller-vivienda por la potencia afectiva concentrada en los restos del cementerio de autos y de maquinaria agrícola, la que también hace posible conocer la importancia de los objetos como parte de un paisaje. Lo que quiero analizar es el modo en que los elementos que contienen esa potencia afectiva, mediante los artificios literarios que se revisarán a profundidad, dan cuenta del desamparo no absoluto que encuentro en la novela de Selva Almada.

Si bien el lugar donde viven y trabajan Brauer y José Emilio no resulta alentador, es la única esperanza de Pearson y Elena para continuar su camino. El reverendo no deja pasar la ocasión de mostrar sus impresiones; comenta que el lugar le parece muy solitario y parece sorprendido que alguien pueda hacer una vida ahí. De su lado, ante una pregunta del pastor, el Gringo le responde que el sitio era de su padre, que anduvo «muchos años vagando de acá para allá, trabajando en las desmotadoras, en la cosecha, en lo que viniera. Moviéndome de un lado a otro» (p. 30). Pese a lo evidente de justificar el escenario para crear verosimilitud, estamos ante la pertenencia a la que ha decidido afiliarse Brauer: es un heredero y, como tal, opta por continuar el legado de su padre; no importa que se muestre hosco, pues él, con sus

¹⁵⁴ La vida y el mundo a los que me refiero —y aquí considero también al paisaje como parte fundamental de éstos, ya en un sentido extratextual— pertenecen a lo material; su conformación no es ahistórica ni es solo metafísica, menos tienen sus bases en ideas etéreas. Valga establecer una analogía con el cuidado de la vida humana, en términos del sostenimiento para su viabilidad, en palabras de Massimo Recalcati: «Porque la aparición de una vida en particular es una gota en el océano, aunque esa gota sea irreductible al océano. Por tal razón afirmaba Lacan que el amor es siempre y exclusivamente amor del Nombre. No es el amor por la vida en general, sino es amor que se encarna en un particular, en un cuerpo, en una cara, en el Nombre propio de *una* vida» (*op. cit.*, pos. 1753).

propias manos, ha construido y ha sostenido así su vida, la de su entenado y las de los perros de la casa. La casa sin revoque no cuenta con los suficientes espacios, el enlucido ni los ornamentos que la volverían menos precaria y más acogedora; sin embargo, es un espacio con arraigo filial e historia personal.

La acumulación de objetos destruidos en accidentes, inservibles, irreparables o roídos por el sol muestra la severidad del clima de ese paisaje desolador: «Cerca de la casa, hasta casi llegando a la banquina, se amontonaba un montón de chatarra: carrocerías de autos, pedazos de maquinarias agrícolas, llantas, neumáticos apilados: un verdadero cementerio de chasis, ejes y hierros retorcidos, detenidos para siempre bajo el sol abrasador» (p. 13). Aquello que es percibido como basura (porque, en efecto, es algo que ha sido desechado) es resignificado en la necesidad de José Emilio de recordar a su madre y la de poder pasar a solas, lejos del trabajo, los perros y el Gringo, y así divagar y pensar con calma.

Quando quería estar solo y pensar en sus cosas, siempre se metía entre la chatarra. Le habría quedado la costumbre de cuando recién llegó. Cuando le daba vergüenza que el Gringo lo viese llorar porque extrañaba a su madre, se escondía en el interior de cualquiera de los autos viejos. A veces ni los perros eran capaces de encontrarlo.

Ahora quería pensar en todo lo que le había dicho ese hombre. No eran todas cosas nuevas para él: su madre, de pequeño, le hablaba de Dios y de los ángeles, hasta le había enseñado a rezar algunas oraciones que luego se le olvidaron. En la pieza donde dormían tenían un cuadrito de la Difunta Correa, con una lucecita adentro y de noche, la mamá se la enchufaba para que no le tuviese miedo a la oscuridad (pp. 101-102).

En la chatarra se construye una especie de refugio para dejar salir las emociones que frente a Brauer le darían mucho recelo, se cuenta que en otras ocasiones lo había reprendido por llorar y sentir miedo de la “luz mala” y el Gringo no es descrito como un personaje expresivo ni cariñoso; sabemos que las veces que ha llorado o ha empezado a hablarle a Tapioca es parte de un ritual cuando bebe escuchando chamamés. Ahora bien, en la génesis de la apropiación de José Emilio de las chatarras está el recuerdo de la compañía de su madre en la pieza donde dormían, de modo que la necesidad de crearse un espacio y el vínculo que ha establecido con

esos autos desechados atañe a lo sensible, lo filial y lo afectivo. Al mismo tiempo, los autos deshechos también tienen que ver con el inicio de su vida en la casa de Brauer y cómo este lo fue introduciendo al mundo que los rodeaba (la mecánica, las rutas y el empezar a ser padre e hijo); es éste el modo en el que emerge cierta relación de enseñanza y aprendizaje entre los dos personajes:

El cementerio de coches y los perros fueron un consuelo esas primeras semanas hasta que se fue haciendo a la idea. Se pasaba el día entero metido en las carcasas: jugaba a conducir aquellos vehículos y siempre tenía tres o cuatro perros de copilotos. El Gringo lo dejaba. Se fue acercando de a poquito como si el niño fuera un animalito de monte que había que amansar. Empezó contándole la historia de cada uno de esos autos que alguna vez habían transitado calles y hasta rutas larguísimas (p. 49).

Entonces, José Emilio busca un espacio y se apropia de esa chatarra dándole su propio significado. Entre esas latas retorcidas y los autos viejos, Tapioca tiene su primera conversación con Leni (ella es su primera amiga del sexo opuesto y de la misma edad), de modo que esos restos se convierten en un espacio fuera de la productividad y la soledad, en estos también se dan encuentros, descubrimientos y ocio. No importa que esos fierros retorcidos e inservibles puedan verse como basura: son un refugio para Tapioca y en ellos él suspende la vida laboral, encuentra ocio, contemplación y afectos. De modo que, por la disposición y la función de los restos de tales objetos, así como su vínculo con los remanentes de la memoria de José Emilio con su madre (y sus enseñanzas espirituales) y el referente pedagógico que fueron en su niñez; éstos forman parte de un paisaje de afectos. Afectos que el personaje resignifica con el tiempo; afectos que junto a su estatuto subjetivo están situados en la materialidad y lo cotidiano; estados y predisposición que —como los resortes viejos de los autos— quieren clavarse en el cuerpo.

No es así para el reverendo Pearson, para quien los restos tienen otra connotación. Cuando en Paraná, su ciudad natal, visita junto a Leni el viejo recreo a orillas del río observa

las marcas de agua en las ramas altas, «restos de *resaca* de alguna inundación» (p. 16, énfasis mío). En lo que era una piscina donde jugaban él y otros niños se «asomaban pedazos de hierro; los azulejos que tapizaban las paredes interiores estaban sucios de barro y faltaban varios aquí y allá como si las piscinas, de viejas, hubieran perdido buena parte de sus *dientes*. El fondo era un pequeño pantano, un gran criadero de mosquitos y sapos que se escondían entre las plantas que crecían en el limo» (pp. 16-17, énfasis mío). Se puede decir que en estas citas la prosopopeya funciona como énfasis de lo que llegan a significar los remanentes de los espacios de la infancia lejana de Pearson. Para este personaje, los restos son cosa del pasado y sólo le generan nostalgia, mientras que para Leni eso ni siquiera es parte de su historia, no tiene algo que le vaya a ser traspasado. Por eso piensa que «ella no tenía paraísos perdidos adonde volver. Hacía muy poco que había dejado la infancia, pero su memoria estaba vacía. Gracias a su padre [...] y su bendita misión, sus recuerdos de la niñez eran el interior del mismo coche, las habitaciones miserables de cientos de hoteles todos iguales, [...] una madre cuya cara casi no recordaba» (pp. 17-18).

Hay que observar los matices que tienen los restos en los paisajes de la novela, puesto que es distinto el que habita José Emilio (en el que más se concentra este trabajo) a aquel que rememora Pearson; no sólo por las diferencias en su caracterización ambiental, sino también porque es distinto el modo de vivir en cada espacio. A la par, llama la atención que éstos se relacionan con recuerdos que evocan a la figura de la madre, tanto a la de Tapioca como a la del reverendo y la de Leni. Con base en lo expuesto, se puede apuntar que, en relación con los restos, el paisaje y los personajes, el desamparo conforma un plano sensible en el que se vinculan los remanentes de objetos o espacios con la memoria de una pérdida y del abandono.

Al contrario de lo que sucede con el reverendo, en el caso de José Emilio aquellos residuos se resignifican con el paso del tiempo, además —como se ha dicho— de que dan

acogida o refugio. Por ello el desamparo no es devastador, por eso este personaje puede tomar una decisión para emprender su propio camino, pues no está desprovisto de la configuración necesaria para llevarnos al giro sorpresivo del relato en el que deja su casa.

En resumen, he descrito y analizado cómo el desamparo no absoluto participa en la configuración del paisaje narrado en la novela y en la configuración de la visión de mundo de los personajes; parto de la comprensión del desamparo no absoluto como una condición y una evidencia de la fragilidad de la vida (ya que para que sea viable necesita de un sostenimiento continuo) y de la necesidad de la voluntad humana para hacer mundo (no de devastarlo).

Tal configuración espacial, temporal, histórica y social que abarca el paisaje se muestra hosca, agreste, desierta, casi inhóspita. No obstante, al analizar ese paisaje, este expresa un profundo movimiento sensible y estético. Esto, gracias a los símbolos, los contrastes (las tensiones que crean), las imágenes y las descripciones en *gradatio* (en tanto ejercicio de ampliar la atención), el contrapunto (para fundar la multiplicidad sin negar lo dual) y las relaciones semánticas (otorgando sentido a la diégesis); entre otros elementos literarios (paratextos, *incipit*, descripciones, vasos comunicantes, diálogos, indicios), retóricos y gramaticales (tales como contrapuntos, elipsis, acumulaciones, amplificaciones, iteraciones, reiteraciones, reticencias), que se disponen como evidencias textuales de la riqueza estética y literaria de *El viento que arrasa*. La doble y múltiple estrategia narrativa en la que se cimienta la novela guarda en sí una dinámica de pensamiento y de afectos que estimulan a dudar de las ideas preestablecidas sobre el espacio y los sujetos.

Finalmente, el ejercicio analítico aquí realizado es relevante en la medida que este tipo de poéticas nos alientan a preguntarnos cuáles son los modos en los que la narrativa hispanoamericana contemporánea está planteando el paisaje (o, mejor dicho, los paisajes,

pues sabemos de su carácter heterogéneo y mutable) y las lecturas estéticas y críticas que suscita; mucho más si tomamos en cuenta el momento tan crítico que vivimos en la actualidad.¹⁵⁵ Se hace urgente una lectura como ésta, a partir de la literatura, pues necesitamos revisar, estudiar y replantear las narrativas con las que comprendemos nuestros entornos. En definitiva, los efectos que genera *El viento que arrasa*, las preguntas y las imágenes hermosas y enternecedoras que nos deja, así como la posibilidad de acercarnos a la potencia desestabilizadora y transformadora del paisaje, hacen que pongamos atención a lo que nos rodea, a comprender y dejarnos afectar por las múltiples estructuras que conforman los espacios que pueblan nuestras lecturas —y que, en ese ejercicio, los resignificamos—. Gracias a la función estética de la literatura (en la que se implica la lectora o el lector y empatiza con la historia narrada),¹⁵⁶ de manera específica con la novela de Selva Almada, logramos dimensionar la potencia del paisaje. Además, el espacio —sus diversas aristas y relaciones— muestra su potencia literaria: el espacio es narración y, por lo tanto, está dispuesto a lecturas críticas que incluso pueden rebasar el campo de nuestra disciplina; esto

¹⁵⁵ Me refiero a fenómenos sociales, políticos y económicos que —en esta última década, aunque son de larga data— han deteriorado de manera acelerada al tejido social, el medioambiente y las débiles democracias latinoamericanas y caribeñas (desde México hasta el Cono Sur, sin olvidar el Caribe y Centroamérica). Una perspectiva crítica que engloba a esas áreas la expone Dawn Marie Paley en “Repensar el crimen organizado”, la hipótesis principal de su artículo —sustentada en varios de sus trabajos— es la participación de los grupos que se entienden como crimen organizado (incluidos grupos paramilitares) en los procesos extractivistas, bajo la administración de los Estados-nación y grupos empresariales. Toma como punto de referencia la desaparición forzada en enero de 2023 de Ricardo Lagunes Gasca y Antonio Díaz Valencia (abogado y comunero, respectivamente), en la costa de Michoacán, luego de una asamblea comunitaria sobre una demanda contra la minera Ternium. Paley muestra las conexiones de los problemas en la seguridad pública, o lo que se menciona como tal desde los discursos oficiales, con muchos fenómenos relacionados con el despojo y la violencia contra poblaciones y comunidades. Valga la sinécdoque de la experiencia mexicana, sobre algo tan grave como la desaparición forzada de dos personas que defendían una comunidad, como una evidencia de que los espacios habitados, transitados y representados están en disputa. Y puesto que en los espacios —sean territorios, comunidades, colonias o ciudades— se sostiene la vida, no es casualidad que genere tanto interés, tanta preocupación y también surjan formas para detener el deterioro (Véase Dawn Marie Paley, “Repensar el crimen organizado”, *Revista de la Universidad de México*, n. 896, Extractivismo, mayo de 2023, Nueva Época, pp. 102-108).

¹⁵⁶ Para un análisis exhaustivo de la función de la empatía, véase Yurleny Torres Grisales, *Los ejércitos*, de Evelio Rosero: cómo la ficción literaria puede contribuir a la memoria histórica en Colombia, Tesis, El Colegio de San Luis, 2020.

renueva y multiplica las funciones de la literatura. Así, la novela nos llama a involucrarnos con nuestro entorno —darle sentidos distintos a las relaciones que tenemos con él— e imaginar cómo construir y habitar paisajes y relaciones lejos de la destrucción.

CONCLUSIONES

Los dos capítulos de este trabajo expusieron cuál es la configuración del paisaje y de los personajes de la primera novela de Selva Almada en relación con el concepto del desamparo no absoluto. A diferencia de los artículos académicos que se revisaron en el estado del arte, esta tesis tiene como clave de estudio al paisaje, y toma en cuenta que se trata de una imagen cultural de la naturaleza y que, en su conformación, participa una multiplicidad de factores históricos, sociales y geológicos. Ciertamente, se comparte el interés por el espacio representado en *El viento que arrasa*, incluso se dialoga con aportes como el análisis de los restos en la diégesis; sin embargo, los *corpora* de esos estudios no se centran de modo exclusivo en la novela, sino también en otras obras de la narrativa contemporánea argentina. Así, el principal aporte de esta tesis es un estudio minucioso de la configuración del espacio y de los personajes a partir del análisis de figuras retóricas, elementos literarios y gramaticales, así como de su relevancia en términos filosóficos y políticos.

En específico, la pregunta que guio los ejercicios analíticos y exegéticos de esta investigación fue: ¿cómo se configura el paisaje en *El viento que arrasa* y cómo interactúa con los personajes? Y, sin que sea una interrogante central pero que permitió identificar y describir la caracterización de los personajes —en relación con el desamparo no absoluto—, también me pregunté si acaso los personajes logran intervenir en el paisaje.

Como se mencionó, la investigación tomó como principal herramienta metodológica el análisis textual y pretendió establecer un diálogo con propuestas teóricas de la historia del arte, la geografía crítica y las filosofías existencialista y política. Esta decisión técnica permitió tratar la complejidad del concepto de paisaje desde su estatuto representacional. En esa revisión exhaustiva sobre el lenguaje literario, sus imágenes verbales y las nociones

críticas contenidas en las relaciones de los personajes y al paisaje representados se observó que la configuración espacial, temporal, histórica y social se muestra hosca, agreste, casi inhóspita y siempre tensa. La tensión está en el paisaje —por ese carácter precario que nos remite al modelo agroindustrial— y en la configuración mnemónica de los personajes Pearson, Leni, Brauer y Tapioca —por las ausencias familiares o el deterioro de salud que emergen en recuerdos o gestos repetitivos—.

En otro aspecto, se aludió al profundo movimiento sensible y estético que tanto espacio como personajes manifiestan a lo largo de la historia, pues esos dos elementos de la novela están mediados por ciertos afectos, relacionados con el trabajo y la vida familiar de los personajes adultos. Afectos como la nostalgia de Leni cuando camina cerca del campo de algodón y cae en la cuenta de que su camisa podría estar hecha con esa planta, eso se produce al momento de recordar que Pearson le contó que su abuela bordaba; ahí, impulsada por su voluntad de caminar el lugar, reconocerlo, así como por el ejercicio de la memoria surge la emoción luego de tocar su camisa y con la mirada puesta en el algodón. El paisaje, en ese fragmento, está mediado por la nostalgia y el trabajo. Otra serie de afectos emergen en los relatos nocturnos de Brauer para acercarse al niño y que este tenga idea del lugar donde viven, en ese caso entre el ejercicio pedagógico, la comunicación y el cuidado, empieza a tener un lugar el amor filial.

Esos resultados analíticos me llevan a pensar que en la novela estamos ante un *paisaje de trabajo*: ahí están los campos de algodón casi exangües, pero todavía productivos; el taller mecánico del Gringo que funciona como chatarrero y que a su vez funge de depósito de autos de procedencia ilegal; y la visita ocasional y conflictiva del reverendo que ha hecho una parada obligatoria, antes de continuar con el siguiente paraje de su ruta misionera. En esa línea temática, considero que es un paisaje de trabajos, porque los recuerdos y afectos de los

personajes también están signados por las relaciones que se dan en el espacio —en movimiento o estático— y que se despliegan, sobre todo, en los oficios de sus padres, sus madres o una abuela, sean: dueños de una fonda, bordadora, reverendo, mecánico, trabajadora doméstica no remunerada (que acompaña al esposo en sus misiones evangelizadoras) o una mujer que busca un trabajo remunerado. Asimismo, Leni y Tapioca ocupan el ambiguo lugar de asistentes e hijos; son testigos y protagonistas cuyas voces emergen por momentos con lentitud, de ahí que los recuerdos de los dos ocupen un lugar central en su caracterización. Por ello, el algodón y los autos funcionan como detonantes de sus afectos, inquietudes, recuerdos y deseos.¹⁵⁷

Todas esas relaciones tan complejas y ricas, en las que están inscritos los trabajos de los personajes adultos, construyen el marco de comprensión del paisaje almadiano en *El viento que arrasa*, pues la precariedad de las condiciones ambientales no determina por completo las relaciones que se desenvuelven en ese entorno. Si bien estamos ante la ausencia de las madres de Leni y Tapioca, como bien estudia Martina López Casanova, es en el abandono del padre de Pearson y el deterioro de la salud de Brauer —en tanto génesis y proceso constante de su caracterización, respectivamente— donde surgen formas que resisten a un desamparo absoluto. Por un lado, el reverendo promete la compañía infalible de Cristo a cualquier oyente incauto, a mujeres agredidas en sus trabajos o en sus casas, aunque limita la libertad de la hija; sin embargo, sus sermones dan alivio y restablecen el sentido de la vida de sus feligreses, e incluso su discurso fascina a Tapioca. Por otro, el mecánico no impide, en última instancia, que Tapioca realice su voluntad de irse con Pearson, pese a que su ‘sí’ está elaborado entre silencios (p. 144), gestos tiernos pero contradictorios (p. 160) y en una

¹⁵⁷ Tema aparte, no es menor la coexistencia de dos tecnologías en la planta y en la máquina: el trabajo agrícola y el trabajo industrial.

frase cortante: «Acá no hay lugar para más nadie que yo y los perros —dijo en voz bien alta y lo miró a Tapioca como pidiéndole disculpas» (p. 158).

Así, Brauer hace emerger su paternidad de manera plena cuando delega al hijo la responsabilidad de su libertad, al finalizar su compromiso de cuidarlo; lo deja ir y, de ese modo, toma una ruta distinta a la de los padres autoritarios, represivos, aquellos que ven en sus hijos e hijas una propiedad y no un ser. Brauer, al final, se permite equivocarse —al contrario de Pearson que vive en ese conflicto— y logra dar paso a la vida. Ése es el personaje que, pese a su mala condición de salud, no abandona aquel paraje agreste.

Estas afirmaciones se hacen, claro, con base en las evidencias textuales pormenorizadas en el capítulo precedente. En lo que más se hizo hincapié fue en elementos literarios: *incipit*, indicios, descripciones y diálogos; así como en figuras retóricas y componentes gramaticales como contrapuntos, elipsis, acumulaciones, amplificaciones, iteraciones, anáforas y reticencias. De igual manera, me detuve en algunos símbolos, contrastes, imágenes verbales, descripciones en *gradatio* y ciertas relaciones semánticas que otorgan sentido y estructura a la diégesis —desde la propuesta exegética que sostiene todas las páginas de esta tesis—. Este recuento no hace más que afirmar la riqueza estética y literaria de *El viento que arrasa* y del lenguaje depurado de su autora en esta primera novela publicada por ella.

Cabe mencionar que omití el análisis de los sermones, puesto que la clave de lectura religiosa requiere otro tipo de exploración y otro corpus literario y teórico; es una tarea que no desestimo por la altísima riqueza de su configuración estética. De igual manera, queda pendiente revisar las relaciones de género entre los personajes (la ausencia de las madres, los modelos de masculinidad de los adultos o la tensión padre-hija y padre-hijo), las cuales muestran interacciones complejas, dignas de estudio y de problematización.

En cuanto al aspecto teórico, se contempló integrar a esta investigación la perspectiva del ‘habitar’ de Tim Ingold (*The perception of the environment*, 2000), la cual dialogaría con determinados pasajes de *Ser y tiempo* (1927), “Como cuando en día de fiesta” (*Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, 2005) y de “Construir, habitar, pensar” (*Artículos y conferencias*, 1994), de Martin Heidegger.¹⁵⁸ Esto en razón de las inquietudes que surgieron a partir del curso Crisis del Habitar, impartido por Rebeca Maldonado en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sin embargo, la pregunta por el habitar en *El viento* implicó dificultades noseológicas, en vista del manejo de las herramientas críticas del análisis textual, que bien pudiesen ser desarrolladas en otros trabajos y en otras visitas críticas a la novela estudiada aquí.

En un momento anterior, para pensar la configuración espacial de la novela, también se estimó incluir como herramientas analíticas la perspectiva ecocrítica y la geopoética. No obstante, en acuerdo con el director de esta tesis, se reconocieron más sólidas —en relación con las preguntas de investigación de este trabajo y con la metodología seleccionada— las discusiones teóricas de Daniela Alcívar Bellolio y de Cristina Rivera Garza, en específico, la tesis doctoral de Alcívar Bellolio *Habitación del paisaje* (en prensa) y la serie de ensayos que conforman la propuesta de las escrituras geológicas de Rivera Garza. Trabajos contemporáneos de escritoras e investigadoras que, si bien no cito con frecuencia a lo largo de la tesis, sí influyeron en el tono crítico e iluminaron muchas de las interrogantes de esta investigación.

¹⁵⁸ T. Ingold, *op. cit.*; Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (1927), traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997; “Como cuando en día de fiesta”, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 2005, pp. 55-85; “Construir, habitar, pensar”, *Artículos y conferencias*, traducción de Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, pp. 127-142.

Considero abundantes y valiosas las posibilidades críticas y estéticas de *El viento que arrasa*. Por ello, me parece que, además de las novelas con las que otros trabajos ya la han estudiado, puede comunicarse de manera fluida con *Las aventuras de la China Iron* (Gabriela Cabezón Cámara, 2017); *Roza, tumba, quema* (Claudia Hernández, 2017); *Los llanos* (Federico Falco, 2020); *Autobiografía del algodón* (Cristina Rivera Garza, 2020) o *Eisejuaz* (Sara Gallardo, 1971). Esa corta selección contiene personajes e historias cuya escritura le da un estatuto relevante al tratamiento del espacio o hay vínculos surgidos del trabajo con la tierra y el movimiento de los personajes (viajan o tienen que salir de sus lugares de origen). Incluso la lectura de algunas obras podría estar acompañada de la propuesta del desamparo no absoluto; por ejemplo: *Roza, tumba, quema*; *Los llanos* o *Eisejuaz*.

Dejo de lado las posibles filiaciones críticas que observé en el *corpus* de estudio y regreso a los hallazgos de este trabajo. Así, encuentro los aportes más relevantes de la tesis en las interrogantes sobre el espacio y las interacciones que se dan en éste, junto al análisis de la urdimbre textual. Preguntarnos cómo está narrado el paisaje, cómo se configura su representación e identificar las evidencias textuales que sostienen la historia —con vistas a comprender las relaciones de los personajes, su visión de mundo y, a partir de ello, los vínculos con su entorno—, resultó revelador y gratificante para construir no sólo una lectura más profunda de la novela, sino del espacio en general. Afirmo eso, dado que esta tarea investigativa contribuye a indagar en la materialidad del lenguaje literario en tanto guía que nos conduce a advertir los alcances del paisaje en el pensamiento y las prácticas críticas de nuestro presente. Las palabras, su polisemia, el entramado de la sintaxis, los despliegues gramaticales, sus significaciones discursivas sugieren modos de leer y, por lo tanto, modos de entender nuestro entorno. Por ello, más que vislumbrar una respuesta definitiva, me incliné a revisar y participar, desde los estudios literarios, en las discusiones alrededor del estatus

actual de nuestros contextos, así como del carácter de los vínculos que tendemos en y con ellos.

En ese sentido, al reconocer que no hay un solo paisaje —sino paisajes— se sugiere la probabilidad de la existencia de múltiples modos de oponerse al deterioro absoluto del entorno y de los vínculos afectivos.¹⁵⁹ Aunque transitamos nuestras vidas en la vorágine de la extinción de muchos mundos, encuentro en las palabras y en los modos del mirar —que atienden a los detalles de nuestro devenir— la potencia del compromiso con nuestro entorno, con otros seres, y así crear los vínculos ineludibles con nuestro tiempo histórico. Si acontece el desamparo, le apostaremos a las formas que generen sus grietas: al deseo de hacer otros mundos.

¹⁵⁹ Respecto de que no hay un solo paisaje sino muchos paisajes, afirmo esto en vista de que son heterogéneas tanto la materialidad geológica, así como la historia natural y social que los determinan. Si bien un paisaje es distinto de otro por sus diferencias geográficas, también el modo de comprenderlos y las maneras en las que nuestra especie se ha relacionado con estos se transforman de un lugar a otro e, incluso, en un mismo espacio, han diferido a lo largo del tiempo. Una aproximación más profunda está desarrollada en el primer capítulo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AIRA, CÉSAR, *Ema, la cautiva* (1981), Literatura Random House, Madrid, 2015, Edición de Kindle.
- , *La liebre* (1991), Era, Ciudad de México, 2017.
- , *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), Ediciones Era, Ciudad de México, 2018
- ALCÍVAR BELLOLIO, DANIELA, *Habitación del paisaje. Imágenes del espacio en Sergio Chejfec y Cynthia Rimsky* (no publicado), Beatriz Viterbo, Rosario, s. f.
- ALMADA, SELVA, *El viento que arrasa*, Mardulce, Buenos Aires, 2012.
- ANDERMANN, JENS, “Paisaje: Imagen, entorno, ensamble”, *Orbis Tertius*, vol. 13, núm. 14, 2008, pp. 1-7, <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01>, última consulta: 3 de febrero de 2023.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario de Americanismos*, <https://www.asale.org/damer/>.
- AUGÉ, MARC, *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1992), traducción de Margarita Mizraji, Gedisa, Barcelona, 2000.
- BENJAMIN, WALTER, *Libro de los pasajes*, edición de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Akal, 2005.
- BERGER, JOHN, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible* (1960), traducción de Pilar Vázquez y Nacho Fernández, Árdora Exprés, Madrid, 2009.
- BERQUE, AUGUSTIN, *El pensamiento paisajero*, edición de Javier Maderuelo, traducción de Maysi Veuthey, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.
- BESSE, JEAN-MARC, *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*, edición de Federico López Silvestre y traducción de Margarita Neira López, Biblioteca Nueva-Siglo XXI, Madrid, 2013, Edición de Kindle.
- CABEZÓN CÁMARA, GABRIELA, *Las aventuras de la China Iron* (2017), Random House, Buenos Aires, 2019, edición de Kindle.
- CARLINO, ALICIA, “Los orígenes de la industria algodonera en el Territorio Nacional del Chaco. Instalación del desmotado y las aceiterías”, *H-industri@. Revista de Historia de la Industria Argentina y Latinoamericana*, Año 3, núm. 5, 2009, pp. 1-22, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5009911.pdf>, última consulta: 28 de marzo de 2022.

- CHÁVEZ, JORGE HUMBERTO, *Te diría que fuéramos al Río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, FCE-Instituto Cultural de Aguascalientes-INBA-CONACULTA, Ciudad de México, 2013.
- CHEVALIER, JEAN Y GHEERBRANT, ALAIN (colaborador), *Diccionario de los símbolos*, traducido por Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1986.
- COROMINAS, JOAN, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Gredos, Madrid, 1987.
- COSGROVE, DENIS, “Landscape and Social Formation: Theoretical Considerations”, *Social Formation and Sybolic Landscape*, Croom Helm, Londres, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Ante el tiempo. Historia del tiempo y anacronismo de las imágenes*, traducción de Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008.
- , *Lo que vemos, lo que nos mira* (2002), traducción de Horacio Pons, Manantial, Buenos Aires, 1997.
- ECHVERRÍA, BOLÍVAR, “Modernidad y capitalismo (15 tesis), *Las ilusiones de la modernidad*, UNAM-El Equilibrista, México, 1997, pp. 133-197.
- ENGELS, FEDERICO, “El papel del trabajo en el proceso de transformación del mono en hombre”, *Dialéctica de la naturaleza*, traducción de Wenceslao Roces, Grijalbo, México, 1961, pp. 142-154.
- FEDERICI, SILVIA, *Calibán y la bruja* (2004), traducción de Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, Tinta Limón, Buenos Aires, 2010.
- FERRATER MORA, JOSÉ, *Diccionario de Filosofía*, Sudamericana, Buenos Aires, tomo I, 1964, pp. 105-107.
- FISGATIVA SABOGAL, CARLOS MARIO, “Imágenes dialécticas y anacronismo en la historia del arte (según Georges Didi-Huberman)”, en *Filosofía UIS*, Vol. 12, núm. 1, 2013, pp. 155-180, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8028838>, última consulta: 3 de febrero de 2023.
- GERBER BICECCI, VERÓNICA, *La compañía*, Almadía, Ciudad de México, 2019.
- GORDILLO, GASTÓN, *Los escombros del progreso. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el norte argentino*, traducción de Fermín Rodríguez, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2018, edición digital PDF.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Ser y tiempo* (1927), traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997.

- INGOLD, TIM, *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*, Routledge, Nueva York, 2000.
- KIERKEGAARD, SØREN, *Temor y temblor* (1843), traducción, estudio preliminar y notas de Vicente Simón Merchán, Tecnos, Madrid, 2014.
- LOJO, MARÍA ROSA, “Imaginario de la ‘frontera interior’ y el ‘desierto’ en la literatura argentina. Excursiones en clave Mansilla”, en *Geografías literarias de América*, editado por Carolina Depetris y Adrián Curiel Rivera, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Peninsular en Humanidades y en Ciencias Sociales, Mérida, 2015, pp. 103-128. Disponible en: <https://www.cephcis.unam.mx/wp-content/uploads/2020/04/05-geografias-literarias.pdf>, última consulta: 28 de julio de 2022.
- LÓPEZ CASANOVA, MARTINA, “Maternidades y ficción: tensiones entre la protección omnipotente y la ausencia”, en *Actas de IV Jornadas de Culturas y Lenguajes artísticos. Reconfiguraciones de los espacios culturales contemporáneos*, 6, 7 y 8 de noviembre de 2019, Universidad Nacional General Sarmiento, coord. Sandra Ferreyra y Lucas Rozenmacher, comp. Daiana González y Brenda Sánchez, 2020, Los Polvorines, provincia de Buenos Aires, Argentina, pp. 92-102. Disponible en: <https://repositorio.ungs.edu.ar/handle/UNGS/1253>, última consulta: 13 de marzo de 2023.
- LORENZANO, SANDRA, *Herencia*, Vaso Roto Ediciones, Madrid, 2019, Edición digital.
——— “Cicatrices en el desierto”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 884, Desierto, mayo de 2022, Nueva Época, pp. 41-47. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/28578b8c-10d0-4cd8-9a81-73f47ee0e840/cicatrices-en-el-desierto>, última consulta: 13 de abril de 2023.
- MARCHESE, ANGELO, y FORRADELLAS, JOAQUÍN, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2013.
- MASIELLO, FRANCINE, “En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina)”, en *Cuadernos de Literatura*, núm. 31, enero-junio 2012, pp. 79-104. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228247>, última consulta: 13 de marzo de 2023.
- MASSEY, DOREEN “La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones” (1999), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, compiladora Leonor Arfuch, Paidós, Buenos Aires, 2005, pp. 105-127.
- MILANI, RAFFAELE, “Estética y crítica del paisaje”, en *El paisaje en la cultura contemporánea*, editado por Joan Nogué, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, pp. 45-66.
- MIRALLES OVANDO, DAVID, *Poéticas del desamparo. Una indagación en la literatura chilena de fin de siglo*, Rialta, Santiago de Querétaro, 2018.

- MITCHELL, W. J. THOMAS., “Imperial Landscape”, *Landscape and Power* (1994), editado por W. J. T. Mitchell, The University of Chicago Press, Chicago, 2002.
- *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, traducción de Yaiza Hernández Velázquez, Akal, Madrid, 2009.
- MOSSE, LUIS, “La desmitificación del interior en la literatura argentina contemporánea. Reflexiones en torno a lo rural desde la intersección entre género y clase”, en *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, vol. 1, núm. 24, 2020, pp. 31-44. Disponible en: <http://revistas.ungs.edu.ar/index.php/po/article/view/5>, última consulta: 13 de marzo de 2023.
- NEGREDO DEL CERRO, FERNANDO, “Levantar la doctrina hasta los cielos. El sermón como instrumento de adoctrinamiento social”, *Actas de la III Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna. Universidad Las Palmas de Gran Canaria*, 1994, pp. 55-63, <https://digital.csic.es/handle/10261/127096>, última consulta: 30 de mayo de 2022.
- NEUBURGER, ANA, “El archivo y lo que resta del inventario de materiales a los restos del paisaje”, *Chui, Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, núm. 11, diciembre de 2021, pp. 156-173, <http://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/1045>, última consulta: 11 de marzo de 2023.
- , “Materiales desechables. Ficciones e imaginarios de los restos del presente”, en *Badebec*, vol. 10, núm. 19, septiembre de 2020, pp. 176-196, <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/144974>, última consulta: 22 de febrero de 2022.
- ORTIZ, JUAN L., *Obra completa*, edición de Sergio Delgado, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2005.
- OTT, JOHN, “Reform in Redface. *The Taos Society of Artists Plays Indian*”, en *American Art*, vol. 23, núm. 2, 2009, Smithsonian Institution, disponible en: <https://doi.org/10.1086/605710>, última consulta: 9 de diciembre de 2022.
- OXFORD LATIN DICTIONARY, editado por P. G. W. Glare, s. v ‘NEGOTIUM’, 1968, Oxford, Oxford University Press.
- PALEY, DAWN MARIE, “Repensar el crimen organizado”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 896, Extractivismo, mayo de 2023, Nueva Época, pp. 102-108.
- PRATT, MARY LOUISE, “Ciencia, Conciencia Planetaria, Interiores”, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2010, pp. 43-82.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, Tomo III (1732), s. v. DESAMPARO, <https://apps2.rae.es/DA.html>, última consulta: 16 abril de 2022.

- RECALCATI, MASSIMO, *El complejo de Telémaco. Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*, Anagrama, Barcelona, 2014, Edición de Kindle.
- REYZABAL, VICTORIA, *Diccionario de términos literarios I (A-N)*, Acento Editorial, Madrid, 1998.
- RIVERA GARZA, CRISTINA, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Tusquets, México, 2013.
- , *Dolerse. Textos desde un país herido*, Surplus Ediciones, México, 2015.
- , “Fincar sobre tierra firme. La escritura geológica de Gerardo Arana”, *Literal Magazine*, 15 de mayo de 2019, <https://literalmagazine.com/fincar-sobre-tierra-firme-la-escritura-geologica-de-gerardo-arana/>, última consulta: 1 de septiembre de 2022.
- , “El regocijo de la materialidad”, *Literal Magazine*, 24 de junio de 2020, <https://literalmagazine.com/el-regocijo-de-la-materialidad/>, última consulta: 3 de febrero de 2023.
- , *Autobiografía del algodón*, Random House, Ciudad de México, 2021.
- RODRÍGUEZ, FERMÍN, *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.
- RODRÍGUEZ FREIRE, RAÚL, “El giro visual de la teoría. Algunas digresiones”, *El lugar de la literatura en el siglo XXI*, editado por Nicolás Vicente Ugarte, Josefina Rodríguez Cuadra y Juan Pablo Hormazábal, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 2016.
- SAER, JUAN JOSÉ (1997), *Las nubes*, Rayo Verde Editorial, Barcelona, 2021.
- , “Liminar”, en Juan L. Ortiz, *Obra completa*, edición de Sergio Delgado, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2005, pp. 11-14.
- SAEZ, RICARDO, “Preludio al sermón”, en *Criticón*, núms. 84-85, 2002, pp. 45-61, https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/084-085/084-085_047.pdf, última consulta: 30 de mayo de 2022.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *El existencialismo es un humanismo* (1945), editado por Arlette Elkaim Sartre, traducido por Victoria Praci de Fernández y Mari Carmen Llerena, Edhasa, Barcelona, 2009.
- SEVILLA, GONZALO, “Entrevista a Selva Almada”, *Revista de la Universidad de México*, núms. 838-839, Mapas, julio-agosto 2018, Nueva Época, p. 120, pp. 118-121.
- SIGÜENZA, ROY, *Cuerpo ciego* (2005), en *Habilidad con los caballos. Poesía reunida 1990-2020*, Severo Editorial, USFQ Press, Quito, 2020.
- SIMÓN MERCHÁN, VICENTE, “Estudio preliminar”, en Søren Kierkegaard, *Temor y temblor* (1843), traducción, estudio preliminar y notas de Vicente Simón Merchán, Tecnos, Madrid, 2014, pp. XIX-XXXVI.

- TORRES GRISALES, YURLENY, *Los ejércitos, de Evelio Rosero: cómo la ficción literaria puede contribuir a la memoria histórica en Colombia*, Tesis de Maestría, El Colegio de San Luis, 2020, <http://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1013/950>, última consulta: 26 de abril de 2022.
- TRIGO, NATALIA, “Hacia una escritura geológica. Entrevista con Cristina Rivera Garza”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 1, Conciencia, febrero 2021, pp. 122-125, disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/ca598745-0afa-4b92-8573-d7bc34d7bed9/entrevista-con-cristina-rivera-garza>, última consulta: 15 de septiembre de 2022.
- VILLALOBOS-RUMINOTT, SERGIO, “Las edades del cadáver: dictadura, guerra, desaparición (Postulados para una geología general)”, *Historiografía de la violencia. Historia, nihilismo, destrucción*, Ediciones La Cebra, Adrogué, 2016, s. p. Disponible en: https://www.academia.edu/29199252/Las_edades_del_cad%C3%A1ver_dictadura_guerra_desaparici%C3%B3n_Postulados_para_una_geolog%C3%ADa_general, última consulta: 15 de septiembre de 2022.
- WINNICOTT, DONALD WOODS, “La teoría de la relación paterno-filial”, en *El proceso de maduración en el niño. Estudios para una teoría del desarrollo emocional*, traducido por Jordi Beltrán, Laia, Barcelona, 1981, pp. 41–63.
- YUSOFF, KATHRYN, *A Billion Black Anthropocenes or None*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2018.