

Vestigios del futuro: hermenéuticas terrestres desde América Latina

ESTEFANÍA BOURNOT

Österreichische Akademie der Wissenschaften

Hablamos así en medio de idiomas colapsados, de palabras cuyos significados agonizan porque a ellas mismas les es imposible contener más locura y violencia que aquella con que ya las ha cargado la historia. El derrumbe del lenguaje y de las lenguas es el fracaso de nuestra unión con lo sagrado, o lo que es lo mismo, es el fracaso infernal del amor.

Raúl Zurita (2000: 89)

SUJETOS EMERGENTES

En el año 2015, la represa de Bento Rodriguez, ubicada cerca de la localidad de Mariana, en el estado de Minas Gerais, al sur de Brasil, cedió ante el exceso de desechos tóxicos acumulados como producto de la actividad minera de la empresa Samarco, desatando una avalancha de lodo que arrasó con poblaciones enteras y con la vida de varias personas. El material altamente contaminante destruyó cientos de hectáreas de cultivos y penetró en los cauces del Río Doce hasta su desembocadura en el mar, ocasionando una de las catástrofes ecológicas más grandes de las últimas décadas en Sudamérica.

Dos años después de la tragedia, la artista Silvia Noronha expuso en Berlín su obra *The Future of Stones*, compuesta por una serie de piedras producidas artificialmente con material extraído de aquella avalancha destructiva. Buscando imitar los procesos naturales de fosilización de la materia, Noronha cocinó a altas temperaturas barro recogido en el área del derrame para obtener como resultado este conjunto de piedras que, según el subtítulo de la obra, serán observadas cien mil años después de nuestra actual era. En clara afinidad con la sensibilidad geológica del Antropoceno, que comprende el cambio climático como efecto de la acción humana, los ensamblajes geo-tecnológicos producidos por Noronha nos invitan a considerar bajo una premisa especulativa una nueva dimensión temporal que integra la vida geológica y la vida humana dentro del mismo

arco narrativo: transportados a un futuro hipotético nos preguntamos por el mensaje codificado que se encontrará en esas piedras ¿Qué lectura ofrecerán de la era a la que pertenecemos? ¿Habrá acaso en este futuro lejano aún vida consciente para descifrar nuestro exiguo tiempo presente?

Partiendo de la premisa de Yusoff (2013), de interpretar los fósiles humanos como la evidencia de una emergente subjetividad geológica característica de nuestra época, que da cuenta de modos de extinción y supervivencia en el seno del capitalismo extractivista, propongo leer las piedras de Noronha como parte de un corpus más amplio de creaciones artísticas contemporáneas que buscan recodificar y resemantizar la tierra como material expresivo.

Dentro del marco de una creciente sensibilidad geológica, la ruptura de la represa de Mariana y la memoria de la catástrofe cifrada en la piedra reflejan una crisis de los lenguajes para expresar no tan solo el giro epistemológico que ha puesto en marcha el Antropoceno con su imbricación de lo humano y lo mineral, sino también una crisis geopolítica que valora los efectos del cambio climático en diferentes escalas. En efecto, la subjetividad de los “sujetos geomórficos” que sugiere Yusoff (2013), no puede ser abordada de manera universal sin tener en cuenta los modos en que el sistema extractivista colonial ha afectado de manera diferenciada las zonas de extracción y producción en el Sur Global. Los devenires in-humanos a los que apuntan los fósiles del futuro son el efecto de múltiples capas de sedimentación de violencias históricas y estructurales.

Entre las más nefastas predicciones sobre la debacle ecológica, en América Latina han proliferado las últimas décadas expresiones artísticas que, en la misma línea que la de Noronha, proponen nuevos lenguajes que problematizan la relación entre tierra —territorio— y sujetos en el contexto de economías extractivistas. ¿Qué implica escribir la tierra desde el Sur Global? ¿Qué tipo de subjetividades geológicas emergen? ¿Qué significa, a fin de cuentas, “escribir”?

Este ensayo reflexiona sobre algunas estrategias recientes de expansión de la escritura y de la lectura que utilizan la tierra como material semiótico. Aborda obras que exploran un nuevo lenguaje artístico proponiendo poéticas sedimentales y geológicas como forma de revertir el mutismo de la materia tierra dentro del sistema antropocéntrico colonial. Particularmente, me interesa trasladar la discusión sobre los nuevos materialismos al terreno de la producción artística latinoamericana para conectarla con otro tipo de luchas históricas en la región que se expresan contra el silenciamiento y el olvido de prácticas ecocidas. Si la tierra contiene información, ¿cómo desentrañar su potencial expresivo?



Fig. 1. Silvia Noronha, *The Future of Stones — Speculation on Contaminated Matter*, 2017 (Soil samples from Mariana dam disaster after simulation of the rock formation process, 5 x 7 x 4.5 cm).

¿PUEDE LA TIERRA HABLAR?

Las piedras del futuro de Noronha funcionan como la punta del iceberg de un fenómeno temporal y espacialmente mucho más amplio: por un lado, atestiguan la debacle ecológica global ya acaecida —de la cual la tragedia de Mariana es tan solo una manifestación entre varias— y, por el otro, advierten y especulan sobre un futuro post-humano, en el que estos ensamblajes de naturalezas muertas y devenires inorgánicos serían los fósiles o los vestigios de una cultura conducida a su propia destrucción. Me refiero a los “hiperobjetos artísticos” que, tal y como los define Morton (2010), evidencian complejos procesos en curso de degradación del medioambiente y de la vida. Para Graciela Speranza, el arte despliega en el marco del colapso medioambiental un potencial imaginativo y revolucionario que permite visualizar justamente lo que queda “fuera de campo”: “cabe a la imaginación artística correr el velo y atisbar configuraciones todavía inaccesibles a otros lenguajes. El arte, por definición, vuelve visible lo que no se ve y se vuelve político en el develamiento” (2019: 89).

La obra de Noronha refleja muy bien el borramiento progresivo de las fronteras entre lo humano y lo “natural” que hoy en día se invoca a menudo bajo el concepto del Antropoceno,¹ definido inicialmente desde

¹ Para un rastreo de la historia del concepto véase Trischler (2017) y en relación al impacto/significado del término en América Latina véase el trabajo de Svampa (2019). La página web del proyecto *Antropoceno*, hospedado por la Haus der Kulturen der Welt de Berlín, también contiene una enorme e interesante variedad de materiales al respecto,

el ámbito de las ciencias geológicas como una era marcada por la intervención del accionar humano en las transformaciones geo-físicas del planeta. Sin duda, el derrame de Bento Rodríguez produjo una alteración radical de la superficie geológica, en la cual los sedimentos minerales estancados de la represa fueron removidos, esparcidos y mezclados con otros elementos como basura, plástico, metales o materia orgánica, generando un nuevo tipo de sedimento o fusión. Tal y como explica la misma artista, las piedras pueden ser entendidas como un medio en el cual ha quedado condensada una información heterocrónica sobre el devenir humano y no humano del planeta. Desde este abordaje conceptual, la obra buscaría “an approach to the reception of this information, beyond the categories of human linear communication” (Noronha 2018: *online*). En otras palabras, se trataría entender el material geológico tanto como un medio de expresión, así como un medio expresivo, que contiene en sí mismo una historia codificada en sedimentos y vestigios.

A partir de aquí se abren nuevos interrogantes sobre la temporalidad del arte ante el horizonte apocalíptico de la crisis climática. Si bien el Antropoceno ha re-entronizado al ser humano como el principal determinante de las mutaciones climáticas y geológicas de la Tierra, también lo ha convertido, paradójicamente, en el causante de su propia extinción. Tal y como lo plantean Danowski y Viveiros do Castro en su ensayo sobre los miedos y los fines (2019 [2014]), las alarmantes señales de deterioro del medioambiente y de los recursos que a ritmos cada vez más acelerados anuncian el colapso total de los ecosistemas, han reavivado los imaginarios apocalípticos y las preguntas metafísicas por el fin del mundo. El Antropoceno es pues no solo un concepto que consigna la debacle ecológica, sino que además pone en crisis todo el proyecto humanista y progresista basado en economías extractivistas, establecidas desde la modernidad occidental. El Antropoceno se ha convertido, podríamos decir, en la marca de la crisis de la humanidad confrontada con su fracaso para sostener la vida.

Desde la perspectiva arqueológica que sugieren las piedras sobre nuestro presente, el fin del mundo se presenta en otros términos: no como el fin de la materia y del mundo, sino como el fracaso de la empresa prometeica del hombre por dominar la naturaleza. La avalancha de residuos en Mariana figuraría como un contraataque de esas fuerzas “naturales” supuestamente dominadas; un vómito de la misma tierra, que arrasa no solo con vidas, territorios, ecosistemas, sino también con todo un esquema de producción económica y material, sustentado por la maquinaria ideológica y simbólica del capitalismo neocolonial.

Lo que me parece particularmente interesante de la obra *The Future of Stones* es que, al proyectar el objeto en un escenario futuro, la artista

se posiciona como creadora de un pasado; las piedras se convierten en el vestigio arqueológico: la evidencia material de la catástrofe para un tiempo incierto que nos sobrevivirá. Con este gesto la obra despliega un tipo de estética forense que, tal y como la define Pablo Domínguez Galbraith en el contexto de América Latina, “problematiza(n) —y muchas veces desplaza(n)— el discurso testimonial de la verdad centrado en un sujeto testigo hacia un ‘resto’ o un ‘objeto evidencia’” (2019: 93). Este giro evidencial confiere a los objetos un potencial enunciativo y hermenéutico, que habilita un conocimiento sobre nuestro pasado-presente. De ahí que la poética del vestigio resulta hermanada con la labor arqueológica de desenterrar las verdades ocultas de la tierra y reconstruir las historias allí inscriptas.

En una definición básica, la disciplina arqueológica trata de “entender el pasado a través de sus vestigios materiales” (Haber 2017: 81). Sin embargo, el acceso al significado de la materia, al significado del vestigio y de la tierra, no es directo. El rol del arqueólogo/a sería, según Alejandro Haber, transformar en discurso un objeto que no emite lenguaje, es decir, leer los objetos como si fueran un texto (*ibid.*: 82). Es importante resaltar que el conocimiento arqueológico, en tanto metodología disciplinada, está configurado dentro de marcos postcoloniales y neoliberales por ciertos órdenes epistémicos que, tal y como señala Foucault en la *Arqueología del saber* (1969), activan ciertas lógicas de silenciamiento y ocultación. Para dar cabida a una nueva poética del vestigio sería necesario entonces deconstruir primero las estructuras que sostienen una mirada androcéntrica y colonial sobre la tierra y el paisaje.

EL RELATO AUSENTE

El *universo*

Desea

con

versar

Cecilia Vicuña (2004: 34)

En varias de las instalaciones, performances y registros visuales de la obra de la artista chilena Cecilia Vicuña, podemos observar la detonante presencia del hilo rojo: ovillos, trazos gruesos y finos de lana roja guiando el ojo sobre las cumbres andinas, los glaciares extintos, a través del curso de los ríos, flotando en las aguas. Enmarañados, serpenteantes, o desplegados como flechas, estos hilos, que la artista ha concebido como quipus,² capturan la mirada sobre el relato ausente y apenas intuido de una naturaleza

² Sistema incaico de anotación o escritura a través de nudos.

silenciada. Su sentido, como declara la misma artista, “está enraizado en el futuro de la humanidad, a la misma vez que está enraizado en un pasado ancestral” (MNBA Chile 2017: 2 m 9 s). Los hilos parecen dibujar las gramáticas escondidas de los elementos que unen, dejan sospechar o advertir la secreta relación entre la nieve de las cumbres, las piedras acariciadas por las aguas de los glaciares fundidos y la arena que remueven las olas del Pacífico. Como en un quipu, sabemos que hay ahí codificado un mensaje cuyo sentido fue tramado hace mucho pero hoy apenas podemos intuir, su escritura nos resulta no del todo legible.

Resulta interesante comparar las sutiles imágenes generadas por Vicuña de estos hilos desplegados al ras del suelo o del agua, frente a la perspectiva aérea y heroica del *Caminante sobre el mar de niebla* (1818), del pintor alemán Caspar David Friedrich, insignia del romanticismo europeo. Mientras que en el caminante vemos la construcción de una perspectiva antropocéntrica, masculina, burguesa, situada en la cima, desde donde observa el espectáculo sublime de las montañas sumidas en la neblina; en las imágenes de la acción performática de *Quipu Mapocho* (2014), por el contrario, vemos el tejido siendo extendido y conectado por un colectivo de personas, el lento y sinuoso recorrido de los hilos rojos por los cauces fluviales y terrenos montañosos.³

Claramente hay dos perspectivas contrapuestas en estas dos imágenes, que ofrecen lecturas totalmente diferentes del paisaje geológico. Carlos Fonseca analiza las representaciones literarias de catástrofes naturales en América Latina como eventos de una revolución epistémica, cuyo abordaje crítico reclama una lectura decolonial que “defies the taming powers of the domesticating eye” (2020: 5)⁴ que desde el inicio de la modernidad moldea nuestra percepción de la “naturaleza”. Las imágenes paisajísticas (visuales y literarias) han servido dentro de los contextos coloniales y postcoloniales como un mecanismo de ocultación o justificación de la dominación y la violencia.

La mirada del caminante de Friedrich está sin duda vinculada al espectáculo de lo sublime, la naturaleza como ese fenómeno inefable que desborda el sentimiento artístico del hombre, quien, no obstante, se posiciona por encima de ella. Esta visión romántica del paisaje esconde o sublima su función productiva, su regulación política y económica. Como señalan DeLoughrey y Handley, desde la modernidad, la interconexión de las dinámicas económico-ecológicas de explotación ha sido “naturalizada” en el paisaje, al considerarlo como espacio “inmutable y ahistórico”

³ Imágenes de estas obras multimediales pueden obtenerse en la página de la misma artista, <<https://www.ceciliavicuna.com/>> y específicamente de su obra *Quipú menstrual* (2006), <<http://www.quipumenstrual.cl/index.html>>.

⁴ “desafíe los poderes de domesticación de la mirada” (todas las traducciones son mías, E. B.).

y librándolo de sus sentidos creados y manipulados: “we see how colonial violence was mystified by invoking a model of conserving an untouched (and often feminized) Edenic landscape” (2011: 12).

En la misma línea argumenta Amitav Gosh (2016), cuando destaca que la literatura moderna se resiste a reconocer y representar las catástrofes ecológicas, puesto que recaen en el ámbito de lo “inefable” dentro de la lógica colonial. Especialmente en los países del Sur Global, que han estado particularmente afectados por los mecanismos extractivistas impuestos desde la expansión imperial europea (minería, deforestación, construcción de represas, etc.), se puede observar cómo la domesticación y el manejo de los recursos naturales han ido acompañados de una maquinaria simbólica que suprimía ciertos espacios, sujetos y otro tipo de agencias no humanas.

En América Latina, las producciones culturales han cumplido hasta finales del milenio un rol fundamental en la construcción de un aparato visual y retórico que sustentaba los proyectos desarrollistas y modernizadores que avanzaban con su bandera civilizatoria creando un imaginario amenazante de desiertos (Uriarte 2020), selvas y pueblos barbarizados, borrados, subalternizados (French 2014; Sá 2004). En un ensayo reciente, Victoria Saramago (2021) demuestra a partir de un análisis de novelas canónicas sobre ciertos paisajes claves del imaginario latinoamericano como el *sertão* brasileño o la selva amazónica, de qué manera “literary works not only represent specific environments but also help forge and negotiate public perception of these environments”⁵ (2021: 8). Esta percepción del territorio ha estado marcada hasta finales del siglo xx por el silenciamiento y ocultación de expresiones artísticas que escapan a ciertos códigos estéticos que operan según lógicas coloniales y antropocéntricas.

En los márgenes de la perspectiva hegemónica —o podríamos decir, enterradas y ocultas bajo la superficie visible del ojo colonial— quedan las vidas sobrantes, aquellas que han sido tapadas por la neblina de Friedrich y que el caminante romántico no puede o no quiere ver. Se trata de las vidas despojadas y expulsadas de la historia y del espacio, o como sugiere Jens Andermann, se trata de aquellas vidas que no participan del paisaje como imagen visible de un complejo sistema eco-social. El autor introduce el concepto de lo “inmundo” como “ese espacio-tiempo de sobrevida que sucede al fin, es también y quizás ante todo una crisis del lenguaje, un momento de enorme dificultad para hacerse entender y para reestablecer comunidad a partir de sentidos compartidos” (2018: 6).

Desde una perspectiva similar, haciendo énfasis en una crisis de lo simbólico, la activista, pensadora y artista boliviana María Galindo se refiere a esta misma brecha epistemológica abierta entre dos relatos discordantes,

⁵ “las obras literarias no solo representan medioambientes específicos sino que además contribuyen a negociar la percepción pública de los mismos”.

enajenados el uno del otro, como el proceso agónico de un desprendimiento del mundo, que ya no puede considerarse uno solo:

La cosmoogonía sería la consciencia de no poder hablar en términos universales, la consciencia de la necesidad de abandonar el modelo en el que el mundo y sus procesos se explican desde el norte, desde el sujeto hegemónico. Pero también sería la consciencia de la imposibilidad de la explicación del mundo desde lo despojado/despojable, la cosmoogonía sería la consciencia de la necesidad de construir no una visión común, pero sí visiones paralelas que deben ser concatenadas (Galindo 2020: en línea).

Ambos conceptos, lo “inmundo” y la “cosmoogonía” se remiten a un relato ausente, al desposeimiento del lenguaje y al quiebre de ciertos códigos expresivos que servían para uniformar una noción de universalismo antropocéntrico occidental. Los nuevos materialismos y, dentro de ellos, las formas emergentes de subjetividades geológicas o geomórficas, surgen en parte como reacción a este relato ausente, pero, a diferencia de otros abordajes que han buscado poner el acento en los sujetos subalternos (postcoloniales, indígenas, racializados, mujeres, sexualidades disidentes, etc.), se plantean un giro aún más radical para descentrar los paradigmas humanistas. En el caso de las hermenéuticas terrestres se trata de resaltar la agencia y resemiotizar los sujetos no humanos o —en palabras de Marisol de la Cadena— “más que humanos” (2015).⁶

Teniendo en cuenta que no hace muchos años la Pachamama ha sido introducida como sujeto de derecho dentro de algunas constituciones de la región⁷ y que, en el marco de nuevas políticas plurinacionales, que contemplan otras formas de organización y cosmovisiones indígenas, se debate sobre la entidad jurídica de los bosques o los ríos, no ha de sorprender que el arte y la literatura se vuelquen también a la tierra como repositorio de conocimiento y memoria, como fuerza expresiva y como medio de comunicación. Me refiero a obras que, en la misma sintonía que los quipus de Vicuña y las piedras de Noronha, buscan restituir una voz a la tierra y experimentar nuevas gramáticas geológicas que descentran la perspectiva andrógina y se reapropian de la visión obturada del paisaje por el lente individualista del romanticismo.

⁶ De la Cadena analiza el rol agencial de ciertas formaciones geológicas, como las montañas, en el seno de comunidades andinas.

⁷ Tal ha sido el caso en la nueva constitución del Estado Plurinacional de Bolivia y del Ecuador, así como en el proyecto constitucional frustrado en el último referéndum en Chile (véase Legislative Assembly of the Plurinational State of Bolivia 2018; Kotzé y Villavicencio Calzadilla 2017).

ESCRITURAS GEOLÓGICAS

En el peculiar ensamblaje texto-imagen que compone el libro *La compañía* (2019), publicado recientemente por la artista y escritora mexicana Verónica Gerber, podemos leer la historia geológica y patológica de San Antonio Nuevo Mercurio, en el estado de Zacatecas, donde en la década de 1940 se instaló una empresa minera para la explotación del mercurio. Esta suerte de fotonovela está dividida en dos partes: la primera es la reescritura en segunda persona del cuento “El huésped” (1959), de Amparo Dávila donde originalmente la voz narrativa de una ama de casa relata la irrupción de un sujeto extraño al interior de su hogar, donde convive con una empleada y los hijos de ambas. En la reescritura de Gerber, la figura masculina amenazante que irrumpe en la intimidad de la vida familiar es sustituida por la presencia tóxica y anónima de “La compañía”, la cual, con sus desechos contaminantes, va degradando el paisaje de Nuevo Mercurio y la salud de sus habitantes.

La segunda parte del libro relata esta degradación mediante una composición polifónica que reúne cien fragmentos de informes estatales, testimonios, estudios geológicos, químicos, médicos, reportes de periódico. Este archivo textual, acompañado de mapas y fotografías, da cuenta de la composición geológica y la disposición geográfica de este pequeño poblado de Zacatecas que vio crecer exponencialmente su número de habitantes, atraídos por las promesas de trabajo y desarrollo de una de las industrias de extracción de mercurio más grandes del hemisferio. El contrarrelato del éxito comercial que produjo la mina son los testimonios de los antiguos pobladores y trabajadores, quienes cuentan los síntomas de intoxicación que comenzaron a percibir como efecto de la contaminación radioactiva del mercurio en el agua y en la tierra: cefaleas, alucinaciones, sangrados repentinos, cáncer. Quienes no perecieron o huyeron del lugar fueron “relocalizados” a un “pueblo alterno”, construido a cuatro kilómetros del antiguo pueblo, donde no estuvieran en contacto con los residuos tóxicos, indebidamente procesados para el abaratamiento de los costes de producción. La remanencia de sustancias tóxicas en el ambiente impidió la regeneración de los ecosistemas haciendo del lugar un paraje inhabitable. El paisaje de por sí árido de la región se reintegró, posteriormente al abandono de la mina, al imaginario desértico de *terra nullius*, donde las señales de vida han sido borradas o bien olvidadas.

La historia de este pueblo se inscribe dentro de los proyectos de modernización de México a mediados del siglo xx, que, al igual que en otras naciones de América Latina, abrieron las puertas a compañías transnacionales para que llevaran a cabo sus proyectos extractivistas, sin mayores restricciones ni visión sobre la sustentabilidad de su accionar. Para ello fue necesario disponer de territorios declarados inhabitados, vaciados simbólica y a veces físicamente de cualquier tipo de contenido. Este borramiento

de las formas de vida (humanas y no humanas) que resultaban residuales para las empresas fue sedimentando un imaginario del desierto que persiste hasta hoy en día.

En un gesto contrario al de la desapropiación del lenguaje y de las imágenes, los textos del libro, si bien fragmentarios y difusos, inscriben en el paisaje desolado de las fotografías la agonía de las vidas despojadas, como si intentaran llenar ese vacío epistémico, de reapropiarse de ese espacio. Gracias a la escritura podemos leer la historia detrás de las cicatrices del paisaje, rescatar los vestigios de una maquinaria de muerte y de las sobrevidas que debieron padecer sus efectos nefastos.

Ya en *Los muertos indóciles*, Cristina Rivera Garza había analizado el avance de este tipo de escrituras “colectivas”, que se nutren de materiales y voces ajenas para dar formas a nuevos objetos escriturales ensamblados, que rechazan el dominio de la autoría singular. En el marco de las necropolíticas que dictan el pulso de la producción cultural en gran parte de América Latina, Rivera Garza sugiere que el proceso de “desapropiación” y reescritura de voces ajenas corresponde justamente a la búsqueda de un nuevo lenguaje compartido para los sujetos subalternos:

Lejos, pues, del paternalista “dar voz” de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen a esos zapatos y esos otros a la materialidad de un texto que es, en este sentido, siempre un texto fraguado relacionamente, es decir, en comunidad. (2013: 23)

Yendo aún más allá de este puntapié inicial para pensar las escrituras producidas bajo el régimen de una violencia ejercida tanto contra los cuerpos como contra la vida, recientemente Rivera Garza ha apuntado hacia un tipo de género que ella denomina “escrituras geológicas”, como nuevo paradigma de construcción de sentido a partir de la composición material/social del espacio (2019: en línea). Estrechamente relacionadas con la inquietud ecológica y un creciente multiperspectivismo post-humano, las escrituras geológicas son definidas como estrategias escriturales de des-sedimentación y desapropiación que buscan excavar o atravesar verticalmente las múltiples temporalidades acumuladas que vinculan la historia social y geológica de un lugar. Este tipo de textualidades reconstruyen la anatomía del territorio con forma humana, transforman el espacio en un cuerpo sensible. Un tipo de operación que se hace particularmente explícita en la imagen de portada del libro de Gerber, donde los mapas de las minas componen la osamenta de un tórax:



Fig. 2. Portada de *La compañía* (Verónica Gerber Bicecci, 2019).

Esta imagen que inaugura la lectura sintetiza la labor arqueológica que asume la narradora/fotógrafa, que irá desempolvando las capas históricas del desierto, rescatando de la tierra los testimonios de vida. De esta manera, Gerber reconstruye y redispone el discurso del poder que legitimó el proyecto exterminador y ecocida de la mina, a la vez que recupera las voces disidentes y silenciadas que encuentran un eco en la historia del paisaje. Las enfermedades y deformaciones de los cuerpos que formaban parte del ecosistema de Nuevo Mercurio hallan su origen y espejo en los sedimentos terrestres y acuáticos que testifican la materialidad tóxica de un sistema de violencia y aniquilamiento de la vida.

CONCLUSIONES: ¿DEBE LA TIERRA HABLAR?

En 2018 un equipo de periodistas independientes, entre los cuales se encuentran Marcela Turatti, Alejandra Guillén y Mago Torres, publicaron una investigación que revelaba el estado de las casi 2.000 fosas clandestinas que fueron creadas entre 2016 y 2016 en territorio mexicano. Más de 2.884 cuerpos, 324 cráneos, 217 osamentas, 799 restos óseos y miles de restos y fragmentos de huesos que corresponden a un número aún no determinado de individuos cuya identidad permanece en la mayoría de los casos anónima.⁸

Años antes, en 2012, la escritora Sara Uribe recreaba a partir de testimonios, narraciones y poemas, la agonía de las familias en búsqueda de sus desaparecidos, en un libro que reescribe el mito de Antígona en el horror de la guerra contra el narco librada en México desde los noventa. El personaje principal de esta tragedia mexicana es Antígona González,

⁸ Los resultados de la investigación pueden ser consultados en este sitio: <<https://quintoelab.org/project/el-pais-de-las-2-mil-fosas>>.

una joven de Tamaulipas que busca de manera independiente a su hermano desaparecido, ante la indiferencia absoluta del Estado. Sus incansables averiguaciones y pesquisas la llevarán a dar justamente con una fosa clandestina, donde presuntamente podría estar el cadáver.

En el contexto colombiano, otro país que cuenta por millares a sus desaparecidos, un padre emprende un viaje solitario por el río para encontrar a sus hijos asesinados por los paramilitares, en la película *Tantas almas*, de Nicolás Rincón Gille (2019). El mismo tesón de los familiares que vemos en los grupos de mujeres chilenas del film *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán, que desde décadas rastrean las huellas y los posibles restos óseos de sus desaparecidos en el desierto de Atacama. La película muestra cómo el desierto se extiende como una enorme capa de tierra escondiendo los múltiples crímenes perpetrados a lo largo de la historia ante los ojos de un paisaje enmudecido.

Las imágenes hacen eco y se repiten a lo largo y ancho del continente, donde la tierra es un enorme cementerio de cuerpos anónimos, de vidas arrancadas violentamente y sepultadas bajo un suelo que es un archivo de crueldades. La producción de fósiles humanos, o de una “nueva subjetividad geológica” en América Latina es parte inextricable de las necro-arquitecturas que han transformado los cuerpos en parte de un territorio extraíble y desechable.

Mientras que miles de personas emprenden de forma autónoma la búsqueda de los cuerpos desaparecidos, las hermenéuticas terrestres se suman a un giro evidencial que, como señala Domínguez Galbraith “viene a ocupar esa zona imprevista que falta en el testimonio subjetivo, puesto que los que pudieran testimoniar el horror de una masacre, un genocidio, o una desaparición, no están ahí para contarlos” (2019: 95). Las poéticas sedimentales y geológicas proceden de manera arqueológica al desentrañar y desentrañar las violencias y los relatos ausentes; deconstruyen y desedimentan el lenguaje del poder; exponen y evidencian la catástrofe y los crímenes; a la vez que construyen un nuevo lenguaje y una nueva sensibilidad ante un horizonte justicia.

Desde esa premisa de una percepción renovada de nuestro presente-pasado-futuro para reconquistar los sentidos y los paisajes extirpados, las geoescrituras no son solo necesarias sino deseables. En palabras de Raúl Zurita:

Si no es ya demasiado tarde serán ellos, los nuevos Homero de este tercer mundo, los nuevos Darío, los nuevos Rilke, quienes deberán enfrentar las tareas de un trabajo gigantesco y desmesurado: inscribir sobre el cielo, sobre la tierra, sobre los desiertos, una nueva y arrasadora compasión, una ternura incalmable por cada átomo, por cada mirada, por cada aliento de la vida, que nos lleve a contemplar de nuevo, como si nos levantáramos por primera vez, la reconquistada diafanidad del mundo. (2000: 84)

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERMANN, Jens (2018): “Despajamiento, inmundo, comunidades emergentes”, en *Corpus*, 8/2, <<http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2701>> (15-03-2023).
- CADENA, Marisol de la (2015): *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press.
- DANOWSKI, Déborah y Eduardo VIVEIROS DO CASTRO (2014): *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines* [2019]. Buenos Aires: Caja Negra.
- DELOUGHREY, E. y G. HANDLEY (2011): *Postcolonial Ecologies. Literatures of the environment*. Oxford: Oxford University Press.
- DOMÍNGUEZ GALBRAITH, Pablo (2019): “Estéticas forenses en México: la arquitectura de lo sensible en el caso Ayotzinapa”, en *Revista Académica Estesis*, 6/1, 90-107.
- FONSECA, Carlos (2020): *The Literature of Catastrophe. Nature, Disaster and Revolution in Latin America*. London: Bloomsbury.
- FOUCAULT, Michel (2002): *La arqueología del saber* [1969]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- FRENCH, Jennifer (2014): “Naturaleza y subjetividades en la América Latina colonial: identidades, epistemologías, corporalidades”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40/79, 35-56.
- GALINDO, María (2020): “Recibir una epifanía para enfrentar una agonía: respuesta de María Galindo a los textos pandémicos de Paul Preciado”, en *La Vaca*, <<https://www.lavaca.org/notas/recibir-una-epifania-para-enfrentar-una-agonia-respuesta-de-maria-galindo-a-los-textos-pandemicos-de-paul-preciado/>> (15-03-2023).
- GERBER, Verónica (2019): *La compañía*. Ciudad de México: Almadía.
- GÓMEZ-BARRIS, Macarena (2017): *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham: Duke University Press.
- GOSH, Amitav (2016): *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago University of Chicago Press.
- HABER, Alejandro (2017): “Contratiempo. Arqueología de contrato o una trinchera en la batalla por los muertos”, en Cristóbal Gnecco (ed.), *Crítica de la razón arqueológica: arqueología de contrato y capitalismo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 79-99.
- KOTZÉ, Louis J. y Paola VILLAVICENCIO CALZADILLA (2017): “Somewhere between Rhetoric and Reality: Environmental Constitutionalism and the Rights of Nature in Ecuador”, en *Transnational Environmental Law*, 6/3, 401-433, <[doi:10.1017/S2047102517000061](https://doi.org/10.1017/S2047102517000061)> (15-03-2023).
- LEGISLATIVE ASSEMBLY OF THE PLURINATIONAL STATE OF BOLIVIA (2018): “Rights of Nature”, en Sinclair Thomson et al. (eds.), *The Bolivia Reader: History, Culture, Politics*. Durham: Duke University Press, 650-652.

- MNBA Chile (2017): *Movimientos de tierra. Arte y naturaleza*. Cecilia Vicuña, <https://www.youtube.com/watch?v=2epc87AmF1c&t=186s&ab_channel=MNBACHI>LE (20-06-2022).
- MORTON, T. (2010): *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press.
- RIVERA GARZA, Cristina (2013): *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desaparición*. Ciudad de México: Tusquets.
- (2019): “Fincar sobre tierra firme. La escritura geológica de Gerardo Arana”, en *Literal Magazine*, <<https://literalmagazine.com/fincar-sobre-tierra-firme-la-escritura-geologica-de-gerardo-arana/>> (30-10-2020).
- NORONHA, Silvia (2018): “Silvia Noronha Explores the Future of Non-natural Stones”, <<https://www.designboom.com/art/silvia-noronha-future-non-natural-stones-06-26-2018/>> (22-06-2022).
- SÁ, Lucía (2004): *Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SARAMAGO, Victoria (2021): *Fictional Environments. Mimesis, Deforestation and Development in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press.
- SPERANZA, Graciela (2019): “Visible/ invisible. Arte y cosmopolítica”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana* 84, 87-96.
- SVAMPA, Maristella (ed.) (2019): “El Antropoceno como diagnóstico y paradigma. Lecturas globales desde el Sur”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana* 84, 33-54.
- TRISCHLER, Helmuth (2017): “Antropoceno ¿un concepto geológico, o cultural, o ambos?”, en *Desacatos* 54, 40-57.
- Uriarte, Javier (2020): *The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America*. London: Routledge.
- VICUÑA, Cecilia (2004): *I tú*. Buenos Aires: Tsé~Tsé.
- YUSOFF, Kathryn (2013): “Geologic Life: Prehistory, Climate, Futures in the Anthropocene”, en *Environment and Planning D: Society and Space* 31, 779-795.
- ZURITA, Raúl (2000): *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago de Chile: Andrés Bello.