

**Review / Reseña**

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

**Javier Uriarte**

Stony Brook University

A partir de un ordenamiento mayormente cronológico de los materiales, este extenso y estimulante libro explora formas de acercamiento a—o representación de—la naturaleza en literatura, arte, cine, arquitectura y paisajismo de América Latina. Con importantes excepciones, el texto estudia sobre todo la producción cultural de Argentina y Brasil, elemento que es consistente con el trabajo crítico previo de Jens Andermann, quien, en su larga y sólida trayectoria, ha escrito abundantemente sobre ambos países. *Tierras en trance* no sólo progresa cronológicamente, comenzando con textos de principios del siglo pasado para terminar con el estudio de producción cultural muy reciente, sino que los materiales trabajados también resumen en cierto sentido la trayectoria intelectual del autor, quien mientras en su libro *Mapas de poder* (2000) trabajó exclusivamente con textos literarios, en su producción posterior ha trabajado con fotografía y cultura visual (*The Optic of the State*, de 2007), con museos y cultura material (ver el libro co-editado con Beatriz González-Stephan *Galerías del progreso*, de 2009) y con cine (notoriamente *New Argentine Cinema*, de 2011). Así, en *Tierras en trance*, el foco inicial sobre textos escritos va dando lugar paulatinamente a una mayor atención a la producción artística y cinematográfica en la segunda mitad del libro. En cuanto a los materiales estudiados, entonces, es posible que—teniendo

en cuenta su recorrido previo—el territorio más nuevo en que se adentra Andermann sea el trabajo con el objeto artístico, aspecto en el que el libro acompaña un interés creciente de la crítica cultural. Desde el estudio de la trayectoria del brasileño Hélio Oiticica, hasta el análisis de varias formas contemporáneas del bioarte y del arte ecológico, pasando por las intervenciones urbanas del colectivo CADA en Chile durante la dictadura pinochetista y el performance de Ana Mendieta, este énfasis nuevo es notable en el trabajo de Andermann. En términos generales, sin embargo, acaso sea más importante insistir en la pluralidad de objetos estudiados: sería difícil enumerar el corpus analizado en *Tierras en trance*, aunque lo principal no es tanto la cantidad sino la *diversidad* de productos culturales trabajados. En este sentido, estamos ante un libro que despliega de manera convincente y consistente una poderosa máquina de leer, una mirada teórica que recorre objetos bastante heterogéneos ofreciendo importantes continuidades teóricas y articulando preocupaciones sobre las que se vuelve una y otra vez. Y esa mirada teórica que se articula desde las primeras páginas es otro elemento novedoso del libro: acá Andermann se introduce decisivamente en los debates en torno a formas de estudiar los efectos del Antropoceno y de la aplanadora del capitalismo extractivo en los cuerpos, en la estética, y en las formas del trabajo e incluso del desplazamiento por el territorio. En ese sentido el libro se inserta en debates ecocríticos trayendo a la conversación muchos textos y objetos que habían pasado desapercibidos por otros trabajos, o que no habían sido leídos desde esta perspectiva (es el caso, por ejemplo, de las páginas dedicadas a los escritos del Che Guevara y a la novela testimonial). Dada la extensión del libro, en lo que sigue intentaré presentar algunas líneas de lectura (habría varias otras, naturalmente) que permiten articular ciertos recorridos por el corpus y las propuestas del libro.

### *Viaje y paisaje*

*Tierras en trance* propone que la reflexión sobre la naturaleza y el paisaje ha estado presente en forma recurrente en la producción intelectual latinoamericana, aunque en acercamientos anteriores el énfasis no se pusiera en cuestiones ecocríticas de forma explícita. Es decir, el libro nos enseña a mirar de maneras nuevas elementos que creíamos conocer (aunque la diversidad del corpus garantiza que para todo lector habrá descubrimientos sorprendentes). Y acá aparece una de las líneas temáticas a las que me refería anteriormente y alrededor de las cuales se va tejiendo la propuesta de lectura del libro. Me refiero a la cuestión del viaje y, en términos más generales, a la

reflexión sobre las formas del desplazamiento. Así, podría afirmarse que este es un libro sobre la escritura del viaje, sobre modos de viajar, sobre la relación que se va construyendo con un paisaje dado a medida que se lo recorre. Es decir, *hablar de viajes es hablar de paisaje*; escribir el desplazamiento es pensar la relación entre el ambiente y la subjetividad que lo recorre. Creo que este es uno de los efectos teóricos interesantes que produce la lectura del libro: se puede repensar el género de la literatura de viajes como un género sobre el medio ambiente y sobre lo que el hombre y el capital ven y transforman en él. Aquí radica el centro del capítulo primero, titulado “Viaje accidentado: vanguardia y velocidad”, aunque la inquietud por tránsitos, regresos y exilios—y sus respectivas relaciones con la tierra—regresa en varios momentos. En el primer capítulo, un estudio comparativo de las formas en que Mário de Andrade y Roberto Arlt narran el viaje (o el “antiviaje”) en algunas de sus crónicas menos estudiadas resulta un fascinante ejemplo de esto. Aquí Andermann se refiere a cómo el medio de transporte articula la forma de narrar y de mirar, y también a cómo estos textos prestan particular atención a la escritura del viaje, es decir, a la importancia de la presencia en ellos de escenas de escritura: el viajero *se narra* escribiendo el viaje. En lo que Andermann llama una “poética del accidente o del error”, se hace énfasis en cómo la escritura narra “los intersticios e interrupciones que sufre el movimiento mecanizado” (81).

El viaje vuelve a aparecer con fuerza en el capítulo tercero, titulado “La naturaleza insurgente”. Aquí el viaje aparece conectado con intentos mapeadores y domesticadores de la selva por parte de intelectuales blancos de comienzos del siglo pasado por un lado, y con migraciones forzadas de habitantes del interior frente a situaciones límite de sequía o abandono por otro. En el primer caso, Andermann se refiere a una potente tradición escritural, que él llama del “viaje infernal” a la selva y que tiene como centro la lucha contra una “naturaleza insurgente”. Importantes obras son mencionadas aquí, como la novela *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, la colección de cuentos *Los desterrados* (1926), de Horacio Quiroga, o las novelas *A selva* (1930) de Ferreira de Castro y *Canaima* (1935), de Rómulo Gallegos. Quizá habría que agregar referencias a textos algo anteriores y fundamentales en esta tradición, y que ya adoptan la mirada del viajero como eje estructural en su descripción de la selva “infernal”: me refiero a *Inferno verde* (1908), de Alberto Rangel y *À margem da história* (1909), de Euclides da Cunha. El capítulo concluye con los viajes que vuelven una y otra vez en la escritura del Che Guevara: hay referencias, por un lado, al viaje iniciático por Sudamérica narrado en *Diarios de motocicleta*, cuando un joven aventurero

comienza a pensar, a partir de la contemplación del paisaje americano, un proyecto nuevo. Por otro lado, en sus escritos posteriores, como *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963), sugiere Andermann, la selva es el lugar del tránsito y de la espera, y deja de tener un espesor propio como paisaje para ser el lugar a atravesar para llegar a la acción; es decir, se vuelve en cierto sentido transparente, porque concentrarse en el paisaje es distraerse de la dirección que se ha impuesto el narrador, es negar la acción. Así, el paisaje se opone a la movilidad continua del guerrillero. En esta sección se vuelve sobre otro elemento clave de la retórica del viaje: hablar de espacios es hablar de tiempos. No sólo porque en gran parte de la novela de la selva viajar a la jungla es retroceder en el tiempo, es viajar al pasado. En su análisis de los textos testimoniales *Los días de la selva* (1980), de Mario Payeras, y *La montaña es mucho más que una inmensa estepa verde* (1985), de Omar Cabezas, se ve cómo los grupos guerrilleros centroamericanos sobre los que se habla acá comienzan a habitar la selva de un modo nuevo, dándose así una fusión interesante de tiempos y espacios (238). Es particularmente importante, en este sentido, recordar que el discurso guerrillero o revolucionario está lleno de tiempo: es un discurso articulado centralmente por la relación entre pasado, presente y futuro, por las formas en que estas nociones pueden ser radicalmente transformadas.

El viaje vuelve a aparecer hacia el final del libro, en la cuarta y última parte, titulada “Después de la naturaleza: memorias, derivas, trasmutaciones”, cuando se discuten varios films contemporáneos que colocan a un viaje sin centro, sin propósito, errante como el no-lugar que produce el discurso. Se trata de un yo frágil, inestable, descentrado que busca retomar una relación sólida con la tierra y el mundo. Un ejemplo de esto es la película brasileña *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karim Aïnouz, donde un yo que no tiene nombre y nunca se ve habla y mira una sucesión de paisajes. También esto se ve en el documental de la posdictadura, luego de que el terror desgarró la relación entre las personas y la tierra. Aparece así la preponderancia de la itinerancia y el “des-tierra”: “estos duelos errantes también le inscriben nuevos sentidos políticos al viaje como técnica espacial” (343). Estas ideas se trabajan en el estudio de los documentales *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué, *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, y *M* (2007), de Nicolás Prividera.

### *Modos del viajar*

En el capítulo uno no se habla solamente del viaje, sino del *cómo se viaja*. Este capítulo incluye una sugerente sección que discute el viaje en automóvil por América

Latina, donde el libro se convierte en narrativa histórica, incluyendo un estudio de los primeros choferes, los recorridos que realizaron, las formas en que la proliferación de automóviles transformó la legislación y la discusión sobre cómo transitar por la ciudad frente a la realidad (o amenaza) creciente que los peatones vivían de sufrir un accidente automovilístico. Aunque Andermann no se adentra de manera sistemática o explícita en los estudios sobre infraestructura (por los cuales la crítica cultural también se ha interesado recientemente), sí hay en este capítulo una clara exploración de las políticas de infraestructura relacionadas al automóvil, es decir, fundamentalmente la construcción de carreteras, que de manera significativa sustituye—y vuelve cosa del pasado—la construcción de vías férreas que caracterizó al siglo XIX. Así, se ve cómo el automóvil transformó la forma en que el Estado empezó a repensar su propio territorio y la forma de controlar los desplazamientos en él: en los años veinte, uno de los lemas del gobierno brasileño fue “governar é fazer estradas” (65). ¿Cómo articular y convertir en realidad cotidiana esa nueva forma de la velocidad? Aquí se estudia por ejemplo el viaje del francés Roger Courteville, en 1926, desde Río de Janeiro a Lima, atravesando, claro, el *sertão*. ¿Qué significa adentrarse en automóvil en esa región? ¿Cómo leer la incursión de ese emblema de la modernidad y de la aceleración en un espacio tantas veces construido como primigenio, original? ¿Qué consecuencias tiene adentrarse en el espacio entendido como el pasado de la nación? Al mismo tiempo, el ambiente se vuelve relevante, adquiere densidad, cuando las narrativas de estos viajes, en su mayoría automovilísticos, se centran en los obstáculos a ese avanzar veloz. Estos recorridos se narran como luchas contra el desierto, contra el clima, contra el suelo. En otros momentos, se aclara cómo la vanguardia expresa su fascinación por ese tenso encuentro entre el automóvil y la tierra; para Blas Cendrars, por ejemplo, había ciertamente belleza “en esa fusión violenta entre los ritmos ‘elementales’ de la máquina y la naturaleza” (53).

Este interés por los modos del viaje no se limita al automóvil. La reflexión sobre cómo se viaja, y sobre cómo se narra o se imagina el viaje es riquísima en *Tierras en trance*: hablar del automóvil lleva—acaso naturalmente—a hablar (aunque más brevemente) del tren, de la estética del caminar, así como de qué significa contemplar un paisaje desde un avión. Es que las relaciones que estos modos del viaje van estableciendo con el paisaje cambian de maneras significativas, y creo que hay ahí una preocupación importante de Andermann. Así, se habla del pasajero inmóvil del tren, desde donde el paisaje se ve como una “pura sucesión abstracta de cantidades de tamaño, forma, volumen y movimiento” (71), o de cómo la construcción de vías

férreas en el norte argentino provocó un proceso de abandono de la tierra al destruir poblaciones enteras (179, 209). Son muy bonitos los momentos en los que se discuten las consideraciones de Le Corbusier sobre la importancia de contemplar el paisaje desde un avión. Al contrario de caminar por una ciudad enmarañada como puede ser Río de Janeiro, el arquitecto recomienda la mirada panorámica desde una distancia y desde lo alto, sugiriendo la lejanía, la extranjería como una perspectiva que permite reajustar la mirada, distinguir, mapear. Mientras caminar por Río lleva a perder el sentido del conjunto, dice Le Corbusier, “tome usted un avión y verá, y entenderá, y decidirá” (97).

### *De jardines y desiertos*

Hay dos presencias notables en el texto, acaso complementarias, acaso una el reverso de la otra. Aunque Andermann ha publicado trabajos sobre jardines anteriormente (algunas de las secciones de este libro son reescrituras de trabajos ya publicados), hay aquí una reflexión sostenida y comparativa sobre varias formas de concebir el jardín, o mejor, de cómo el jardín articula formas de imaginar y entender la relación entre lo humano y lo natural; se trata sin duda de una de las cosas que con más interés recoge el lector de *Tierras en trance*. El capítulo dos, titulado “Elementos naturales: arquitectura, jardín, modernidad”, está centrado en el jardín, pero este vuelve a aparecer también en otros momentos. Este capítulo incluye una sección dedicada a los jardines de Victoria Ocampo en varias de sus casas. Aquí Andermann explora, por un lado, la relación entre casa y jardín, entre jardín y espacio íntimo, así como entre el jardín y el recuerdo—el recuerdo y el mundo de los sentidos y del barrio—que se emplea como una resistencia al impulso modernizador en las décadas del 20 y del 30. Por otro lado, el jardín se lee como una extensión del proyecto de traducción cultural de Ocampo, en el que la revista *Sur*, como se sabe, fue clave. El jardín y la revista serían, así, dos formas de un mismo proyecto que intentaba importar la cultura cosmopolita europea al ámbito latinoamericano.

En esta parte del libro cabe detenerse también en el análisis de la obra del arquitecto Alejandro Bustillo, especialmente sus intervenciones en la región del lago y el parque Nahuel Huapi, en la Patagonia argentina. Hay aquí una reflexión sobre el lugar que el parque ha tenido en la historia de la urbanización en Argentina, desde Sarmiento en adelante: también sobre las relaciones entre ocio, turismo, trabajo y nacionalidad. En la primera mitad del siglo XX, dice Andermann, “la naturaleza se *parquiza*” (123). Lo que en el siglo XIX era *desierto*, un espacio contra el que

supuestamente había que luchar, en el siglo XX es jardín, es espacio de recreación: “la naturaleza ya no como antagonista sino como recurso y como lenguaje sublime de la nacionalidad” (126). El parque-jardín es una forma nueva de modificar el espacio desde la lógica del capital. Andermann ha escrito de manera sistemática sobre el gran conflicto que subyace a esta política de parques nacionales: la llamada Conquista del Desierto (1879-1885), durante la cual el Estado argentino hizo la guerra contra comunidades indígenas de la pampa y la Patagonia, matando y desplazando comunidades indígenas enteras. En el Hotel Llao Llao, construido en la zona de Nahuel Huapi (la obra de Bustillo en que se centra esta sección), la naturaleza se vuelve un recorte, una selección, una suerte de museo poseído por el turista, y naturalmente se omite “cualquier referencia a las comunidades originarias de la zona” (139). La creación de parques es resultado (o causa) de una “*desindigenización* sistemática” (129). Esto es interesante para quien conoce el trabajo anterior de Andermann: hay aquí una prolongación del mismo, una forma de continuar con reflexiones anteriores, centradas ahora en un diálogo entre arquitectura, parque y jardín en medio de lo que antes era llamado desierto. El final de este capítulo presenta uno de los momentos más iluminadores vinculados con cuestiones metodológicas y teóricas sobre el objeto de estudio: “¿Por qué no hacerle a un edificio o un parque, entonces, las preguntas que le haríamos a un poema o un cuadro, preguntas acerca de las historias que narra sobre ese lugar, y de cómo lo acomoda a nuestras miradas y nuestros cuerpos para que lo habitemos?” (141). Podría decirse que esto encapsula, al menos en parte, el proyecto del propio libro de Andermann.

En la última sección de este capítulo, Andermann lee al paisajista brasileño Roberto Burle Marx desde el rol que la organicidad y el tiempo tienen en el cruce entre arquitectura y jardín que él propone. Burle Marx exploró con detenimiento la variedad de la flora de cada región de Brasil, pero también empezó a valorar aquello considerado como “yuyo” o maleza, abriendo el jardín hacia el entorno y construyendo una relación temporal nueva, ya que la vegetación adquiere una relación orgánica con el jardín. Por ello es difícil, dice Andermann, datar la fecha de construcción, justamente porque lo que menos importa es la construcción en sí misma, sino la idea de que el jardín es algo vivo, en proceso, en transformación. Por último, el jardín de Burle Marx se caracteriza por el uso de una geometría particular que muestra la tensión entre la línea recta y la curva. Estos elementos aparecen también en los párrafos que se le dedican a Le Corbusier y a la importancia de la curva en su estimulante texto de 1929 sobre el meandro.

El jardín y el parque vuelven en la última parte de *Tierras en trance*, donde hay un apartado sobre los parques de la memoria en los países del Cono Sur. Aquí se regresa a las formas en que el tiempo se inscribe en el espacio. ¿Cómo negociar la relación entre pasado y presente a partir del paisaje? ¿Cómo pensar en los jardines nuevos evitando el olvido? En el caso del Parque de la Paz Villa Grimaldi en Santiago, el lugar se construyó al lado de los vestigios de uno de los principales centros de detención de la dictadura pinochetista: hay cierta tensión, cierto carácter de lo viejo o lo decrepito en el ámbito del jardín; “los vestigios introducen un destiempo en el *locus amoenus* del jardín” (349). Asimismo, Andermann estudia el trabajo de los ecoartistas, como el de la brasileña Maria Thereza Alves, cuyos proyectos *Seeds of Change* (1999) y *Wake* (2000) conjugan, de modo particularmente interesante en el contexto de esta reseña, el jardín y el viaje. En *Wake*, Alves recogía muestras de tierra de varias obras en construcción en Berlín y las colocaba en condiciones para que las semillas que allí había pudieran germinar. “A esa exploración botánica Alves yuxtaponía una extensa investigación de la historia comercial y migratoria de la región, a través de la cual descubría en el material vegetal los trazos de los itinerarios migrantes y exílicos que, literalmente, resurgían al paso de la última transformación sufrida por la ciudad tras la caída del Muro” (413). Por otro lado, *Seeds of Change* estudia la flora “durmiente” en las ciudades portuarias europeas, donde los barcos que llegaban de distintos lugares dejaban tierra traída como lastre. Allí, “Alves encuentra en la fitogeografía portuaria una (contra)historia latente de trans-plantación imperial, a contracorriente del tráfico de esclavos y del comercio de minerales, especies y cultivos tropicales por parte de la metrópolis europea” (413). Es interesante pensar la historia del jardín, entonces, como no relacionada con la propiedad, o como formas de resistir a la imposición de los cultivos transgénicos para empezar a reivindicar una naturaleza local y comunitaria, que sea prolongación de discursos marginales o apagados. El tránsito que el libro realiza de Victoria Ocampo a este tipo de jardinería activista y artística es notable e invita al lector a repensar comparativamente los tipos de intervenciones que el jardín ha hecho en la relación entre ser humano y naturaleza.

Hablaré, para terminar, del desierto. No es una presencia tan inescapable como la del jardín, pero hay dos momentos en que vale la pena detenerse. ¿No es el desierto, en cierto sentido, un después del paisaje? En primer lugar, en el tercer capítulo, el apartado “Historia natural del antropoceno” se centra en los escritores argentinos Bernardo Canal Feijóo y Orestes Di Lullo, ambos originarios de Santiago del Estero. Uno de los descubrimientos más impactantes de la lectura de *Tierras en*



*trance* fue para este reseñador el de Canal Feijóo, un intelectual que aunó el discurso científico, la crónica y la poesía con enorme lucidez y conciencia ecológica al denunciar las formas en que el estado modernizador contribuyó a convertir en un desierto el norte argentino, a volver árido el suelo, forzando así la migración a Buenos Aires y el abandono de la propia tierra. También, por supuesto, denuncia formas de la explotación obrera, pero siempre centrándose en la destrucción del nexo íntimo entre ser humano y medio ambiente. Canal Feijóo reflexiona con particular agudeza sobre esa relación íntima entre suelo y cuerpo, en palabras que hoy resuenan de modo inquietante: “la explotación se confundió con la destrucción de la naturaleza. Pues detrás del obraje no vino la estancia, no vino la agricultura. Con el último palo cotizable, el hombre declaró cancelada su relación con la tierra y se fue a otro lado” (201). El trabajo es aquí sólo destructor, despojado de todo el carácter positivo que el propio capitalismo le había otorgado. Di Lullo coincide en esto con Canal Feijóo: “No es humo que redime, sino humo estéril, humo de destrucción. El bosque ya no existe, pero los campos tampoco. Muchas tierras, sí, planas, desoladas, inútiles...” (211). El progreso, entonces, es el desierto. *Rubble* (2014), el libro de Gastón Gordillo, parece seguir una senda parecida al estudiar cómo la producción de soja en la provincia de Salta en los últimos años no ha producido más que ruinas. Y podríamos pensar, también, en los recientes incendios en Amazonia, que parecen seguir a pie juntillas la lógica desertificadora que detalla con gran potencia Canal Feijóo.

En segundo lugar, Andermann transita desde la discusión sobre varios parques de la memoria a la escritura del chileno Raúl Zurita; en particular, al lugar que en ella adopta del desierto de Atacama, una presencia recurrente en su poesía. Dice Andermann: “En su calidad de espacio hostil a la vida, de no-lugar denegador de morada, el desierto es donde Zurita elige figurar el quiebre de cualquier figuración, en un gesto abiertamente paradójico de ‘recuperación’” (357). No deja de ser interesante que el desierto, el lugar donde Pinochet ocultó los cuerpos de varias víctimas de su régimen, pueda ser también un lugar de resistencia, de ocultamiento, de perduración. En su literatura, el desierto es a veces verde, otras azul. En él se acumulan ideas contradictorias, vinculadas con el tiempo y la ruina.

Viajes, jardines, desiertos. Estas tres líneas de lectura que propone la presente reseña no agotan los acercamientos posibles a *Tierras en trance*. Podría decirse mucho más sobre este libro. El trabajo con los distintos objetos es muy iluminador, pero también, por el tipo de libro ante el que nos encontramos, permite y casi exige que nuevas miradas vuelvan sobre estos materiales para seguir trabajándolos. Es un texto

que tira continuamente líneas, cuestiona, genera ideas. Invita a seguir escribiendo. Es difícil no ser tocado por sus argumentos. *Tierras en trance* es un libro de gran aliento y lucidez, una invitación al aprendizaje y al diálogo, una contribución muy bienvenida y necesaria en el campo de los estudios medioambientales, en el cual tendrá sin duda un importante impacto.