

**TAMING THE CHAOS: NATURE, SOVEREIGNTY, AND THE POLITICS OF
WRITING IN MODERN LATIN AMERICA**

by

Alejandro Quin

A dissertation submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
(Romance Languages and Literatures: Spanish)
in the University of Michigan
2011

Doctoral Committee:

Professor Gareth Williams, Chair
Professor Javier Sanjinés
Associate Professor Lawrence La Fountain-Stokes
Associate Professor Ivonne del Valle

© Alejandro Quin

2011

DEDICATORIA

Este trabajo fue terminado durante una difícil etapa de crisis personal y familiar. Va dedicado a mi madre Patricia, a mi hermana Luisa y a mi esposa Talía. Su amor incondicional, su tenacidad para oponerse a la injusticia y doblegar el miedo, su maravillosa amistad, son el aliento y la enseñanza que mantiene mis pasos.

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad de Michigan y, en particular, al Department of Romance Languages and Literatures por los recursos que hicieron posible esta aventura.

A mi director de disertación, Gareth Williams, por sus consejos y generosidad, y porque siempre tuvo confianza en este trabajo. Su capacidad para sugerir horizontes de indagación, su compromiso sincero con el pensamiento, fueron y seguirán siendo una enorme influencia en mi propio quehacer intelectual.

Quiero agradecer también a los miembros de mi comité por su invaluable ayuda. A Ivonne del Valle por enseñarme a mirar (y a contar historias) desde los márgenes territoriales y culturales del espacio latinoamericano; a Javier Sanjinés por las sostenidas discusiones en torno a aspectos conceptuales que no siempre resultaban del todo claros en mi argumentación; a Larry La Fountain-Stokes por la lectura detallada del documento final y por la conexión brasileña que nos llevó a compartir las sesiones del Bate-Papo 2010.

Este trabajo no habría llegado a buen puerto sin el amor, el apoyo y la paciencia de mi esposa Talía Dajes, quien no sólo leyó varias de sus secciones sino que me acompañó durante todo el proceso de escritura con el diálogo inteligente y el continuo intercambio intelectual.

Asimismo, estas líneas llevan la marca de los años, las historias personales y las innumerables discusiones con el compadre Christian Kroll, con Federico Pous, Marcelino Viera y Esteban Rozo. Su amistad ha sido una apertura de horizontes en todo sentido; un continuo aprendizaje, un disfrute, un regalo.

Agradezco la colaboración, presencia y camaradería de los miembros del Departamento de Romance Languages. En particular, a Cristina Moreiras-Menor, Daniel Noemi, Kate Jenckes y Alejandro Herrero-Olaizola; a Juli Highfill, Gustavo Verdesio, Jaime Rodríguez-Matos, María Dorantes y Vincezo Binnetti, así como también a Carin Scott y Linda Burger.

Agradezco igualmente a todos aquellos que han compartido conmigo sus días y me han honrado al hacerme parte de sus vidas, partícipe de sus proyectos e inquietudes, brindándome ayuda y apoyo en diferentes momentos. A Rachel Tenhaaf, Erika Almenara, Angélica Serna, Josh Shapero (¡no se me ocurre una mejor celebración para la defensa!), Javier Entrambasaguas, Roberto Robles, Rashmi Rama, Tatiana Calixto, Anna Mester, María Canal y Mara Pastor. Agradezco también a Brian Whitener, Robert Wells, Martín Vega y David Collinge; a Stella Nair, Andrea Fanta, Sebastián Díaz, Manuel Chinchilla, Andrea Dewees, Mónica López, Julen Etxabe, Daniel Hershenson y Guillermo Salas-Carreño. Estoy en deuda con Gabriel Horowitz por los sesudos (y extensos) comentarios que me envió luego de leer algunos apartes de la disertación, y por el gusto compartido de las caminatas por *Manhattan*.

Un especial agradecimiento a mis amigos bogotanos Daniel Ballesteros, Esteban Hincapié, César Barbosa, Salima Cure y Nicolás Álvarez, porque están implicados en este proyecto desde múltiples perspectivas, quizás desconocidas para ellos, pero

totalmente claras para mí. En Manaus, Brasil, a Maíra Dessana por la inmensa colaboración y por ayudarme a descubrir los encantos y la historia de la ciudad sobre el Río Negro; y, finalmente, agradezco a Maggie Torres y a Alberto Sisa por su hospitalidad y orientación en la (para mí) lejana y bellamente silenciosa ciudad de Asunción, Paraguay.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTOS.....	iii
LISTA DE ILUSTRACIONES.....	vii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I-Naturalismo político	16
CAPÍTULO II-Monumentalidad y estética del vacío: la gramática de la naturaleza en la Amazonía brasileña de cambio de siglo.....	68
CAPÍTULO III-Sobre denuncia redentora en La vorágine.....	138
CAPÍTULO IV-Augusto Roa Bastos: la ruina y la escritura en Paraguay.....	193
CONCLUSIONES.....	240
BIBLIOGRAFÍA.....	244

LISTA DE ILUSTRACIONES

Fig. 1. El sublime imperial de Aguirre.....	8
Fig. 2. La unidad real del cuerpo político.....	37
Fig. 3. Plaza de São Sebastião.....	81
Fig. 4. Detalle de A Glorificação das Belas Artes da Amazônia.....	100
Fig. 5. Detalle de gobelino. Jaguar y Capivara.....	101
Fig. 6. Detalle de gobelino. Mariposas y paisaje.....	101
Fig. 7. Teatro Amazonas.....	103
Fig. 8. Arturo Cova en las barracas de Guaracú.....	173
Fig. 9. El cauchero Clemente Silva.....	176
Fig. 10. Fotografías de indios huitotos.....	182

INTRODUCCIÓN

Aguirre: soberanía y naturaleza

I am the great traitor. There can be no greater! Whoever even thinks about deserting will be cut into 198 pieces! And then trampled upon until you can paint the wall with him. Whoever eats one grain too many or drinks one drop of water too much will be locked up for 155 years! If I, Aguirre, want the birds to drop dead from the trees, the birds will drop dead from the trees. I am the wrath of God! The earth I walk upon sees me and quakes! But whoever follows me and the river will win untold riches. But whoever deserts...

Aguirre, the Wrath of God
-Werner Herzog

En la cita de arriba Aguirre se autodefine como el gran traidor. ¿Pero en qué consiste realmente su traición? ¿No son acaso sus palabras, sus amenazas y su poder de decisión sobre la vida y la muerte de los que han quedado atrapados bajo su jurisdicción la mera reproducción paródica de aquello que pretendía negar mediante la traición? Quizás lo que Werner Herzog explora en esta película de 1972 sobre Lope de Aguirre (el sombrío conquistador que a mediados del siglo XVI lideró una rebelión blasfema e inocua contra la poderosa corona de Felipe II) no es la traición como tal, sino la manera como la traición revierte en algo mucho más misterioso, en una velada fidelidad a la soberanía que le permite al conquistador ajustar lo humano y lo no humano a su poder de decisión. El propósito del presente estudio es explorar ciertos momentos de la producción literaria y visual de tres países latinoamericanos (Brasil, Colombia y Paraguay) en la que dicha fidelidad es negociada a través de fabricaciones narrativas y pictóricas de la

naturaleza, entendiendo por ésta una práctica discursiva donde la historia es borrada para producir las precondiciones “naturales” de la soberanía estatal. Así, estas páginas están guiadas por el interés de comprender las mediaciones e interacciones de dos reinos aparentemente opuestos, el de la soberanía y el de la naturaleza, dentro de la producción cultural inscrita a procesos político-económicos de consolidación de los estados nacionales latinoamericanos a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX. De ahí la importancia que las regiones selváticas, la Amazonía y la selva paranaense, tendrán dentro de este trabajo. Como veremos en los distintos estudios de caso, la selva representa el límite o colapso del control estatal pero también, paradójicamente, el espacio que le proporciona a éste sus metáforas naturales fundantes. Y es precisamente esta doble función la que explora la versión cinematográfica de Herzog sobre el paradigmático traidor. Por eso, una breve revisión de la película y del episodio histórico de Aguirre sirven para introducir e iluminar las temáticas generales de este trabajo.

La película de Herzog combina personajes y circunstancias de diferentes expediciones a las tierras bajas con las que colindaba el Imperio Inca—lo que hoy conocemos como la cuenca amazónica—llevadas a cabo durante los dos primeros siglos de la Conquista. El objetivo de tales expediciones variaba de acuerdo a las estrategias geopolíticas de la Corona y a las necesidades inmediatas de los hombres a cargo de la empresa colonizadora. A veces era la búsqueda de especias, como la canela o los aceites vegetales, o la necesidad de hacer un registro casi etnográfico de lo que había en esas tierras selváticas donde la soberanía de distintos estados imperiales europeos tambaleaba o era simplemente inexistente fuera de su puro carácter nominal; otras veces las expediciones respondían al apremio de encontrar rutas comerciales alternativas que

permitieran evitar las emboscadas de piratas y bucaneros en las aguas del Caribe, o a la sed personal de oro y riquezas que despertaban en los conquistadores las leyendas de El Dorado, El Lago Parima, o la espectral ciudad de Manoa—puntos estratégicos de una topografía mítica que sostenía el avance colonizador del capitalismo mercantil.¹

De hecho, la expedición de 1560 capitaneada por Pedro de Ursúa, la misma que daría a Lope de Aguirre su controversial fama, tenía como objeto encontrar y tomar posesión del escurridizo reino de El Dorado. La historia es bien conocida. No bien el destacamento ha descendido a la selva amazónica, cuando Aguirre y sus hombres se rebelan, matan a Ursúa, reniegan de la Corona Española y eligen a Hernando de Guzmán, un noble que acompañaba la expedición, rey de las tierras selváticas. Con todo, al poco tiempo Aguirre ordena matar a Guzmán porque piensa que éste quiere asesinarlo y queda *de facto* convertido en monarca absoluto de un reino efímero e irreal, aunque no por ello carente de crueldad, pues todo aquel bajo sospecha de traición o amotinamiento sería ejecutado sin vacilación. La expedición continúa bajando por el río Marañón para luego desviarse hacia el norte y llegar a la desembocadura del Orinoco, y de allí a la Isla Margarita, donde Aguirre, tras ejecutar al gobernador, a varios funcionarios de la Corona, e incluso a su propia hija, reinará sin mayores obstáculos por dos meses, al cabo de los cuales desembarcan en la isla las tropas realistas que lo capturan, lo ejecutan y descuartizan. Sus miembros, enviados a diferentes puntos geográficos, serán objeto de las típicas exhibiciones públicas por medio de las cuales el poder soberano de la época extraía ejemplaridad y obediencia de los actos de deslealtad y rebelión. Pero la ejemplaridad que se buscaba no sólo dependía del horror que el cuerpo descuartizado del

¹ Para un recuento didáctico y esquemático de las primeras expediciones europeas a la selva amazónica, y de los elementos mitológicos y legendarios de que solían estar rodeadas, véanse los dos primeros capítulos del libro de Alain Gheerbrant, The Amazon: Past, Present, and Future. New York: Harry N. Abrams, 1992.

rebelde podía suscitar en la población, sino de la conexión entre el macabro espectáculo y los mecanismos racionales propios de un proceso judicial en el que la desmesurada potencia del castigo soberano quedaba, por así decirlo, subsumida y justificada en el argumento legal. Por eso, antes de su ejecución, se le abrió a Aguirre un *proceso*. El nuevo gobernador de Venezuela, Alonso Bernáldez de Quirós, hizo una invitación pública para aquellas personas interesadas en testificar a favor del rebelde; como era de esperar, no se presentó nadie: Aguirre fue sentenciado a muerte y su nombre quedaría asociado para siempre con la traición soberana.²

En la famosa carta a Felipe II en la que anuncia su “desnaturalización” y le declara desde la selva guerra a muerte al monarca, Aguirre justifica su decisión apelando a un discurso en el que él y sus compañeros aparecen representados como víctimas de la codicia de oidores, clérigos y demás burócratas del gobierno colonial. Pero esto parece ser sólo el efecto secundario del inhumano poder que emana del propio monarca:

Creo bien, Rey y señor, que para mi y mis compañeros no as sido tal, sino cruel E yngrato a tan buenos servicios como de nosotros as Resciuido [...] estando tu padre y tu En los Reynos de España, sin ninguna socobra, te an dado tus vasallos a costa de su sangre y hazienda tantos Reynos y señoríos como en estas partes tienes [...] Por muy cierto tengo que Van pocos Reyes al infierno porque son pocos, q. si muchos fuerades ninguno pudiera yr al cielo porque aun alla seriades peores que Luzbel, según teneis ambicion y hambre de alimentarios de sangre humana (115-116.)

¡La soberanía como práctica antropofágica! Lo que parece señalar la denuncia de Aguirre es una fractura en la legitimidad del poder regio: el rey es el “traidor primigenio” que se alimenta de la sangre de sus vasallos; el rey dispone de la vida de quienes han quedado inscritos en su ley; en otras palabras, la antropofagia regia consiste en la

² Véase el prólogo de Elena Mampel González y Neus Escandell Tur a su compilación de crónicas sobre Aguirre. *Lope de Aguirre. Crónicas 1559-1561*. Barcelona: Editorial 7 1/2, 1981.

producción de vida que puede ser eliminada o expuesta a la muerte. Pero, ¿podría acaso ser de otra manera? ¿Podría concebirse un poder soberano no productor de vida desnuda?³ La traición de Aguirre, la traición al traidor primigenio, tiene la cualidad de identificar la dependencia entre soberanía y antropofagia, pero ello no impide que una vez convertido en soberano de un imperio ilusorio, Aguirre se transforme, él mismo, en una criatura antropófaga que dispone a voluntad de la vida y la muerte de quienes han quedado inscritos en la nueva ley generada por su traición. Esto sin mencionar que el contexto histórico de su rebelión estaba marcado por la generalización de sentimientos hostiles de conquistadores y colonos hacia los funcionarios de la Corona debido a la promulgación en 1542 de las Nuevas Leyes de Indias, las cuales suprimían el carácter hereditario de la encomienda y ejercían sobre ésta controles que resultaban intolerables para quienes veían en dicha institución un derecho de conquista inalienable (Mampel González y Escandell Tur VI-VII.) Es obvio que la rebelión de Aguirre contra la Corona no sólo estaba lejos de poner en cuestión el status quo colonial o la subalternización de la población indígena (esa otra función básica de la antropofagia regia en el continente americano), sino que reinstauraba y reproducía la lógica omnívora del poder soberano del que renegaba. Esta es la fidelidad de Aguirre. Es la repetición, a través de la traición, del efecto de toda soberanía: la producción de vida desnuda.

³ Sigo los aportes de Giorgio Agamben en mi aproximación al concepto de “vida desnuda”. Como intentaré demostrar a lo largo del primer capítulo dicho concepto es una función de la ley y está orgánicamente unido a dos figuras liminales: la soberanía y el estado de excepción. Para Agamben la vida desnuda es aquella vida incluida en el orden jurídico solamente a través de su exclusión y, en este sentido, es vida que puede ser expuesta a la muerte (como cuando se le pide a un soldado que muera por su patria) o que puede ser directamente aniquilada sin cometer homicidio. Los ejemplos que Agamben proporciona incluyen el *homo sacer* de la antigua ley romana, los campos de concentración nazi, la base naval de Guantánamo, entre otros (veáanse sus libros Homo sacer y State of Exception). Otro aspecto importante es que “[n]ot natural life, but life exposed to death (bare life or sacred life) is the originary political element” (Homo sacer 88).

Pero si la aventura del Lope de Aguirre histórico consiste en la repetición de la antropofagia regia, la película de Herzog explora la noción misma de repetición como elemento estructurante de la soberanía. No se trata sólo de mostrar cómo la lógica de la soberanía reaparece en el traidor demente: se trata también de penetrar en aquello que hace posible la soberanía, en su engranaje interno, por medio de la experiencia cinematográfica. Como ya se mencionó, en la versión que Herzog hace de la aventura de Aguirre aparecen mezclados indiscriminadamente personajes de dos expediciones diferentes: la famosa expedición liderada por Francisco de Orellana en 1540 cuyo cronista oficial fue el fraile Gaspar de Carvajal, y la que llevaron a cabo Ursúa y Lope de Aguirre. En el filme Carvajal también aparece como cronista oficial, y su escritura se manifiesta como una *voz en off* que articula en forma de diario los eventos de la travesía.

Luego de deshacerse de Ursúa y de Guzmán, y luego de haberse declarado “el gran traidor” y mantener bajo amenaza de muerte a sus soldados, Aguirre continúa río abajo en un viaje demencial donde él y sus hombres han perdido toda ubicación geográfica y toda esperanza de encontrar El Dorado. El hambre, la fiebre, el miedo y los constantes ataques de un enemigo indígena espectral, que nunca se ve a no ser en sus dardos y flechas letales, hunden a los expedicionarios en un entorno alucinatorio donde ya no es posible distinguir la realidad de la ilusión. Cerca del final, Carvajal comenta que no podrá seguir escribiendo porque uno de los soldados había ingerido su tinta pensando que era medicina. El fin de la escritura marca un umbral: es el punto en que el ordenamiento discursivo, lógico y cronológico que ésta hace posible se agota definitivamente, y la expedición, la película y el espectador mismo quedan abandonados a la mente alucinada de Aguirre. Es también el punto en que la balsa sin rumbo que

transporta a estos seres agonizantes comienza a ser invadida por cientos de monos y todo aparece irremediabilmente disuelto por las fuerzas de la naturaleza. Y es en medio de este caos absoluto, en el que su única audiencia son los monos, que Aguirre reflexiona y produce un *sublime imperial*: “I, the Wrath of God, will marry my own daughter, and with her I will found the purest dynasty the earth has ever seen. Together we shall rule this entire continent. We will endure...Who else is with me?” (Herzog).

¿Cómo interpretar la relación entre incesto y ley imperial que establece el personaje? La ruptura del tabú incestual, la violación de esta norma productora de ordenamiento y jerarquización social, implica ciertamente la regresión a un estado natural y bárbaro anterior a las convenciones e instituciones humanas. El incesto tiene siempre la resonancia metafórica de la animalidad. Y, sin embargo, no se trata de un elemento totalmente externo a la sociedad que se separa de él: por el contrario, el tabú incestual marca un espacio liminal que sin estar completamente fuera ni completamente dentro del ordenamiento social cumple la función de hacer que dicho ordenamiento sea posible.

El sublime imperial del Aguirre de Herzog marca una instancia relacional entre la regresión a la naturaleza por medio del incesto y la emergencia de un *nomos* imperial. En otras palabras, el sublime imperial se refiere metonímicamente a la aparición de la naturaleza en la ley, así como a la dependencia de la ley en dicha aparición para constituirse como tal. Es importante poner esta instancia relacional en la perspectiva estética general de la película. Las primeras tomas muestran una empinada pendiente por la cual desciende algo indistinguible, algo que al principio parece una hilera de insectos; sólo después de que la cámara hace progresivos acercamientos el espectador se entera de que son los hombres de la expedición en su descenso a la selva. La salida de la naturaleza

nos adentra en la puesta en marcha de la historia y la ley coloniales en el filme. No obstante, las escenas finales dan cuenta más bien del retorno, de la reaparición de la naturaleza en el proceso de disolución de la expedición y en el sublime imperial del tirano. A esto habría que añadir la apariencia animalesca del propio Aguirre. De hecho, Herzog ha declarado que su intención había sido crear un personaje con ciertas aberraciones físicas (la joroba, un brazo más largo que el otro) y que la personificación de Klaus Kinski mostraba a Aguirre como una especie de homúnculo con movimientos de araña o de cangrejo.⁴ El efecto es evidente: la naturaleza se repite, es decir, vuelve a acontecer, no sólo al final de la película cuando la expedición está en ruinas, sino en la figura misma del tirano-animal, en los monos que al convertirse en su único interlocutor niegan todo proceso evolutivo, y en el sublime imperial que aparece conectado con el incesto. La repetición de la naturaleza en la ley define entonces el engranaje interno de la soberanía ilusoria de Aguirre—y quizás de toda soberanía—, y esta idea es reforzada por el recorrido circular de la cámara alrededor de la balsa que marca el cierre de la película.



Fig. 1. El sublime imperial de Aguirre frente a un mono. Escena final de *Aguirre, the Wrath of God*.

⁴ Véase la serie de entrevistas a Herzog editadas por Paul Cronin en [Herzog on Herzog](#), citado en la bibliografía final.

Antropofagia regia, repetición, naturaleza: nociones todas relacionadas con la soberanía. Lo que me interesa rescatar del tratamiento que Herzog hace de la traición de Aguirre es esa figura por medio de la cual se sugiere la fundación o legitimación de un orden social (el *nomos* imperial del tirano) precisamente a través de la disolución o suspensión de las condiciones de posibilidad de dicho orden (la ruiniación de la expedición) en espacios naturales culturalmente contruidos como adversos. En cierta forma, lo que Herzog desarrolla en su película—la naturaleza pensada como condición fundante de la soberanía—funciona como premisa general de esta disertación. Los cuatro capítulos que la componen se enfocan en narraciones y obras visuales que de una u otra manera escenifican esa figura, la cual, más adelante en el capítulo primero, identificaré como naturalismo político. El contexto general no será ya el de las primeras expediciones que marcaron la etapa de la Conquista del Nuevo Mundo—al que Herzog acude para recrear las ficciones del poder constituido —sino el de las culturas letradas hispano-brasileñas de los siglos XIX y XX. El contexto específico será el de la producción cultural de tres países, Brasil, Colombia y Paraguay, y dentro de éstos aquélla relacionada con sus regiones selváticas, bien sea la Amazonía o la selva paranaense, las cuales, pese a su distancia, guardan grandes similitudes en cuanto a los procesos socio-económicos que las han territorializado y las construcciones culturales de que han sido objeto por parte del imaginario criollo postindependentista.

En su estudio sobre la función de los bosques en el pensamiento occidental,

Robert Pogue Harrison sostiene lo siguiente:

Human beings have by no means exploited the forest only materially; they have also plundered its trees in order to forge its fundamental etimologies, symbols, analogies, structures of thought, emblems of identity, concepts of continuity, and notions of systems (8).

En otras palabras, la explotación de zonas naturales como el bosque o la selva—zonas marginales a las que no obstante se les ha concedido una enorme carga semántica—va mucho más allá de la simple racionalidad instrumental que busca maximizar ganancias materiales, extendiéndose a los planos simbólico e institucional. Desde la perspectiva del proyecto criollo-colonial de lo que Ángel Rama llamó “la ciudad letrada”, la selva ha representado en el pensamiento latinoamericano un espacio de pura negatividad, un exceso discursivo y territorial imposible de controlar completamente. Este tipo de funcionamiento puede rastrearse incluso en las primeras crónicas escritas por viajeros españoles, portugueses e ingleses que exploraron tales regiones, como lo atestiguan los textos del sacerdote jesuita español Cristóbal de Acuña y del viajero inglés Walter Raleigh escritos durante los siglos XVI y XVII. De ahí la sistemática construcción discursiva de estos espacios a través de metáforas agigantadas: regiones naturales desprovistas de historia, paraísos o infiernos, ajenos presuntamente a toda actividad humana previa “significativa” y, por lo mismo, aptos para la colonización, la explotación comercial y la legitimación instituyente de los modos estatales de regulación y legibilidad. Esta tendencia tiende a radicalizarse una vez se configuran los estados nacionales latinoamericanos debido en buena medida a las distintas bonanzas de productos naturales que han estado en la base de la problemática incorporación de dichas zonas al mercado capitalista mundial.

Existe una gran simetría entre los procesos económicos que llegaron a consolidarse en la Amazonía y en la selva paranaense durante el cambio de siglo, los cuales tendrán gran importancia para este trabajo. La explotación del caucho en la Amazonía y la de la yerba mate en el oriente paraguayo fueron llevadas a cabo por

compañías privadas que aprovechaban la casi nula presencia estatal en sus zonas de operaciones para convertirse en entidades autónomas paralegales que no sólo regulaban el comercio sino también administraban “justicia” a su antojo, frecuentemente utilizando el terror y el sistema de endeudamiento para hacer cumplir la disciplina laboral. Eran industrias, *booms* económicos, más conectados con los mercados internacionales que con los circuitos nacionales de acumulación, dejando ganancias nimias para las economías estatales (quizás con la excepción de la bonanza cauchera en el Brasil). Todo esto representaba una fuerte sacudida a la noción misma de soberanía estatal, ya que el estado no lograba regular las increíbles fugas económicas que tales enclaves generaban. Y no sólo eso: la explotación del caucho y la yerba mate atraían enormes contingentes de trabajadores, ilusionados con promesas de riqueza rápida, venidos de diferentes rincones de cada país, de Suramérica e incluso de Europa. Esto a su vez instigó fuertes tensiones fronterizas sobre territorios que muchas veces habían permanecido en disputa desde la época de la Independencia. Paradigmáticos serán los conflictos entre Brasil y Bolivia por el territorio de Acre, y los de Colombia y Perú por el Putumayo. Brasil llegará a convertirse durante estos años en la gran potencia expansionista suramericana, acrecentando su territorio en la frontera amazónica y su dominio político-económico en el Cono Sur.

En los diferentes casos estudiados a lo largo de este trabajo se analizarán intervenciones literarias y visuales dentro de estos contextos, con el fin de indagar sobre los mecanismos a través de los cuales el campo de la producción cultural negocia las *ficciones de la soberanía* estatal en condiciones, como las de la Amazonía y el oriente paraguayo, en las que ésta era constantemente sacudida. La idea de ficciones de la

soberanía estatal incluye varios grados. Por un lado, la aspiración básica de todo estado a generar fronteras claramente demarcadas y a ejercer absoluto control territorial, así como la producción de una cultura nacional específica y del “pueblo” como sujeto predilecto de la narrativa estatal. Se trata entonces de la clásica sutura entre territorio, cultura y población. Por otro lado, las ficciones de la soberanía estatal se refieren también a las modalidades discursivas o ficciones jurídicas por cuyo medio ésta pretende legitimarse, y aquí es donde el concepto de naturaleza manifiesta su importancia. Desde la tradición moderna occidental, tales modalidades han incluido tanto la configuración de un ámbito natural situado en opuesta reciprocidad a la ley, como la idea del “estado de naturaleza” elaborada por los primeros pensadores del derecho natural (Hobbes, Locke, Rousseau) e incluso la teoría de la excepción soberana del jurista alemán Carl Schmidt.⁵ Por eso en este trabajo la naturaleza, en tanto práctica discursiva que borra la historia para producir las condiciones naturales de la soberanía, abarcará con frecuencia distintos niveles que se mantienen orgánicamente conectados: el reino de lo no-humano, los instintos humanos opuestos a la razón, expresiones de violencia pre-legal o no monopolizada por el aparato estatal, así como la violencia que emana del estado mismo. Muchos de los textos literarios que examinaremos elaboran ficciones de la soberanía estatal a partir de una articulación entre lo natural y lo político, aunque como se verá también, algunos de ellos ilustran procesos en los que la literatura abre espacios de reflexión ética y crítica que redirigen la política fuera de las mediaciones naturales de la soberanía. Tales posibles aperturas, donde la literatura ejecuta desplazamientos o interrupciones de las ficciones del poder, marcarán el horizonte de una política de la escritura en este trabajo.

⁵ De acuerdo a lo que se argumentará en el capítulo primero, la teoría de la excepción soberana, leída en consonancia con las teorías del derecho natural o iusnaturalismo, puede ser entendida como la reaparición de la violencia del estado de naturaleza dentro del marco jurídico estatal.

En el capítulo primero se desarrolla la discusión en torno al concepto de naturalismo político, la idea con la que se buscará encapsular el funcionamiento de la naturaleza como instancia instituyente de la soberanía en el pensamiento político moderno occidental. Se trata de una indagación fundamentalmente teórica destinada a establecer las relaciones y correspondencias entre las nociones de estado de naturaleza del iusnaturalismo clásico, la teoría de la excepción soberana de Schmidt y la noción de biopolítica que emergiera recientemente en los trabajos de Michel Foucault y Giorgio Agamben. Las tres secciones restantes están concebidas como instancias de despliegue y/o interrupciones críticas del naturalismo político.

Los capítulos segundo y tercero intentan captar una cierta gramática de la naturaleza en la producción cultural generada alrededor de la bonanza cauchera en la Amazonía de cambio de siglo en Brasil y Colombia respectivamente. Para el caso brasileño, parto de dos colecciones de imágenes surgidas de las relaciones entre arquitectura y literatura. Una está dada por el eclecticismo neoclásico del Teatro Amazonas de Manaus—una estructura inaugurada a finales del siglo XIX en la ciudad que para la época era el centro neurálgico de la economía cauchera—y, en particular, el bucolismo panorámico de su complejo pictórico interior, elaborado por el artista italiano Domenico De Angelis en 1896. La otra emerge de la estética del vacío operada por los textos amazónicos de Euclides da Cunha reunidos en A margem da história (1905-1909) y el libro de cuentos Inferno verde (1908) del escritor pernambucano Alberto Rangel, donde en lugar de bucolismo asistimos al espectáculo de una naturaleza productora de anomia y circularidad. Ambas colecciones de imágenes, sin embargo, funcionan como complementariedades opuestas, pues la monumentalización paisajística del Teatro

Amazonas realiza el anhelo de legalidad latente en las descripciones disolventes de da Cunha y Rangel, dando paso a la creación de una ficción de estabilidad colectiva consensual necesaria para la legitimación (y el expansionismo imperialista) del estado republicano brasileño en la frontera amazónica durante su etapa inaugural. En cuanto al contexto colombiano, el análisis se centra en una relectura de la novela clásica de José Eustasio Rivera La vorágine (1924). Rivera concibió su proyecto novelístico como una suerte de “denuncia redentora” desgarrada entre la fidelidad al estado como instancia arbitral última y su presunto estatus de testigo de la barbarie de las caucherías en el Putumayo y el Alto Río Negro. Como se verá, el discurso redentor de la denuncia constituye el punto de encuentro entre el realismo social y el naturalismo mítico en La vorágine, una confluencia particularmente notoria en el montaje fotográfico que el autor armó para la primera edición del texto y en las múltiples referencias fotográficas que permean la narración. Por eso, la conexión que la novela establece con la fotografía etnográfica de la época será relevante para el análisis de este capítulo. El realismo social y el naturalismo mítico constituyen los dos hilos discursivos que negocian la mediación cultural de la soberanía estatal en la novela, dentro de un contexto socio-político marcado por el declive de la República Conservadora y el advenimiento de la proto-populista República Liberal en Colombia. Estos dos capítulos exploran además la dimensión ético-política de la escritura, mostrando cómo, por ejemplo, los textos amazónicos de da Cunha no llegan a tomar la distancia crítica hacia el estado republicano brasileño que el autor había exhibido en su popular Os sertões (1902), mientras que la novela de Rivera logra articular interrupciones episódicas de las premisas bajo las cuales funciona, abriendo

espacios reflexivos que sugieren posibilidades post-naturales / post-estatales que trascienden las ficciones de la soberanía.

Finalmente, el capítulo cuarto se concentra en la historia cultural del Paraguay haciendo una lectura de Hijo de hombre (1960) de Augusto Roa Bastos, aunque manteniendo un diálogo sustancial con las otras dos novelas de su famosa trilogía histórica, Yo el Supremo (1972) y El fiscal (1993). En Hijo de hombre Roa Bastos recoge una larga tradición literaria que intervino en el contexto de la explotación de los yerbales en la selva paranaense, conectándola con la historia del autoritarismo estatal paraguayo y los levantamientos revolucionarios de comienzos de siglo XX. Este capítulo explora la soberanía, y el agotamiento de la misma, a través del contrapunto entre ruina y escritura. En este sentido, la obra de Roa Bastos puede ser interpretada como una profunda reflexión sobre el proceso histórico paraguayo en donde la escritura desplaza la tensión entre naturaleza e historia por medio de la cual la ruina alegoriza el poder soberano.

CAPÍTULO I

NATURALISMO POLÍTICO

El objetivo de este capítulo es explorar algunas de las nociones implicadas en el concepto de naturalismo político, partiendo de la tensión clásica del pensamiento occidental entre las categorías de naturaleza y ley, junto con algunas de sus múltiples variantes dicotómicas: naturaleza y cultura; naturaleza y sociedad; instintos y razón; barbarie y civilización; caos y orden, etc. La oposición naturaleza-ley sugiere que el orden legal se configura desde una tensión con el orden natural y la posterior superación de éste. Lo cual no excluye, sin embargo, que aquel orden natural supuestamente eliminado reaparezca, o mejor, sea invocado para garantizar la validez y permanencia del orden legal. Es lo que más adelante será referido como el paralelo entre estado de naturaleza y estado de excepción. Mi propósito consistirá en trazar una genealogía de la tensión entre ambas categorías en tanto ésta está en la base del funcionamiento biopolítico del poder.¹ Además, la idea misma de repetición que estructura la soberanía, y que permite la inscripción de la vida en la ley, sugiere la presencia de procedimientos

¹ Me refiero a lo que Michel Foucault identifica como “biopoder” o “biopolítica”, esto es, a la captura de la vida dentro de los cálculos y regulaciones del poder estatal a través de distintas técnicas aplicadas a los seres humanos en tanto población (demografía, estadística, epidemiología, higiene, instituciones de caridad, etc...) Es, por lo tanto, un poder ejercido no tanto sobre los cuerpos sino sobre la especie en general. Según Foucault, se trata de un fenómeno que comienza en el siglo XIX y que representa “the acquisition of power over man insofar as man is a living being [...] a certain tendency that leads to what might be termed State control of the biological” (“Society must be defended” 240). En la última sección de este capítulo abordaré este tema con mayor detenimiento.

miméticos que importa comenzar a explorar como parte de las estrategias de captura, incorporación y regulación que configuran el orden biopolítico. Lo que sigue, entonces, intenta también indagar sobre las relaciones entre mimesis y biopolítica.

Digresión: ¿existe la naturaleza?

¿Qué significamos cuando hablamos de la “naturaleza” en general? La idea de naturaleza presenta una amplitud tal que bien puede ser considerada una de las palabras más complejas del lenguaje. Esta es, de hecho, la opinión de Raymond Williams, quien ha distinguido tres niveles semánticos que muchas veces se entrelazan. La naturaleza puede ser la característica esencial de algo, la fuerza motriz del universo, o simplemente la totalidad del mundo material incluyendo o no a los seres humanos (Williams, “Keywords” 219). Pero más importante aún es reparar en la transformación cualitativa que se lleva a cabo en estos tres niveles, ya que si el primero habla siempre de la naturaleza como *singular específico* (la característica esencial de algo en particular), los otros dos niveles se refieren, por el contrario, a un *singular abstracto* en el cual la multiplicidad de lo que existe queda subsumida dentro de una abstracción que sin denotar específicamente a ninguna entidad logra no obstante abarcar la totalidad de lo existente (221).

La subsunción de lo múltiple dentro de un singular abstracto tiene varias consecuencias importantes. En un sentido general hace posible la aproximación a un objeto conceptualmente unificado y hasta cierto punto compacto, así como la inmediata separación entre dicho objeto y quien lleva a cabo el proceso de abstracción. Dicho en términos filosóficamente familiares, lo que la constitución de la naturaleza en singular

abstracto hace inicialmente posible es la distinción entre *sujeto* y *objeto*. Esta no es una consecuencia necesaria, pero sí una posibilidad latente. De hecho, la fractura de lo real entre sujetos cognoscentes y entidades exteriores objetivables ha sido la premisa operativa de la ciencia moderna y del pensamiento filosófico burgués por lo menos desde Bacon y Descartes. La naturaleza como singular abstracto no sólo ha sido relevante para el discurso científico y filosófico moderno, dentro del cual adquiere su nivel de abstracción más radical, sino que está presente en cosmogonías de otro orden en las cuales la naturaleza es personificada como diosa, madre, monarca, espejo de dios, edén, ángel vengador, etc...² Hay, además, un factor común que aglutina tanto al pensamiento moderno como a las cosmogonías no-modernas que recurren al singular abstracto: la tendencia esencialmente metafísica contenida en la categoría de naturaleza vista desde esta perspectiva. Este es el efecto más notable de la disolución de la multiplicidad en lo singular; como sostiene acertadamente Williams:

What was being looked for in nature was an essential principle. The multiplicity of things, and of living processes, might then be mentally organized around a single essence or principle: a nature [...] A singular name for the real multiplicity of things and living processes may be held, with an effort, to be neutral, but I am sure it is very often the case that it offers, from the beginning, a dominant kind of interpretation: idealist, metaphysical, or religious (“Culture and Materialism” 68-69).

Habría que agregar también que la abstracción que el término “naturaleza”

efectúa no sólo está lejos, como observa Williams, de proporcionar una visión neutral,

² Estas diferentes personificaciones explican la compleja carga semántica y los sobretonos usualmente morales que la naturaleza, como término singular, ha tenido a lo largo de la historia occidental. Como afirma Raymond Williams, “[a]ll at once nature is innocent, is unprovided, is sure, is unsure, is fruitful, is destructive, is a pure force, and is tainted and cursed.” (“Culture and Materialism” 72). La naturaleza puede ser, dependiendo del caso, fuente de bondad o fuerza vengadora. Y esto, sin duda, permite el tránsito a imperativos morales basados o justificados en una supuesta lógica de la realidad natural externa. Según William Cronon, “[t]he great attraction of nature to those who wish to ground their moral vision in external reality is precisely its capacity to take disputed values and make them seem innate, essential, eternal, nonnegotiable” (36).

sino que su propia tendencia metafísica es el punto de producción de la división sujeto-objeto y que, de igual manera, incluye un principio de autoridad y dominio sobre aquello que queda contenido bajo el macro-concepto. El término naturaleza, como expresión del pensamiento metafísico cuya inclinación está siempre del lado de la búsqueda de esencias y orígenes, genera entonces una especie de derecho a la violencia y a la dominación, y supone la posible reducción de todo lo existente a los cálculos impuestos por el ente capaz de efectuar la conversión de lo múltiple en singular abstracto, esto es, por el sujeto.

Max Horkheimer y Theodor Adorno, en su genealogía dialéctica de la ilustración, lograron identificar cierta continuidad entre el pensamiento mítico y la racionalidad instrumental moderna que resulta relevante para esta discusión. Su tesis principal, a saber, que el mito es siempre ya ilustración y que la ilustración revierte necesariamente en el mito, está tácitamente estructurada alrededor del tema de la subsunción de lo múltiple en la abstracción singular. El propósito de la ilustración de desencantar el mundo y coronar al ser humano como soberano absoluto de lo que *es* (es decir, de sí mismo y de las entidades no humanas que lo rodean), está íntimamente ligado al proyecto de erradicar y pulverizar cualquier rastro mitológico que pueda todavía habitar en el pensamiento. Y sin embargo, lo que Horkheimer y Adorno sugieren es, precisamente, que en el pensamiento mítico ya aparece el poder disciplinario de la abstracción, y que la diferencia entre mito e ilustración es más bien una diferencia de intensidad y no de cualidad. Este rasgo afloraría, por ejemplo, en la narrativa creacionista judeo-cristiana, en la mitología panteísta homérica o en las cosmogonías presocráticas cuyo modo de aprehensión de la naturaleza consistía en reducir todo a elementos primarios: lo húmedo, lo indivisible, el fuego, el aire. La ilustración, la racionalidad instrumental, simplemente radicaliza esta

tendencia atacando el orden mítico, y en ese proceso, paradójicamente, termina ella misma incrustándose en el mito, promoviendo la quimera de una sincronía perfecta y transparente entre mente y naturaleza; convirtiendo a la lógica formal en esquema de calculabilidad del mundo y a la unidad universal en paradigma de toda indagación científica.³ Su movimiento va siempre hacia lo simple, unitario y cuantificable, y en contra de lo múltiple y las cualidades: “[t]he multiplicity of forms is reduced to position and arrangement, history to fact, things to matter” (Horkheimer y Adorno 7). En otras palabras, se trata del desarrollo pleno de la pulsión disciplinaria que aparece en el pensamiento mítico:

Myth intended report, naming, the narration of the Beginning; but also presentation, confirmation, explanation: a tendency that grew stronger with the recording and collection of myths. Narrative became didactic in an early stage. Every ritual includes the idea of activity as a determined process which magic can nevertheless influence. This theoretical element in ritual won independence in the earliest national epics. The myths, as the tragedians came upon them, are already characterized by the discipline and power that Bacon celebrated as the “right mark.” (8).

Es curiosa la mención a Francis Bacon en este contexto, precisamente por ser éste uno de los pensadores de la modernidad temprana más comprometidos con el desarrollo de la estructura inductiva en el método científico tradicional. Para Bacon el estudio de la naturaleza debía partir de la experimentación fenoménica hasta llegar a la enunciación de leyes cada vez más comprensivas: interrogar a la naturaleza para “descubrir” en ella variables fijas; reducir la diversidad fenoménica a leyes estables; subsumir lo múltiple en

³ Y esta estructura, según los autores, en que la lógica formal y la unidad científica se erigen en norma de la aprehensión ilustrada de la realidad son por igual extensivas a los sistemas empirista o racionalista: “[i]n advance, the Enlightenment recognizes as being and occurrence only what can be apprehended in unity: its ideal is the system from which all and everything follows. Its rationalist and empiricist versions do not part company on that point. Even though the individual schools may interpret the axioms differently, the structure of scientific unity has always been the same” (Horkheimer and Adorno 7).

lo abstracto; conocer para dominar. En uno de los aforismos que abre The New Organon, el *magnum opus* de Bacon, se manifiesta explícitamente el vínculo entre el conocimiento de la naturaleza y el poder sobre ella a través de la obediencia a sus leyes: “[h]uman knowledge and human power come to the same thing because ignorance of cause frustrates the effect. Nature is conquered only by obedience; and that which in thought is a cause is like a rule in practice” (33). Lo que superficialmente pareciera un paralelo imposible entre mito y ciencia se revela, según el análisis de Adorno y Horkheimer, como una línea de continuidad donde la tendencia a la abstracción lleva siempre el germen de la voluntad de dominio que penetra en ambas instancias. Y aquello que se observa, explica, analiza y domina no es otra cosa que la naturaleza, convertida de antemano en singular abstracto, en espejo donde el sujeto cognoscente refleja sus propias categorías y sólo se encuentra a sí mismo; el sujeto moderno, autónomo (en el sentido kantiano de no-heterónimo, es decir, libre de los impulsos y pasiones naturales) que eventualmente también caerá preso del avance disolvente de la ilustración, bajo las fuerzas alienantes del capitalismo burgués y del colectivismo mitológico fascista.

Pese a lo certera que resulta esta crítica, los dos autores de la Escuela de Frankfurt parecieran estar atrapados dentro de la misma concepción de la naturaleza que se habían propuesto desmontar. Al mostrar la identidad dialéctica entre mito e ilustración logran poner en evidencia la proclividad de la racionalidad instrumental a “dominar ciegamente” la naturaleza, pero el problema es que dentro de su argumentación esa naturaleza abstraída y dominada sigue manteniendo una tenue presencia. La naturaleza, para Horkheimer y Adorno, aparece implícitamente posicionada como una “otredad radical” cuya distancia ontológica respecto del ser humano la convierte en totalidad

exterior, dada de antemano, y de esta forma siempre ya unificada incluso en la presunta multiplicidad que ambos autores defienden contra la ilustración.⁴ Y esto quizás no está demasiado lejos de la singularización abstracta que venimos analizando como expresión constituyente del término naturaleza. Ciertamente no es este el lugar para emprender un examen minucioso de las aporías de la noción de naturaleza en Dialectic of Enlightenment. Lo que sí me interesa rescatar de la crítica de Horkheimer y Adorno— pese a que ellos resultan hasta cierto punto implicados en aquello que critican—es que logran delinear la conexión entre metafísica y dominación que está en el centro de la configuración de la naturaleza como singular abstracto. Esto, en parte, es un problema del lenguaje mismo, ya que las palabras nunca son capaces de captar lo múltiple como tal, sino de generalizar, de abstraer. Pero la naturaleza, como toda palabra, es siempre más que una palabra; es, ante todo, historia, significado, modo de percepción, praxis. Y es ahí donde está el peligro, pues la naturaleza impone su propia gramática. La mera existencia de este término omniabarcante supone ordenamientos sociales específicos, jerarquías ontológicas, acciones y conceptos particulares, así como una determinada visión de lo político; la naturaleza, como hemos visto, está impregnada de metafísica y dominación. Y sin embargo, se trata de un concepto tan arraigado en el lenguaje y el pensamiento, y de tan compleja carga semántica, que es prácticamente imposible no usarlo. Yo mismo lo he utilizado hasta ahora y lo seguiré utilizando a lo largo de este trabajo. Pero tal vez sea

⁴ Este es, guardando las diferencias, el mismo problema conceptual que enfrentan actualmente muchos movimientos de “ecología profunda” dentro de los cuales la otredad radical de la naturaleza es vista como algo positivo, en cuyo nombre se hacen críticas a la mentalidad tecno-científica. Se trata de una especie de naturalismo que, en última instancia, es incapaz de explicar filosóficamente las premisas desde las cuales funciona, ya que no da cuenta de cómo puede hablar en nombre de una naturaleza que, en principio, es presupuesta como alteridad absoluta. Para un paralelo entre esta tendencia del ecologismo contemporáneo y los pensadores clásicos de la Escuela de Frankfurt, y para un examen detallado del concepto de naturaleza en la teoría crítica, véase el libro de Steven Vogel Against Nature. The Concept of Nature in Critical Theory. Albany: SUNY Press, 1996.

necesario comenzar a pensar en cómo escribir sobre la naturaleza evitando quedar atrapado en su gramática; esto es, manteniendo siempre viva la sospecha hacia la lógica del singular abstracto.

El antropólogo Philippe Descola ha llamado “naturalismo” a esta tendencia que he venido describiendo. Según Descola, el naturalismo sería el modo de identificación del universo de lo no humano característico de la epistemología occidental, de donde emerge la no menos típica división entre una esfera natural extraña y el espacio humano de sociabilidad: es decir, la dualización del mundo en la ya muy familiar dicotomía naturaleza-cultura, y sus variaciones. Ahora bien, todo grupo humano, occidental o no occidental, desarrolla estrategias, prácticas e ideas específicas para relacionarse con el medio ambiente en el que habita y, de esta manera, produce apropiaciones sociales de la naturaleza en la que ésta puede ser incluida, como en el animismo o el totemismo, o excluida, como sucede en el naturalismo occidental (Descola 85-86). A mi modo de ver, una crítica de la naturaleza en tanto modo de identificación occidental de lo no humano no implica necesariamente asumir los modos inclusivos como *prácticas verdaderas* de apropiación del medio ambiente. Esto no hace más que reproducir una visión romántica y exotizante de los pueblos no occidentales como “protectores” de la naturaleza, como aquellos capaces de vivir en “armonía” con ella, dando paso a una especie de redención de la culpa occidental por haber desplegado e impuesto el saqueo y la profanación de la “madre tierra”, y creando una narrativa edénica de retorno a lo natural. Esta postura, además, reintroduce la premisa de una naturaleza no problemática, autónoma y externa (nuevamente como singular abstracto) que puede ser apropiada o codificada de distintas maneras por diferentes culturas, reposicionando así la dicotomía naturaleza-cultura que

nutre el problema que supuestamente se quiere resolver. El recurso relativista a las múltiples *representaciones de la naturaleza* como escape al naturalismo eurocentrista no hace más que reforzar la idea eurocentrista de naturaleza.

Lo que sí pueden ofrecer los modos inclusivos, o muchas de las estrategias no occidentales, de apropiación del medio ambiente es, por el contrario, una instancia de desfamiliarización o “desnaturalización” del naturalismo eurocentrista. Y no porque propongan mejores maneras de relacionarse con la naturaleza, sino porque en ellas *la naturaleza no existe*. La antropología comparada ha hecho aportes significativos en este terreno, y de ahí su importancia en recientes discusiones sobre ecología política que buscan deconstruir la idea de naturaleza y sus problemáticas consecuencias.⁵ Con respecto a esto, Bruno Latour ha expresado lo siguiente:

Now, if comparative anthropology offers a helping hand to political ecology, it is once again for a reason that is precisely the opposite of the one advanced by popular ecology. Non-Western cultures *have never been interested in nature*; they have never adopted it as a category; they have never found a use for it. On the contrary, Westerners were the ones who turned nature into a big deal, an immense political diorama, a formidable moral gigantomachy, and who constantly brought nature into the definition of their social order. (43).

El naturalismo occidental, cuya premisa es la existencia de la naturaleza, produce así una esfera ontológica independiente, incuestionable, implícitamente coherente. De repente, la naturaleza tiene “leyes” que a veces pueden ser justas o injustas, benévolas o

⁵ Véanse, por ejemplo, el libro editado por Philippe Descola y Gísli Pálsson *Nature and Society. Anthropological Perspectives*. London: Routledge, 1996; el de Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991; y el de Bruno Latour, *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge: Harvard University Press, 2004. Obviamente no es posible, dentro de los límites de este capítulo, documentar casos particulares de apropiaciones del medio ambiente por parte de culturas no occidentales. Los ejemplos serían casi infinitos. Por otra parte, cuando digo que para muchas culturas no occidentales la naturaleza no existe, me refiero también a que en occidente la existencia de la naturaleza es una herencia de la tradición judeo-cristiana y del pensamiento clásico griego, de donde se despliega como categoría universal, como dilema moral, o como el substrato metanarrativo de la ciencia y la política.

maléficas, o simplemente neutrales desde el punto de vista humano, pero que con esmero y paciencia pueden ser descubiertas, tras lo cual se pone en marcha la voluntad de dominio. Por eso a medida que el pensamiento mágico-religioso en occidente iba cediendo a las fuerzas de la secularización, la naturaleza como fetiche se iba agigantando: piénsese nomás en la mecánica newtoniana o en el darwinismo como narrativas totalizantes del legalismo naturalista donde todo lo que sucede puede ser explicado acudiendo a causas o leyes últimas y eternas. Ciertamente los modos inclusivos como el animismo o el totemismo no son ajenos a procesos de fetichización (plantas, animales o elementos pueden adquirir independencia y voluntad propia en dichos sistemas); sin embargo, no se trata del fetiche universal de la naturaleza como singular abstracto, sino del fetiche dentro de asociaciones particulares entre humanos y no humanos. En ambos casos hay fetichización, pero sólo en el naturalismo se afirma la existencia de la naturaleza.⁶ Por lo mismo, tampoco es cuestión de aseverar que en los modos inclusivos hay una relación más justa, respetuosa o verdadera con la naturaleza, sino, por el contrario, de acceder por medio de la comparación a una posición crítica que permita, por así decirlo, desnaturalizar la naturaleza.

No deja de ser intrigante que esa naturaleza externa, autónoma y objetivada, que obedece a sus propias y misteriosas leyes, que ocupa una esfera ontológica independiente, termine siendo invocada, como señala Latour en la anterior cita, en la constitución y definición del orden social. Esto indica que en la economía política de la naturaleza ésta

⁶ Esto es lo que está detrás del paralelo que Descola establece entre modos inclusivo y exclusivo de identificación: “totemism or animism appear to us as intellectually interesting but false representations, mere symbolic manipulations of that specific and circumscribed field of phenomena that we call nature. Viewed from an unprejudiced perspective, however, the very existence of nature as an autonomous domain is no more a raw given of experience than are talking animals or kinship ties between men and kangaroos” (88).

es exteriorizada e interiorizada simultáneamente. ¿Cómo puede la naturaleza ser un ente externo autorregulado, ajeno a la sociabilidad humana, y, al mismo tiempo, hacer parte visceral de ésta, ser su propia condición de posibilidad? Lo paradójico es que para el naturalismo la naturaleza sea a la vez excluida e incluida, y que ello haga posible en principio la producción de la dicotomía naturaleza-cultura; pero más importante aún es reparar en la similitud de dicho movimiento con el movimiento constitutivo del orden biopolítico en occidente. Como sostiene Giorgio Agamben en su introducción a Homo Sacer, “[w]e must ask... ourselves why Western politics first constitutes itself through an exclusion (which is simultaneously an inclusion) of bare life” (7). La “exclusión inclusiva” genera un campo biopolítico de referencia en tanto hace posible la producción de vida desnuda; curiosamente, la “exclusión inclusiva” es también el movimiento que constituye la soberanía a través de la excepción, ya que el soberano es aquel que está simultáneamente dentro y fuera de la ley de la cual es garante. En otras palabras, el concepto de naturaleza presenta una afinidad formal con el mecanismo constitutivo de la soberanía, con la producción de vida desnuda y, en consecuencia, con la inscripción de la vida en la ley y la generación del orden biopolítico.⁷

Desde otro ángulo, la economía política de la naturaleza, su configuración como realidad externa a la que, sin embargo, se acude en la conformación del orden social, presupone siempre la proyección de jerarquías tendientes a perpetuar la parálisis de lo político (de una práctica democrática radical) y a mantener el imaginario colonial de la otredad. Debido a que tiene sus propias leyes y funciona de acuerdo a una lógica interna eficaz, la naturaleza se presenta como el dominio ontológico de la objetividad, el lugar de

⁷ Más adelante intentaré desarrollar estos paralelos de forma más detallada. Por ahora mi intención es sólo llamar la atención sobre las similitudes dinámico-formales entre los conceptos de naturaleza, soberanía y vida desnuda, y su relevancia para un abordaje de la noción de biopolítica.

enunciación de la verdad, el campo a donde debemos dirigirnos para conocer lo real o para saldar disputas ideológicas irreconciliables. Según sugiere Latour, esta es la dinámica impuesta por el mito esencial de la ontología y la epistemología occidentales: la caverna de Platón. En dicha historia alegórica, recordemos, Platón contrapone la imagen oscura de la caverna—el espacio sociocultural de la *doxa* donde los prisioneros discuten sin sentido desde la ignorancia de su mundo de sombras—a la del filósofo/científico que una vez se ha liberado de sus ataduras sale de la caverna, contempla la realidad a la luz del sol y sienta las bases de toda *episteme*. Ya aquí aparece la dicotomización de lo real entre esfera sociocultural y esfera objetiva natural. Todavía más llamativo es el hecho de que aquellos que han logrado liberarse de la tiranía de las sombras puedan transitar libremente entre ambas esferas—ir y venir entre *doxa* y *episteme*—y que su función no sea otra que la de organizar, la de traer la luz, al sinsentido de las disputas que ocurren en la caverna; su papel mesiánico está garantizado porque son ellos quienes tienen acceso a una verdad que pertenece a un orden distinto del de la sociabilidad humana (Latour 10-11). Y ese orden de verdades ajenas no sólo permite la gradación jerárquica del ser, sino también la constitución y legislación del orden social y político de acuerdo a determinadas jerarquías. Quizás tenga razón Latour cuando afirma que toda discusión sobre la naturaleza es siempre una discusión sobre la política y la vida pública: “[t]here has never been any other politics than the politics of nature, and there has never been any other nature than the nature of politics” (28). Ese es, en realidad, el espacio limitado que impone el naturalismo político, el cual se caracteriza por validar ciertas jerarquías y paralizar la conceptualización de una práctica democrática radical.

Llama la atención, igualmente, que en la proyección del imaginario colonial, en la producción de la otredad—bien sea esta categoría referida al no occidental, al bárbaro, o a la mujer—la naturaleza haya ocupado tradicionalmente un lugar destacado. El *otro* siempre es aquél que supuestamente está más próximo a la naturaleza, o que está sincronizado con sus ciclos, pero cuya excesiva cercanía le impide entenderla y le condena a vivir ciegamente en ella. La cuestión no podría ser más paradójica. Sólo quien está “fuera” de la naturaleza puede llegar a conocerla y dominarla; mientras quien está “dentro” es, por el contrario, dominado por ella. La distancia es cercanía y la cercanía es distancia. La naturaleza es el reino de la objetividad, pero enseña, otorga autoridad y poder de ley únicamente a quien rompe con ella, en tanto que oprime a quien la habita y de paso justifica su opresión. El dilema no parece tener fin mientras sigamos aceptando las premisas del naturalismo. De ahí la importancia de comenzar a pensar en un mundo post-natural, esto es, donde no haya relaciones de proximidad o distancia hacia la naturaleza, donde no se la invoque como principio del orden social o como fundamento de una política de jerarquías.⁸

En el cuerpo político: estado de naturaleza y estado de excepción

Mi propósito ahora será aproximarme al funcionamiento del naturalismo político, a su capacidad de producir un cierto orden social que ha fascinado al pensamiento político-filosófico moderno occidental, y que ha sido tradicionalmente articulado en las teorías del cuerpo político mediante la clásica tensión entre naturaleza y ley. ¿De qué

⁸ Este es el gran problema filosófico que enfrentan la ecología política y los estudios de la ciencia actualmente, al cual que se le ha tratado de dar salida desde la Actor Network Theory (ANT). No es mi intención por ahora aventurar solución alguna a un problema tan complejo. Se trata todavía de una posibilidad por explorar y construir. Véanse al respecto los libros de Latour y Haraway.

manera se produce una sutura, o una relación de dependencia, entre dos conceptos eternamente postulados como mutuamente excluyentes? ¿Y para qué? La crítica feminista Donna J. Haraway se ha acercado a esta problemática en un comentario relevante:

We [feminists] have accepted as face value the traditional liberal ideology of social scientists in the twentieth century that maintains a deep and necessary split between nature and culture and between the forms of knowledge relating to these two putatively irreconcilable realms. We have allowed the theory of the body politic to be split in such a way that natural knowledge is reincorporated covertly into techniques of social control instead of being transformed into sciences of liberation (8).

El contexto de este comentario es la crítica de Haraway a la utilización de las ciencias biosociales, particularmente de la sociología de primates, en la construcción de un cuerpo político opresivo que incorpora subrepticamente esquemas preconcebidos del comportamiento animal como principios de la sociabilidad humana; pero además, hace referencia a cómo el cuerpo político es producido mediante la anexión casi secreta de supuestas verdades y conocimientos adquiridos en el reino de lo “natural”. Es, en otras palabras, la inclusión social, la repetición en la esfera sociocultural humana, de una naturaleza en principio excluida con el fin de crear la imagen orgánico-legal del cuerpo político. ¿No era acaso este mismo movimiento al que se refería la aventura final del Aguirre de Herzog, en la cual la proyección alucinada del sublime imperial del tirano aparecía metonímicamente relacionada con la repetición de la naturaleza en la ley? ¿No es este también el movimiento de “exclusión inclusión” que más arriba identificamos, siguiendo a Agamben, como instancia constitutiva del orden biopolítico occidental y de la soberanía? La noción de cuerpo político metaforiza la dicotomía naturaleza-cultura creando una imagen casi mítica de los límites y contornos de lo político; sugiere, además,

una compleja confluencia entre lo orgánico y lo legal que pone en el centro de la discusión la tensión básica entre naturaleza y ley, y, lo que le viene implícito, la inscripción de la vida en la ley. Por eso, indagar por el cuerpo político es también indagar por el orden biopolítico.

En los albores de la conceptualización moderna del estado encontramos una de las más claras y duraderas enunciaciones de la tensión naturaleza-ley en las teorías contractualistas de los siglos XVII y XVIII elaboradas por los primeros pensadores burgueses del derecho natural. Pese a algunas diferencias sustanciales entre los filósofos clásicos del iusnaturalismo como Thomas Hobbes, John Locke o Jean-Jacques Rousseau, todos convergen en el recurso a lo que podríamos llamar el grado cero de la política en sentido naturalista: el artificio conceptual del estado de naturaleza. Se trata de un momento hipotético en que el estado, el poder constituido, produce su disolución imaginaria en la naturaleza nada más que para derivar de allí su propia legitimidad. Aquí la naturaleza tiene que ver tanto con los impulsos y las pasiones humanas actuando en puro desenfreno, como con “derechos naturales” absolutos que deben ser regulados dentro del cuerpo político una vez éste ha sido constituido a través del contrato social. El estado de naturaleza es la realidad antitética del estado civil; pero el carácter esencialmente convencional del estado civil sólo es posible presuponiendo al estado de naturaleza e incluyéndolo en su propia exclusión. El iusnaturalismo se plantea entonces en oposición a la historia: la legitimidad del poder constituido no debe buscarse en opiniones precedentes o costumbres heredadas, sino en el estudio de la naturaleza

humana, desde donde se puede reconstruir racionalmente la estructura total del estado (Bobbio y Bovero 50-51).⁹

¿Cuáles son características de este supuesto estado natural anterior a la ley y a toda convención humana? Los rasgos internos del estado de naturaleza, e incluso la idea de si alguna vez ha existido un estado semejante en la historia de la humanidad, suelen variar entre los autores clásicos del iusnaturalismo; sin embargo, todos parecen coincidir tácitamente en la utilidad procedimental de dicho artificio conceptual.¹⁰ Fue Hobbes, sin duda, quien produjo una de las más poderosas y duraderas articulaciones del estado de naturaleza dentro el pensamiento contractualista y la justificación teórico-política de la soberanía. Lo característico de la vida en el estado de naturaleza, según afirma Hobbes en el célebre capítulo trece de Leviathan, es la completa igualdad entre todos los seres humanos; una igualdad que se manifiesta en las capacidades físicas y mentales, en la determinación individualista de cada uno a alcanzar sus propios fines, en la obediencia egoísta y ciega a las pasiones personales, y en la ausencia de un poder unificado (ley) que regule la multitud de intereses en conflicto. La igualdad en la ausencia de la ley hace que el estado de naturaleza esté esencialmente regido por la guerra y la violencia, en una

⁹ La ruptura del iusnaturalismo con la historia está directamente conectada con el rechazo a la filosofía política aristotélica y al derecho romano. Según Norberto Bobbio y Michelangelo Bovero “[a]ntes de Hobbes los tratados de filosofía política se apoyaban monótonamente sobre dos pilares, de tal manera que aparecían frecuentemente, sin más, como una repetición de lo que ya se había dicho: la *Política* de Aristóteles y el derecho romano[...]de los cuales había derivado una extensa red de opiniones de las que ningún escritor político podía prescindir” (50).

¹⁰ Hay que tener en cuenta que el estado de naturaleza, por lo general, no se refiere a una situación histórica real, sino que, como puro artificio conceptual, representa una visión hipotética en que el orden legal imagina su propia disolución para actualizar su propia validez y visualizar su origen. Algunos, como Hobbes y Locke, sugieren la existencia de estados de naturaleza parciales entre los habitantes nativos de América o en las relaciones entre soberanos de estados independientes; Rousseau, por el contrario, tiende a identificar el estado de naturaleza como dato histórico y como idea regulativa de la razón (Bobbio y Bovero 74). Por otra parte, el carácter procedimental del estado de naturaleza se ha mantenido vigente, e incluso ha llegado a gozar de cierto renacimiento, en las variaciones contemporáneas del contractualismo representadas por John Rawls y su planteamiento de una *posición original* para definir principios de justicia, o en la teoría de la *razón comunicativa* habermasiana.

lucha sin fin de todos contra todos; en otras palabras, se trata de una igualdad para matar o para ser matado, para ser verdugo o víctima. Hobbes es lo suficientemente cuidadoso en su argumento para no caer en consideraciones moralistas sobre este estado de cosas: en la ausencia de toda ley el crimen como tal no existe; solo hay hechos, acciones, pasiones que se revuelven sobre sí mismos creando una situación de caos. Más le preocupa, sin embargo, el hecho de que en un estado semejante no puedan florecer ni la industria ni el conocimiento:

In such condition, there is no place for Industry; because the fruit thereof is uncertain: and consequently no Culture of the Earth; no Navigation, nor use of commodities that may be imported by Sea [...] no Knowledge of the face of the Earth; no account of Time; no Arts; no Letters; no Society; and which is worst of all, continuall feare, and danger of violent death. (89).

La cultura y la industria están orgánicamente unidas a la superación de ese miedo generalizado que caracteriza la vida en el estado de naturaleza. El miedo a la muerte, en el sistema hobbesiano, es la piedra angular que no sólo permite el tránsito del estado de naturaleza al estado civil, sino que de alguna manera mantiene ambas esferas unidas en su misma oposición. En tanto emoción generalizada pero circunscrita al peligro específico de perder la vida o la propiedad, el miedo dispara el anhelo de seguridad y convoca a la amorfa multitud a sentar las bases del contrato social, a unificar sus voluntades dispersas. En este sentido el miedo opera como función estatal, como premisa formativa del “pueblo” y del cuerpo político moderno.¹¹ Llama la atención que incluso en los modelos contractualistas que postulan un estado de naturaleza pacífico—y que por

¹¹ Véase al respecto el interesante análisis de Paolo Virno sobre el miedo (siempre circunscrito a peligros particulares y cuya superación fortalece las comunidades orgánicas y las identidades estatales modernas) y la angustia (que se caracteriza más por un “no sentirse en casa”, un sentimiento de peligro abstracto que ni las comunidades orgánicas ni el estado pueden extirpar y que, según el filósofo italiano, es el sentimiento que comparte la multitud contemporánea). *A Grammar of the Multitude* (31-35).

ello contradicen la antropología hobbesiana—el miedo mantenga esta función paradigmática. Locke, por ejemplo, hacía una distinción entre el estado de naturaleza y el estado de guerra hobbesiano. Mientras que en el estado de naturaleza lockeano las personas viven de acuerdo a la razón y gozan de dos derechos naturales absolutos, libertad e igualdad, el estado de guerra es el efecto de la transgresión de alguno de estos derechos y el inicio del proceso degenerativo de aquella condición humana natural. Con todo, Locke menciona dos elementos que hacen imposible la permanencia del estado de naturaleza y, con ello, reintroduce la necesidad de un poder regulatorio superior: primero, su condición esencialmente débil, pronta a la caída y, segundo, el derecho natural al castigo de aquellos que, habiendo renegado de la razón, cometen una ofensa contra otros. Sin una instancia que monopolice la violencia, cada uno puede hacer justicia por su cuenta y eliminar a aquellos que, divorciados de su racionalidad, representan un peligro para la humanidad (11). El derecho a la retaliación hace que el estado de naturaleza lockeano esté condenado a desintegrarse en el estado de guerra y que el miedo esté siempre presente en aquella condición de libertad e igualdad absolutas (64).¹² Asimismo, el moralista Rousseau, quien inspirado en la literatura colonial del buen salvaje creyó identificar un estadio original e idílico del ser humano viviendo de acuerdo a leyes naturales, el cual oponía a la decadencia de la vida en la sociedad civil, sugiere que en el estado de naturaleza nadie tiene garantizada su autoconservación:

Parto de considerar a los hombres llegados a un punto en el que los obstáculos que dañan a su conservación en el estado de naturaleza logran superar, mediante su resistencia, la fuerza que cada individuo puede emplear para mantenerse en ese

¹² En The Second Treatise on Civil Government Locke identifica explícitamente la fragilidad del estado de naturaleza: “the enjoyment of it [the state of nature] is very uncertain and constantly exposed to the invasion of others [...] This makes him [man] willing to quit this condition which, however free, is full of fears and continual danger; and it is not without reason that he seeks out and is willing to join in society with others who are already united” (69).

estado. Desde ese momento tal estado originario no puede subsistir y el género humano perecería si no cambiase de manera de ser (14).

Idílico o desapacible, pacífico o violento, el estado de naturaleza en la teoría política moderna está atravesado por imágenes de inestabilidad e incertidumbre; por el miedo y la falta de seguridad personal, y en consecuencia debe ser superado. Es el momento en que se hace necesario suprimir, extirpar la naturaleza para dar paso a la constitución de la ley en el orden civil; el momento en que se impone trocar los derechos naturales ilimitados por derechos convencionales restringidos recurriendo a otra hipótesis, a otro artificio conceptual, que ahora sin embargo se asume como realidad histórica manifiesta: el pacto o contrato social. Para Hobbes, la superación del estado de naturaleza supone acordar en un poder común que sea principio de ley: el soberano, el Leviatán o “dios mortal”, a quien se somete la pluralidad de voluntades en disputa, renunciando a su derecho natural a matar a cambio de seguridad. Pero ello no quiere decir que el miedo inicial se extinga tras el pacto; por el contrario, el miedo nunca desaparece, solo se transforma y se regulariza, ya que el soberano mismo jamás pierde su derecho natural a matar, y ello le permite gobernar por medio del “terror”, ante cuya amenaza se unifica el cuerpo político (120). Pero inclusive en los modelos aparentemente menos absolutistas que el hobbesiano, aquellos que proponen la división de poderes o la supresión del esquema representativo, está siempre abierta la puerta hacia una violencia excesiva que es la marca de la indivisibilidad última de la soberanía. Locke, el más cauteloso de los iusnaturalistas, proponía un balance de poder entre la rama ejecutiva y la legislativa en el que ésta última gozaba de preeminencia; y sin embargo sugiere que a veces el bien de la sociedad requiere de la discrecionalidad del ejecutivo: “[t]his power to

act according to discretion for the public good, without the prescription of the law and sometimes even against it, is that which is called prerogative” (89). La prerrogativa engendra entonces una asimetría en el sistema de balances lockeano garantizando, como en Hobbes, el derecho a una violencia suprema no circunscrita a la ley, pero efectuada en nombre de la ley o del bien público, de manera similar a como la voluntad general post-consensual en la teoría de Rousseau adquiere el derecho de “obligar a ser libres” a quienes pretenden no obedecerla (19).

Terror que promueve la seguridad, violencia que salvaguarda el bien común, represión que engendra hombres libres: ¿a qué apunta este extravagante emparejamiento de nociones antagónicas que violenta los principios de la lógica dentro de una teoría del estado pretendidamente racional? ¿No es dicha tensión formal un síntoma del residuo irracional que habita al pensamiento iusnaturalista? Sin duda ello hace referencia a la regularización del miedo del estado de naturaleza en el cuerpo político: se trata de instantes de reaparición, de repetición de la naturaleza en la ley. El retorno del miedo sólo puede explicarse por el hecho de que en última instancia el estado de naturaleza sobrevive en la soberanía, en la ley misma. De este modo se abre un espacio de indistinción entre naturaleza y ley, entre *physis* y *nomos*, que es condición de posibilidad de la existencia del orden civil, de la ley que lo rige, y también de la efectividad de su poder normativo.

No deja de ser sorprendente que en la legitimación moderna de la soberanía estatal se termine recurriendo a la mitología para solucionar lo que la lógica no logra justificar. En primer lugar está el asunto de la temporalidad y la historia. Si por un lado, como ya dijimos, el iusnaturalismo se posiciona contra la historia en su apelación a la

naturaleza, por el otro lado la suspensión hipotética del orden legal en el estado de naturaleza instauration una nueva teleología histórica: crea para el estado moderno la imagen mítica de su origen, de un pasado bárbaro y primitivo, así como también valida su proyección teleológica hacia un futuro que le pertenece. En otras palabras, la suspensión hipotética de la ley, su desintegración en una esfera natural que le es extraña y anterior, permite al mismo tiempo el despliegue de la temporalidad estatal (que además es la única temporalidad posible y concreta) en tanto progreso apodíctico e irresistible.¹³ En segundo lugar está la casi inconcebible fusión de la multiplicidad en la unidad total del cuerpo político; una fusión que implica la superación del consenso, la renuncia de las voluntades individuales a sí mismas, su disolución en la completud del ser social que emerge tras el pacto. Otra vez es Hobbes quien expresa esto de manera más contundente: “[t]his [the pact] is more than Consent, or Concord; it is real Unitie of them all, in one and the same person [...] This is the generation of the great LEVIATHAN” (120). Se trata pues de una *unidad real* en la que el individuo burgués presupuesto por la teoría iusnaturalista, el individuo inscrito desde siempre en derechos naturales que le otorgan autonomía, libertad e igualdad ilimitadas, resulta disuelto en la poderosa unicidad del cuerpo político, ya sea éste concebido en la figura del monarca absoluto o en la del estado nacional soberano. La contradictoria idea de lo múltiple hecho *Uno*, por el bien de lo múltiple, produce una tensión dentro del mecanicismo racional propio del pensamiento contractualista que excede toda retórica argumentativa y que sólo puede encontrar salida, aunque fuera de sus propios presupuestos, recurriendo a la mitología. Un ejemplo de esto lo encontramos en la visualización mítica del Leviatán que hace parte del frontispicio de la primera

¹³ Como veremos más adelante, la suspensión artificial del tiempo regular que ocurre en el estado de naturaleza presenta una gran similitud con la moderna teoría del estado de excepción donde la ley y su temporalidad son también puestas en suspenso.

edición del libro del mismo nombre, aparecida en 1650. Allí aparece resuelto en una imagen literal, y a la vez alegórica, lo que el pensamiento discursivo no logra expresar sin sucumbir a la contradicción. La figura del Leviatán se muestra vinculada con lo monstruoso: un gigante que preside desde el horizonte una ciudad-estado renacentista y cuyo cuerpo, el cuerpo político moderno, está conformado por cientos de hombres diminutos que dan la espalda al espectador y buscan con asombro hipnótico la cabeza del monarca sin jamás mirarse entre ellos. De esta forma se indica que la política moderna desecha la horizontalidad democrática y privilegia el verticalismo jerárquico y autoritario, algo que viene a ser confirmado por los objetos que el Leviatán sostiene en cada mano: el báculo obispal y la espada, símbolos respectivos de los poderes espiritual y



Fig. 2. La *unidad real* del cuerpo político. Detalle del frontispicio de *Leviathan* de Thomas Hobbes.

secular. Su mirada, además, interpela al espectador, lo invita a hacer parte del pacto, a diluirse en su cuerpo.¹⁴ No es el contrato, entonces, el que garantiza la legitimidad y la permanencia del cuerpo político, sino la fe y la violencia soberana; es decir que, para estar en vigor, la ley necesita estar fuera de sí, recurrir a instancias de autoridad pura (como el dogma o el terror soberano), suspenderse; dicho de otro modo, la ley necesita que la naturaleza previamente excluida se repita en ella y produzca su propia excepción. Todas las vidas que nutren el cuerpo del Leviatán están sujetas a su voluntad, al poder de su espada, y por eso son vidas expuestas a la muerte. Así, esta figura mítica y fundacional del naturalismo político occidental es la representación de la antropofagia regia por antonomasia.

Fue el jurista alemán Carl Schmitt—teórico oficial del Nazismo y profundo admirador del decisionismo estatal hobbesiano—quien a mediados del siglo XX llegaría a vislumbrar con claridad lo que el modelo contractual iusnaturalista había sugerido pero no se había atrevido a abordar teóricamente: que el orden legal no puede garantizar por sí mismo su propia validez; que la ley en sí no contiene su aplicabilidad; que la unidad del cuerpo político no descansa en el contrato sino en aquel que tiene el monopolio de la violencia para regular el miedo en la sociedad; que la naturaleza excluida se repite, o es incluida, en la vigencia de la ley. De alguna manera, lo que Schmitt intentaba hacer era circunscribir la tensión naturaleza-ley dentro de sus propias indagaciones sobre el estado de excepción, la soberanía y el concepto de lo político. Esto no lo menciona Schmitt explícitamente, pero es algo que puede deducirse si leemos sus aportes teóricos a la luz

¹⁴ Según Bredekamp et al, la imagen del Leviatán que acompañaba la primera edición del libro de Hobbes está emparentada con la tradición de efigies utilizadas durante el interregnum (aquellos períodos de vacío de poder que tenían lugar entre la muerte de un monarca y la elección de su sucesor) para ofrecer al pueblo una representación visual de la permanencia del estado (255).

de los presupuestos conceptuales del iusnaturalismo, con los cuales mantiene sin duda una estrecha relación.

Hay que identificar entonces el tipo de operatividad del naturalismo en la teoría schmittiana. Es bien sabido que para Schmitt la distinción básica de la política es la distinción entre amigo y enemigo (“The Concept of the Political” 27). Con esta definición, el teórico alemán pretendía delimitar una tensión exclusiva de lo político y, lo que resulta más importante, hacer explícito que no es en el contrato social donde lo político ocurre sino en la instancia capaz de establecer el antagonismo amigo-enemigo y decidir cuándo corresponde hacer la guerra.¹⁵ Schmitt es claramente un apologista de la idea clásica del estado soberano europeo: una idea que emerge durante el siglo XVI, es ratificada con el Tratado de Westfalia en 1687, y se consolida en el *ius publicum europeum* que reconoce la soberanía estatal como principio de las relaciones internacionales; una idea que, de otro lado, los eventos bélicos y políticos del siglo XX (las dos Guerras Mundiales, la Revolución Rusa) y la cada vez más estrecha alianza entre las democracias liberales y el capitalismo transnacional amenazaban con desterrar para siempre del panorama político-jurídico occidental—algo que Schmitt no sólo vio con claridad, sino que lamentaba profundamente. Como sostiene George Schwab, “[t]hough Schmitt clearly saw in 1932 that the curtain was descending on an epoch, he undoubtedly would have welcomed the arrest and even the reversal of this process” (11). Y quizás era

¹⁵ Es importante tener en cuenta que para Schmitt el término “enemigo” tiene una connotación político-existencial que nada tiene que ver con consideraciones de índole moral o de odios personales. En sus propias palabras el enemigo “need not be morally evil or aesthetically ugly...but he is, nevertheless, the other, the stranger; and it is sufficient for his nature that he is, in a special intense way, existentially something different and alien, so that in the extreme case conflicts with him are possible” (The Concept of the Political 27). El enemigo es el que niega desde una perspectiva eminentemente pública la proyección existencial y el estilo de vida propios. De igual modo, la guerra para Schmitt no es necesariamente un estado deseable, pero sí el estado de máxima tensión política; lo que importa de la guerra no es el acto en sí, sino la posibilidad de hacerla (35).

eso lo que Schmitt deseaba llevar a cabo en su intento por encerrar la praxis política dentro de la esfera estatal: “in its entirety the state as an organized political entity *decides for itself* the friend-enemy distinction” (The Concept of the Political 30, énfasis mío). Si sólo el estado puede legítimamente distinguir amigo de enemigo, sólo el estado es político en sentido concreto, y, desde esta perspectiva, la política queda convertida en un evento que ocurre únicamente en el campo de las instituciones estatales.

Hay que tener en cuenta que la posibilidad de articular el antagonismo político, de hacerlo actual dependiendo de las circunstancias, descansa siempre en el *poder de decisión* que en principio faculta a la entidad política para identificar y declarar al enemigo. El énfasis en el decisionismo crea una vértebra conceptual que une estado, política y soberanía en la teoría de Schmitt. En The Concept of the Political, el jurista alemán deja esto claro al expresar lo siguiente:

[i]n the orientation toward the possible extreme case of an actual battle against a real enemy, the political entity is essential, and it is the decisive entity for the friend-or-enemy grouping; and in this [sense] it is sovereign. Otherwise the political entity is nonexistent (39).

Lo que encontramos entonces es una subordinación tripartita en la que el estado (la entidad política por excelencia en el pensamiento de Schmitt) presupone el concepto de lo político (la distinción amigo-enemigo) y éste a su vez depende del fallo soberano. En otras palabras, no hay estado sin antagonismo político, así como no hay antagonismo político sin decisionismo soberano. ¿Y qué garantiza entonces la soberanía? Schmitt define la soberanía no en sí misma, sino relacionamente a través del estado de excepción: un concepto liminal esencial para el funcionamiento y la permanencia del cuerpo político, y cuya relación con el orden legal constituido resulta en un asombroso

paralelo procedimental con el estado de naturaleza postulado por el iusnaturalismo.

Soberano, declara Schmitt en Political Theology, es aquél que decide sobre el estado de excepción, es decir, aquél que determina cuándo hay una situación de emergencia y lo que debe hacerse para erradicarla. Se trata entonces de una situación de peligro extremo donde se asume que la existencia del estado y sus instituciones está siendo amenazada, y dentro de la cual le corresponde al soberano *identificar* a la entidad desafiante o al “enemigo” del orden legal propio (que puede ser interno o externo), y *decidir* cuándo hacer efectivo el estado de excepción, es decir, cuándo suspender el orden legal para garantizar su continuidad. En palabras de Schmitt,

What characterizes an exception is unlimited authority, which means the suspension of the entire existing order. In such a situation it is clear that the state remains while law recedes. Because the exception is different from anarchy and chaos, order in the juristic sense still prevails even if it is not of the ordinary kind. (“Political Theology” 12).

Ni la soberanía ni el estado de excepción están contenidos dentro del orden legal que se valida y se reproduce a través suyo. La “autoridad ilimitada” del soberano para poner la ley en suspenso, es decir, su derecho absoluto a regular el miedo y el terror por el bien del cuerpo político, evidencia que la soberanía está fuera de la ley, aunque igualmente pertenece a ésta; del mismo modo el estado de excepción, sin estar codificado o inscrito en el orden legal, está implicado en éste, ya que a través suyo se garantiza la permanencia del estado en el propio desvanecimiento de la ley que le da legitimidad. Todo lo cual indica que soberanía y estado de excepción son, en la teoría de Schmitt, conceptos liminales que se presuponen mutuamente y que se sitúan en una “exclusión inclusiva” respecto de la ley que se nutre de ambos. Tal vez por esta razón Schmitt señala

que no obstante la imposibilidad de subsumir el concepto de estado de excepción dentro del marco legal, éste permanece jurídicamente accesible, ya que

[b]oth elements, the norm as well as the decision, remain within the framework of the juristic [...] Therein resides the essence of the state's sovereignty, which must be juristically defined correctly, not as the monopoly to coerce or to rule, but as the monopoly to decide. (13).

Llegados a este punto habría entonces que preguntarse, ¿Cómo se conectan lo político y el estado de excepción? ¿Cuál es la relación entre estado de naturaleza y estado de excepción? La teoría de Schmitt reinstaura expresamente el naturalismo político y hace de éste el horizonte único de toda praxis política. Es importante reparar que en la distinción amigo-enemigo el segundo término es el que tiene precedencia; una vez Schmitt establece la distinción, su argumento deja de lado al “amigo” y se apoya totalmente en la noción de “enemigo”, pues el enemigo es aquel grupo de personas, aquella entidad que niega públicamente el sentido de vida propio y que, por ello, contiene siempre en potencia la máxima expresión de la tensión política: la guerra, donde el riesgo de morir le confiere a lo político un alcance existencial pleno. Sin llegar a ser un estado deseable, la guerra para Schmitt es fundamental ya que “[f]rom this most extreme possibility human life derives its specifically political tension” (The Concept of the Political 35). El énfasis en el enemigo y la potencialidad de la guerra revierte entonces en la afirmación del estado de naturaleza— especialmente del modelo propuesto por Hobbes—como condición estructurante de lo político. Contrario a los iusnaturalistas, Schmitt no propone una superación del estado de naturaleza sino, por el contrario, su reconocimiento como realidad antropológica que vivifica la política. Según Leo Strauss, “[t]he affirmation of the political is the affirmation of the state of nature. Schmitt poposes

the affirmation of the state of nature to the Hobbesian negation of the state of nature” (103).

Al mismo tiempo lo político, al estar ligado a la decisión de una entidad soberana, está también definido por el estado de excepción: sólo como función de éste es posible declarar al enemigo y decidir la guerra. Lo político requeriría renunciar al derecho a la seguridad personal (el derecho que en principio justifica la existencia del estado liberal moderno) y estar dispuesto a morir; así, a través del estado de excepción la vida aparece inscrita en la voluntad de la entidad soberana facultada para exponer esa vida a la muerte y hacer posible con ello la política en el mundo. Si el estado liberal moderno, aquél que proyectaron los pensadores del contrato social, se justificaba por garantizar la seguridad personal de los individuos contractuantes en el orden civil, Schmitt busca demostrar que lo político puede existir únicamente fuera del paradigma liberal de la seguridad y en el retorno al peligro del estado de naturaleza.

Sin embargo, hemos visto que el estado de naturaleza es sólo parcialmente negado por el iusnaturalismo, ya que, en aras de la unidad del cuerpo político, el poder constituido siempre tiene derecho a hacer uso de una violencia suprema que está fuera de la ley y que manifiesta la exterioridad de la entidad que detenta la soberanía: es decir, su permanencia en el estado de naturaleza a pesar de pertenecer al (y ser garante del) orden legal.¹⁶ Es lo que más arriba identificamos como los instantes de reaparición o repetición de la naturaleza en la ley; aquéllos momentos en que ambos conceptos entran en un espacio de indeterminación. Y este espacio no es otro que el estado de excepción mismo.

¹⁶ En general, los filósofos del iusnaturalismo concebían el tránsito hacia el orden civil dentro de la figura unitaria del estado-nación, dejando por fuera del registro del contrato social las relaciones entre estados soberanos. Por eso, especialmente durante los siglos XVI y XVII, se asumía que la soberanía y las relaciones entre estados soberanos permanecían dentro del estado de naturaleza, es decir, estaban en un espacio pre-contractual fuera de la ley.

Así, estado de naturaleza y estado de excepción terminan formando un paralelo y manifestándose como los dos lados del naturalismo político: si el primero representa un momento hipotético de suspensión del orden legal en que el estado se disuelve en la naturaleza para imaginar su origen y fundar su legitimidad, el segundo se refiere, por el contrario, a la puesta en práctica de la suspensión del orden legal en la sociedad civil de manera que le sea permitido a la naturaleza reaparecer en el estado. Nos encontramos entonces frente a una compleja tensión entre suceso hipotético y suceso confirmado: a través del estado de excepción la hipótesis del estado de naturaleza (a saber, la apertura conceptual de un estado natural pre-legal y anómico) se actualiza constantemente, se hace real, y confirma la discursividad e historicidad del cuerpo político unitario como horizonte único de lo posible. Esta debe ser ciertamente la razón por la cual para Schmitt la excepción es análoga al milagro en teología: algo que irrumpe desde afuera, sacudiendo la normalidad temporal y produciendo un *shock* que, similar al concepto de *shock* de la estética vanguardista, interrumpe la continuidad estatal y se manifiesta como evento. Sólo que en este caso el milagro, el *shock* o el evento son excepciones que confirman la regla, o mejor, funciones del estado que garantizan su continuidad y su normalidad temporal.¹⁷

¹⁷ En Political Theology, Schmitt afirma que “[t]he exception in jurisprudence is analogous to the miracle in theology” (36). En cuanto a la relación entre excepción y el concepto de *shock* de la estética vanguardista, véase la interesante discusión de Bredekamp et al, donde los autores sostienen lo siguiente: “[the] motif of the abrupt departure from the time of normality corresponds to the concepts of shock, the now and suddenness from the canon of the avant-garde propagated by Ernst Junger and Martin Heidegger as well as by André Breton and Louis Aragon” (253). De igual manera, Agamben ha señalado que el evento, tal y como aparece teorizado por Alain Badiou, es análogo a la excepción en tanto se trata de un elemento cuya pertenencia a una situación determinada es indecible desde el punto de vista de esa situación (Homo Sacer 24). Las relaciones entre estado de excepción, estética del *shock* y ontología del evento son en realidad bastante complejas y no han recibido, a mi parecer, suficiente atención. Profundizar en tales relaciones implicaría analizar hasta qué punto existe una identidad procedimental entre las prácticas del autoritarismo y el terrorismo estatales, las políticas emancipatorias, y la estética del *shock*. Tal discusión se sale de los propósitos de este capítulo, pero importa tenerla en cuenta como un horizonte de indagación todavía por explorar.

Para Agamben, la articulación que Schmitt establece entre estado de excepción y marco jurídico—su propósito de hacer factible la accesibilidad jurídica de una figura exterior a la ley—es esencialmente falaz (State of Exception 50). El estado de excepción es en realidad un espacio desprovisto de ley, un puro vacío legal, que sin embargo funciona como fundamento del orden jurídico y mantiene con éste una paradójica relación:

On the one hand, the juridical void at issue in the state of exception seems absolutely unthinkable for the law; on the other, this unthinkable thing nevertheless has a decisive strategic relevance for the juridical order and must not be allowed to slip away at any cost. (51).

¿Cuál es entonces la relevancia estratégica del espacio sin ley que abre el estado de excepción? Lo que Schmitt produce en su teoría es nada menos que la inscripción/introducción de una violencia anómica dentro del propio cuerpo de la ley; este gesto teórico, según Agamben, sería en parte la respuesta del jurista alemán al argumento de Walter Benjamin en “Critique of Violence” sobre la existencia de una violencia “divina” o “revolucionaria” capaz de vulnerar la ley y operar completamente fuera de ella.¹⁸ La importancia de ese espacio sin ley radica en que es a través suyo que la ley puede estar en vigor, o, mejor dicho, que la ley asegura su aplicabilidad y su relación con la realidad. De esta forma, con la figura del estado de excepción Schmitt estaría haciendo posible la relación entre violencia anómica y ley, por un lado, y—como derivado inmediato de lo anterior—el vínculo entre ley y realidad, por el otro. Dado que la ley no contiene en sí misma su aplicabilidad, el nexo entre ambas esferas (la legal y la

¹⁸ Véase el capítulo cuarto de State of Exception, donde Agamben analiza detalladamente el debate Benjamin-Schmitt en torno al estado de excepción. En este capítulo no discutiré directamente las intervenciones de Benjamin sobre este tema, pues considero que sus aportes ponen en jaque el esquema del naturalismo político y por ello será más pertinente incluirlas en los capítulos siguientes.

real) debe ser presupuesto, y al estado de excepción le corresponde hacer efectivo dicho nexo. Esta operación no es otra cosa que la repetición de la naturaleza en la ley: el movimiento por medio del cual el naturalismo político incorpora la vida en la ley y la produce como vida desnuda, como vida que la violencia anómica sutura a la ley y expone a la muerte.

Mimesis del poder: biopolítica y repetición

How much greater a renovator than revolution is our modern industrial system, accumulation as it is of mutually imitative actions!
The Laws of Imitation
-Gabriel Tarde

A lo largo de este capítulo he hecho referencia varias veces a la noción de repetición, a su relevancia para comprender los mecanismos por medio de los cuales la tensión básica del naturalismo político, aquella entre naturaleza y ley, hace posible la constitución del cuerpo político y la configuración de un campo biopolítico de referencia. Repetir es recontecer, reaparecer, retornar; es reproducir, duplicar, copiar, imitar. La noción de repetición hace entonces parte del reino de la mimesis, y mi aproximación a ella está anclada en dos supuestos: primero, que la función mimética está en la base de la tensión entre naturaleza y ley; y segundo, que la biopolítica opera mediante una especie de sobredimensionamiento de la voluntad de poder de la mimesis—lo que aquí llamaré la mimesis del poder—el cual hace posible la entrada de la vida en los cálculos y regulaciones del poder.

En 1890 el sociólogo y criminalista francés Gabriel Tarde publica The Laws of Imitation, un ambicioso tratado sobre la mimesis donde intentaba demostrar nada menos que la imitación era el principio que hacía posible la ciencia en general. Para Tarde, un

mundo en el que no existieran semejanzas ni repeticiones, donde todo fuera absolutamente nuevo u original, sería un mundo sin ciencia ni conocimiento (6). Este supuesto le permitía al mismo tiempo establecer analogías entre las ciencias sociales y las ciencias naturales, así como acariciar el que sin duda era el más recóndito deseo de muchos científicos sociales decimonónicos: demostrar que las ciencias sociales podían ser tan efectivas y exactas como las demás ciencias. “The social being”—afirma Tarde al comienzo de su libro—“in the degree that he is social, is essentially imitative, and that imitation plays a role in societies analogous to that of heredity in organic life or that of vibration among organic bodies” (11). Imitación, herencia y vibración serían entonces tres manifestaciones de la “repetición universal”—la manera como la mimesis se hace presente en diferentes seres y elementos del mundo.

Si bien los fenómenos naturales y /o sociales aseguran su permanencia espacio-temporal a través de la repetición, esto no quiere decir que la mimesis sea un eterno retorno de lo mismo. Por un lado, asegura Tarde, dentro de la esfera social queda siempre abierta la posibilidad de la invención colectiva o individual, la cual inaugura nuevas series de repeticiones;¹⁹ por otro lado, la imitación exacta es imposible, ya que “repetition exists...for the sake of variation” (7); es decir que en cada proceso mimético hay un exceso que potencia la variación dentro de la misma repetición. Pero lo que más fascina a Tarde es la prolífica manifestación de la mimesis en la civilización industrial moderna, en la cual veía un poderoso aceleramiento de los procesos de repetición al nivel de la instituciones sociales, la moda, el arte, la vivienda, las costumbres alimenticias, etc., que habían redundado en la creación de un “tipo europeo único” basado en millones de

¹⁹ De hecho, Tarde afirma que “socially, everything is either invention or imitation. And invention bears the same relation to imitation as a mountain to a river” (3).

repeticiones. Y esto, igualmente, había hecho posible el surgimiento de diversas disciplinas como la estadística, la economía política o la “física social” cuyo propósito central no era otro que el de regular esa población homogénea producto de la repetición industrial (16). Tal vez sin saberlo, Tarde—por lo demás un entusiasta del progresismo científico decimonónico—había identificado la conexión entre procesos miméticos y estrategias de control que más tarde, durante el siglo XX y especialmente a partir de los escritos de Michel Foucault, se llegarían a conocer con el nombre de biopolítica.

El trabajo de Tarde es interesante no sólo por sugerir el vínculo entre poder y repetición, sino porque su aproximación social y científica a la mimesis es bastante novedosa si se tiene en cuenta que, en la mayoría de los casos, esta categoría ha sido confinada al campo de las discusiones estético-literarias, dentro de las cuales despierta sospechas por considerársela inexorablemente ligada a modalidades ingenuas de representación. Este desdeño hacia la mimesis es sin duda una herencia del platonismo. Para Platón el mundo sensible no era más que un derivado, una copia, del mundo de las Ideas y por esta razón resultaba ontológicamente inferior. Dentro de dicho esquema se entiende entonces su ataque al arte y la consiguiente expulsión del poeta de la *polis*, pues los mecanismos miméticos por medio de los cuales el arte opera le confieren un estatus ontológico incluso inferior al del mundo sensible, ya que el arte aparece como la “copia de una copia” y, por lo mismo, representa un grado más en el proceso de degradación del ser.²⁰ Es precisamente por esta falsedad inherente, por esta doble lejanía respecto de la verdad, que el arte para Platón, en el mejor de los casos, carece de utilidad social, y en el peor constituye un peligro para la vida moral de la comunidad.

²⁰ Véase La república, especialmente los capítulos II, III y X.

Una de las consecuencias de la crítica aristotélica a la ontología platónica fue, a mi modo de ver, la reclusión de la mimesis dentro de lo que Jacques Rancière identifica como el “régimen representativo del arte”. Para Rancière dicho régimen se opone al “régimen ético de las imágenes”, esto es, al régimen propiamente platónico del arte, precisamente en cuanto rompe con el organicismo ético-moral de éste y, a partir de esa ruptura, libera a la mimesis de los principios de verdad y utilidad para instalarla como núcleo del dominio de la ficción:

The mimetic principle is not at its core a normative principle stating that art must make copies resembling their model. It is first of all a pragmatic principle that isolates, within the general domain of the arts (ways of doing and making), certain particular forms of arts that produce specific entities called imitations. These imitations are extricated, at one and the same time, from the ordinary control of artistic products by their use and from the legislative reign of truth over discourses and images. (Ranciere 21).

Desligada entonces de los criterios de verdad y utilidad, con el giro aristotélico la mimesis se convierte en un principio exclusivo del régimen representativo del arte, operando, ya no dentro de un modelo ontológico (como en Platón), sino como elemento que normativiza y estructura la relación entre géneros y temas, y las expresiones que son adecuadas para cada uno. Lastimosamente Rancière no elabora en detalle lo que sucedería con la mimesis en el “régimen estético de las artes”, el cual identifica como propio de la época moderna y esencialmente opuesto al régimen representativo en cuanto diluye las jerarquías que éste establece y articula una nueva “distribución de lo sensible” presumiblemente fuera de la mimesis.²¹ Lo que me interesa retener de la discusión de

²¹ El concepto de “distribución de lo sensible” es la piedra angular del sistema estético-político de Rancière. Según su propia definición, es un “system of self-evident facts of sense perception that simultaneously discloses the existence of something in common and the delimitations that define the respective parts and the positions within it” (12). Se trata, entonces, de los tipos de división del orden de la percepción (en espacio, tiempo, actividades) y de los modos de participación y posicionamiento de aquellos que comparten

Rancière es la idea de reclusión de la mimesis en una esfera estética semi-autónoma que se produce con el giro aristotélico. De alguna manera—y esto puede ir en contravía con la opinión del filósofo francés—los problemas de mimesis, bien sea en sus modalidades de copia, repetición, representación o reflejo, continúan estando en el centro de las discusiones sobre el arte en la época moderna. La polémica que a mediados del siglo pasado mantuvieron Georg Lukács y Bertol Brecht en torno a cuáles serían las modalidades adecuadas de representación del mundo contemporáneo en la literatura son un ejemplo interesante de la persistencia (y al mismo tiempo de las dificultades) de la mimesis como problema medular en los dominios del arte. Con todo y que la “teoría del reflejo” lukacsiana está profundamente anclada en la categoría de mimesis, sorprende sin embargo que lo que en su época Lukács condenaba como la “ideología de la vanguardia” fuera precisamente el “carácter mimético” de ésta con respecto a la configuración sociopolítica del mundo contemporáneo. En un ensayo de 1938 el pensador húngaro afirmaba lo siguiente:

Debido a la estructura objetiva de este sistema económico, la superficie del capitalismo se presenta como “desgarrada”, consta de elementos que se independizan de modo objetivamente necesario. Y esto ha de reflejarse por supuesto en la conciencia de los individuos que viven en dicha sociedad [...] Sin embargo, [tal independización de los elementos], sólo forma una parte, un solo momento del proceso conjunto. (292).

La crítica de Lukács al surrealismo, el expresionismo y las técnicas de montaje propias de la vanguardia está basada en que para él el programa estético de estos movimientos consiste en copiar o repetir la superficie “desgarrada” del capitalismo sin

dicho orden. De esta manera, la distribución de lo sensible funciona como mecanismo de inclusión y exclusión en un determinado orden compartido. Los tres regímenes del arte a que se refiere Rancière son distintas instancia a partir de las cuales se articulan diferentes distribuciones de lo sensible en determinados momentos históricos.

dar razón de la relación de esa superficie con la totalidad del sistema; ahí estaría el origen de su excesivo énfasis en la experimentación formal con detrimento del contenido, así como de la presunta incoherencia y desorden de las obras vanguardistas. Para decirlo de otra manera, Lukács reelabora el argumento platónico para acusar a la vanguardia de mantenerse en el puro nivel fenoménico del capitalismo y de reproducir su caos, en lugar de intentar acceder al “proceso conjunto” del sistema. Tal habría sido entonces la misión del realismo burgués, desde Honoré de Balzac hasta Leo Tolstoi y Thomas Mann, el cual, según Lukács, es el único movimiento que logra captar la totalidad del sistema mediante el “reflejo” en la obra (y por supuesto en la mente del creador) no sólo de sus fenómenos superficiales sino también de sus “corrientes ocultas bajo la superficie” y de la relación dialéctica entre ambos (307). De esta manera el realismo superaría la inmediatez de la estética vanguardista, convirtiéndose al mismo tiempo en una verdadera vanguardia estético-política, pues al lograr captar al sistema en su totalidad adquiere una función profética que le permite encontrar “rasgos duraderos tales, que sean eficaces por largos períodos como tendencias objetivas de la evolución de la sociedad, o más aún, de la humanidad entera” (307).

Nada más lejano al pensamiento de Brecht que esta idea de regresar a las estrategias narrativas del realismo burgués. Y sin embargo, su argumento parece reproducir desde otro punto de vista las mismas premisas a partir de las cuales Lukács elabora su defensa del realismo. Como acérrimo defensor del montaje, los procesos de distanciamiento irónico, el *shock* y demás mecanismos propios de la estética vanguardista y, en especial, de su “teatro épico”, Brecht no podía hacer menos que desechar el anhelo

luckácsiano por reactualizar los modelos sensitivos y las tramas cotidianas de la escritura realista clásica. Para él este tipo de escritura pecaba justamente por ser poco realista:

[w]e shall establish that the so-called sensuous mode of writing[...]is not automatically to be identified with a realistic mode of writing [...] Realism is not a mere question of form. Were we to copy the style of these realists [such as Balzac or Tolstoi] we would no longer be realists". (Brecht 82).

A primera vista sorprende que Brecht rechace el realismo en nombre del realismo; no obstante, la sorpresa desaparece tan pronto notamos que el problema de fondo en esta polémica es la mimesis como tal, la representación de la realidad en las obras artísticas, cuyo efecto secundario es el desacuerdo sobre las técnicas de representación: “[n]ew problems appear and demand new methods. Reality changes; in order to represent it, modes of representation must also change” (82). No pretendo sugerir que el desacuerdo sobre las técnicas o los modos de representación sea irrelevante; todo lo contrario, pues es en ese campo donde están las grandes diferencias que separan la estética brechtiana de la luckácsiana. Lo que sí importa enfatizar es cómo el problema de la mimesis aparece abordado de manera similar por ambos autores, ya que ambos reclaman la necesidad (y la posibilidad) de “representar la realidad” con el fin último de concientizar a los lectores o espectadores e influir de esta manera en el proceso revolucionario del proletariado que tanto Brecht como Lukács suscribían sin reservas. Así, vistas las cosas desde la problemática de la mimesis en el arte, la oposición entre estética realista y estética vanguardista, desde otras perspectivas tan virulenta e irreconciliable, parece diluirse para confluir en un terreno no del todo ajeno a la herencia platónica: el de las representaciones verdaderas y las representaciones falsas de la realidad.

La polémica entre Brecht y Lukács sería entonces un ejemplo de cómo el ya mencionado confinamiento de la mimesis al estatus de categoría predominantemente estético-literaria anclada en la representación desemboca en la reproducción tácita del platonismo en la época moderna y en el empobrecimiento de nuestra comprensión de la mimesis. Ahora bien, que ambos autores, cada uno desde su respectiva posición, pretendan establecer conexiones entre la materialidad de un sistema de producción, una obra artística o literaria y la revolución del proletariado—es decir, conexiones entre el presente y el futuro, entre los objetos, las ideas y las personas, entre lo real y lo posible—no puede ser explicado recurriendo solamente a regímenes de representación de la realidad. Lo que intento con esta reflexión es rehabilitar una concepción más amplia de la mimesis que incluya, pero que al mismo tiempo no se agote, en el tratamiento que tradicionalmente se le ha dado al concepto dentro del campo estético-literario.

Pocos años después de que The Laws of Imitation fuera publicado, Walter Benjamin escribiría un breve pero influyente ensayo sobre la facultad mimética en el cual, quizás sin saberlo, hacía eco de las tesis de Tarde, aunque sin las pretensiones científicas de éste. “On the Mimetic Faculty” abre con la siguiente observación:

Nature creates similarities. One need only think of mimicry. The highest capacity for producing similarities, however, is man's. His gift of seeing resemblances is nothing other than a rudiment of the powerful compulsion in former times to become and behave like something else. Perhaps there is none of his higher functions in which the mimetic faculty does not play a role (333).

En otras palabras, la mimesis es principalmente una facultad del ser humano que le permite crear sistemas de correspondencias o redes de equivalencias entre entidades que pueden o no ser similares desde el punto de vista sensorial. De hecho, esto último es importante porque da cuenta de cómo para Benjamin la facultad mimética ni se agota en

las semejanzas sensoriales ni se adscribe a ningún período específico de la historia: la facultad mimética es, para decirlo de otra manera, esencialmente transhistórica. Lo cual no quiere decir que las técnicas de mimetismo sean siempre las mismas a través de los tiempos, sino, por el contrario, que la facultad mimética cambia con el desarrollo histórico y que, por lo mismo, los procesos miméticos están inscritos en la historia.²² Es por esta razón que Benjamin controvierte con la opinión—ampliamente divulgada por el discurso antropológico y sociológico de comienzos de siglo—del supuesto decaimiento o incluso de la desaparición de la mimesis con la modernidad, al considerársela un procedimiento epistemológico más cercano a prácticas primitivas o premodernas. Lejos de caer en este dogma, Benjamin señala que lo que se trata de averiguar no es si la mimesis como forma de aproximación a la realidad ha sido erradicada, sino más bien cuáles son los tipos de transformaciones que la mimesis ha sufrido en la época moderna. Michael Taussig sostiene que la fascinación de Benjamin con la mimesis “flows from the confluence of three considerations; alterity, primitivism, and the resurgence of mimesis with modernity” (“Mimesis and Alterity” 28). Sería entonces la categoría de mimesis la que estaría en la base de toda la indagación benjaminiana sobre las relaciones entre arte y reproducción tecnológica, sobre la utilización de procedimientos miméticos en la ciencia moderna y, lo que está ciertamente de fondo en este tipo de discusiones, sobre la reaparición de lo primitivo en la modernidad—un tema que para Taussig permea el pensamiento de Benjamin en su totalidad.²³ Pero en un nivel mucho más fundamental,

²² Esto es lo que Benjamin sugiere cuando afirma que “[i]t must be borne in mind that neither mimetic powers nor mimetic objects remain the same in the course of thousand of years. Rather, we must suppose that the gift of producing similarities...and therefore also the gift of recognizing them, have changed with historical development” (“On the mimetic” 333).

²³ Según Taussig esta revaloración de la mimesis “is in itself testimony to Benjamin’s enduring theme, the surfacing of “the primitive” within modernity as a direct result of modernity” (“Mimesis” 20).

aunque no menos complejo, Benjamin encuentra un canon mimético en las “similitudes no sensoriales” por medio de las cuales funciona el lenguaje. Si no, ¿cómo explicar, por ejemplo, las relaciones entre palabras de diferentes idiomas que tienen como referente un mismo objeto o un mismo significado? O, lo que resulta más complejo todavía, ¿cómo explicar el sistema de correspondencias que solemos elaborar entre palabras, letras y objetos o significados? ¿Entre la oralidad, la escritura y el mundo sensible o los conceptos? Ciertamente no podemos dar cuenta de estas relaciones apelando a una concepción puramente sensorial de la mimesis; por el contrario, “it is nonsensous similarity that establishes the ties not only between the spoken and the signified, but also between the written and the signified, and equally between the spoken and the written” (Benjamin 335). Es en el lenguaje donde encontramos entonces uno de los más claros y más sofisticados ejemplos del funcionamiento no sensorial de la mimesis.

En Las palabras y las cosas, Michael Foucault elabora un argumento análogo en su estudio de los cambios epistémicos y los regímenes discursivos. Foucault demuestra en su análisis cómo antes del formalismo cientificista del siglo XVIII los procesos de conocimiento, de comprensión y explicación de la realidad, estaban fundados en cuatro operaciones básicas de la mimesis: *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* y *simpatia*. En otras palabras, se trataba de un complejo sistema de correspondencias, de mimesis no sensorial, donde cada elemento de la realidad se repetía indefectiblemente en otros en una enmarañada cadena de relaciones y sucesiones, de reflejos y reciprocidades, que hacían del saber un puro descubrimiento de leyes de semejanza a través de la interpretación; donde se buscaba descubrir los secretos del universo mediante la lectura de sus marcas y sus signos, de las relaciones entre el macrocosmos y el microcosmos; donde la magia y la

acumulación erudita de datos relacionales eran sin duda mucho más importantes que la “demostración” (Foucault 48). Como sostiene Foucault, antes de la época clásica el conocimiento histórico de un ser vivo,

era lo mismo que decir cuáles son sus elementos o sus órganos; qué semejanzas se le pueden encontrar, las virtudes que se le prestan, las leyendas e historias en las que ha estado mezclado... La historia de un ser vivo era este mismo ser, en el interior de toda esa red semántica que lo enlaza con el mundo. (129).

Pero con el giro epistémico del siglo XVIII esta red semántica es reducida a los requerimientos de un nuevo paradigma que buscaba comprimir su objeto de estudio a las leyes modernas de la sistematización y las clasificaciones, las cuales por supuesto sancionaban toda dependencia en los sentidos (con excepción quizás de la vista) o en el sistema de mimesis no sensorial como ajenos al conocimiento verdadero. “En sentido estricto”—afirma Foucault—“puede decirse que la época clásica se ingenió, si no para ver lo menos posible, sí para restringir voluntariamente el campo de la experiencia” (133). No obstante la fortaleza de su análisis, Foucault sugiere que con el cambio epistémico de la época clásica el sistema mimético de correspondencias que lo precedía llega a su fin. Lo que su estudio parece no tener en cuenta—y que Benjamin vislumbró con claridad—es la historización misma de la facultad mimética: la transformación (no la desaparición) de la mimesis en el tránsito de un paradigma de conocimiento al otro: el reacomodamiento en la ciencia moderna de los mismos mecanismos que estaban en la base de la manipulación mágica de la realidad.

Es importante entonces recalcar que la mimesis no se reduce a los regímenes de representación de la realidad adoptados por los discursos estéticos convencionales; antes bien, la facultad mimética es el *a priori*, la condición de posibilidad de tales regímenes.

El poder de la mimesis consiste en posibilitar el despliegue pluridireccional de repeticiones (correspondencias, reproducciones, duplicaciones, representaciones, equivalencias, copias, etc...) que permiten crear “imágenes coherentes” de la realidad para poder asirla, interpretarla, conocerla o manipularla. Ahora bien, si esta indagación nos ha conducido a reconocer el poder de la mimesis en nuestra relación con la realidad, quizás sea igualmente válido y necesario, efectuando una inversión terminológica, preguntarnos por la mimesis del poder. ¿Existen mecanismos propiamente miméticos a través de los cuales el poder se configura, se manifiesta y se extiende? La pregunta por la mimesis del poder es, en otras palabras, la pregunta por el papel de la repetición al interior de la biopolítica. Por supuesto, con ello no quiero decir que toda manifestación de la mimesis esté directamente al servicio de los cálculos y mecanismos de dominio del poder, especialmente en su modalidad de poder de estado; lo que sí me interesa resaltar es que siempre hay una voluntad de poder latente en toda asociación mimética.

En Mimesis and Alterity, Taussig menciona la investigación del antropólogo colombo-austríaco Gerardo Reichel-Dolmatoff sobre algunas prácticas chamánicas en el Chocó colombiano que resulta pertinente para abordar este asunto. En su propio estudio, Reichel-Dolmatoff aludía a que estos chamanes utilizaban en sus ceremonias esculturas o pinturas que personificaban espíritus malignos con el propósito de protegerse de esos mismos espíritus. Taussig añade sobre esto que “in some way or another the making and existence of the artifact that portrays something gives one power over that which is portrayed” (13). Tenemos entonces el ejemplo de una asociación mimética en la que una figura sensible concebida como repetición de una entidad no sensible (un espíritu) ejerce poder y controla aquello que repite. La relación de poder está inscrita precisamente en la

capacidad del chamán de crear una imagen, un circuito de coherencia de la realidad que une lo visible con lo invisible y lo ajusta a los designios de su propia voluntad.

¿Pero qué sucede cuando esa voluntad de poder siempre latente en la mimesis se sobredimensiona? ¿Qué sucede cuando la necesidad de controlar o manipular la realidad a través suya se transforma en pura compulsión de dominio? Este quizás es el momento en que sobreviene la mimesis del poder. Otra vez la genealogía dialéctica de la ilustración elaborada por Horkheimer y Adorno resulta esclarecedora para la comprensión de este fenómeno. Vimos ya que para los pensadores de Frankfurt el mito contiene la pulsión disciplinaria de la ilustración y, a su vez, la racionalidad disolvente de la ilustración revierte en el mito. Y es que esta circularidad, donde el mito es reproducido por la ilustración y donde ésta, a su vez, es reproducida (con el fin de ser negada) por el texto de Horkheimer y Adorno, da fe de la importancia de la mimesis, de la repetición, como mecanismo estructurante del trabajo crítico de estos autores.²⁴ Por otra parte, el dominio instrumental de la ilustración sobre la naturaleza que ambos autores condenan, suponía suplantarse un modelo epistemológico fundado en la mimesis por otro que descansaba en procesos de racionalización y eficacia que en su momento la sociología weberiana definió como el “desencantamiento del mundo”. Pero la dialéctica de la

²⁴ Este carácter repetitivo de Dialectics of Enlightenment ha sido duramente criticado por Habermas como una contradicción performativa en la que cae el texto y cuya paradoja resultante sería la recaída y reproducción (no la superación) del mito. En otras palabras, así como la ilustración al negar el mito deviene ella misma en mito, de igual manera la Dialectics of Enlightenment no estaría haciendo otra cosa que reproducir el pensamiento mítico en su mismo proceso repetitivo de negación del mito de la ilustración. Esta crítica, sin embargo, pasa por alto que la repetición, la mimesis, como categoría central del sistema elaborado por Horkheimer y Adorno, hace parte esencial de lo que Steven Helmling define como la “crítica inmanente” del proyecto de ambos autores: “it must repeat in order to reliquify or surpass, it must perforce risk approaching the replica[ion] or mimicry...its ideological object” (109). Sólo asumiendo con toda radicalidad el peligro de la reproducción mimética se puede entonces aspirar a una negación del mito de la ilustración y al objetivo de fondo que el texto anuncia desde la introducción: “[t]he accompanying critique of enlightenment is intended to prepare the way for a positive notion of enlightenment which will release it from the entanglement of blind domination” (Horkheimer y Adorno XVI).

ilustración muestra que esta suplantación jamás se lleva a cabo como ruptura, sino que representa en sí misma el sobredimensionamiento de la voluntad de poder de la mimesis:

The ratio which supplants mimesis is not simply its counterpart. It is itself mimesis: mimesis unto death. The subjective spirit which cancels the animation of nature can master a despiritualized nature only by imitating its rigidity and despiritualizing itself in turn. Imitation enters into the service of domination inasmuch as even man is anthropomorphized for man (Horkheimer & Adorno 57).

Como sugiere la cita, la posibilidad de desencantar el mundo, o de subsumir lo múltiple en el singular abstracto, es consustancial con la configuración de un sujeto cognoscente que se siente compelido a repetirse en la rigidez de la naturaleza, proyectando con ello una suerte de unidad formal entre ambos. Este anhelo de unidad le impone a la racionalidad ilustrada crear un sustrato identitario entre todos los elementos de la naturaleza—incluido el ser humano—que le permite acceder a ellos y manipularlos de acuerdo con parámetros estables de conocimiento, en una especie de equivalencia o repetición universal donde la naturaleza de las cosas es siempre la misma (9). Algo similar a los sistemas de correspondencias de la mimesis no sensorial, pero esta vez metamorfoseando la voluntad de poder en compulsión de dominio, desposeyendo a los elementos de sus cualidades específicas, y reduciendo todo al paradigma de la unidad universal: “[t]o enlightenment, that which does not reduce to numbers, and ultimately to one, becomes illusion; modern positivism writes it off as literature. Unity is the slogan from Parmenides to Russell” (8).

Es por esto que la ilustración (y por ilustración no se refieren únicamente al período histórico de la cultura europea identificado con este nombre, sino, para ser más exactos, a la compulsión de dominio y sometimiento presente, de manera latente o explícita, en toda la historia de la cultura) es “totalitaria” para los dos pensadores de

Frankfurt. Y su totalitarismo onto-epistemológico tiene como base el mismo elemento que para el iusnaturalismo hacía necesaria la conversión de lo múltiple en uno y hacía posible la cohesión unitaria del cuerpo político: el miedo. “Man”—sostienen Horkheimer y Adorno—“imagines himself free from fear when there is no longer anything unknown [...] Enlightenment is mythic fear turned radical” (15). Sólo extirpando lo desconocido, sólo erradicando cualquier rastro de alteridad, puede el miedo ser vencido y la unidad como substrato identitario alcanzada. Pero para hacerlo se necesita de la repetición, aunque ahora radicalizada hasta el punto que la diferencia es anulada como efecto de su movimiento y sólo permanece *lo mismo*. Esta es la radical consecuencia del análisis de Horkheimer y Adorno sobre el sobredimensionamiento de la facultad mimética. Si, como afirmaba Tarde, la repetición existe por el bien de la variación, la mimesis del poder intenta, por el contrario, congelar la variación en su propia fascinación con el pensamiento unitario.

Todo lo anterior no sería más que un divertimento conceptual si no lográsemos mostrar el funcionamiento de la mimesis del poder con relación al naturalismo político y, a partir de éste, su proyección en el orden biopolítico. Como fue observado, los dos lados del naturalismo político son el estado de naturaleza y el estado de excepción. Recordemos que el estado de excepción—según Schmitt—es la figura definitoria de la soberanía y se caracteriza porque es a través suyo que la naturaleza (es decir, la violencia anómica de un estado natural pre-legal) se repite en la ley, confirmando así tanto la aplicabilidad de ésta en su propia suspensión como la unidad del cuerpo político. Esto no era otra cosa que el derecho del soberano a una violencia suprema—a la regularización del miedo y el terror en el orden civil—que ya los iusnaturalistas habían introducido subrepticamente y que

Schmitt intentaba hacer jurídicamente accesible y explícito mediante su teoría de la excepción. Ahora bien, la repetición de la naturaleza en la ley, la apertura de un espacio de indistinción entre *physis* y *nomos*, puede ser entendida como una operación básica de la mimesis del poder dentro del naturalismo político, por cuyo medio dos esferas antagónicamente producidas (naturaleza y ley) se imitan mutuamente, se repiten y se reflejan cada una en la otra, en el vacío legal del estado de excepción—y siguiendo la compulsión mimética de comportarse como algo diferente (Benjamin 333), la violencia anómica se hace ley y la ley se hace violencia anómica. Pero la manifestación plena de la mimesis del poder en el naturalismo político es lo que finalmente intenta producir y mantener la operación de la repetición: el cuerpo político. Como sostiene Paolo Virno en su lectura de Hobbes:

Before the State, there were the many; after the establishment of the State, there is the One-people, endowed with a single will. The multitude, according to Hobbes, shuns political unity, resists authority, does not enter into lasting agreements, never attains the status of juridical person because it never transfers its own natural right to the sovereign. (23).

La función del estado o la soberanía es transformar lo múltiple en uno, lo cual implica presuponer un sustrato identitario que hace posible la producción del *pueblo* tras el despojo de la multitud.²⁵ Tal sustrato es función de la mimesis del poder. De esta manera, así como la ilustración instauro el paradigma de la unidad universal (como sugieren Horkheimer y Adorno en su argumento), así también el estado instauro el cuerpo político *unitario*: la mimesis del poder es la carne del pueblo, y el pueblo es el único

²⁵ Actualmente, en particular a partir de los trabajos de Michael Hardt y Antonio Negri, así como los aportes de Paolo Virno, el concepto de multitud ha ganado bastante popularidad como paradigma teórico-práctico de movilización política en tiempos de hegemonía del capitalismo global y post-fordista. No es mi intención en este capítulo profundizar en dicho concepto, que si bien resulta interesante en muchos aspectos, tiene también grandes limitaciones.

sujeto social que el naturalismo político tolera. La problemática de fondo en este planteamiento es el poder que, o bien el soberano o bien el estado moderno, adquieren sobre la vida—ya sea en la forma de capacidad de sancionar su continuidad (derecho a decidir sobre la muerte) o como capacidad de regularla y administrarla—y el papel que juega la mimesis en esta relación.

No es una casualidad que tanto Foucault como Agamben, en sus respectivas investigaciones sobre las manifestaciones y el significado de la biopolítica, hayan siempre mantenido en la mira, de una u otra manera, los postulados de lo que aquí he llamado naturalismo político, es decir, la teoría de la soberanía estatal que va de Hobbes a Schmitt. Hacia el final del primer volumen de History of Sexuality, Foucault muestra cómo el derecho del soberano—sin duda emparentado con el *patria potestas* romano que le permitía al padre disponer de la vida de sus hijos y sus esclavos—consistía en su poder para decidir sobre la vida y la muerte de sus súbditos. Más tarde este derecho se restringe a la capacidad del soberano de disponer de la vida y la muerte de sus súbditos sólo cuando su propia vida está en peligro (bien sea mediante la pena de muerte o “exponiendo” la vida de otros en la guerra). Se trata, en cualquier caso, de modos autoafirmativos de lo que en la introducción identificamos como antropofagia regia: la compulsión de la soberanía a alimentarse de vida. Foucault, por su parte, se pregunta si se trata de la transferencia al soberano del derecho natural a matar propio del estado de naturaleza hobbesiano, o si se trata de un “nuevo ser jurídico” (History of Sexuality 135). La pregunta queda abierta, pero la sola mención al modelo hobbesiano indica hasta qué punto Foucault vislumbraba una relación entre el monopolio de la violencia que éste legitimaba y el control biopolítico en la época moderna, durante la cual el derecho del

soberano se manifiesta como el “right of the social body to ensure, maintain, or develop its life [...] a power that exerts a positive influence on life, that endeavors to administer, optimize, and multiply it, subjecting it to precise controls and comprehensive regulations” (136-137). Y, sin embargo, en esa moderna regulación “positiva” de la vida destinada a mantenerla y multiplicarla reaparece con mayor potencia, y como su misma contraparte, el derecho soberano a matar, pero ahora amplificado en forma de guerras cada vez más sangrientas y de genocidios.

La paradoja que Foucault plantea es, entonces, que a mayor control sobre la vida mayor es la capacidad de muerte del poder—y de ello dan buena cuenta los conflictos armados de los dos últimos siglos. Tal control sobre la vida se ejerce a través de tecnologías que buscan organizar, racionalizar y docilizar los cuerpos y la especie a través de distintas disciplinas y de diversos mecanismos de regulación de la población (el sistema educativo, las cárceles, así como también las nuevas ciencias destinadas a estudiar a la población, las cuales comienzan a plantearse problemas de salud pública, control de natalidad, migración, vivienda, etc...). Es lo que Foucault identifica como “biopoder”, un término que designa

what brought life and its mechanisms into the realms of explicit calculations and made knowledge-power and agent of transformation of human life[...] what might be called society’s “threshold of modernity” has been reached when the life of the species is wagered in its political strategies. (143).

La entrada de la vida en los cálculos y estrategias de la política está íntimamente conectada con el desarrollo del capitalismo y con el surgimiento y la consolidación de los estados-nacionales. Ciertamente, el capitalismo no habría logrado desarrollarse sin la manipulación controlada de los cuerpos y la especie, sin su inserción dentro de los

aparatos de producción industrial modernos, sin la sincronía entre fenómenos poblacionales y procesos económicos; y dentro de este esquema le ha correspondido al estado reproducir las relaciones de producción y, en general, mantener las técnicas de poder-saber que aseguran el acomodamiento de los seres humanos al capital (141). Pero importa tener en cuenta que no son los cuerpos ni la especie en sí mismos los que tienen un valor intrínseco para el capital, sino algo mucho más difuso que existe como pura potencialidad: la capacidad laboral, es decir, la capacidad para producir, que es diferente del trabajo efectivo en tanto es un elemento abstracto y genérico. Virno sostiene que, contrario a lo que sucede con el trabajo efectivo, la capacidad laboral se caracteriza por su espectralidad, su no-presencia ligada al reino de lo potencial (81). El cuerpo y la especie son manipulados, regulados y gobernados por ser precisamente el sustrato de la capacidad laboral, y la biopolítica, al menos en su vertiente moderna capitalista, está interesada en la vida sólo en la medida en que ésta contiene dicha potencialidad.

Tal vez la biopolítica no sea, sin embargo, un fenómeno exclusivo de la civilización industrial que comienza a despuntar a mediados del siglo XVIII con el fin de la época clásica. El análisis seminal de Foucault enuncia algunos puntos de contacto entre las técnicas modernas de control biopolítico y la teoría clásica de la soberanía, pero su acento está en el carácter intrínsecamente moderno de la biopolítica.²⁶ En Homo Sacer Agamben continúa las indagaciones de Foucault, pero para ello se remonta a una distinción básica del griego antiguo entre dos términos utilizados para significar “vida”:

²⁶ En Society Must Be Defended Foucault sostiene que en el siglo XIX ocurre una inversión del tradicional derecho del soberano a decidir sobre la vida y la muerte de sus súbditos: “The right of the sovereign was the right to take life or let live. And then this new right is established: the right to make live or let die” (241). Este nuevo derecho es el que ejerce la biopolítica y representa para Foucault una transformación radical de los atributos clásicos de la soberanía. Como veremos en lo que sigue, Agamben se distancia de Foucault en este aspecto al argumentar que la biopolítica moderna no deja de estar relacionada con la excepción soberana y, por lo tanto, permanece unida a las más arcanas manifestaciones del poder constituido.

zoe (referido al hecho simple de vivir de cualquier ser) y *bios* (la vida particular, políticamente calificada, de un individuo o un grupo). Con esta distinción la lengua griega—y como derivado de esto la filosofía helénica clásica—planteaba que lo político no era en sí mismo una cualidad de los seres vivos sino una condición específica de quienes vivían en la *polis* y hacían parte de una comunidad política.

Siguiendo sin duda las reflexiones de Foucault sobre la incorporación de la vida en los cálculos y regulaciones del poder, Agamben sostiene en la introducción a su obra que “[t]he entry of *zoe* into the sphere of the polis—the politization of bare life as such—constitutes the decisive event of modernity and signals a radical transformation of the political-philosophical categories of classical thought” (“Homo Sacer” 9). Sin embargo, Agamben problematiza el horizonte teórico de Foucault al señalar que la subsunción de *zoe* en *bios*, y la consiguiente politización de la vida desnuda, también hacen parte del movimiento instituyente de la soberanía; esta conexión le permite sostener que la biopolítica no es, en realidad, un fenómeno exclusivo de los cálculos del estado moderno, sino que en tanto vinculada a la soberanía hace parte de la excepción soberana y de la captura de la vida desnuda dentro de ella en la forma de “exclusión inclusiva”. Lo que el filósofo italiano trata de hacer, entonces, es establecer la genealogía del control biopolítico moderno a través de la soberanía y de la figura del estado de excepción. “[B]iopolitics”—afirma—“is at least as old as the sovereign exception” (6). Esto invita a concluir razonablemente que la biopolítica es también un apéndice del naturalismo político, ya que, emergiendo de la excepción, está axiomáticamente conectada con la repetición de la naturaleza en la ley y, por consiguiente, implicada en los procesos de la mimesis del poder que hemos descrito. La tesis de Foucault debe ser corregida o al menos

modificada: no son las técnicas regulatorias del biopoder lo que caracteriza a la época moderna, sino la cada vez más evidente conversión del estado de excepción en la regla (cuyo ejemplo paradigmático ha sido el campo de concentración) y con ello la tendencia universal a la producción de vida desnuda (9).

Agamben proporciona en su libro varios ejemplos de figuras históricas en las que asoma la excepción—la zona liminal de captura de la vida—entre ellas el “homo sacer” de la antigua ley romana, el “hombre-lobo” de la tradición popular anglo-germana y, curiosamente, se remite varias veces al artificio iusnaturalista del estado de naturaleza:

The state of nature and the state of exception are nothing but two sides of a single topological process in which what was presupposed as external (the state of nature) now appears [...] in the inside (as state of exception), and the sovereign power is this very impossibility of distinguishing between outside and inside, nature and exception, *physis* and *nomos*. (37).

De esta forma, lo que parecía una característica esencial del estado de naturaleza, la violencia, aparece en el orden legal como estado de excepción, consumándose así la configuración del cuerpo unitario del naturalismo político y la captura (excluida en su inclusión) de la vida desnuda en la esfera de la ley—vida que puede ser matada, vida que puede ser expuesta a la muerte, vida sin valor y desechable. Al mismo tiempo, es de suma importancia tener en cuenta que la vida desnuda no es algo que preexista a la figura de la excepción (así como no es tampoco teóricamente coherente pensar en una vida prístina anterior a su articulación con la ley), sino que es su producto inmediato (Agamben, State of Exception 87). Podemos afirmar igualmente—siguiendo las reflexiones de Agamben sobre el riesgo de asumir ingenuamente la existencia de realidades puras anteriores a su articulación biopolítica—que las nociones de ley, naturaleza y vida no se refieren jamás a

realidades autónomas, sino a esferas relacionales que se componen a través (o son el resultado) de la ficción constituyente del naturalismo (bio) político.

Mi intención en este capítulo ha sido describir de cerca el funcionamiento de esta máquina ficcional para hacer posible la desfamiliarización de las categorías con las que opera y las relaciones que establece entre ellas; para intentar desnaturalizar la idea de que la política *pertenece* al fuero de la soberanía estatal y, con ello, comenzar a descubrir un horizonte que exceda al del naturalismo político. El objetivo para los capítulos que vienen será analizar diferentes casos de despliegue, así como de interrupción, del naturalismo político en la producción cultural de Brasil, Colombia y Paraguay.

CAPÍTULO II

MONUMENTALIDAD Y ESTÉTICA DEL VACÍO: LA GRAMÁTICA DE LA NATURALEZA EN LA AMAZONÍA BRASILEÑA DE CAMBIO DE SIGLO

Extractivismo y producción cultural

Casi cien años después de que el ciclo económico del caucho en la Amazonía colapsara de modo estrepitoso como consecuencia del éxito de las plantaciones británicas en Asia, las marcas socio-culturales dejadas por éste mantienen una presencia duradera, aunque espectral y marginal, dentro del amplio campo de la producción cultural latinoamericana del último siglo. Tales marcas son todavía visibles en el tejido urbano de algunas ciudades amazónicas; en monumentos públicos, pinturas decorativas y estructuras arquitectónicas monumentales; en películas y registros fotográficos, así como también en un significativo corpus literario hispano-brasileño que intentaba dar cuenta, por lo general con ánimo de denuncia, del veloz y traumático proceso que pretendía sancionar la definitiva incorporación de la cuenca amazónica al sistema capitalista mundial.

Por cerca de cuarenta años (entre 1880 y 1920 aproximadamente) la Amazonía fue la principal fuente mundial de caucho—una sustancia crucial para la creciente industria manufacturera en los centros metropolitanos de Europa y Norteamérica. No obstante el entusiasmo que la sustancia despertaba en la industria moderna, la extracción

de látex había sido una práctica harto común no sólo entre los indígenas de la zona, sino también entre los colonos portugueses que habían aprendido de ellos a utilizarla para fabricar diferentes objetos. En 1745 el naturalista francés Charles Marie de La Condamine, en una breve relación de su viaje por el río Amazonas luego del fracaso de su expedición científica, observaba que los colonos portugueses de Pará habían aprendido de los indios Omagua a elaborar recipientes para trasportar agua a partir de una resina viscosa extraída de un árbol que los locales llamaban *caoutchouc* y que más tarde sería científicamente bautizado como *Hevea brasiliensis* (La Condamine, 55).¹ La sustancia llamó tanto la atención del científico que no sólo decidió llevar consigo una muestra para Europa, sino que siguió importándola con regularidad, llevando a cabo experimentos con ella y escribiendo tratados sobre sus fabulosas propiedades. Si bien no fue el primer europeo en escribir sobre el caucho, La Condamine terminó convirtiéndose en el promotor oficial de la sustancia en las nacientes academias científicas europeas y sus textos tuvieron una influencia decisiva para su popularización en el Viejo Mundo.

El caucho natural presentaba un problema para la industria manufacturera: era demasiado sensible a los cambios de temperatura, endureciéndose con el frío o tornándose flácido con el calor, y a causa de esto, en determinadas épocas, los objetos fabricados se hacían inutilizables. Pero esta dificultad sería superada en 1839, una vez que el científico norteamericano Charles Goodyear ideara el proceso de vulcanización que haría al caucho resistente. El descubrimiento de Goodyear hizo posible la utilización

¹ La expedición en la que participó La Condamine, financiada por la monarquía de Louis XV, hizo parte de uno de los eventos científicos más destacados del siglo XVII. Su objetivo era saldar la disputa sobre la forma de la Tierra iniciada por Newton y Descartes. Para ello fueron enviadas dos misiones científicas: una al Polo Norte y otra a la América Meridional. Mientras la primera fue corta y exitosa, la segunda resultó un completo desastre, debido a las trabas impuestas por los imperios portugués y español, y al hecho de que muchos expedicionarios se enfermaron o murieron. Un análisis interesante de la expedición de La Condamine puede encontrarse en Pratt, 15-24. Sobre La Condamine y su importancia en la manipulación del caucho, véase Weinstein, 8.

de la sustancia a escala industrial, permitiendo la fabricación de variados objetos como zapatos, cinturones, mangueras, jeringas, abrigos, impermeables, etc. Sin embargo, habría que esperar hasta la popularización de la bicicleta y el automóvil, junto con el desarrollo de la industria neumática de cambio de siglo, para que el aporte de Goodyear se viera implicado en uno de los episodios más espectaculares del capitalismo de frontera en las Américas.

Es importante tener en cuenta que ya antes de la bonanza de cambio de siglo existía un comercio regular (aunque económicamente reducido) de productos elaborados a partir del látex amazónico. En el Brasil, incluso antes de la liberalización de las restricciones portuarias que produjo el traslado de la Corte Portuguesa de João VI a Río de Janeiro, y pese a la existencia de leyes que prohibían el funcionamiento de máquinas manufactureras en las colonias portuguesas, había un comercio clandestino de objetos fabricados en la Amazonía dirigidos a compradores de Europa y Norteamérica.² Esto muestra, como sostiene el escritor Márcio Souza, que en las primeras tentativas de comercialización del caucho predominaba la exportación de manufacturados (por más rudimentarios o artesanales que estos fueran) sobre la de materia prima (128), algo que luego se invierte con la demanda de látex puro por parte de los países industrializados, la cual termina reencauzando la explotación del material por la ruta característica de la economía amazónica: el extractivismo.

² En 1808 las tropas de Napoléon invaden Portugal, provocando la huida de toda la Corte de João VI a Río de Janeiro, con lo cual la ciudad brasileña queda de facto convertida en el centro neurálgico del Imperio Portugués hasta 1821, año en que la Corte regresa a Lisboa. Antes de 1808 los portugueses imponían severas restricciones portuarias y vigilancia a los navíos extranjeros, llegando incluso a impedir, como sucedía en los puertos amazónicos, que los tripulantes de naciones aliadas pisaran tierra. Por otra parte, durante el período colonial en Brasil no sólo estaban prohibidas las máquinas sino también cualquier tipo de trabajo de manufactura. Véase al respecto Souza, 128.

Históricamente los procesos comerciales en la Amazonía han estado vinculados a la economía extractivista. Sólo hacia mediados del siglo XX los países con frontera amazónica comienzan a promover allí modelos de explotación agrícola y ganadera a través de planes estatales de desarrollo que han tenido resultados desiguales y que, en algunos casos, han generado cruentos conflictos entre la población local, los nuevos colonos y las fuerzas del estado.³ Antes del *boom* cauchero la economía extractivista en la región dependía de la explotación irregular de distintos productos como la madera, la quinina, el caucho, las pieles de animales, los aceites vegetales, las especias, los diamantes o el oro, los cuales por lo general creaban efímeros períodos de bonanza que sólo beneficiaban a algunos pocos residentes locales y que, además, perpetuaban el modelo de expediciones colectivas empleadas principalmente por los colonizadores portugueses. Tales expediciones consistían en el reclutamiento forzoso de población nativa para la recolección de productos naturales en vastas áreas selváticas y, sólo en el mejor de los casos, funcionaban mediante el trueque de productos, ya que por lo general el colonizador no sentía la necesidad de crear ficticias relaciones de reciprocidad. Si ante las complejidades topográficas de la Amazonía y la escasez de una fuerza laboral

³ Esto no quiere decir que antes no hubiera habido intentos (a veces con algún éxito) de crear núcleos agrícolas y ganaderos en la región, sino que la *tendencia* general de su economía ha estado vinculada al extractivismo. Con todo, es posible afirmar que sólo a partir de la Segunda Guerra Mundial los regímenes desarrollistas de los distintos países con frontera amazónica logran implantar modelos de desarrollo cuyo objetivo es suplantarse la irregular economía extractivista (madera, minerales, oro, plata, caucho, pieles de animales, entre otros) por la agricultura y la ganadería extensivas. A este intento de racionalizar la explotación del territorio amazónico se uniría pronto la construcción de rutas que conectarán estas zonas distantes con los centros nacionales de poder en los años 60 y 70, como es el caso de la autopista Brasilia-Belem y la autopista Transamazónica en Brasil, o la Carretera de la Selva, que busca vincular varios puntos de Colombia, Perú, Bolivia y Ecuador. Especialmente en la Amazonía brasileña, estos flujos modernizadores han producido constantes enfrentamientos entre la élite ganadera y la población local que todavía depende de la economía extractivista (como ha sucedido en los estados de Pará y Acre donde los enfrentamientos entre ganaderos y seringueiros han sido frecuentes). Por otro lado, durante los años 90 este modelo desarrollista comienza a ser criticado desde los discursos ecológicos y de desarrollo sostenible. Para un análisis de los proyectos de modernización en la Amazonía véanse los estudios editados por Mariam Schmink y Charles H. Wood, así como el interesante libro de los urbanistas John O. Browder y Brian J. Goofrey.

estable—contrario a lo que sucedía en otros lugares donde se contaba con amplios contingentes de esclavos negros o de indígenas—las expediciones colectivas les garantizaban a los colonizadores un mínimo de adaptabilidad y ganancia, para los nativos resultaron fatales: muchos murieron por los rigores del trabajo o en combates intentando repeler a los invasores; otros, en cambio, resolvieron huir y dispersarse por los más recónditos parajes de la selva. Este patrón de explotación se mantendría durante toda la bonanza cauchera. Como sostiene Barbara Weinstein en su canónico estudio sobre el caso brasileño,

[t]he commercial network that channeled Amazonian rubber from the remote hevea fields to the overseas market did not represent a major departure from the practices developed by the Portuguese during the colonial era. Rather than eroding existing relations of production, the Amazon rubber trade built upon them, reinforcing traditional modes of extraction and exchange. (15).

Pero no es la continuidad de unas relaciones de producción específicas lo que más llama la atención, sino que éstas permanecieran intactas aún cuando otras más complejas se les superponían dentro de la larga cadena que las ligaba a la industria manufacturera moderna. “Under perfectly normal conditions”, agrega Weinstein, “it was possible for a kilo of rubber to pass through six different pairs of hands before reaching its ultimate target—the manufacturer” (16). La sofisticada red incluía al *seringueiro* o peón encargado de recolectar el látex selva adentro y llevarlo semanalmente al barracón, donde el patrón lo recibía e inspeccionaba para luego enviárselo al “aviador” o agente de las grandes casas comerciales, quien despachaba el cargamento a las sedes de éstas en ciudades como Iquitos, Manaus o Belém do Pará. Luego las casas comerciales remitían el material a las casas exportadoras, las cuales a su vez concertaban su envío con las firmas importadoras de algún país industrializado (que casi siempre era Estados Unidos o

Inglaterra); estas firmas finalmente vendían el material a las múltiples industrias manufactureras locales (18-19). Vale aclarar que en este enmarañado proceso el dinero en efectivo aparecía únicamente al nivel de las transacciones con las casas exportadoras, ya que a los intermediarios previos se les abonaba el pago sólo con bienes y créditos, “los cuales pasaban, a través de una deuda descendiente, a los trabajadores, a cambio de caucho” (Gray 17). Esto indica que, al menos en su base, la red comercial del caucho mantenía los rasgos típicos de las prácticas extractivistas de épocas anteriores: se reclutaban grupos de trabajadores (ya fuera con “contratos” basados en el sistema de créditos o mediante el uso puro de la fuerza) para la recolección de látex, el cual era entregado a cambio de la comida y las herramientas que les permitirían reproducirse como fuerza laboral. La diferencia está en que ahora tal actividad, territorializada por un sistema moderno de crédito, lograba presentar como “trabajo asalariado” lo que en muchos casos era una esclavitud de facto, mediante el recurso al esquema puramente racional del endeudamiento (más sobre esto en las páginas siguientes).

Aparte de esto, desde una perspectiva continental, la bonanza cauchera se inscribe de manera anómala dentro del proceso de estabilización de las economías nacionales durante lo que Tulio Halperin Donghi denomina como la madurez del orden neocolonial, es decir, durante el lapso que va de 1880 hasta la crisis financiera de 1930.⁴ En efecto, a lo largo de este período, caracterizado por el tránsito de la hegemonía imperial de Europa a los Estados Unidos, las dependientes economías latinoamericanas se reorganizan en torno a unos pocos productos (café, cereal, cobre, estaño, plata, petróleo, azúcar, etc...) cuyo posicionamiento es paralelamente acompañado por el surgimiento de

⁴ Consúltese el capítulo quinto de *Historia contemporánea de América Latina*, donde Halperin Donghi ilustra los cambios sociales, políticos y económicos que caracterizan al orden neocolonial en su etapa de madurez.

algunos *booms* económicos; los más famosos serían el del banano y el del caucho. Tales *booms* generan “islotos comerciales mejor vinculados a la metrópoli que al resto del país” (Halperin Donghi 308) y llegan a agudizar la lógica dependentista monoprodutiva. Pero si la bonanza bananera alcanzó una prolongada estabilidad en países de Centroamérica y el Caribe, llegando a veces a convertirse en el principal producto de exportación, la del caucho en la cuenca amazónica, por el contrario, fue simultáneamente efímera y fastuosa; los lucros que producía nunca lograban ser plenamente canalizados dentro de los circuitos nacionales de acumulación, sino que aparecían ligados a flujos transnacionales de comercio que beneficiaban a unos cuantos comerciantes. Incluso en el Brasil, donde hacia 1912 la exportación del producto representaba el 40% de todo el PIB (Ferreira 21), el caucho recibió una asistencia casi nula por parte del estado—mostrando así un agudo contraste con los incentivos y subsidios gubernamentales que impulsaban al sector cafetero paulista.

Fue sin embargo en la Amazonía brasileña, más que en ningún otro lugar de la inmensa cuenca, donde el *boom* del caucho potenció varios cambios significativos: olas migratorias de *nordestinos*, campesinos del noreste del país, quienes tras las severas sequías de 1877 y 1878 en esa región iniciaron un éxodo interrumpido para trabajar en los campos de *hevea*; crecimiento acelerado de los principales centros urbanos e implementación de proyectos modernizadores que en cuestión de décadas transformaron pequeños pueblos como Manaus o Belém en ciudades modernas; el arribo de cientos de inmigrantes y viajeros extranjeros que llegaban para probar suerte como inversionistas, comerciantes o artistas, y que junto con la creciente presencia de compañías y bancos foráneos, contribuían a la progresiva internacionalización de la región y a la

radicalización de la tendencia exógena de su economía. El ciclo del caucho no tuvo el mismo impacto en los demás países, pero ciertamente sus efectos se sintieron por todo el espacio amazónico, a veces encarnando en siniestras entidades paralegales como la infame *Peruvian Amazon Rubber Company* del cauchero peruano Julio César Arana, o materializándose en proyectos costosos e inútiles como la construcción del ferrocarril Madeira-Marmoré, y no pocas veces provocando disputas territoriales que exacerbaban la ansiedad nacionalista de sectores políticos e intelectuales, tales como el sonado conflicto entre Bolivia y Brasil por la región de Acre, o las disputas entre Colombia y Perú en el Putumayo.⁵ Frágil y extravagante a la vez, el ciclo del caucho ha pasado a la historia como el más sonado de los *booms* económicos latinoamericanos; creó una prosperidad ficticia que duró poco tiempo, combinando de manera casi ritualística el lujo de una modernidad ornamental con un sistema laboral esclavizante, y creando complicados nexos entre la industria moderna y las tradicionales prácticas extractivistas amazónicas.

En las siguientes páginas de este capítulo quisiera examinar algunas de las reverberaciones culturales de esta historia en el Brasil. Quizás lo irónico de la bonanza cauchera sea, como fue señalado, que a pesar de su fugacidad sus marcas siguen manteniendo una presencia espectral. Es en el entrecruzamiento de algunas de estas marcas visuales y literarias que me interesa indagar por las modalidades particulares como ciertos productos culturales resultaron implicados en la mediación de la soberanía nacional-estatal en una época y un lugar en que ésta era constantemente sacudida. Mi propósito aquí es abordar dos discursividades aparentemente contradictorias pero conectadas en un mismo movimiento que, como se verá, invoca la lógica de suspensión y

⁵ El tema del conflicto Brasil-Bolivia por la región de Acre lo abordaré más adelante en este capítulo en relación a los textos amazónicos de Euclides da Cunha. Sobre el conflicto colombo-peruano en el Putumayo véase el tercer capítulo de esta disertación.

recuperación del naturalismo político. La primera tiene lugar en el terreno de la legibilidad monumental y está representada por el conjunto arquitectónico-pictórico del Teatro Amazonas de Manaus—tal vez la estructura más famosa de todas las erigidas durante el *boom* del caucho—, en el cual se desarrolla una poderosa tensión entre un lenguaje ecléctico internacional, la adopción de motivos clasicistas, y un paisajismo bucólico con sobretonos nacionalistas. La segunda, por el contrario, se centra en algunos textos de dos escritores clave de la época: Euclides da Cunha y Alberto Rangel. Ambos autores sientan las bases de una estructura narrativa de amplia proyección en Brasil e Hispanoamérica en la que el espacio amazónico es utilizado como plataforma de proyección de un vacío legal, epistémico e histórico. Esta “estética del vacío” aparece inicialmente en los textos amazónicos que Euclides escribiera al regresar de un viaje por el Alto Purus como miembro de una comisión binacional de demarcación territorial, y luego se expande con la tradición literaria *infernista*, conocida así luego de la publicación, en 1908, de la colección de cuentos Inferno verde de Rangel.⁶ El caldo de cultivo de la estética del vacío estaba en las anomalías y contradicciones del proceso económico del caucho; en una imaginaria letrada de herencia colonial encargada de producir el espacio selvático como contraparte negativa a la lógica disciplinaria del estado-nación; así como también, para el caso brasileño, en el ascenso de las ideologías positivistas y la turbulencia política que rodeó el tránsito del Imperio de Pedro II a la proclamación de la República en 1889. Lo cierto es que la impronta literaria de este

⁶ La literatura generada alrededor de la bonanza cauchera representa uno de los momentos de mayor sincronía entre la producción literaria brasileña e hispanoamericana, si bien se trata de un corpus de obras por lo general marginales dentro del canon de los distintos países. Aparte de da Cunha y Rangel, otros escritores brasileños fueron Carlos Vasconcelos, Peregrino Jr. y Aurélio Pinheiro. Para un análisis extenso de la producción literaria brasileña durante el ciclo del caucho véase el tercer capítulo del libro de Pedro Maligo, Land of Metaphorical Desires. De otro lado, la famosa *novela de la selva* hispanoamericana, que cuenta con autores representativos como José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Ventura García Calderón, César Uribe Piedrahita, entre otros, aparece íntimamente ligada a la tradición *infernista*.

período modeló una imagen duradera de la Amazonía que ha sido fuertemente criticada, o denunciada como falsa, en estudios culturales y antropológicos recientes;⁷ mi propósito, sin embargo, no consiste en revivir la vieja y gastada contienda sobre las políticas de la representación de la Amazonía, sino en tratar de captar la *función* ontológica subyacente a la gramática de la naturaleza que articulan ciertas imágenes generadas durante el *boom* de caucho.

En la plaza de São Sebastião: sobre el núcleo de la monumentalidad

Artistic production begins with figures in the service of magic.

“The Work of Art...”
-Walter Benjamin

“A una civilización no se le toma bien el pulso sino en la arquitectura,” sostenía el filósofo conservador Nicolás Gómez Dávila, uno de los últimos y más intransigentes representantes del teologismo político en el siglo XX.⁸ En el aforismo se defiende atrevidamente una hermenéutica anacrónica de la monumentalidad que la historiografía arquitectónica reciente encontraría peligrosa e inaceptable. La idea de que la arquitectura de alguna manera encarna o refleja grados de civilización supone la existencia de universales estéticos dentro de cuyo circuito sería posible tantear las vibraciones de un conglomerado social para luego decidir su lugar en la escala del progreso. En el caso de

⁷ El libro de Lydia de León Hazera, La novela de la selva hispanoamericana, es quizás el primer análisis comprensivo de la literatura de la selva desde el problema de la representación del paisaje selvático utilizando herramientas críticas de la escuela estilística. Por lo general esta perspectiva ha sido una constante en muchos estudios sobre este corpus literario. Para aproximaciones más críticas y actuales, véanse Entangled Edens de Candance Slater y Transatlantic Topographies de Ileana Rodríguez en el área de los estudios literarios y culturales. Desde la antropología, el libro Other Amazonians, editado por Stephen Nugent y Mark Harris, hace una crítica contundente de los “lugares comunes” del discurso de las ciencias sociales en la región.

⁸ Véase su libro de aforismos Sucesivos escolios a un texto implícito. Santa Fe de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1992.

Gómez Dávila, sin embargo, no asistimos al perfeccionamiento infinito de la condición humana que caracteriza a la idea moderna de progreso, sino más bien a una búsqueda obstinada por lo inmutable y permanente, una búsqueda en la que el progreso, en lugar de movilidad continua, tiende hacia el equilibrio puro y por lo mismo se hace superfluo. Paradójicamente la civilización no es para él algo que se construye sino algo que se alcanza, pues ella pareciera preexistir al movimiento frenético de la acción humana y también ser su tumba. En este sentido el anacronismo hermenéutico de Gómez Dávila es un elogio al poder de la arquitectura—en particular la de tipo monumental—para darle visibilidad y duración histórico-espacial a un paradigma preconcebido de estabilidad absoluta cuyo correlato empírico es la puesta en marcha de procesos de identificación y cohesión social.

Se trata de una ficción que no por serlo deja de manifestarse con fuerza o de expandir convincentemente sus presupuestos ideológicos. De hecho, las políticas de la monumentalidad arquitectónica, ya sea en sus diversas modalidades clasicistas o de vanguardia, por lo general han estado ligadas al despliegue simbólico del poderío estatal y a la correspondiente afirmación de valores estéticos, políticos y sociales supuestamente inamovibles. Tales valores se sustentan, a su vez, en un acto de fe que sanciona la univocidad semántica de una estructura o un monumento, y que para hacerlo debe constreñir el campo de lectura hasta evidenciar la encarnación de lo universal en lo particular, o, en otras palabras, hasta que quede manifiesto el canal que supuestamente conecta valores universales con la intención de un creador y con su inmediata proyección social en una edificación específica.

Es lo que el historiador de la arquitectura Dell Upton, en un texto seminal de 1991, denominaba “experiencia normativa del medio ambiente” (197). Dicha experiencia se sostiene en una serie de presupuestos heredados de la historiografía arquitectónica decimonónica en los que se exaltaban los universales estéticos y la pureza intencional junto con algunos de sus derivados conceptuales prominentes: por ejemplo, la creencia en el significado único de la obra o la distinción clara entre creador y audiencia.⁹ Para Upton, por el contrario, el significado de una estructura está dado por quienes la ven y la usan, así como también por los aspectos no intencionales que la rodean. Se trata entonces de una constante reescritura del espacio en la que el uso cotidiano prima sobre la intención original, burlando, por así decirlo, el propósito final de los sistemas urbanísticos: la racionalización espacial y la naturalización del significado literal de la experiencia urbana. Algo similar a las prácticas retóricas del caminar analizadas por Michel de Certeau, en las cuales el transeúnte es capaz de eludir el espacio disciplinario del trazo urbano mediante modos de circulación que actualizan los aspectos reprimidos de la retórica espacial. Más aún, para de Certeau los sistemas urbanísticos funcionan de manera análoga al normativismo gramatical del lenguaje en tanto intentan precisar el “significado correcto” de una estructura para así poder contener los excesos figurativos de aquellas prácticas que se sitúan por fuera de las reglas del juego. Esto mismo conlleva a su vez un movimiento de naturalización de una ideología particular:

this faceless ‘proper’ meaning cannot be found in current use, whether verbal or pedestrian; it is merely the fiction produced by a use that is also particular, the

⁹ Upton sostiene que la experiencia normativa del medio ambiente no es privativa de la historiografía arquitectónica ligada a la denominada alta cultura, sino que también hace parte de la narrativa de los defensores de las tradiciones vernáculas. En estas últimas, según el autor, suelen también ser frecuentes las descripciones monolíticas de los productos de la alta cultura que comunidades subalternas igualmente monolíticas resisten o intentan vulnerar. Véase Upton, 197.

metalinguistic use of science that distinguishes itself by that very distinction (100).

Quizás esa voluntad de significación y de producción ficcional—que tanto Upton como de Certeau intentan desmontar—sea el *núcleo* donde reside el poder de las estructuras monumentales para convocar, para presentar como pauta universal lo que en realidad es un uso particular, y para esconder su rostro en el mismo instante en que se manifiestan estrepitosamente e intentan crear consenso.

Son precisamente las palpitaciones de ese núcleo las que le llegan a quien penetra el complejo arquitectónico de la Plaza de São Sebastião en el centro de la ciudad amazónica de Manaus. Ubicada en uno de los puntos más altos de la ciudad—a pocas cuadras del bullicioso puerto sobre el río Negro y de la Zona Franca, el área de libre comercio que desde su inauguración durante los años de la dictadura (1964-1985) ha sido el polo económico de la ciudad—la plaza es sin duda uno de los lugares mejor preservados de todo Manaus, así como un recuerdo perenne de la bonanza cauchera de cambio de siglo que hizo posible la abrupta modernización de la ciudad. El diseño ondulante del suelo, elaborado con trozos de piedra portuguesa en blanco y negro, simula el encuentro de los ríos Negro y Solimões¹⁰—ambos históricamente ligados al desarrollo económico de la ciudad—y produce el espejismo de corrientes en movimiento que pronto convergen en el bloque escultórico que preside la plaza, el cual lleva el sugerente nombre de “Abertura dos portos do Amazonas”. El monumento, hecho en bronce y mármol, es una alegoría que sigue la estética academicista neoclásica decimonónica y representa a cada continente en la forma de un *amorino*—figurines dinámicos de niños desnudos

¹⁰ Nombre con el que se designa en Brasil al río Amazonas desde la frontera con el Perú hasta su confluencia con el río Negro.

vinculados principalmente con el arte del Renacimiento italiano pero cuyo origen puede rastrearse en la estética de la Antigüedad Clásica—sentado sobre la proa de un navío que penetra triunfalmente el sistema hidrográfico amazónico. En la placa que conmemora su inauguración se lee que el bloque escultórico es un “preito de gratidão dos amazonenses aos propugnadores da grande idéia da abertura dos portos do Amazonas aos navios mercantes de todas as nações”. La narrativa celebratoria de la placa, su homenaje a cuatrocientos años de violentas e intermitentes expediciones colonizadoras en la zona, cumple la extraña función de retrotraer al plano de la literalidad el pretendido efecto alegórico del monumento, de cancelar la alegoría en el mismo instante en que ésta



Fig. 3. Plaza de São Sebastião. Monumento “Abertura dos portos do Amazonas” y fachada del Teatro Amazonas al fondo.

alcanza plenitud expresiva a través del equilibrio semántico llevado a cabo por la escritura. Y llama la atención igualmente reparar en la manera como el lenguaje austero

de la estética neoclásica se transforma aquí en agente del movimiento universal del capitalismo internacional, produciendo para éste la ficción de una comunidad definida y cohesionada de antemano: el agradecido pueblo amazonense al que se refiere la inscripción.

Pero si en su inmovilidad el bloque escultórico ofrece la representación de incontables incursiones mercantiles a la Amazonía, así como del vínculo definitivo entre las rutas fluviales regionales y la industria moderna generada alrededor del caucho, el famoso Teatro Amazonas, situado detrás del monumento y sin lugar a dudas la estructura insignia de la plaza, parece condensar el tono victorioso, el entusiasmo general, con que los agentes de la efímera civilización cauchera concibieron su propia aparición dentro de esa larga historia. Desde su inauguración en 1896, la casa de ópera ha mantenido un estatus icónico como símbolo de Manaus y como reminiscencia monumental de los excesos metafóricos de la bonanza del caucho. Su casi saturante reproducción en fotografías, tarjetas postales, páginas web e incluso películas internacionales¹¹, dan a veces la impresión de que las enmarañadas circunstancias que le dieron vida hubieran terminado por convertirlo en sinécdoque no solamente de Manaus sino también del período más turbulento en la historia moderna de la Amazonía.

Considerado una construcción ecléctica, el teatro incluye aspectos de estilo renacentista, elementos neoclásicos, constantes referencias a la mitología griega y decoración interior diseñada según el preciosismo industrial del *art-nouveau*

¹¹ Véase, por ejemplo, el filme *Fitzcarraldo* de Werner Herzog, aparecido en 1981 y basado parcialmente en la historia del cauchero peruano Carlos Fermín Fitzcarrald. Algunas escenas de la película fueron filmadas en el Teatro Amazonas.

finisecular.¹² En lo esencial no difiere demasiado de otras casas de ópera construidas en Brasil por la misma época, las cuales por lo general seguían las pautas del arquetípico *Palais Garnier* de París—quizás la estructura más sistemáticamente copiada alrededor del mundo durante la segunda mitad del siglo XIX.¹³ Sin embargo, su edificación estuvo inicialmente rodeada de toda suerte de polémicas y dificultades, ya que para algunos la obra era demasiado exigente y costosa para los fondos municipales. De hecho, el teatro llegó a ser finalizado sólo después de diecisiete años de trabajos muchas veces interrumpidos a causa del clima de inestabilidad política que rodeó la implantación de la República; su costo total, según algunos cálculos, se acercó a las cuatrocientas mil libras esterlinas (Souza 142), una suma desorbitante para la época, pero que se explica, primero, por la cantidad de trabajadores, arquitectos y artistas contratados (muchos de ellos venidos del extranjero), y, segundo, porque la casi totalidad de materiales utilizados para su construcción fue directamente importada de Europa: acero de Escocia, mármol y cristalería de Italia, muebles y detalles ornamentales de Francia.¹⁴ Con todo, la euforia general que la economía cauchera produjo en la burguesía local, junto con la creencia en la abundancia ilimitada (y el monopolio incuestionable) del recurso natural que la

¹² Pueden encontrarse algunos comentarios de interés sobre el estilo del Teatro Amazonas en el segundo capítulo del libro de Valladares, escrito en ocasión de la restauración del predio comisionada por el Gobierno del Estado de Amazonas en 1974.

¹³ Los otros predios construidos en Brasil siguiendo el arquetipo del *Palais Garnier* de París son los teatros municipales de Río de Janeiro y de São Paulo, inaugurados en 1906 y 1909 respectivamente. Ver al respecto el artículo de Lima de Toledo y Oliveira Marques sobre casas de ópera en Brasil. Por otra parte, es importante resaltar aquí la importancia de Jean-Louis-Charles Garnier, el arquitecto estrella de la racionalización urbanística del París del Segundo Imperio liderada por el Barón Haussmann. De hecho, la casa de ópera diseñada por Garnier ha sido para algunos la construcción que mejor respondió a la nueva fisionomía de poder y ostentación que la capital francesa adquiriría tras el reformismo haussmanniano (Middleton y Watkin, 245).

¹⁴ El plano original del teatro fue encomendado al Gabinete Portugués de Engenharia de Lisboa, luego de que el proyecto presentado por la firma resultara vencedor en la competición pública convocada por el gobierno estatal (Monteiro 40, Tomo I). Entre los artistas traídos de Europa para efectos del decorado del predio se destaca el italiano Domenico de Angelis, cuya obra analizaremos más adelante. Con respecto a los materiales utilizados en la construcción del teatro, consúltese el primer capítulo del libro de Prado Valladares y el texto Correa (45-48).

sustentaba, fueron factores determinantes para que el proyecto, pese a todas las dificultades, fuera llevado a término.

El decreto de 1881 que iniciaría la materialización del teatro justificaba la costosa empresa por dos razones. La primera era que la ciudad gozaba de una próspera situación financiera que le permitía invertir en el embellecimiento de la ciudad. La segunda afirmaba que el contacto con representaciones dramáticas y operáticas de nivel internacional ayudaría a “civilizar” y a elevar el “gusto” de la población manauense (Monteiro, 20, Tomo I). Ya en consonancia con las tendencias positivistas que caracterizarían el advenimiento del período republicano en Brasil, el decreto parecía dar la pauta sobre la función que la casa de ópera tendría dentro del ámbito social en que sería insertada: ser una instancia estética de gobernabilidad civilizatoria que estuviera en consonancia, y que a la vez ayudara a potenciar, el drástico proceso de modernización que Manaus y la Amazonía brasileña estaban experimentando en su entronque con la industria transnacional del caucho.

La alianza entre arquitectura y civilización que anunciaba el documento hace eco de lo que identificamos como el núcleo de la monumentalidad: su voluntad de significación y de producción ficcional. Habría que preguntarse entonces cómo penetrar críticamente dicho núcleo, cómo mirar de cerca su funcionamiento sin quedar atrapados bajo el poder de su embrujo. Curiosamente el camino que intento seguir para ello no es el de rastrear la pluralidad de significados generados por el uso cotidiano que Upton y de Certeau trazaron en su crítica certera de la experiencia normativa del medio ambiente; el camino que intento seguir corre, por así decirlo, en sentido paralelo al de la hermenéutica anacrónica de Gómez Dávila, aunque evitando siempre que ambos caminos se junten. Si

para el aforista colombiano (al igual que para los autores del decreto fundacional del Teatro Amazonas) la arquitectura monumental es una herramienta civilizatoria, o un instrumento capaz de medir niveles de civilización, una crítica interna de tal premisa debe proceder aproximándose al engranaje íntimo, a la operación que sostiene al núcleo de la monumentalidad, para que éste se revele por sí mismo y expurgue su fantasía. En otras palabras, la crítica interna que propongo no es la contraparte, sino más bien el complemento, de la crítica externa que se funda en el uso. Es algo casi evidente que el uso vulnera la autoridad de la norma; lo que ahora está en juego es averiguar cómo puede la norma producir, y pretender mantener, la ficción de su validez.

Quizás no sea inexacto afirmar que una de las peculiaridades de la monumentalidad está en la persistencia de su irradiación aurática. Walter Benjamin afirmaba que la reproducibilidad tecnológica moderna había logrado separar el arte del dominio de la tradición y de sus antiguas bases ritualísticas, sacudiendo así la importancia del criterio de autenticidad y la autoridad de la presencia inmediata (el aquí y el ahora), es decir, de todo aquello que constituye el “aura” de una obra. Sin embargo, las estructuras monumentales parecieran resistirse al agotamiento completo de su poder aurático incluso en casos—como el del Teatro Amazonas—en los que han sido objeto de una reproducibilidad tecnológica sistemática. Esta especie de paradoja en la que el aura sobrevive en (o a pesar de) la reproducibilidad del objeto, resulta menos oscura si se tiene en cuenta lo que Benjamin reconoció como la dupla valorativa que atraviesa a la obra de arte: “[a]rt history might be seen as the working out of a tension between two polarities within the artwork itself, its course being determined by *shifts in the balance* between the two. These two poles are the artwork’s cult value and its exhibition value” (“The Work

of Art...” 25, mi énfasis). La tensión dialéctica entre valor de culto y valor de exhibición equivale entonces a la tensión entre aura y reproducibilidad, mientras que el desarrollo de la historia del arte estaría determinado por los sucesivos cambios de balance entre ambos polos. Lo que sugiere la cita es que dicha tensión nunca desaparece sino que escala diferentes niveles de contradicción que en el camino generan su historicidad. Si bien la capacidad tecnológica es la que en última instancia fija el polo predominante para cada época, hay que convenir también en que cada modalidad artística experimenta intensidades variadas de la mencionada tensión. En la fotografía y el cine el balance se polariza privilegiando el valor de exhibición hasta prácticamente desterrar el valor de culto;¹⁵ en la pintura y la escultura, en cambio, el valor de exhibición es por naturaleza más limitado y el valor de culto mantiene un mínimo de presencia incluso en aquellos casos en que la tecnología ha disparado la reproducibilidad del objeto. Por otra parte, Benjamin sostiene que las obras cuyo modo de ser intrínseco radica en su reproducibilidad, como sucede con el cine, son “perfeccionables”—entendiéndose por tal cosa la libertad que puede tener el editor para ensamblar, ajustar y alterar secuencias de imágenes entre las tomas iniciales y la versión definitiva—y que en ello reside su capacidad de vulnerar radicalmente la compulsión a producir valores perdurables; algo muy diferente de lo que sucedía, por ejemplo, en la escultura clásica, que limitaba al máximo su capacidad de perfeccionamiento al producir obras de una sola pieza. Por eso

¹⁵ Hay que anotar que pese a pertenecer a una “misma familia”, para Benjamin la fotografía y el cine se inscriben de manera diferente dentro de la tensión entre culto y exhibición. “In photography, the exhibition value begins to drive back cult value. But cult value does not give way without resistance.” (27). Esta resistencia o residuo de valor de culto habría estado encarnada en el retrato fotográfico, el cual el desarrollo posterior de la fotografía lograría diluir. El cine desde su inicio, en cambio, impone para Benjamin una renuncia radical del valor de culto, en parte por ser “the first art form whose artistic character is entirely determined by its reproducibility” (28), y en parte porque su mismo proceso de producción depende del montaje de imágenes y de técnicas de edición y alteración que hacen irrelevante el momento aurático (el aquí y el ahora) de la filmación. Véase Benjamin, “The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility”, 27-33.

para el crítico alemán la escultura había sido el medio tradicionalmente elegido para expresar valores perdurables, al tiempo que pronosticaba su paulatina decadencia en la era de las artes de montaje (27-28).

No obstante, desde otro ángulo, la extensión del aura en la reproducibilidad del objeto debe igualmente ser entendida efectuando una inversión de la relación entre ambos términos: el aura no es el origen sino más bien el efecto de la reproducibilidad. El criterio de autenticidad y el aquí-ahora de la presencia aurática son pensables sólo *a posteriori*, como resultados de la reproducción y de su inmersión dentro de redes de relaciones que los preceden, no como una cualidad intrínseca de la obra.¹⁶ En tal sentido el aura puede sobrevivir en (y a pesar de) la reproducibilidad del objeto porque en principio es producto de esa reproducibilidad. Benjamin justamente sugiere esto al reflexionar sobre la producción de una experiencia pura de la realidad como derivado del montaje cinematográfico:

In the film studio the apparatus has penetrated so deeply into reality that a pure view of that reality, free of the foreign body of equipment, is the result of a special procedure [...] The equipment-free aspect of reality has here become the height of artifice, and the vision of immediate reality the Blue Flower in the land of technology. (35).

Es en la tenaz resistencia al agotamiento definitivo de su irradiación aurática que se encierra uno de los rasgos definitorios de toda monumentalidad. Sin embargo, eso no explica suficientemente la fuerza significativa y ficcional que encierra lo que aquí he llamado el núcleo de la monumentalidad, sólo da cuenta de su posible duración. El núcleo de la monumentalidad se funda en una operación que mejor se entiende atendiendo a lo

¹⁶ Sigo aquí la excelente charla sobre Benjamin presentada por Eduardo Cadava en el contexto de la 16th Annual Charles F. Fraker Conference, evento organizado por los estudiantes graduados del Departamento de Lenguas y Literaturas Romance de la Universidad de Michigan. Noviembre 7 y 8 de 2008.

que podríamos identificar como el sustrato ritualístico del aura. Y aquí conviene recurrir a la lejana figura de Emile Durkheim, padre del funcionalismo objetivista en sociología, para intentar esclarecer este punto. En su estudio sobre los aspectos elementales de la vida religiosa, Durkheim señalaba que para las culturas totémicas la creación artística estaba incrustada en la imagen totémica. Por lo general, el tótem aparecía pintado o tallado en casas, muros, esculturas, utensilios domésticos e incluso en partes del cuerpo humano (Durkheim 112-113). Lo importante aquí es la explicación que el sociólogo francés ofrece acerca del significado social de estas representaciones:

[t]he totem expresses and symbolizes two different kinds of things. From one point of view, it is the outward and visible form of what I have called the totemic principle or god; and from another, it is also the symbol of a particular society that is called the clan. (208).

La operación llevada a cabo por el tótem consiste entonces en ser a la vez un símbolo de la sociedad y de dios, uniendo en una imagen sensible la particularidad de un clan con la universalidad de la divinidad, lo cual conlleva a violentar el principio de contradicción, ya que se trata de una representación que pretende ser universal y particular al mismo tiempo. Durkheim se apresura a resolver el problema estableciendo la identidad entre clan y divinidad, y aduciendo que el tótem es una transfiguración metafísica del clan por medio del cual éste se alaba a sí mismo (209). Lo interesante aquí, sin embargo, está en la contradicción misma. En ella reside la maniobra que le da al tótem su aura y donde se genera el “asombro” que provoca su presencia.

Este es entonces el sustrato ritualístico del aura. La irrupción de lo universal en lo particular es justamente la ilusión configurante del núcleo de la monumentalidad, el mecanismo por cuyo medio los espacios monumentales sancionan la ficción de su validez

normativa, curiosamente sumergiéndose en el irracionalismo de la contradicción para darle base a su proyecto de legibilidad. Como sucedía con la ley, según lo argumentado en el primer capítulo, la instancia de validación de estos espacios yace fuera de la lógica que ellos pretenden legitimar con su mensaje: en su base irracional reflejan el *modus operandi* del naturalismo político. He aquí la ruta para abordar críticamente la unión entre arquitectura y civilización sugerida por Gómez Dávila y esbozada en el decreto fundacional del Teatro Amazonas. Ahora bien ¿cuál es la particularidad que las estructuras monumentales universalizan? La respuesta no es difícil de entrever: la de un sector que se autoproclama portavoz de los intereses de la colectividad entera y con ese acto soberano pretende borrar las marcas de lo múltiple y producir la ilusión de una estabilidad colectiva consensual. Sobre este punto precisamente el teórico marxista Henri Lefebvre sostenía lo siguiente:

[s]paces made (produced) to be read are the most deceptive and tricked-up imaginable[...] Monumental buildings mask the will to power and the arbitrariness of power beneath the signs and surfaces which claim to express the collective will and collective thought. (183-184).

El núcleo de la monumentalidad es al mismo tiempo su más hábil truco. Al reclamar para sí la expresión ficcional de lo colectivo universal, las estructuras monumentales aseguran un tipo específico de legibilidad espacial y con ello se posicionan como instancias paradigmáticas de gobernabilidad civilizatoria. Es esto lo que ciertamente acontece, como vimos, en el complejo arquitectónico de la plaza de São Sebastião, donde la lógica monumental pretende imponer su legibilidad, territorializando un lugar con una determinada narrativa histórica, produciendo un espacio a través de una cierta memoria, para luego brindarlo al público como pauta universal que potencia

procesos de identificación social. Ahora conviene examinar más de cerca lo aquí descrito atendiendo a algunos elementos relevantes de la composición del Teatro Amazonas, a su muy particular producción de estabilidad colectiva consensual dentro del contexto, por demás altamente inestable, de la bonanza cauchera de cambio de siglo.

Milagro periférico (sueños de látex)

Si nos encontramos tan a nuestra satisfacción en plena Naturaleza, es porque no tiene poder sobre nosotros.

Humano, demasiado humano
-Friedrich Nietzsche

Hay una extraña desproporción entre la amplia resonancia de que goza el Teatro Amazonas de Manaus y la escasa atención crítica que ha generado. Es como si el efecto mágico-realista que produce la imagen romántica de una casa de ópera levantada en medio de la selva hubiera terminado enraizando al edificio en su propia monumentalidad y neutralizando sus posibles variaciones semánticas. Con frecuencia, sin embargo, se lo menciona brevemente en estudios sobre la bonanza del caucho y la literatura del período. Tal vez en ese desbalanceado modo de hacer presencia se encuentre la razón por la cual, hasta hace muy poco, la exigua historiografía arquitectónica del teatro aparecía enredada en el campo referencial impuesto por su legibilidad, creando así un circuito de retroalimentación en el que la ficción del monumento se extendía en su historiografía y ésta, por su parte, se monumentalizaba a sí misma al reforzarla. Las revisiones tradicionales de la historia del Teatro Amazonas solían enfatizar su preponderancia simbólica en el proceso de integración de la Amazonía a Occidente, o resaltar el simple carácter prodigioso de su existencia en un espacio geográfico usualmente concebido como primitivo y desprovisto de “cultura”; de ahí que haya sido llamado un “milagro

urbanístico” (Monteiro, 32), o una “gema de la *belle-époque*” capaz de nivelar a Manaus con los más refinados logros de la civilización occidental (Valladares 16).¹⁷ Lo cierto es que un milagro se refiere a algo cuya presencia dentro de un contexto determinado no puede ser explicada en relación a dicho contexto; pero la aparición del Teatro Amazonas, por el contrario, está orgánicamente conectada con las transformaciones urbanísticas que la ciudad de Manaus experimentaba durante el *boom* del caucho, llegando incluso a coronarlas majestuosamente, al reunir en un solo espacio varias imágenes que representaban los ideales, y la autoafirmación identitaria, de la burguesía local. Por eso, para comenzar a diluir el milagro, es importante reparar en tales cambios.

Fue en 1890, con el primer nombramiento del ingeniero Eduardo Gonçalves Ribeiro como gobernador del Estado de Amazonas, que la acelerada modernización de Manaus comenzaría a materializarse. Fiel al positivismo republicano y al nuevo lema de “orden y progreso” incluido en la bandera brasileña, la administración de *o pensador*—apodo con que Ribeiro era conocido tras haber fundado años antes un periódico del mismo nombre—fue la encargada de plasmar los nuevos ideales en el tejido urbano de la ciudad siguiendo lo que Margareth da Silva Pereira designa como el trípode que sostenía las reformas urbanísticas del siglo XIX: circulación, higiene y embellecimiento (80). En un período de intensa actividad comercial, era perentorio darle a la ciudad una fisionomía que estuviera a tono con la súbita importancia que había adquirido; una fisionomía que atrajera a colonos, negociantes e inversionistas extranjeros, y que al mismo tiempo

¹⁷ Pese a la perspectiva historiográfica tradicional de Monteiro y de Valladares, es justo reconocer que sus trabajos son útiles para cualquiera interesado en la historia de la famosa casa de ópera de Manaus, no sólo debido a la escasez de estudios críticos sobre ésta, sino también por la cantidad de datos y referencias que los autores mencionan. En especial, el extenso trabajo de Monteiro, publicado en los años 60, es bastante útil por ser una compilación de documentos históricos y noticias relacionados con la construcción del Teatro Amazonas.

hiciera más controlables los problemas de salubridad, seguridad y explosión demográfica que los cambios recientes generaban (Dias 28).¹⁸ Manaus se había convertido en el centro de la economía cauchera; todo lo que se necesitaba para que ésta funcionara pasaba por la ciudad, desde los instrumentos de trabajo y la comida que se les enviaba a los sirringeros selva adentro hasta las sedes de las casas comerciales que negociaban la exportación del látex (38).

Las transformaciones se hicieron a un ritmo tan vertiginoso que el propio Ribeiro, poco antes de su suicidio en 1900, se jactaba de haber encontrado en Manaus una aldea y de haberla devuelto, al dejar la gobernación en 1896, con toda la infraestructura de una ciudad moderna (Correa 36). En realidad no todo se efectuó durante su administración, pero sí se sentaron las bases de las implementaciones subsiguientes. A su llegada Ribeiro colabora en el diseño de un nuevo plano urbanístico para hacer de Manaus la soñada “París de los trópicos” y estrechar así la alianza entre la administración pública local, los opulentos barones del caucho y el capitalismo internacional. Con el impulso de producción espacial de un Barón Haussmann, Ribeiro haría en Manaus lo que el “artista demoledor” hizo en el París del Segundo Imperio. El plano incluía la edificación de puentes y la apertura de varias avenidas y bulevares; la ampliación del mercado municipal y la construcción del puerto flotante, uno de los más modernos de todo el Brasil, no sólo por su sistema aéreo de péndulos que transportaban la carga al interior de los buques trasatlánticos, sino también porque contaba con un mecanismo que le permitía sincronizarse con las variaciones del nivel de agua del río; la instalación de luz

¹⁸ La población de Manaus creció de manera progresiva durante este período. Según algunos cálculos la expansión demográfica de la ciudad fue de cinco mil habitantes en 1870 hasta cerca de veinte mil en 1890. Para 1910 la población de la ciudad ascendía a sesenta mil habitantes (Melo y Moura, 35). Este aumento se debió principalmente a las continuas olas de inmigrantes, tanto extranjeros como de otros estados del Brasil, que venían a probar suerte con la boyante economía gomífera.

eléctrica—Manaos fue la primera ciudad brasilera en contar con ese servicio—y de un sistema regular de alcantarillado y de tratamiento de basuras. Además el proyecto comprendía varias medidas tendientes a la racionalización del espacio urbano y a la regulación biopolítica de la población; dichas medidas, típicas del proceso de maduración de las sociedades disciplinarias del siglo XIX, abarcaban varios flancos tales como el registro obligatorio de todos los trabajadores y la designación de zonas suburbanas para la población obrera e indígena destribalizada que fluía a la ciudad; la modernización del sistema penitenciario y la promulgación de decretos contra la mendicidad, la ociosidad, los juegos de azar, el abuso del alcohol y la prostitución. Se proyecta igualmente la creación de comisiones e inspectorías gubernamentales dedicadas a supervisar la salud e higiene de la población, con equipos médicos encargados de hacer visitas domiciliarias, y con expertos técnicos traídos desde Río de Janeiro para identificar los focos de insalubridad en el tejido urbano. Este “urbanismo saneador”, como lo denomina Edineia Marcarenhas Dias, se constituye en una “forma peculiar de intervenção no espaço urbano que mistura a idéia de limpeza e higiene à idéia de embelezamento, para defender um modelo de morar, baseado na luta contra a promiscuidade” (63).¹⁹

Uno de los cambios que mejor ejemplifica la nueva política de intervención espacial está dado en el secamiento sistemático de los *igarapés*—especie de canales naturales que regaban la ciudad y eran utilizados por la población local para el transporte, el comercio, el aseo, el abastecimiento de agua y la recreación. Eran además un elemento distintivo del paisaje urbano y generaban una profusa vegetación en sus márgenes que ayudaba a atemperar el fuerte calor de Manaos. Ya a mediados del siglo XIX el gobierno

¹⁹ Para un análisis detallado de todos los cambios que experimenta Manaos durante la bonanza cauchera, y especialmente de los controles poblacionales y las políticas de saneamiento e higiene, consúltese el interesante libro de Dias, *A ilusão do Fausto. Manaus—1890-1920.*

local había comenzado a ver con desconfianza algunas de las prácticas que se llevaban a cabo en estos canales, llegando incluso a prohibir los baños públicos fuera de las áreas designadas por considerárselos una afrenta contra la moral (Valle y Oliveira 55). Pero es durante la administración de Ribeiro que los igarapés empiezan a ser vistos como verdaderos focos antihigiénicos que, además, entorpecían la libre circulación y el incipiente tráfico automotriz que estaba invadiendo a la ciudad. En un último esfuerzo por imponer disciplina y control sobre el espacio urbano, la administración inicia el secamiento de los igarapés que atravesaban la parte central de Manaus. Por cada igarapé enterrado se construye una avenida, trocando así la fluidez del agua por la firmeza de las rutas pavimentadas, y erradicando con ello no sólo una configuración ecosistémica particular sino también un cúmulo de usos y costumbres de la población que le eran propios. Lo irónico de todo fue que el entusiasmo por habilitar nuevas zonas comerciales mediante la extirpación de los igarapés llevó con frecuencia a ejecutar los secamientos sin una planeación rigurosa; esto en consecuencia facilitó la formación de pozos sépticos en varios puntos de la ciudad que causaban brotes súbitos de malaria y fiebre amarilla (176). Siguiendo una suerte de fatalidad circular, el nuevo urbanismo saneador producía los males que en principio se había propuesto eliminar. Con todo, la empresa modernizadora de Ribeiro sería honrada con una importante avenida que lleva el nombre del dinámico gobernante, y cuyo trazo se haría sobre la misma ruta que seguía el extinto igarapé Espírito Santo, uno de los más grandes y concurridos antes de las reformas de *o pensador*.

En términos arquitectónicos el neoclasicismo se convirtió en el lenguaje predilecto de la implantación del estado positivista republicano en la ciudad. Es evidente

que tal adopción de estilo no ocurrió en Manaus únicamente, sino que fue una práctica extendida en las innovaciones urbanas de varias ciudades latinoamericanas; lo interesante, no obstante, es que en Manaus el neoclasicismo entró, por así decirlo, con una fuerza avasalladora y fundacional que le permitió producir casi *ex nihilo* el nuevo semblante citadino, debido a que antes del *boom* del caucho la ciudad no contaba con construcciones de importancia ni con una infraestructura cimentada que resistiera los embates de la significación monumental neoclásica. En este sentido Manaus emerge como una ciudad fundamentalmente republicana: su arquitectura no muestra las marcas de la tradición colonial lusitana que otras ciudades del país lograron mantener incluso después de las reformas decimonónicas y del auge espectacular del modernismo brasileiro del siglo pasado (Correa 12). El carácter austero, jerárquico y lineal del estilo neoclásico sin duda entroncaba bien con el desarrollismo evolutivo que nutría la plataforma ideológica positivista de la administración de Ribeiro. Con su dependencia y fundamentación en los códigos estructurales de la Antigüedad Clásica, el neoclasicismo, pese a ser un estilo netamente moderno, reintroducía la autoridad del mundo helénico como mito de origen cultural—es decir como patria espiritual de la Cultura en general—al tiempo que se hacía agente del disciplinamiento modernizador de carácter internacional que el capitalismo industrial requería para estabilizarse. Fue en esta sincronía entre mito y capital, o mejor, en esta capitalización del mito mediante la mitificación del capitalismo, que el estilo neoclásico logró convertirse en el corolario de la reforma urbanística de Manaus: su operación consistió en proporcionarle un origen fundacional a la idea de progreso infinito que estaba detrás del nuevo plano modernizador. Y así, al tiempo que la ciudad era invadida por innumerables mercancías

extranjeras, distribuidas por establecimientos cuyos nombres evocaban el refinamiento de la *belle-époque* finisecular europea,²⁰ se erigían paralelamente portentosas estructuras que incorporaban motivos clasicistas, entre las cuales se encontraban el Palacio de Gobierno, el Palacio de Justicia y el Teatro Amazonas.

Es en este horizonte, y no en el terreno improbable de lo extraordinario, que se manifiesta la legibilidad monumental de la celebrada casa de ópera. El “milagro urbanístico” que supuestamente representa el Teatro Amazonas pierde su carácter maravilloso una vez se lo coloca en el contexto del urbanismo saneador y de la pulsión modernizadora que la economía cauchera y la administración de Ribeiro habían puesto en marcha. La construcción de casas de ópera, al menos en el continente americano, siempre estuvo asociada a proyectos de renovación urbana; como espacios diseñados para la celebración de la alta cultura y para la afirmación identitaria de la burguesía, estos edificios terminaban produciendo la sublimación simbólica de los mecanismos que les habían dado vida (Toledo y Marques 56). En este sentido el Teatro Amazonas cumplía una función similar a la que cumplirían, por ejemplo, las casas de ópera en ciudades como Río de Janeiro o São Paulo: coronar un proceso de modernización.

En general, como ya fue señalado, varios elementos de la composición formal del teatro también seguían patrones comunes a la estética arquitectónica y decorativa de la época. La persona responsable por gran parte del diseño, incluyendo la decoración interior, la pintura y el amoblado, fue Crispim do Amaral, un versátil artista y escenógrafo brasileño que había trabajado por algún tiempo en la prestigiosa *Comédie-Française* de París. Amaral trazó la fachada del teatro tomando como modelo uno de los

²⁰ Algunas de estas tiendas y establecimientos eran, por ejemplo, “Au Bon Marché”, “La Ville Paris” y “Parc Royal”, entre otros (Burns 8).

tímpanos laterales semicirculares del famoso *Palais Garnier* y se encargó de diseminar por toda la estructura las múltiples referencias clasicistas que la caracterizan: en la parte exterior, las columnas con capiteles corintios y las dos figuras mitológicas del frontispicio que sostienen un escudo con la fecha de inauguración del monumento; en el interior, particularmente en la sala de espectáculos, las veintidós máscaras de teatro griego que rodean el recinto, bajo las cuales se leen los nombres de compositores y dramaturgos canónicos (Mozart, Beethoven, Wagner, Sófocles, Shakespeare, Calderón, etc...), así como los amorinos de los arcos interiores y el fresco del *plafond* o cielo raso, el cual representa el baile festivo de cuatro alegorías (tragedia, música, danza y ópera) coronadas y enredadas en cintas blancas. Las sillas y camarotes, por el contrario, reflejaban el hedonismo internacionalista del *art-nouveau*—el estilo decorativo más a tono con la idea de prosperidad ilimitada y con la suntuosa autocomplacencia de la civilización industrial de fin de siglo (Escritt 11). En un guiño a la geografía local, Amaral además creó para el inmenso telón del escenario una alegoría en la que se alude al encuentro de los ríos Negro y Solimões. Todo esto simplemente demuestra la reproducción convencional de patrones arquitectónicos y ornamentales de la época en la estética del Teatro Amazonas. Sin embargo, hay dos elementos que ciertamente lo distinguen del resto de casas de ópera construidas en Brasil y en otros lugares durante el siglo XIX y que revisten gran importancia para el análisis que intento desarrollar aquí. El primero consiste en el cielo raso y los paneles decorativos del llamado *Salão Nobre*, el salón vestibular del teatro; el segundo está representado por la inmensa cúpula, pintada en los colores de la bandera brasileña, que domina toda la estructura desde arriba.

El complejo pictórico del *Salão Nobre*, considerado por algunos como la expresión mejor acabada de la pintura arquitectónica ambiental en el Brasil (Valladares 78), es sin duda el conjunto decorativo más importante de todo el teatro. Para el diseño y ejecución del proyecto, el Gobierno del Estado de Amazonas comisionó al artista italiano Domenico De Angelis—un afiliado a la tradicional *Accademia di San Luca* de Roma que previamente había trabajado en la Amazonía decorando el cielo raso del Teatro Paz de Belém. Si bien De Angelis suele ser identificado como el único autor de la obra, es justo reconocer que se trataba en realidad de un trabajo de “escuela” en el que, según las convenciones de producción pictórica del momento, un equipo elaboraba las piezas bajo la dirección del artista principal. En el contrato se estipulaba que De Angelis debía completar el complejo pictórico en su estudio de arte en Roma para luego ser transportado hasta Manaus e instalado en el vestíbulo del teatro; además, se especificaba claramente la temática y el formato de la obra, la cual incluiría la decoración del *plafond* con una pintura de tema alegórico y la creación de once paneles laterales imitando gobelinos (los famosos tapices de la fábrica francesa del mismo nombre) que representarían escenas de la naturaleza y los paisajes amazónicos. Uno de estos gobelinos debería estar dedicado a un “asunto” de la ópera de Carlos Gomes *O Guarani*, basada en la novela homónima de José de Alencar, la máxima figura del indianismo romántico en las letras brasileras. Aparte de esto, el contrato establecía la colocación de dos espejos en los extremos del salón y la distribución de ocho bustos de personajes notables, entre ellos el del propio Carlos Gomes.²¹

²¹ Sobre los detalles del contrato entre el Gobierno del Estado de Amazonas y Domenico De Angelis consúltese el segundo tomo del estudio de Monteiro (319-338).

El conjunto de la escena debía producir un efecto directo y profundamente simbólico en el público de la época. La pintura del *plafond*, la cual lleva el título evocativo de “A Glorificação das Belas Artes da Amazônia”, muestra a Gloria, el dios Apolo y las nueve musas descendiendo triunfalmente del Monte Helicón sobre el dócil y placentero paisaje amazónico de los falsos gobelinos. Si las musas y Apolo, quien sostiene un diseño arquitectónico, aparecen absortos en una especie de éxtasis celebratorio de la reciprocidad de las artes clásicas, la figura de Gloria, la cual se presenta erguida, alada y llevando una corona de laurel en cada mano, sanciona todo el proceso de descenso con una actitud solemne y decidida que hace pensar en el cumplimiento irrevocable de un destino. De hecho, su mirada disciplinaria no se dirige al plano de la escena mitológica sino al vacío del salón vestibular, colocándose así en una perspectiva de visión panóptica privilegiada que le permite enlazar el espacio real con el espacio pictórico. De otro lado los gobelinos, hechos en ténpera sobre lino y esparcidos alrededor de los muros laterales del salón, son en realidad viñetas paisajísticas de la flora y la fauna regionales que funcionan como ventanas a través de las cuales los asistentes podían disfrutar del simulacro de un contacto “directo”—aunque salubre y seguro—con una Amazonía que para muchos generaba sin duda sentimientos encontrados de pavor y fascinación. En las noches de gala, o durante los intermedios de una presentación, los espectadores—conformados por la elite política y comercial local, al igual que por inversionistas extranjeros—asistían a un confortable espectáculo pictórico en el que se



Fig. 4. Detalle de “A Glorificação das Belas Artes da Amazônia” de Domenico De Angelis

alternaban vistas panorámicas y *close ups* de la naturaleza selvática, retratada en el realismo bucólico de los gobelinos. Las escenas eran variadas: un jaguar de aspecto inofensivo a punto de cazar un capibara; un par de garzas aproximándose a un riachuelo o un grupo de mariposas azules volando delicadamente por entre la refrescante flora nativa. También podía verse el panorama de un colorido crepúsculo amazónico, o cuadros que hacían referencia al costumbrismo local: los pescadores, la canoa deslizándose por un igarapé, un buque remontando el río, o el inmenso puente transitado por residentes aburguesados y cosmopolitas. En el centro de una de las paredes surgía la alusión novelístico-operática a *O Guarani*: el “asunto” elegido para ser representado fue el momento en que Peri, el indígena fiel y cristianizado de la novela de Alencar, rescata de una emboscada de indios salvajes a Ceci, la hija del hidalgo colonizador Antonio de Mariz. Curiosamente, según la historia, después de este incidente Ceci y Peri se



Fig. 5. Detalle de gobelino. Jaguar y capibara.



Fig. 6. Detalle de gobelino. Mariposas y paisaje.

enamoran, deciden quedarse a morar en las selvas en vez de dirigirse a Rio de Janeiro (como había sido inicialmente planeado por el padre de Ceci) y se convierten en la pareja fundadora de la raza brasilera.

Era en la articulación entre lo que está arriba y lo que está abajo, entre el esplendor clasicista y disciplinario de las deidades mitológicas en descenso, y los motivos nativistas y bucólicos de los paneles laterales, que las pinturas del *Salão Nobre* ratificaban la transformación de Manaus bajo la pulsión modernizante de los valores occidentales y el capitalismo internacional. La experiencia virtual de la Amazonía que creaban los falsos gobelinos estaba tan libre de enfermedades y peligros como de indios, trabajadores urbanos y *caboclos*—los campesinos mestizos que ya para la época conformaban la mayoría de la población amazonense. Las pocas imágenes de habitantes regionales eran, o bien de la europeizada burguesía local, o bien de lo que Antonio Candido llama el “indio caballeresco” del indianismo romántico alencarino: un “tipo”

indígena modelado de acuerdo a los patrones morales y conductuales de los caballeros medievales (139). No deja de llamar la atención, además, la exuberante presencia de agua en muchos de los cuadros: el agua que había sido erradicada de la ciudad mediante el secamiento sistemático de los igarapés aparecía ahora transformada en goce estético y, a la vez, en elemento de valor económico que permitiría la conexión de la región con los centros metropolitanos del mundo industrializado. La farsa de la repetición histórica estaba dada en la fabricación de una experiencia normativa del espacio que se manifestaba como producción de paisaje y como estructuración de su contraparte necesaria: la actitud contemplativa. En uno de los pocos estudios críticos que se han hecho sobre el salón vestibular del Teatro Amazonas, Ana Maria Daou sostiene que sus pinturas,

pretendem promover um afastamento da concepção da natureza tropical e em especial amazônica 'adversa' [...] [e]stimulam uma atitude positiva e contemplativa diante da natureza domesticada e idealizada por aqueles que, a distância, fizeram os acertos finais sobre os temas retratados. Apresentava-se uma região asséptica e disponível aos investimentos e à ação de homens empreendedores como o desejavam aqueles que difundiam a política migratória ou preconizavam a vinda de investidores e trabalhadores. (62).

La docilización paisajística de la naturaleza es ciertamente consustancial con su positivización instrumental. Con todo, lo más notorio del espectáculo que tenía lugar en el *Salão Nobre* no era su aspecto propagandístico, sino el hecho de que tal aspecto fuera el efecto de la puesta en escena de la duplicación de la realidad en “naturaleza y cultura”: la presuposición metafísica que estaba detrás de la racionalidad instrumental que había territorializado la Amazonía durante el *boom* del caucho. Esto resulta evidente no sólo en la tensión simbólica entre el *plafond* y los falsos gobelinos, sino también en la situación del espectador mismo, convertido instantáneamente en sujeto contemplativo de un paisaje

objetivado, y en la reproducción *ad infinitum* de todo el espectáculo por medio de los dos espejos colocados a ambos lados del salón. Es como si en esta progresiva repetición que va de la historia a las pinturas del *Salão Nobre*, y de éstas al espectador y los espejos, la mimesis del poder reforzara la idea de mundialización de la cultura burguesa mediante el despliegue ilimitado de la dicotomía naturaleza-cultura.



Fig. 7. Teatro Amazonas. Vista lateral de fachada y cúpula.

Sin embargo, toda esta resonante celebración del internacionalismo burgués tenía su contraparte en la fuerza inherentemente decodificadora del mercado capitalista, en su casi imparable tendencia a diseminar conglomerados identitarios—una tendencia que se hace aún más poderosa en zonas marginales con escasa presencia estatal como lo era la Amazonía de cambio de siglo. El peligro que venía aparejado con el sueño de modernización acelerada que prometía la economía cauchera era nada menos que la posible desnacionalización de Manaos y los territorios amazónicos—algo intolerable en medio del auge y la urgencia del proyecto republicano de construcción nacional. La

inmensa cúpula que corona la casa de ópera pareciera levantarse como un intento de exorcizar las ansiedades nacionalistas que los excesos del capital y las fuerzas foráneas despertaban en la elite de la ciudad. Hecha con miles de tejas de cerámica pintadas de verde y amarillo, y añadida dos años después de la inauguración del teatro, la cúpula generó un amplio debate en los periódicos de Manaus por su extraña apariencia y su falta de funcionalidad estructural. Tan atípico resultaba su aspecto en relación con el resto del edificio que, como asegura Mario Ypiranga Monteiro, muchos la consideraban una “monstruosidad”, llegando incluso a ser bautizada con motes jocosos como “el papagayo” o “la mantequillera” (389). Lo interesante, no obstante, está en la manera como la cúpula revierte y redefine la lógica representacional del complejo pictórico de De Angelis: si por un lado las musas y deidades del cielo raso del *Salão Nobre* descenden sobre la naturaleza amazónica de los gobelinos e imponen un cierto orden cultural que se manifiesta en paisaje, por otro lado la cúpula controla el significado de toda la estructura desde arriba, nacionalizando de esta manera la conjunción entre mito y capital encarnada en el clasicismo mitológico griego, sin por ello renunciar a su compulsión disciplinaria. Era entonces dentro de este juego de inversiones entre la cúpula pintada en los colores de la bandera brasileña y el salón vestibular—entre, nuevamente, lo que está arriba y lo que está abajo—que el Teatro Amazonas se constituía en instancia de autoafirmación identitaria para la burguesía local y en máquina de expresión ficcional de lo colectivo: una máquina capaz de producir la ficción de estabilidad colectiva consensual por cuyo medio la nación y su ley soberana eran rescatadas de las fuerzas desestabilizantes de la bonanza del caucho en la Amazonía. Tal vez al final nos sea permitido afirmar que, después de todo, el Teatro Amazonas sí es un “milagro”, pero no

por ser una casa de ópera incrustada en medio de la selva, sino por presentar lo particular como colectivo universal. El milagro del Teatro Amazonas se consume en el núcleo de su monumentalidad.

Vacío

I will imagine that the sky, air, earth, colors, shapes, sounds and anything external to me are nothing more than creatures of dreams by means of which an evil spirit entraps my credulity.

Meditations on First Philosophy
-René Descartes

¿Qué función tiene un vacío? Es interesante detenerse a analizar cómo la figura del vacío ha estado ligada en el pensamiento moderno a la producción de una nueva ontología. La estrategia de suspensión o disolución que, como vimos en el primer capítulo, hace parte del movimiento constituyente del naturalismo político, tiene su contraparte en la doble manifestación de la estrategia reflexiva que define el campo epistemológico de la filosofía moderna: la duda universal cartesiana y la *epoché* fenomenológica de Edmund Husserl. Fue en 1619 que el joven René Descartes, luego de una efímera vocación militar que lo llevó a enlistarse temporalmente en el ejército holandés, tuvo la famosa visión en que se le revelaba de golpe la unificación definitiva de todas las ciencias. La visión se materializaría años más tarde, cuando en una serie de tratados Descartes sienta las bases de la revolución epistemológica moderna que pretendía desplazar para siempre el pensamiento escolástico, crear un método irrefutable para las ciencias naturales y fundar un nuevo sistema filosófico. Lo curioso de la extraordinaria empresa cartesiana no estaba en la pretendida validez de sus desenfundados objetivos sino en el procedimiento a través del cual buscaba conseguirlos. La tarea

requería de un método radical que trastornara toda convicción y toda creencia para encontrar, si acaso era posible, el grado cero del conocimiento, la piedra angular sobre la cual reconstruir la fe en la existencia del mundo y en la capacidad humana de conocerlo. En la primera de sus seis meditaciones metafísicas Descartes planteaba la cuestión con la angustia de quien aguarda lo inevitable:

Some years ago I noticed how many false things I had accepted as true in my childhood and how doubtful were the things that I subsequently built on them and therefore that, once in a lifetime, everything should be completely overturned and I should begin again from the most basic foundations if I ever wished to establish anything firm and durable in the sciences [...] Therefore, today I appropriately clear my mind of all cares and arrange for myself some time free from interruption. I am alone and, at long last, I will devote myself seriously and freely to this general overturning of my beliefs. (18).

Para la “sacudida general” de todas sus creencias el filósofo francés acudiría a una duda metódica dirigida a vulnerar los fundamentos que, según él, sostenían el edificio del conocimiento. Todo aquello que suscitara alguna incertidumbre o que no se le presentara de manera *clara y distinta* sería descartado como falso. La duda omnívora cartesiana primero diluía el mundo físico al lanzar su artillería contra la información sensorial: los sentidos a veces nos engañan y no es razonable confiar en quienes alguna vez nos han engañado (19). El segundo paso consistía en borrar la distinción entre vigilia y sueño para reforzar la idea de que, incluso en aquellos momentos en que creemos tener certeza sobre la veracidad de nuestra experiencia sensorial inmediata, existe siempre la posibilidad de que estemos en medio de una fantasía onírica. Por último Descartes introducía la figura del “genio maligno”, una entidad poderosa y astuta empeñada en producir la equivocación del filósofo incluso en relación a aquellas cosas cuya verdad no dependía de la realidad externa, como los números y las formas geométricas. De esta manera se

producía un vacío epistemológico en la esfera del conocimiento cuyo objetivo principal era poner en suspenso la emisión de juicios sobre la naturaleza física e introducir una discontinuidad ficticia entre mundo y mente. Esto, sin embargo, no comportaba ninguna novedad: Descartes simplemente estaba radicalizando el argumento del escepticismo clásico de Pirrón y Sexto Empírico que había resucitado en Europa durante el siglo XVI ganando fervientes adeptos (el más ilustre de los cuales era Michel de Montaigne). Lo que sí resultaba diferente era la función que el vacío epistémico producido por la duda universal estaba llamado a desempeñar dentro del nuevo horizonte del pensamiento moderno: posibilitar la afirmación rotunda de *lo dado* mediante su disolución transitoria. Es en ese espacio vacío, por momentos identificado como “oscuridad inextricable” y “remolino profundo”, donde nada es cierto y todo es irreal (22), que Descartes se da cuenta de que para poder dudar y ser engañado debe al menos existir y que la duración de su existencia depende de la duración de su pensamiento. Surge entonces del vacío, de ese espacio indefinible y caótico, el sujeto cartesiano, la “cosa pensante” o *cogito* a partir del cual el filósofo logra reconstruir y afirmar, en las meditaciones siguientes, todo lo que antes había disuelto: Dios, el mundo y la posibilidad real de conocerlo y manipularlo.

Cuatro siglos más tarde el fundador de la fenomenología moderna, Edmund Husserl, emplearía una estrategia similar para acceder a lo que concebía como el yo trascendental o la conciencia pura fenomenológica. Esa “nueva región del ser”, como la llamaba el filósofo alemán, no era otra cosa que “una región del ser individual [constituida por] ‘vivencias puras’, ‘conciencia pura’, con sus ‘correlatos puros’ y, por otra parte, su ‘yo puro’ desde el *yo*, desde la conciencia, *las* vivencias que se nos dan en la actitud natural” (75). La búsqueda de esa esfera incontaminada y trascendental requería

de un procedimiento que distinguiera, por así decirlo, lo puro de lo impuro, y que deslindara esa región incontaminada de la conciencia de aquella sumergida en las mediaciones empíricas de la mencionada actitud natural. Tal procedimiento estaría dado en la *epoché* fenomenológica, un complejo mecanismo procedimental de raigambre escéptica en el que también se producía un vacío, salvo que este vacío, a diferencia de la disolución universal provocada por la duda cartesiana, funcionaba como un trazo de frontera, un umbral, entre lo trascendental y lo natural.²² En otras palabras, la *epoché* fenomenológica operaba suspendiendo o “poniendo entre paréntesis” todo lo relativo a la tesis de la actitud natural, es decir, al mundo espacio-temporal circundante, al estar-ahí de la realidad cotidiana. Como lo explica el mismo Husserl:

Ponemos fuera de juego la tesis general inherente a la actitud natural. Colocamos entre paréntesis todas y cada una de las cosas abarcadas en sentido óptico por esa tesis [...] practico la *epoché* ‘fenomenológica’ que me cierra completamente todo juicio sobre existencias en el espacio y en el tiempo. (73).

El vacío purificador husserliano, más que negación, era ante todo desconexión y desvalorización deliberadas: el mundo podía seguir existiendo dentro del paréntesis, pero ahora “no vale para nosotros nada” (74); su sentido aparecía irremediabilmente cerrado y todas las ciencias dedicadas a estudiarlo se hacían irrelevantes. Ahora bien, como en el caso de la duda cartesiana, el vacío que abre la *epoché* cumple la función de permitir la introducción de un pilar fundamental, de un Significante Maestro que es la condición de posibilidad de una manera de aproximarse al ser y que delinea así los contornos de una nueva ontología. El vacío pareciera entonces tener *usos* específicos: a Descartes le revela

²² Husserl distingue su proyecto del de Descartes al afirmar que para éste “la duda universal es propiamente un intento de negación universal. Aquí prescindimos de esto por no interesarnos cada uno de los componentes analíticos del intento de dudar, ni por ende el hacer un análisis exacto y completo de este intento. Nos limitamos a poner de relieve el fenómeno del ‘colocar entre paréntesis’ o del ‘desconectar’, que, patentemente no está ligado al fenómeno del intento de dudar” (72).

la certeza indubitable de la cosa pensante, del cogito, mientras que a Husserl le permite vislumbrar el residuo fenomenológico, esa región del ser representada por la conciencia pura. Después de todo, en ambos casos acudimos a la circunscripción de lo real al campo epistémico-ontológico del sujeto cogitante moderno, el cual se posiciona como su trascendencia unívoca. Como notan Gilles Deleuze y Félix Guattari en su discusión sobre el plano de inmanencia de la filosofía:

[b]eginning with Descartes, and then with Kant and Husserl, the cogito makes it possible to treat the plane of immanence as a field of consciousness. Immanence is supposed to be immanent to a pure consciousness, to a thinking subject. (46).

Y ese sujeto, según los autores, no representa otra cosa que la manera moderna de salvar la trascendencia: la inmanencia de lo que *es* sólo se sostiene en relación a la trascendencia del sujeto cogitante. Es entonces importante reparar en cómo la figura del vacío ha estado al servicio de la producción de una ontología de lo trascendente en el pensamiento moderno; en cómo dicha realidad precisa de la disolución imaginaria, de la desconexión o de la puesta entre paréntesis del mundo para poder autogenerarse y redefinir su relación con éste. El vacío epistemológico en el pensamiento moderno es el correlato gnoseológico del vacío legal en la teoría política que va de Hobbes a Schmitt. Pareciera que, como lo expresa Agamben, “everything happens as if both law and logos needed an anomic (or alogical) zone of suspension in order to ground their reference to the world” (“State of Exception” 60). Lo que me interesa a continuación es explorar esta extraña y paradójica funcionalidad del vacío en la escritura de Euclides da Cunha y Alberto Rangel generada alrededor de la bonanza cauchera en la Amazonía.

La estética del vacío como escritura vengadora

...caí na vulgaridade de uma grande cidade estritamente comercial de aviadores solertes, zangões vertiginosos e ingleses de sapatos brancos. Comercial e insuportável.

Carta a Domício da Gama
-Euclides da Cunha, 1905

A primera vista sorprende el agudo contraste que con respecto al lenguaje triunfalista del Teatro Amazonas marcan las respuestas literarias al contexto de la explotación del caucho. En lugar de monumentalidad, civilización y progreso, la literatura de este período producía ruinas y regresión infinita; en vez de soberanía y estabilidad consensual, proyectaba imágenes de la disolución y suspensión de la ley en el agotamiento del monopolio estatal de la violencia; y al placer de la contemplación paisajística oponía el miedo que emanaba de una naturaleza caótica, ofuscadora y perversa. Habría que preguntarse entonces por qué esta escritura, por demás tan profundamente implicada en la construcción y el fortalecimiento del proyecto republicano en el Brasil, elige plantear la disolución de un orden que no sólo es condición de su propia enunciación discursiva sino también su más urgente objeto de deseo. ¿Se trata acaso de un gesto autocrítico o autorevisionista de lo que Ángel Rama llamó la “ciudad letrada”? O por el contrario, ¿estamos ante una nueva estrategia letrada de acomodamiento para replantearse las premisas de su proyecto modernizador y de su propia legitimidad? Lo cierto es que en escritores como Euclides y Rangel el espacio amazónico—ese espacio que estaba siendo territorializado por la economía transnacional del caucho y del que ellos llegaron a tener una experiencia directa por diferentes motivos—es producido como un inmenso vacío legal, epistémico e histórico en el que el conocimiento y la gobernabilidad parecen imposibles. Lo que aquí llamaré la estética del vacío es ante todo un ensamblaje de imágenes vertiginosas y disolventes extraídas de los

textos de ambos autores, las cuales al principio dan la impresión de provocar la ruptura o la discontinuidad radical con todo aquello que la narrativa arquitectónica de la casa de ópera de Manaus representaba. Una mirada más detallada muestra, sin embargo, que eran su negación complementaria.

No deja de llamar la atención que tanto da Cunha como Rangel viajaran al territorio amazónico en calidad de agentes de la legibilidad estatal: el primero como jefe de una comisión peruano-brasilera de demarcación limítrofe en la Amazonía occidental y el segundo desempeñándose ocasionalmente como agrimensor de seringales (amplias áreas donde crecían esparcidos los árboles de *hevea*). Ambos autores coincidieron en Manaus y allí estrecharon vínculos amistosos y literarios; tanto así que durante su estadía en la ciudad Rangel le cedió a da Cunha su casa de *Vila Glicínea* mientras el periodista devenido topógrafo esperaba ansiosamente la autorización desde Rio de Janeiro para el inicio del proyecto de la comisión. Pocos años después da Cunha retribuiría el favor escribiendo un extenso y laudatorio prólogo para la primera edición de Inferno verde, en donde afirmaba que el carácter “bárbaro” del libro era fruto de un calco perfecto que el autor había hecho de la naturaleza local: “[n]ão a alterou. Copiou-a, decalcando-a” (24). Para da Cunha la escritura de Rangel captaba “num belo lance nervoso, o periodo crítico e fugitivo de uma situação, que nunca mais se reproduzirá na história” (26). La idea era sumamente engañosa. La escritura como calco o copia directa de la naturaleza suponía una operación ideológica que naturalizaba como verdad la traducción literaria de esa “situación” única en la historia. Pero además, paradójicamente, declaraba de modo indirecto una frustración: la imposibilidad de la legibilidad estatal en la que ambos autores habían invertido sus esfuerzos como agrimensores y escritores, ya que tal

situación no era otra cosa que el caótico vacío amazónico. El calco de Rangel culmina entonces en una aporía de lo literario. Por un lado, el triunfo de la literatura (la copia exacta de una situación) es al mismo tiempo su muerte, pues en la identidad perfecta entre mundo y literatura ésta desaparece irremediablemente. Por otro lado, la situación supuestamente calcada es en principio incalculable ya que se refiere a algo que excede el ordenamiento discursivo y cronológico de la escritura (¿cómo puede la literatura copiar lo que no se puede narrar?). No obstante, desde otro punto de vista, la aporía sí parece tener una salida (y en ello revela su falsedad aporética), y es que la literatura es capaz de hablar de lo innarrable, no cuando intenta copiarlo (como suponía da Cunha) sino cuando lo produce. En ello radica, como se verá, la fuerza instituyente de lo literario como instancia productora de vacío en el contexto del *boom* del caucho en la Amazonía.

A comienzos de 1905 da Cunha llega a Manaus como parte del cumplimiento de su misión diplomática. El propósito inicial de la comisión había sido permanecer, por razones logísticas, algunas semanas en la ciudad y luego embarcarse lo más pronto posible hacia la región del Alto Purus en la que se iban a trazar los límites con el Perú. Pero debido a innumerables trabas burocráticas, y a la misma negligencia de las autoridades, la comisión no hubo de salir sino casi cuatro meses después. En todo esto había además un antecedente político de suma importancia: la disputa entre Brasil y Bolivia por el territorio de Acre. Años antes Acre había sido objeto de una masiva colonización espontánea por parte de trabajadores *nordestinos* atraídos por el embrujo de la bonanza cauchera. La abrumadora presencia de brasileños en un territorio marginal y alejado de los principales centros de poder alarmó a las autoridades bolivianas, pero cuando estas quisieron recuperar el control político y económico en la región—con la

presunta cooperación de los Estados Unidos, que a su vez conspiraba para ejercer su influencia geopolítica sobre las rutas fluviales amazónicas—ya era muy tarde. Los sirringueros brasileños, sintiéndose amenazados, iniciaron varias revueltas que condujeron a la creación de la efímera República de Acre (1899-1903), bajo el liderazgo del aventurero español Luis Gálvez, quien al parecer contaba con el apoyo de la clase política del Estado de Amazonas y de varias casas comerciales de Manaus. Luego de varias jugadas diplomáticas y confrontaciones militares, así como de una breve reincorporación a Bolivia, Acre pasaría a hacer parte del territorio brasileño con el Tratado de Petrópolis (1903); como compensación, el estado boliviano recibió dos millones de libras esterlinas y el derecho a que sus barcos transitaran libremente por los ríos de la Amazonía brasileña.²³ El episodio de Acre marca el hito más importante en el voraz expansionismo brasileño en la cuenca amazónica y en la consolidación de la hegemonía de ese país en el contexto suramericano. La comisión liderada por Euclides tenía entonces el propósito de trazar la frontera entre el Perú y el territorio recién anexo.

El viaje, si bien no fue muy productivo en términos diplomáticos, sirvió para inspirarle a da Cunha un ambicioso proyecto sobre la Amazonía que llevaría el título de “Um paraíso perdido”, pero su repentina muerte, ocurrida en 1909 a manos del amante de su esposa, dejó trunco el proyecto, permitiéndole tan sólo completar una versión parcial de ensayos conocida como A margem da história. El propósito de da Cunha en tales ensayos era similar al que el autor se había trazado años antes en Os sertões: informar y documentar a los sectores urbanos del sur del país sobre lo que acontecía en las regiones tropicales del norte (Sá xi). Pero hay algo mucho más sutil que conecta ambos textos y

²³ Para un estudio extenso sobre las revoluciones de Acre en el contexto del expansionismo brasileño en la Amazonía, véase el documento de Charles Eugene Stokes.

que tiene que ver con la función *vengadora* que da Cunha tenía de su propia escritura. *Os sertões* es producto de una serie de reportajes que el autor escribiera como corresponsal del diario *O Estado de São Paulo* sobre la campaña del ejército brasileño contra los rebeldes seguidores del líder mesiánico Antônio Conselheiro en Canudos, un poblado del sertón bahiano. Lo que al principio era una simple insurrección de *sertanejos* pobres,²⁴ enardecidos por la retórica religiosa del Conselheiro y el recelo hacia las fuerzas secularizantes del Brasil liberal, muy pronto se transformó en un asunto de dimensiones nacionales: los rebeldes fueron acusados de monarquistas, de antirrepublicanos, y su eliminación comenzó a ser vista como la purga necesaria para la consolidación definitiva de la República. Pese a su precariedad táctica y armamentista, los rebeldes lograron repeler uno tras otro a tres contingentes militares, siendo finalmente vencidos en una cuarta expedición en la que el ejército aplicó una fuerza desmedida y brutal, masacrando indiscriminadamente a gran parte de la población. El recuento de la Guerra de Canudos (1893-1897) en da Cunha está repleto de ambivalencias. El lenguaje del autor oscila constantemente entre el cientificismo positivista y las reflexiones poéticas; entre la confianza en el proyecto republicano y la denuncia de las injusticias que éste cometía en su avance; entre el desprecio hacia el “atraso” de los sertanejos y la viva admiración por su cultura y su capacidad de lucha.

Si al comienzo de *Os sertões* da Cunha se muestra un entusiasta de la misión patriótica y civilizatoria representada por la campaña militar, al final su entusiasmo, junto con sus prejuicios positivistas y su fe en los ideales republicanos, parecen haberse desmoronado. Luego de narrar los horrores de la cuarta expedición, y convencido de que

²⁴ Nombre con el que se designa a los habitantes del sertón en el Brasil. Da Cunha, sin embargo, se refiere a los habitantes de Canudos como *jagunços*, un término despectivo asociado al bandidaje.

el crimen no habría de temer “o juízo tremendo do futuro” ya que “a História não iria até aí”, da Cunha se aferra a la escritura como último recurso contra la impunidad:

Mas que entre os deslumbramentos do futuro caia, implacável e revolta; sem altitude porque a deprime o assunto; brutalmente violenta, porque é um grito de protesto; sombria, porque *reflete uma nódoa*—esta página sem brilhos... (“*Os sertões*” 563, mi énfasis).

Es entonces con el ánimo de enjuiciar al futuro, de *manchar* la historia triunfal escrita por los vencedores y su olvido deliberado del horror que la ha hecho posible, que da Cunha pronuncia su escritura vengadora como esa “página sin brillos”—violenta, sombría y sin altura—que habrá de fastidiar el sueño republicano. Los puntos suspensivos son la apuesta por la persistencia indeleble de esa *mancha* que, como una pesadilla recurrente, obligará a la historia a desviarse hacia *allí* donde no quiso ir para que conserve la memoria del crimen que le dio origen. La escritura vengadora de da Cunha denunciaba así, para la posteridad, la masacre de Canudos a la que él mismo había contribuido indirectamente como letrado, y mostraba, desnaturalizándolo, el carácter esencialmente ajeno del estado republicano brasileño frente a la población sobre la cual ejercía el control soberano como poder de muerte.

En principio era una intención similar la que animaba el proyecto amazónico del escritor. Durante su parada forzosa en Manaus, frustrado por el entorpecimiento de las labores de la comisión y sofocado por el clima local, da Cunha escribiría varias cartas a amigos y familiares en las que se quejaba de su situación asfixiante y manifestaba el repudio por esa ciudad “comercial e insoportable” surgida de la opulencia cauchera. En carta al también escritor—y más tarde presidente de la Academia Brasileira de Letras—

Henrique Coelho Neto, da Cunha anunciaba el que sería su propósito vengador para la Amazonía:

Imagina, se puderes, as minhas impaciências. Esta Manaus rasgada em avenidas largas e longas, pelas audácias do Pensador; faz-me o efeito de um quartinho estreito. Vivo sem luz, meio apagado e num estonteamento. Nada te direi da terra e da gente. Depois aí, num livro: *Um paraíso perdido*, onde procurarei vingar a Híloe maravilhosa de todas as brutalidades das gentes adoidadas que a maculam desde o século XVII. (141-142).

La referencia a *o pensador* pareciera señalar que lo que le causaba ese aturdimiento, esa sensación de oscuridad y encierro, estaba conectado con el revolcón urbanístico que la administración de Ribeiro había puesto en marcha. Y esta reacción resulta asombrosa porque da Cunha venía de Río de Janeiro—la ciudad más decididamente moderna y *belle-époque* de toda América Latina para la época. Pero entonces, ¿por qué se molestaba tanto el escritor al encontrarse con la repetición amazónica de esa modernidad de la cual venía y que él mismo representaba? Este narcisismo invertido, en el que el reflejo propio no enamora sino que ofusca, tenía el efecto enajenante de quien se ve a sí mismo, de frente, cara a cara, y sin embargo no logra reconocerse. Quizás lo que producía esa desazón, lo que le impedía a da Cunha reconocerse en el paisaje urbano de Manaos, ostentoso e internacionalista, era la conciencia de que esa modernidad repetida traía consigo un exceso desnacionalizante que lo perturbaba. En otra carta, esta vez dirigida al escritor Afonso Arinos, afirmaba:

[p]ese ao cosmopolitismo desta Manaus, onde em cada esquina range o português emperrado ou rosna rispidamente o inglês e canta o italiano—a nossa gente ainda os suplanta com as suas belas qualidades nativas de coração—e, uma das minhas impressões de sulista está no perceber que o Brasil ainda chega até cá. (131).

Todas las ansiedades nacionalistas que le provocaban el cosmopolitismo de la ciudad y la presencia amenazante de extranjeros serán canalizadas en el rescate de *nossa gente*, en la redención de ese Brasil que se diluía bajo la arremetida del capital internacional pero que da Cunha todavía creía percibir. Es en este terreno donde aparece, como veremos, un cambio en la función vengadora de su escritura. Pero regresemos a la carta dirigida a Coelho Neto. Lo que allí anunciaba el autor, y que habría de materializarse en ese libro jamás concluido, era la venganza contra los múltiples embates, contra la barbarie, que los agentes temerarios del colonialismo occidental (esas *gentes adoidadas*) habían perpetrado en la Amazonía desde el siglo XVII. Era otra vez un ajuste de cuentas con la historia—la historia que a su paso por la región había dejado un rastro brutal de injusticias y calamidades, maculando la “Hiloe Maravilhosa” de que había hablado el naturalista romántico alemán Alexander von Humboldt.²⁵ Precisamente sobre este punto el crítico brasileño Francisco Foot Hardman, en dos ensayos esclarecedores, ha argumentado que el propósito de da Cunha era la denuncia del proceso histórico civilizatorio como agente productor de ruinas en la selva (“Brutalidade antiga” 295), y que el carácter trunco de su proyecto, la incompletud del libro que habría de registrar esa turbulencia histórica, era indicio del fracaso de su venganza escritural y de su labor como cronista de la Amazonía.²⁶ Con todo, habría que mirar con cierta sospecha ese supuesto “fracaso” y preguntarse si acaso a estas alturas la escritura vengadora de da Cunha no anuncia más bien un giro inesperado: la traición de sí misma y su transformación en fidelidad a la soberanía. Si en el recuento de la tragedia de Canudos la “página sin

²⁵ *Hylaea* fue el nombre que Humbolt utilizó para referirse al área selvática ubicada al este de la Cordillera de los Andes. Viene de la raíz griega para la palabra *bosque* (Slater 184).

²⁶ Véanse al respecto los dos ensayos de Hardman “Brutalidade antiga: sobre história e ruína em Euclides” y “A vingança de hiléia: os sertões amazônicos de Euclides”, citados en la bibliografía.

brillos” era la *mancha* enjuiciadora que la escritura dejaba en el cuerpo de la historia, en la carta a Coelho Neto la historia misma es una *mácula* sobre la Amazonía que la escritura, ahora comprometida en una función profiláctica, deberá erradicar. Si antes la escritura manchaba y ensuciaba, ahora tendrá que limpiar, separar lo puro de lo contaminado, encontrar lo oculto bajo la sedimentación de hechos desastrosos y, en última instancia, producir a *nossa gente* como apéndice de la narrativa estatal. Para concretar la tarea profiláctica, da Cunha acudirá entonces a la figura del vacío, a una suerte de *epoché* amazónica en la que espacio, tiempo, gobernabilidad y conocimiento son suspendidos, puestos entre paréntesis, a través de la performatividad textual de una circularidad disolvente. La producción escritural del vacío es la operación que consuma la traición, y manifiesta los límites, de la escritura vengadora de da Cunha en la Amazonía.

A margem da história: el solo título de los ensayos amazónicos ya indica que la escritura apunta hacia un espacio extremo que bordea el vacío. Y resulta intrigante reparar en lo paradójico de ese margen: una categoría predominantemente espacial que señala un límite, un borde, y que ahora sin embargo aparece en extraña conexión con el torrente de la temporalidad. Se trata entonces de un espacio de segundo orden que está fuera de la espacialidad que la historia despliega en su avance, pero que, igualmente, es producido por ésta como condición de posibilidad de su propio devenir, de modo similar a como los márgenes de una página hacen posible el ordenamiento de la escritura y a la vez son su efecto.

¿A qué se refiere exactamente este “margen histórico” de los ensayos de da Cunha? Quizás sea ilustrativo recordar aquí el proyecto kantiano de una historia universal

como progresión infinita. Para Kant el *telos* histórico estaba determinado por un plan secreto de la naturaleza que se desarrollaba a través del antagonismo de las acciones humanas: “[n]o se imaginan los hombres en particular ni tampoco los pueblos mismos que, al perseguir cada cual su propósito, según su talante y a menudo en mutua oposición, siguen insensiblemente, como hilo conductor, la intención de la Naturaleza” (40). Esta “insociable sociabilidad”,²⁷ como la denomina el filósofo alemán, era nada menos que el motor propulsor de la historia, la cual progresaba así, mediante el conflicto y el antagonismo, para consumar la intención final de la naturaleza: “la realización de una constitución estatal interiormente perfecta y, con este fin, también exteriormente, como el único estado en que aquella puede desenvolver plenamente las disposiciones de la humanidad” (57). Dicha concreción final, sin embargo, funcionaba para Kant más como idea regulativa que como meta objetivamente alcanzable, ya que es algo que permanece abierto sólo en tanto posibilidad racional para la especie, no para los individuos concretos, dándole así sustento a la concepción de la historia como progresión infinita y presuponiendo que la coherencia interna del “ser”—en este caso de *lo dado* en cuanto esfera empírico-social del accionar humano—está garantizada por el “deber ser”. La reducción de la historia a la naturaleza, y la subsunción de ambas en un aparato estatal *perfecto* e ideal, imponen un sentido racional, si bien oculto, en la naturaleza misma.

Desde esta perspectiva, que no es sino la más clara formulación de la metanarrativa histórica de la Modernidad, pensar aquello que está “al margen de la historia” implica no solamente una relación de exterioridad hacia el devenir de la

²⁷ Como sostiene Kant en *Idea de una historia universal en clave cosmopolita*, la “insociable sociabilidad” es la inclinación humana a “formar sociedad que, sin embargo, va unida a una resistencia constante que amenaza perpetuamente con disolverla. Esta disposición reside, a las claras, en la naturaleza del hombre” (46).

temporalidad y el estado modernos, sino también un estar afuera de la logicidad teleológica de la naturaleza. Es la entrada en ese margen lo que inaugura la producción de vacío en los ensayos amazónicos de da Cunha a través de una discrepancia mortificante entre el *ser* y el *deber ser* de la naturaleza selvática. En “Impressões gerais”, el primer ensayo, da Cunha afirma que “[a]o revés da admiração ou do entusiasmo, o que nos sobressalteia geralmente, diante do Amazonas, no desembocar do dédalo florido do Tajapuru, aberto em cheio para o grande rio, é antes um desapontamento” (17). La desilusión venía de contrastar la “Amazonía ideal”, aquella surgida de la pluma de innumerables cronistas y viajeros quienes, hasta bien entrado el siglo XIX, habían seguido el cientifismo romántico de cuño humboltiano en sus descripciones,²⁸ con el decepcionante panorama que el autor tenía ante sus ojos: “ao defrontarnos o Amazonas real, vemo-lo inferior a imagem subjetiva ha longo tempo prefigurada” (17). La fractura entre el ideal y lo real, es decir, la inexistencia de un sentido teleológico que conectara al *ser* con el *deber ser* dan la clave para comprender el resto del libro, donde apelando a la típica mezcla de poesía y cientifismo que caracteriza su estilo, da Cunha potenciará la estética amazónica del vacío a partir del margen histórico que aquí funciona como lugar de enunciación de su escritura.

Las meditaciones de orden biológico y geográfico adquieren en este contexto gran importancia. Lo que encontraba da Cunha en la Amazonía era una inmensa área natural de evolución imperfecta donde el predominio del plano horizontal producía una “monotonía insoportable”, y donde la monstruosidad de la flora y la fauna, dominada por reptiles, anfibios y árboles gigantes, dejaban una “impresión paleozoica” en el ojo del

²⁸ Aparte de Humbolt, algunas de las principales fuentes que menciona da Cunha incluyen a los botánicos británicos Alfred Russell Wallace y William Bates, al científico alemán Carl Friedrich Philip von Martious, al geólogo norteamericano Charles Frederick Hartt y al naturalista suizo Louis Agassiz, entre otros.

observador: “quem segue pelos longos rios, não raro encontra as formas animais que existem, imperfectamente, como tipos abstratos ou simples elos da escala evolutiva” (18). La naturaleza se le presentaba al autor sin sentido y sin dirección, ya que a su juicio le faltaba “esse encadeamento de fenômenos desdobrados num ritmo vigoroso, de onde ressaltam, nítidas, as verdades da arte e da ciência—e que é como a grande lógica inconsciente das coisas” (19). La imposibilidad de concatenar distintas manifestaciones fenoménicas, la carencia absoluta de logicidad y, en última instancia, la dramática y manifiesta inoperancia del principio de causalidad, no sólo sancionaban el derrumbe del *deber ser*, el atrofio de la progresión histórica, en el sinsentido del caos natural, sino que asimismo producían una perniciosa parálisis epistémica cuya consecuencia era la ineficacia del conocimiento científico en la Amazonía. Por eso para da Cunha la Amazonía era la región más estudiada y al mismo tiempo menos conocida de toda América; allí la ciencia se desplomaba en excesos poéticos que sólo acentuaban el vértigo del vacío: “[à]s induções avantajam-se demasiado os lances da fantasia. As verdades desfecham em hipérboles [...] as análises rematam-nas prodígios” (20). Más allá de esto, la naturaleza amazónica parecía ilustrar para el escritor una versión pervertida de lo que Karl Marx llamó la aniquilación del espacio por el tiempo. Si la expansión del capitalismo requiere de un aceleramiento de la velocidad de circulación del capital haciendo que el espacio se reduzca siempre a variables de tiempo,²⁹ en la retórica de da Cunha la espacialidad selvática se transformaba igualmente en una galería de regresiones temporales hacia “edades remotas” y “formas antiguas” de vida extintas en otros parajes

²⁹ En los *Grundrisse* Marx sostiene que “while capital must on one side strive to tear down every spatial barrier to intercourse, i.e. to exchange, and conquer the whole earth for its market, it strives on the other side to annihilate this space with time, i.e. to reduce to a minimum the time spent in motion from one place to another” (539).

del planeta (18). El espacio aparecía progresivamente subsumido en un tiempo primitivo y prehistórico; pero, en una vuelta de tuerca alucinante, el discurso de da Cunha generaba también el proceso inverso: la aniquilación del tiempo por el espacio. El carácter geológicamente imperfecto del territorio amazónico era para el autor producto de la fuerza destructiva del caudaloso río Amazonas, el cual no había logrado fijar su curso y vagaba sin sentido, como un viajero desorientado, por la inmensidad de la selva, tumbando tierra en un lugar sólo para recomponerla en otro y repetir el proceso indefinidamente. Este “artista monstruoso”—como lo llamaba—que en algunos puntos de su desquiciado recorrido aflucía “nos seus grandes afluentes, tornando-se ilógicamente tributário dos próprios tributarios” estaba condenado a “recomeçar perpetuamente um quadro indefinido” que era la ruinoso e irregular geografía amazónica (25). Con todo, la paradoja resultante de esta extrema variabilidad era la quietud temporal. Según da Cunha, aquel que remontaba el río, y que por lo tanto se encontraba en continua movilidad, veía siempre el mismo paisaje y suponía que estaba andando en círculo, lo cual producía “a sensação angustiosa de uma parada na vida: atônicas todas as impressões, *extinta a idéia do tempo*, que a sucessão das aparências exteriores, uniformes, não revela” (44, mi énfasis). De manera que aquí es el espacio, monótono y homogéneo en su ininterrumpida mutabilidad, el que congela la vida y consuma la aniquilación del tiempo.

La ilogicidad de la naturaleza, junto con la disolución del tiempo y el espacio, constituyen la proyección inicial de vacío que en esa geografía discursiva de las ruinas hacía imposibles las relaciones de propiedad, obstruía el conocimiento sistemático y la legibilidad estatal, y desafiaba constantemente la noción de soberanía territorial. Y era esto lo que sin duda más preocupaba al ensayista. Así como la ciencia estaba condenada

al fracaso en la Amazonía, así también las instituciones modernas de gobernabilidad, y la idea misma de nación, se pervertían y marchitaban. En otra de sus reflexiones hidrográficas, da Cunha llegaba a la asombrosa conclusión de que el río Amazonas desafiaba cualquier “lirismo patriótico” porque la tierra que sus corrientes arrastraban era reconstituida lejos de las fronteras brasileñas, estableciendo un contrasentido en el que a la imagen de una “pátria sem terra” se contraponía otra de “terra sem pátria” (23). La única forma posible de adaptabilidad a semejante medio sería el nomadismo, el cual representaba en sí mismo una amenaza ya que la movilidad ininterrumpida resquebrajaba la sutura entre cultura y territorio tan necesaria para la unidad del cuerpo político nacional. Al final lo que da Cunha logra con su argumento, como bien señala Lúcia Sá, es liquidar el concepto material de tierra, hacerla virtualmente inexistente (xv), algo que le servirá en los ensayos siguientes para hacerla reaparecer, nacionalizándola, una vez que el *sertanejo* colonizador sea eficazmente convertido en *nossa gente*.

Siguiendo el argumento de da Cunha, el ser humano es “um intruso impertinente” (“A margem...” 18) en el territorio amazónico y por eso quienes estaban en contacto con el caos natural de la selva tendían a deshumanizarse. La expresión psicológica de esto consistiría en la inminente degradación moral de aquellos que entraban allí, en el debilitamiento de sus facultades racionales y el descenso casi sistemático hacia la vida vegetativa; en tanto que la manifestación social concreta estaría dada en la economía cauchera, la cual el autor denunciaba como “a mais imperfeita organização do trabalho que ainda engehou o egoísmo humano” (51). Y aquí la circularidad absurda e ilógica de la naturaleza se traslada a la esfera del accionar humano. Da Cunha hace una descripción minuciosa del sistema de endeudamiento operante en la economía cauchera y de la

manera cómo el humilde siringuero quedaba atrapado en ella prácticamente desde el momento en que era “enganchado” en los remotos sertones de Bahia o Ceará. Todo intento por pagar esa deuda—que se acumulaba desde antes que el *sertanejo* comenzara a trabajar ya que incluía los costos de transporte, herramientas, ropa y comida, aparte de los meses requeridos para que lograra adaptarse y ejercer productivamente su oficio—será infructuoso ya que el trabajo no hacía más que reproducirla. “O sertanejo emigrante”— sostiene da Cunha en el tercer ensayo, titulado ‘Um clima caluniado’—“realiza, allí, uma anomalia sobre a qual nunca é demasiado insistir: é o homem que trabalha para escravizar-se” (51). En lugar de acumulación de capital, el trabajo en los campos de caucho generaba acumulación de deuda, la cual crecía proporcionalmente al tiempo y la fuerza laboral invertidos. Además, la recolección de látex, en particular el de la variedad *hevea*, requería que el siringuero siguiera, al menos dos veces al día, una ruta o *estrada* previamente trazada en la selva, primero para hacer las incisiones en la corteza de los árboles y luego para recolectar el líquido que se hubiera acumulado en los recipientes. Esta condena a transitar continuamente la misma ruta, donde el recorrido culminaba siempre en el punto de partida, constituía para da Cunha el “círculo demoníaco” que encarcelaba al siringuero. Su destino se le revelaba entonces comparable al de Sísifo, con la diferencia de que en lugar de una roca, lo que rodaba era el propio cuerpo del siringuero desplazándose por las estradas, en un eterno retorno de lo mismo que tan sólo lograba evidenciar la irremediable inutilidad de la acción y el esfuerzo humanos (51). Y si esta circunstancia fatal producía odio y resentimiento, el siringuero lanzaría los dardos de su ira, no contra el patrón, ni contra el sistema que lo esclavizaba, sino contra él mismo. En “Judas-Asvero”, quizás el ensayo más literario de toda la colección, da

Cunha describe en un lenguaje poético-etnográfico las celebraciones que las comunidades ribereñas del Alto Purus llevaban a cabo el sábado de aleluya de la Semana Santa. Ese día el siringuero se dedicaba a construir un muñeco de paja en representación de Judas, el apóstol que había traicionado a Cristo por un puñado de monedas, el cual luego era colocado en una balsa y abandonado a la corriente del río. Para da Cunha, sin embargo, el siringuero esculpía la grotesca figura a su propia imagen y semejanza, a manera de castigo autoinfligido por el pecado de la ambición que lo había hecho esclavo: “[v]ingase de se mesmo: pune-se, afinal, da ambição maldita que o levou áquela terra” (70). Una vez este Judas-siringuero de paja—la representación doble del “odio universal” que condensa el recuerdo del apóstol traidor y de la penitencia sisífrica que el recolector de látex purgaba en la selva—era lanzado río abajo, los moradores vecinos lo saludaban, a su paso, con descargas de rifle o pedradas, en un acto de autodesprecio en el que el aspecto potencialmente revolucionario de una violencia engendrada por la injusticia era neutralizado y recanalizado en un movimiento ciego de autoflagelación simbólica.

Pero incluso los victimarios, aquellos ostentosos barones del caucho que se enriquecían obscenamente con la explotación del látex, aparecen en el discurso de da Cunha igualmente enredados en una actividad inútil y circular. Resulta bastante sugerente que en “Os *caucheros*”, título del ensayo dedicado a estos siniestros personajes, el autor utilice el vocablo en español. Ciertamente no era por coincidencia o simple capricho: para da Cunha el cauchero era hispanohablante, peruano particularmente, y la denuncia de su brutal labor colonizadora estaba impregnada del nacionalismo generado por las disputas territoriales con el Perú y por los intereses de la comisión. El cauchero se le presentaba como un tipo inédito en la historia, un “homúnculo da civilização” (61) que oscilaba

constantemente entre el salvajismo y la civilización; no era un híbrido, ni un civilizado que había descendido a la barbarie, sino un ser “antinómico” que se apegaba, en algunos casos, a las más altas normas del refinamiento y la moral, sólo para en otros ser capaz de actos de la peor bajeza; el hombre que cumplía con rectitud sus contratos con las casas comerciales de Iquitos o Manaos, y que en sus estancias deleitaba a invitados con finos licores y arias operáticas, era el mismo que robaba a los peones o los acuchillaba a la menor indisciplina, y que sometía y exterminaba a “hierro y fuego” a la población nativa. “A selvageria”—sostenía el ensayista—“é uma máscara que ele [el cauchero] põe e retira à vontade” (64). Lo peor de dicha teatralidad funesta no estaba propiamente en su violencia sino, otra vez, en el carácter improductivo y en la falta de dirección de esa violencia. Da Cunha compara desfavorablemente al cauchero con el *bandeirante*, el cual podía haber sido igualmente “brutal e inexorable”, pero siempre “lógico” (64); su violencia y pillaje estaban justificados porque habían hecho parte de la expansión del Imperio Portugués en Suramérica. En cambio el cauchero—condicionado por el *castilloa*, el tipo de árbol de caucho predominante en la Amazonía occidental, el cual, a diferencia del *hevea*, debía ser completamente talado para extraerle el látex—resultaba implicado en una destrucción absurda: llegaba, esclavizaba, talaba hasta el último árbol, y de eso le quedaba un capital que luego despilfarraba en pocos meses en alguna ciudad europea, sólo para después regresar arruinado a la selva y repetir el proceso (65). En vez de la colonización estable que propiciaba el *bandeirante*, la del cauchero era una actividad que generaba nomadismo, desprecio por la agricultura y violencia anómica; más que agente civilizatorio, este ser fatídico era un temerario “constructor de ruinas” (67).

De este modo pareciera finalmente cerrarse la circularidad disolvente productora de vacío en los ensayos amazónicos de Euclides. Así como la naturaleza selvática era un fresco incoherente que el río, ese “artista monstruoso”, pintaba en su endiablado ciclo de creación y destrucción, así también el siringuero sisífico trabajaba para endeudarse en las estradas circulares de las plantaciones de *hevea* y el cauchero oscilaba sin fin entre la civilización y la barbarie. Sin espacio ni tiempo que hicieran posible el afincamiento de variables estables de conocimiento y gobernabilidad, el vacío amazónico sancionaba la desarticulación entre el *ser* y el *deber ser* a partir de una ilogicidad esencial de la naturaleza y la acción humana que atrofiaba el despliegue mesiánico de la historia. Llegados a este punto se hace evidente la contradicción profunda que atraviesa el discurso de da Cunha sobre la historia, o para ser más exactos, sobre aquello que yace “al margen de la historia”. Por un lado, ese margen sería una consecuencia inherente al caos de la naturaleza amazónica; por otro lado, siguiendo la carta del autor a Coelho Neto, el margen sería lo que la historia misma había producido en su avance desastroso por la Amazonía, por lo cual recibiría la anunciada furia de la escritura vengadora. Pero hay una tercera opción que concilia ambas perspectivas y que, a las claras, se ajusta al panorama amplio de la argumentación del autor. La historia, al pasar por la Amazonía, es enviciada por la naturaleza, obligada a renunciar a su proyección teleológica, a su *deber ser*, y termina revolcándose sobre sí misma en una circularidad disolvente que se refleja en el sinsentido y la violencia estéril de toda *praxis* humana. Da Cunha denunciaba con justicia la irracionalidad y la crueldad que el avance de la Modernidad, a través de la economía transnacional del caucho, estaba generando en territorio amazónico durante el cambio de siglo; el problema, sin embargo, es que para él dicha realidad social era el efecto

mimético de una naturaleza absurda y violenta. En el ya mencionado prólogo al libro de Rangel declaraba, a propósito de uno de los cuentos de la colección, que en la Amazonía “a grey selvagem copia, na sua agitação feroz, a luta inconsciente, pela vida, que se lhe mostra na ordem biológica inferior. O homem mata o homem como o parasita aniquila a árvore” (28). La violencia natural repetida, transferida exactamente, como copia, a la esfera socio-cultural humana daba cuenta de la corrupción de la historia. Da Cunha naturalizaba así las premisas positivistas que sustentaban tanto sus escritos como el “infierno verde” del escritor pernambucano, e incluso abría el campo referencial de la “poética de la violencia” que, desde entonces, llegaría a convertirse en una tipología de la narrativa de tema amazónico (Krüger 16).³⁰ Permítaseme ahora pasar a una rápida revisión del libro de Rangel para ilustrar esta *poética de la violencia* y luego examinar el aspecto funcional del vacío en ambos autores.

Como vimos, para da Cunha el carácter “bárbaro” del libro de Rangel radicaba en que el autor había logrado hacer un *calco* perfecto de la naturaleza selvática. No obstante, la lectura de los once cuentos que componen la colección, dejan la sensación de que lo que calcó Rangel fue en realidad la propia escritura de Euclides. Inferno verde incorpora, dentro de historias donde abundan las descripciones naturalistas y el detallismo sórdido, muchas de las metáforas e imágenes que aparecen en A margem da história, y se inscribe ciertamente dentro del mismo tono de denuncia que animaba la escritura vengadora de da Cunha. Pese a ser Rangel un escritor marginal en el panorama de la literatura brasileña, su imagen de la selva como “infierno verde” (en gran medida una reelaboración

³⁰ Según Marcos Federico Krüger, en Inferno Verde “as problemáticas relações econômicas e sociais entre os homens preenchem esse mundo à parte. Descritas de modo muito exacerbado, detalham cenas extremamente cruéis, que constituem uma tipologia da ficção no Amazonas [...] É uma verdadeira poética da violência essa predileção” (16).

condensada de temas da Cunhianos) logró convertirse en un poderoso mitologema de larga duración en la estética literaria de tema amazónico hispano-brasileña. En el cuento que abre la colección, “O Tapará”, un narrador omnisciente describe con tono objetivista el lago del mismo nombre y sus alrededores, como un fétido complejo de aguas pantanosas y maraña impenetrable, donde los elementos y las especies luchan entre sí sin un objetivo visible, sino como el puro efecto de un impulso incontrolable de aniquilación universal. La selva “parece toda ela lutar consigo mesma, a um tempo, conflagrada e sem sossego” (Rangel 35); los pocos rayos de sol que logran penetrar la espesura lo hacen con violencia, como “punhais” (35) que cortan momentánea la oscuridad del tupido follaje. En las noches “ela [la selva] é wagnerianamente agitada de todas as vozes. Vozes que vão do clamor insano d’almas errando em assomo de desespero e de dor” (38). Es un lugar de exilio y espectralidad, un limbo, un margen donde la vida sólo atina a manifestarse como lamento y pena, atrapada en el umbral de la muerte a la que tiende por una especie de inercia criminal. No es la vida que en algún momento habrá de morir, sino la vida que es siempre-ya muerte y cuya voz, por eso, modula únicamente los tonos de la desesperación y el dolor. El mismo lago, viscoso y pútrido, parece suspender la “alegría de la creación” y descargar su odio en las criaturas que beben sus aguas estancadas: “[á]gua prisioneira. Na raiva dessa situação parece filtrar um olhar de ódio [...] Vinga-se o poço gerando uma baixa vida de algas e micróbios venenosos” (38). Como en da Cunha, en el espacio selvático de Rangel el desarrollo lineal de la historia no sólo es vulnerado sino revertido; y el tiempo vuelve aquí a aniquilar al espacio, subsumiéndolo en una regresión vertiginosa donde la fauna parece salida de un “gravado” torpe del primer capítulo del Génesis (40). Esta vuelta a los primeros días de la creación, donde todo era incompletud

y desorden, requiere de la involución biológica como estrategia de supervivencia, ya que “[n]o dilúvio amazônico, o homem trocaria bem os seus pulmões por guelras” (36). Sólo cambiando sus pulmones por branquias, y así invirtiendo la linealidad evolutiva, puede el ser humano subsistir en semejante ambiente, pero no ya como humano sino como ser mixto, con características de pez o de anfibio.

Por momentos, al intentar informar al lector sobre la ruta que conduce al lago, el narrador omnisciente que describe con frialdad y distancia técnicas este colapso de fuerzas y de seres, termina viendo su propia omnisciencia comprometida y cayendo presa de la desorientación que produce lo observado. El lago “é capaz de dar a consciência do observador um reviramento de loucura. O acreditar que alguém aí viva e dessa podridão guarde esperanças risonhas de fortuna e conforto, é disparar a razão na vertigem da insânia” (41). Se trata de un medio que amenaza con vulnerar la sensatez y disolver la unidad del ‘yo’, poniendo trabas al conocimiento y reprimiendo el verdadero *progreso*, curiosamente mediante la incubación de vanas esperanza de “fortuna y comodidad” en aquellos que van allí a probar suerte, en una situación paradójica en que las ilusiones de bienestar no son síntoma de progreso sino evidencia palpable de locura. Y sin embargo, es ese el entorno del *sertanejo* migrante y del *caboclo*, los personajes colectivos que, junto con la naturaleza misma, protagonizan las historias de Rangel. Tras este relato inaugural, que funciona a manera de premisa, lo que sigue de Inferno verde no es más que la demostración, llevada a cabo de manera casi deductiva, de cómo esa violencia natural se repite en la esfera socio-cultural humana, corrompiéndola. La *poética de la violencia* constituye la materia que le da cuerpo a todos los cuentos de la colección: poderosos terratenientes que expropián a pequeños propietarios de sus tierras; criminales

y fugitivos de la justicia exiliados en la selva y, a su vez, esclavizados por corruptos barones del caucho; un inmigrante *nordestino* que enloquece luego de que su hija es raptada y, días más tarde, encontrada selva adentro, junto con su raptor, en estado de putrefacción; un siringuero que por celos crucifica a su mujer contra el tronco de un árbol de *hevea*, cuyo látex se mezcla con la sangre de la víctima, luego de haberla cedido como parte de pago de una voluminosa deuda que había contraído con su supervisor; *caboclos* cuyos esfuerzos por cultivar la tierra resultan inútiles por el poder destructor del río; indígenas fantasmales brutalizados por siglos de colonialismo cuya desaparición inminente el narrador parece aceptar como algo normal, y así sucesivamente. Las historias y personajes de los cuentos de Rangel son en extremo planos y esquemáticos como para permitir un examen detallado; el narrador, además, suele a veces cerrar las historias con reflexiones moralizantes, como sucede en “Obstinação”, donde un *caboclo* se entierra vivo antes de permitir que un poderoso coronel lo saque de su parcela, de lo cual el narrador concluye lo siguiente: “[a] iniquidade merecia essa espantosa lição. Que o soberbo conquistador se aureolasse do triunfo; e, que sobre essa terra, tornado o asilo sagrado de um morto, ele pisasse, violando-a na insolência do saqueador sacrílego” (108). Los lamentos píos del narrador, convertido en un pusilánime espectador que desde el sentido de su universo *histórico* asiste con horror a la turbulencia anómica, no logran más que acentuar la inevitabilidad del destino amazónico como una suerte de descenso al estado de naturaleza hobbesiano. Así, del vértigo de la experiencia literaria *infernista* emerge finalmente el *homo homini lupus*, el cuadro perturbador de una violencia anómica, múltiple, liberada de todo monopolio, circular, y con ello también la imagen del

miedo: el miedo básico a perder la vida, el miedo a un estado en el que cada uno obedece a su propia ley—el retorno a lo natural.

Lo intrigante de la estética del vacío es que viniera de la pluma de escritores como da Cunha y Rangel cuyos esfuerzos intelectuales estaban sin duda dirigidos hacia el fortalecimiento de una “comunidad imaginada”³¹—del cuerpo político republicano brasileiro—pero que en su lugar eligieron retratar la suspensión y la disolución de esa comunidad en la naturaleza. ¿Qué puede surgir de esta suspensión radical? Tal vez la recuperación y expansión igualmente radical de aquello suspendido. Poco a poco, a medida que uno penetra en el vacío de los ensayos amazónicos de da Cunha, comienza a ver la modificación de la imagen del *sertanejo* migrante, quien sin dejar de ser la víctima exiliada al margen de la historia, es también un personaje “titánico” comprometido, sin saberlo, en la construcción de un nuevo territorio. “O cearense, o paraibano, os sertanejos nortistas, em geral, ali estacionam, cumprindo, sem o saberem, uma das maiores empresas destes tempos. Estão amansando o deserto” (“A margem...” 45). ¡Heroicos domadores de la selva! Y esta imagen contrasta agudamente con el elemento reprimido en da Cunha: el indígena. De atenernos a sus ensayos, las poblaciones nativas parecieran prácticamente inexistentes en la Amazonía, y cuando son mencionadas se las circunscribe sólo al territorio del Alto Purus que Brasil y Perú se disputaban. Pero quizás lo más problemático sea el *tipo de presencia* que el escritor les da en su discurso: seres decrepitos y en extinción que mal representan su antiguo dominio, y a quienes el avance de la civilización secular ha arrinconado en los “últimos reductos”, en los mas remotos lugares, de la selva. “O narrador destes dias”, sostiene da Cunha, “chega no final de um

³¹ Me refiero aquí a la noción acuñada por Benedict Anderson para explicar el surgimiento de la idea moderna de nación. Véase su libro *Imagined Communities*, citado en la bibliografía.

drama, e contempla sorprendido o seu último quadro prestes a cerrar-se” (57). El autor, posicionado como testigo de un genocidio, se limita aquí a contemplar el cierre de la escena que marcaría el fin de las culturas aborígenes; la actitud contemplativa no sólo da cuenta de su impotencia, sino también del beneplácito, de la tácita aceptación, ante lo que se le presentaba como proceso irreversible. El mismo Rangel repite ese gesto en “A decana dos muras”, el único cuento de Inferno verde en el que las culturas nativas tienen presencia, aunque como en da Cunha, ésta se reduce al último destello que emite lo que está en camino hacia la inexistencia. En este relato el narrador, renunciando a su omnisciencia y convirtiéndose en un etnógrafo diletante que recorre la selva con ojos curiosos, desembarca en un remoto paraje para obtener información sobre la ruta y se encuentra con una anciana indígena, la última sobreviviente de “los muras”, una tribu diezmada por exploradores y misioneros. La mujer es una efigie grotesca y repulsiva, “enorme, adiposa, envolviendo a nudez asquerosa, d’evidencias repugnantes, no curto trapo, que lhe caía no ventre monstruoso” (85); un ser que en su tránsito hacia la extinción oscila entre la vida vegetativa (“era um vegetal apenas”) y la mitología de lo horripilante—“harpia hidrópica”, “medusa indiana” (87-88).

Imágenes como estas, del último habitante de una raza o del cierre definitivo del drama histórico de un pueblo, no sólo hacen parte constitutiva de la estética del vacío de ambos autores, sino que, a un nivel puramente práctico, sirven también para deslegitimar cualquier derecho de las poblaciones nativas sobre el territorio amazónico. En da Cunha la exclusión del indígena está sincronizada con la inclusión del *sertanejo*, llevada a cabo mediante el elogio a su asentamiento espontáneo en tierras extranjeras, a su capacidad para “domar la selva” y así expandir los límites de la comunidad nacional. Pese a su

condición de despatriado en un medio adverso a la vida humana; pese a la alienación profunda que sufre en los campos de *hevea*, el *sertanejo* que había penetrado estoicamente por las regiones del Acre y el Alto Purus termina siendo el gran héroe de los ensayos de da Cunha: “surgem a despeito do médio; triunfam num final de luta, em que sucumbiram, em maior número, os que se não aparelhavam dos mesmos requisitos de robustez, energia e abstinência” (55). No sólo llegaron y vencieron el medio, sino que, ejerciendo una función adánica, le dieron vida e historia al territorio mediante la palabra: “[na] terra sem história os primeiros fatos escrevem-se, esparsos e desunidos, nas denominacoes dos sítios” (53). Ya hacia el final del primer ensayo da Cunha había anunciado la urgencia de rescatar para la nación esa sociedad “oscura y abandonada” (31); en “Brasileiros”, uno de los últimos, cree lograrlo, primero haciendo una lectura selectiva para demostrar la presunta torpeza de la colonización peruana de la Amazonía, y segundo, afirmando que la industria del caucho en el Perú había sido iniciada por un compatriota suyo, y contraponiendo la figura del cauchero a la del colono brasileño (84).³²

El trasfondo de toda esta maraña argumental era sin duda el episodio de Acre y la labor diplomática en la que da Cunha estaba comprometido. Una vez que el *sertanejo* ha sido nacionalizado y transformado en *nossa gente*, los territorios por él colonizados pasan a ser *nossos territórios* por extensión. La legitimidad de este proceso está asegurada por la estética del vacío, ya que ésta previamente se ha encargado de disolver las coordenadas espacio-temporales y con ello de liquidar el concepto material de tierra, por lo cual el

³² Da Cunha menciona a un tal José Joaquim Ribeiro como el artífice de la explotación del caucho en el Departamento peruano de Loreto, dando así la idea de que un brasileño habría resuelto la “cuestión oriental”, la apertura de la Amazonía, para la nación peruana (79). Pero este “regalo” habría sido mal utilizado por los peruanos, cuya manera de explotar el caucho acarrea “a desorganização sistemática da sociedade” (81).

sertanejo deja de ser un colonizador en sentido convencional y se convierte en un creador absoluto: la tierra no es anterior a su acción; su acción, por el contrario, la engendra a partir del vacío, y con ese acto mágico la nacionaliza. En otras palabras, es la lógica del *uti possidetis*, el principio jurídico según el cual un territorio pertenece a quien lo ocupa productivamente, la que en última instancia habilita la estética del vacío. Al producir a la Amazonía como *terra nullius* (y más aún, como *tierra inexistente*), donde el indígena aguardaba su extinción definitiva y el cauchero, ese terrible agente de la colonización peruana, era un inepto nómada constructor de ruinas, da Cunha aseguraba discursivamente la anexión de Acre y el derecho del Brasil a expandirse a lo largo de la inmensa cuenca amazónica por la acción de sus *sertanejos*—humildes demiurgos que hacían el milagro de la multiplicación de las tierras nacionales. No es de extrañar entonces que en el ensayo final da Cunha proponga la construcción de un ferrocarril que conecte Acre con Cruzeiro do Sul para complementar, con este símbolo de la Modernidad, la inclusión del territorio en la historia nacional brasileña iniciada por los *sertanejos*, quienes seguro volverán a ser desplazados por el voraz avance de esa Modernidad y de esa historia.

Rangel lleva a cabo una operación similar en “Inferno verde”, el último cuento de la colección que le da el título al libro, donde se relata la aventura de un explorador ciudadano que viaja a la selva con planes de explotar industrialmente la tierra y hacer dinero, pero en cambio encuentra allí la muerte a causa de las fiebres. Al final la Amazonía misma se personifica y pronuncia un discurso que revela una *utopia* desarrollista civilizatoria. La selva se mantiene impenetrable todavía porque es “a terra prometida às raças superiores, tonificadoras, vigorosas, dotadas de firmeza, inteligência e

providas de dinheiro; e que um dia, virão assentar no meu seio a definitiva obra da civilização” (163). Y más adelante añade con el mismo tono profético: “[o]utros virão, os felizes, na aterra semeada e desbravada, meter o alicerce fundo da *urbs*, onde foi o abarracamento do *settler*” (163). El *caboclo* y el *sertajeno* cumplen la función de preparar el terreno, de domar la selva, para la llegada de esas “razas superiores” que fundarán la *urbs* amazónica; ciertamente están condenados a desaparecer, pero su labor, como en Euclides, está cifrada en la creación del eslabón inicial que sutura a la nación con nuevos territorios: la expansión de la comunidad imaginada previamente suspendida. En ambos autores el vacío funciona como instancia mediadora de la soberanía del estado-nación, el cual es transitoriamente disuelto en la naturaleza sólo para vigorizar el radio referencial de su Ley. En definitiva, la Amazonía dejará de estar al margen de la historia, el *ser* logrará articularse con el *deber ser*, la naturaleza será liberada de su ilogicidad circular y con ello se abrirá el *telos* histórico como progresión infinita. Lo irónico es que, a fin de cuentas, la estética del vacío les permite a da Cunha y Rangel proyectar la misma ficción de estabilidad colectiva consensual encarnada en la narrativa arquitectónica del Teatro Amazonas de Manaus. Todo esto, además, manifiesta que la escritura vengadora ha consumado la traición de sí misma y se ha hecho fiel a la lógica de la soberanía; un giro inesperado y particularmente notorio en el caso de da Cunha. La escritura ya no es aquí la “página sin brillos” que en *Os sertões* manchaba, y con ello enjuiciaba, el triunfalismo homicida de la historia y el estado republicanos; la escritura vengadora se ha convertido, por el contrario, en una escritura profiláctica que mediante el recurso al vacío ha logrado separar lo puro de lo contaminado, encontrar “lo nuestro” en la algarabía desastrosa de la

Amazonía, haciéndose así vehículo de la legitimación histórica del estado republicano brasileño.

*

En el contexto de la producción cultural generada alrededor del *boom* del caucho la estética del vacío se revela como la negación complementaria de la monumentalidad. Ambas categorías producen un cúmulo de imágenes que configuran una gramática particular de la naturaleza que oscila entre el vacío y el paisaje, entre el miedo y la contemplación, entre la violencia anómica y no monopolizada, y la violencia del cuerpo político nacional. En la Amazonía brasileña de cambio de siglo a la literatura le correspondía producir la suspensión hipotética de la ficción de estabilidad colectiva consensual condensada en la arquitectura, precisamente para reforzar la legitimación de esa ficción. Sólo atendiendo a esta particularidad podemos afirmar que, durante la bonanza cauchera, la arquitectura fue *siempre anterior* a la literatura y que la hipótesis de la suspensión era el artificio que suponía la ficción consensual. Con el planteamiento de la disolución del orden legal y de toda coordenada epistemológica en el caos, con el artificio de la suspensión de la comunidad imaginada, la estética del vacío creaba un universo desordenado, bárbaro y pre-legal que, sin embargo, contenía las condiciones conceptuales para la producción de una ontología de lo nacional que ya estaba materializada en la narrativa arquitectónica del Teatro Amazonas. El vacío literario muestra así su parentesco operativo con el vacío de la filosofía moderna: afirma *lo dado* a través de un transitorio “ponerlo ente paréntesis”. Este capítulo nos ha traído finalmente al terreno de la reciprocidad entre hipótesis y ficción, a reconocer su antagonismo complementario, su confabulación en un mismo movimiento.

CAPÍTULO III

SOBRE DENUNCIA REDENTORA EN *LA VORÁGINE*

En los capítulos anteriores hemos examinado las características, al igual que algunas de las consecuencias y paradojas, relacionadas con el naturalismo político—un concepto referido a la generación de la soberanía a través de su relación con un segmento de lo real producido como ‘natural’ que debe ser al mismo tiempo excluido e incluido para que la unidad del cuerpo político logre consolidarse. Así, hasta ahora hemos rastreado la dinámica que enlaza las categorías de soberanía y naturaleza tanto en el marco del pensamiento político moderno occidental como en el contexto de la producción cultural brasileña de cambio de siglo ligada al boom del caucho en la Amazonía.

En el capítulo primero exploramos los elementos conceptuales constitutivos del naturalismo político desde una indagación fundamentalmente teórica que incluía la oposición naturaleza-ley, el paralelo entre las nociones de estado de naturaleza y estado de excepción, y la producción del orden biopolítico como función de la soberanía. El examen del modelo propuesto por los primeros filósofos del derecho natural (Hobbes, Locke, Rousseau) dejó claro que la superación del estado de naturaleza—el artificio conceptual que suponía una disolución hipotética del orden legal en uno natural—en el contrato social era sólo relativa ya que el miedo y la violencia de éste reaparecían en el derecho del soberano a regular el terror por el bien del cuerpo político. Como luego

resultó evidente, era esta paradoja del modelo contractualista la que estaba en el centro de la definición de soberanía de Carl Schmitt según la cual el soberano es aquel que decide el estado de excepción o aquel que, en otras palabras, introduce una violencia anómica (natural) mediante la suspensión de la ley. De esta forma, la repetición de la naturaleza en la ley aparecía como el movimiento constitutivo de la soberanía y el paralelo entre estado de naturaleza y estado de excepción—las figuras límites del pensamiento político moderno occidental—se reveló como el doble polo del naturalismo político, como el dispositivo biopolítico que aseguraba la inscripción de la vida en la esfera de la ley y producía al *pueblo*—el único sujeto social que tolera el naturalismo político.

Una vez trazado el campo conceptual general del trabajo, en el capítulo segundo entramos a explorar uno de los más interesantes episodios de *despliegue* del naturalismo político en América Latina: la producción cultural generada alrededor del boom del caucho en la Amazonía y su funcionamiento dentro del proceso de consolidación del estado republicano en el Brasil. En este contexto intentamos captar una cierta gramática de la naturaleza encarnada en el diálogo que se establecía entre la legibilidad monumental del Teatro Amazonas de Manaus y la estética del vacío reproducida en la escritura de Euclides da Cunha y Alberto Rangel. Si bien al principio ambas marcas discursivas parecían proyectar valores divergentes—el triunfalismo nacionalista y burgués de la casa de ópera frente a la circularidad disolvente de los textos de da Cunha y Rangel—el propósito de esta discusión fue mostrar cómo arquitectura y literatura convergían en un mismo movimiento destinado a asegurar la mediación cultural de la soberanía nacional-estatal. El análisis mostró que la oposición entre lo visual y lo literario, entre el monumento y la escritura, entre una imagen de la naturaleza selvática objetivada como

paisaje y otra producida como caótico vacío, era sólo aparente, pues la disolución de la comunidad imaginada en la naturaleza operada por da Cunha y Rangel servía como negatividad complementaria de la ficción de estabilidad colectiva consensual implícita en la composición arquitectónica del Teatro Amazonas.

Parte del argumento desarrollado en este capítulo consistió en demostrar que los espacios monumentales aseguraban un tipo de legibilidad que configuraba la irrupción de lo universal en lo particular, es decir, un tipo de legibilidad que pretendía darle validez universal a valores pertenecientes a un sector de la sociedad. En el caso del Teatro Amazonas de Manaus, vimos que los dos elementos que mejor escenificaban el proceso de auto-afirmación identitaria de la burguesía local (la mediación cultural a través de la cual ésta producía la irrupción de consenso universal dentro de una materialización particular de su visión de mundo) eran el complejo pictórico del *Salão Nobre* y la inmensa cúpula pintada en los colores de la bandera brasilera. Uno de los rasgos más interesantes del diálogo compositivo que entablaban ambos elementos era la manera como el simbolismo afirmativo de la cúpula no sólo revertía la lógica representacional del complejo pictórico de De Angelis—en el que la objetivación paisajística de los falsos gobelinos surgía como efecto de la subordinación de la naturaleza local a un orden cultural superior representado por el descenso de las musas—sino que al mismo tiempo la estabilizaba en términos nacionales. Era así, por medio de esta dialéctica simbólica de imágenes, que el Teatro Amazonas lograba rescatar la nación—y crear un sentido ficcional de consenso colectivo—del desorden creado por la industria transnacional del caucho en la frontera amazónica.

La estrategia literaria, por el contrario, contraponía a la imagen de la naturaleza subsumida en el consenso la de la comunidad nacional diluida en la naturaleza. A través de una estética del vacío en que la naturaleza selvática aparecía como el epicentro de procesos circulares que ponían en suspenso las variables de espacio, tiempo, gobernabilidad y conocimiento, la escritura de da Cunha y Rangel generaba un universo pre-legal que indirectamente exorcizaba las ansiedades nacionalistas experimentadas por las elites republicanas frente a la amenaza de desnacionalización territorial bajo los procesos económicos del caucho. En este sentido, la estética del vacío aseguraba, primero, la unidad del cuerpo político republicano al mostrarle a éste la contraparte hipotética de su disolución (caos y anomia) y, segundo, la expansión de la comunidad nacional por medio de la colonización espontánea de *sertanejos* nordestinos quienes, una vez producidos como agentes estatales pasajeros (*nossa gente*), constituían el eslabón que ejecutaba la docilización nacional de los territorios ocupados.

Llegados a este punto importa reconocer que existe un proceso de producción de verdad subyacente al naturalismo político que depende de la función legitimadora de la naturaleza en tanto instancia a la que se acude para derivar un cierto modelo social y político. Dicho de otra manera, la naturaleza es el “sustrato de verdad” que precipita la ficción de la soberanía estatal en la producción cultural y filosófica que hemos analizado hasta ahora. Mi intención en el presente capítulo será trasladar esta discusión al contexto colombiano partiendo de una relectura de La vorágine de José Eustasio Rivera, sin duda el más icónico de todos los textos literarios publicados alrededor de la bonanza cauchera en la Amazonía. El capítulo tiene un doble propósito: por un lado, indagar por los mecanismos discursivos a través de los cuáles la novela de Rivera participa en ese

despliegue de una gramática de la naturaleza que (como en el caso brasileño analizado en el capítulo anterior) facilita la mediación cultural de la soberanía estatal; por otro lado, operar una fuga conceptual que al desplazar la naturaleza desplace al mismo tiempo las ficciones de la soberanía. Me interesa entonces explorar La vorágine como texto *complejo* que si bien desarrolla, de manera casi paradigmática, lo que aquí he llamado naturalismo político, también llega a interrumpir sus propias premisas y abrir espacios alternativos a la disyuntiva complementaria entre orden estatal o caos natural que caracterizó a las representaciones literarias de las transformaciones socio-económicas en la Amazonía de cambio de siglo.¹ Valga aclarar que no pretendo abordar enteramente la sobreabundancia de situaciones y personajes que habitan la novela de Rivera sino rastrear algunos dispositivos en los que las conexiones entre naturaleza y soberanía estatal se ven implicados o subvertidos. Esto requiere explorar la dimensión ética y testimonial que Rivera atribuyó a su escritura en relación con la retórica de denuncia del texto y su prolongación en algunas de las referencias fotográficas que lo permean, las cuales no han recibido suficiente atención crítica.

Excursus necesario

¿Es posible leer el canon sin sucumbir a la canonicidad? La vorágine es sin duda una de las novelas hispanoamericanas más influyentes de la primera mitad del siglo XX. La historiografía literaria tradicional le ha otorgado un puesto de honor entre las tres grandes “novelas de la tierra” (junto con Doña Bárbara de Rómulo Gallegos y Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes) y, a la misma vez, la ha encumbrado al nivel de

¹ Entre las cuales se encuentran, aparte de los textos brasileños discutidos y mencionados en el capítulo anterior, otros de la tradición hispanoamericana tales como Toa del colombiano César Uribe Piedrahíta, Canaima de Rómulo Gallegos y La venganza del cóndor del peruano Ventura García Calderón.

máxima evocación literaria de la naturaleza selvática americana.² Tras casi un siglo de su aparición, y a la luz de aproximaciones críticas que nos han enseñado a sospechar de los procesos de canonización literaria y a reconocer los presupuestos políticos e ideológicos que modulan los productos estéticos, hoy parece imposible leer la novela de Rivera reproduciendo los mismos parámetros de interpretación. Esto no sólo por la irremediable modificación de nuestros paradigmas críticos, o porque debido a los cambios culturales del llamado capitalismo tardío hayamos asistido al desplazamiento y eventual desmantelamiento de la categoría de literatura, sino quizás por un fenómeno inherente al campo de la institución literaria: el agotamiento de la lectura que supone, y al que aspira, la canonización. La ubicación ideológica, la radiante ejemplaridad que el canon le asigna a un texto literario depende de que dicho texto se transforme en algo hermético, blindado, impenetrable, con significado y mensaje asegurados para siempre: ilegible. En el canon, el propósito de inmortalizar un texto, de erigirlo en representante de valores duraderos, equivale también a su destrucción, a su muerte definitiva, por cuánto el texto deja ya de hablar, de ser un sitio donde tiene lugar la posibilidad, el evento de la lectura y la interpretación.

Existe, sin embargo, otro tipo de hermetismo, otro tipo de blindaje distinto del canónico que antes que cerrar el texto lo abre, sin que esto quiera decir que lo transforme en espacio de traducibilidad inmediata o en objeto de conocimiento positivo y disciplinario. Este “secreto” del texto es el eje alrededor del cual giran todas las

² Fue el crítico chileno Arturo Torres-Rioseco quien a finales de los años treinta acuñó el término “novela de la tierra” para designar a un grupo de textos literarios hispanoamericanos (particularmente los tres arriba mencionados) caracterizados por su aproximación a lo telúrico y lo rural. Desde entonces, salvo algunas excepciones, *La vorágine* ha sido persistentemente leída dentro de este paradigma. Por otra parte, el estudio de Lydia de León Hazera, aparecido en 1971, parte de la premisa de que la novela de Rivera es la obra emblemática de lo que sería un subgénero específico llamado “novela de la selva”. Dentro del enfoque estilístico de Hazera, *La vorágine* ocupa el punto culminante en una teleología narrativa—que se inicia con *María* de Jorge Isaacs—encargada de dar mayor representatividad artística y literaria al paisaje selvático.

dificultades que, por ejemplo, Jacques Derrida experimenta en su acercamiento a la poética de Paul Celan y que delinea su propia ética de la lectura. En una entrevista con Évelyn Grossman, aparecida en su libro sobre el poeta alemán, Derrida sostiene que “there is in all texts, especially in those of Celan, who is exemplary in this regard, a secret, that is to say, an overabundance of meaning, which I will never be able to claim to have exhausted” (165). El secreto del texto es, entonces, ese exceso inaprensible que impide su reducción a un significado estable, aunque al mismo tiempo sea la condición de posibilidad de su lectura e interpretación. “This neither discourages nor prevents interpretation,” añade Derrida, “[o]n the contrary, it gets interpretation going [...] not only does this not discourage reading but, for me, it is the condition of reading” (165-166). En última instancia, la ética de la lectura que traza Derrida en estas líneas tiene que ver con la posibilidad de leer sin destruir, es decir, sin pretender dominar el secreto del texto; es, en otras palabras, la posibilidad de interpretar, de no renunciar a interpretar un texto, sabiendo de antemano que es imposible decodificar su hermetismo porque su secreto es lo que permite nuestra interpretación y nos excede.³

El reto que imponen ciertas obras literarias consagradas—esto es, silenciadas—por la autoridad de la tradición radica entonces en atreverse a transitar entre ambos hermetismos, el canónico y el del secreto textual, de modo tal que la escritura se rebele

³ Véase “The Truth that Wounds: from an Interview”, entrevista de Évelyn Grossman a Derrida que hace parte de *Sovereignities in Question. The Poetics of Paul Celan*, páginas 164-169. Es probable que la mención al “secreto” del texto haga recordar a algunos el ensayo de Doris Sommer “No Secrets”, sobre el famoso testimonio de Rigoberta Menchú, donde Sommer interpreta los silencios deliberados de Menchú como marcas de resistencia cultural y diferencia identitaria. No es este el lugar para entrar a discutir ni el ensayo de Sommer ni los recovecos de la crítica testimonial en los estudios latinoamericanos; sin embargo, me parece importante señalar que mi interpretación del secreto textual, siguiendo a Derrida, no está originalmente circunscrita al plano de las diferencias identitarias ni a la discusión sobre las relaciones entre intelectuales y subjetividades marginales que le es consustancial, sino, en un nivel más abstracto, a la cualidad iterable de toda escritura, por la cual ésta lleva implícita la ruptura con su contexto inmediato de producción y recepción, abriendo así la multiplicidad hermenéutica del texto. Una elaborada réplica al ensayo de Sommer puede encontrarse en “The Aura of Testimony” de Alberto Moreiras.

contra la institución y la lectura pueda suceder al silencio. Esto resulta particularmente pertinente con respecto a La vorágine, una novela cuya complejidad narrativa pareciera resistirse a su definitiva docilización institucional y, lo que viene a ser equivalente, al lugar al que generaciones posteriores de escritores la relegaron.⁴ Por eso, como proponía Sylvia Molloy hace algunos años, con respecto a la novela de Rivera urge “desleer para leer” (490), es decir, urge no sucumbir al blindaje de su canonicidad—no reproducir este mutismo ni contribuir a esa destrucción—y sí en cambio atender a su escurridizo secreto textual, a sabiendas de que este secreto nos rebasa. No es por lo tanto casual que Derrida haya conectado la ética de la lectura con la política del testimonio. Así como un texto resulta empobrecido, aniquilado, cuando se le impone una verdad interpretativa definitiva, así también un testimonio pierde su valor cuando se lo hace parte de una verdad teórica demostrable o de un proceso legal, ya que “for it [testimonio] to be guaranteed as testimony, it cannot, it must not be absolutely certain in the order of knowing as such” (68). Interpretar, testimoniar, no deben ser—al menos en su sentido más sutil y filosófico—actos de producción de conocimiento o de verdades verificables,

⁴ Me refiero en particular a los escritores de la generación del ‘boom’, para quienes la novela de Rivera, junto con todos los textos regionalistas anteriores a la nueva novela de los años sesenta, resultaron, en el mejor de los casos, transformados en simples “precursores” de un proceso de maduración literario-cultural continental en el que ellos constituían el evento culminante (Molloy 489). La mayoría de las veces, sin embargo, no había tal necesidad de imaginar relaciones de precedencia histórica, y los autores-superestrellas declaraban el campo literario que los había antecedido como terreno baldío, como el intento trunco de una literatura que no había logrado florecer. Véase, por ejemplo, lo que afirmaba Carlos Fuentes en La nueva novela hispanoamericana: “¡Se los tragó la selva!”, dice la frase final de *La Vorágine* de José Eustasio Rivera. La exclamación[...]podría ser el comentario a un largo siglo de novelas latinoamericanas: se los tragó la montaña, se los tragó la pampa, se los tragó la mina, se los tragó el río. Más cercana a la geografía que a la literatura, la novela hispanoamericana había sido descrita por hombres que parecían asumir la tradición de los grandes exploradores del siglo XVI” (9).

sino actos que asumen la inasumabilidad de una verdad cuyo exceso es condición de su propia existencia.

Esto resulta pertinente para lo que sigue. José Eustasio Rivera concibió su novela dentro de un desgarré ideológico que incluía, por un lado, su problemática interpelación al estado como instancia garante y mediadora, y por el otro lado, la exigencia ética que se le imponía, como pretendido *testigo* de la barbarie de las caucherías, de hablar sobre las experiencias traumáticas y dolorosas de otros responsablemente, estos es, sin reproducirlas o perpetuarlas.

El testigo y el agrimensor (en torno a una réplica a Luis Trigueros)

...and the same caricature occurs
“The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte”
-Karl Marx

La aparición de La vorágine en 1924 generó todo tipo de comentarios en los círculos literarios y periodísticos colombianos. Muchos juzgaron la novela como texto carente de coherencia narrativa y sobrecargado de inútiles estructuras versificadas; otros contendían su excesivo afán documentalista y el deliberado sensacionalismo que, aparentemente, estropeaba cualquier genuino interés estético. En réplica de 1926 a Luis Trigueros—polemista literario y excónsul de Colombia en Manaos quien no sólo criticaba la novela sino que hacía mofa de su autor—Rivera se quejaba de que sus lectores no hubiesen reparado en la que él consideraba la “relevancia sociológica” y el fin “patriótico y humanitario” de su libro:

Dios sabe que al componer mi libro no obedecí a otro móvil que la *redención* de esos infelices que tienen la selva por cárcel. Sin embargo, lejos de conseguirlo, les agravé la situación, pues sólo he logrado hacer *mitológicos sus padecimientos y novelescas las torturas que los aniquilan*. (Rivera, “Respuesta a Luis Trigueros” 97, mi énfasis).

La declaración hace eco, en un sentido muy personal, de aquel famoso comentario en donde Marx ironizaba la teoría hegeliana de la repetición histórica al señalar que los eventos históricos de alcance mundial tenían lugar la primera vez como tragedia y la segunda como farsa.⁵ Rivera aparentemente había concebido su novela como *denuncia redentora*, como una intervención escritural capaz de traer justicia a las víctimas del boom del caucho y liberarlas de la ignominia que les había sido infligida. Superando incluso el paradigma del escritor comprometido—aquél que escribe en nombre de una *causa*—Rivera le concede a la escritura un poder especial de restitución plena que sobrepasa el mero impulso reivindicativo. Si la escritura vengadora de Euclides da Cunha, en su variante más crítica, buscaba manchar el triunfalismo de la Historia e iluminar la estela de desastres que ésta dejaba a su paso, Rivera se proponía, quizás con mayor ahínco, no sólo exponer la barbarie de la Historia sino redimir la historia (con minúscula) de los ultrajados y maltratados por la expansión capitalista en la Amazonía de cambio de siglo.

Y sin embargo, lo que Rivera expresa en la réplica a Trigueros es una honda desazón al reconocer que su denuncia redentora había desembocado en la deslegitimización del sufrimiento de las víctimas, o, lo que es igual, en la legalización de la injusticia. La cita, si se lee bien, comporta una aguda observación, e incluso, un fuerte sentido autocrítico, por parte del autor. La vorágine, de acuerdo con el propio Rivera, había terminado perpetuando la barbarie que estaba destinada a interrumpir, haciendo “mitológicos” los padecimientos de las víctimas y “novelescas” sus torturas. En otras

⁵ Como se recordará, Marx abre su panfleto político The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte con la conocida frase: “Hegel remarks somewhere that all great world-historic facts and personages appear, so to speak, twice. He forgot to add: the first time as tragedy, the second time as farce” (594). La frase hacía referencia al papel de la dinastía Bonaparte en Francia y, en particular, al golpe de estado con el que Napoleón III inicia la hegemonía del Segundo Imperio en 1852.

palabras, si la interacción entre tragedia y farsa es lo que define, según Marx, la lógica de la repetición histórica, La vorágine no era otra cosa que la continuación, como farsa y espectáculo, de la tragedia étnica, cultural y ecológica desencadenada por la explotación del caucho en la Amazonía.⁶

El inesperado resultado, que tanto atormentaría al autor, no es ajeno a la doble lealtad que desgarraba el proyecto poético-político que él se había trazado: la lealtad hacia el estado como paradigma de gobernabilidad y la lealtad hacia las víctimas que le imponía a su oficio de escritor una exigencia ética ineludible. La vorágine será el intento de Rivera por conciliar ambas lealtades; la denuncia redentora será una de sus estrategias. Si denunciar equivale al acto de testificar ante una autoridad reconociendo el poder de ésta como instancia de arbitrio y rectificación, Rivera ciertamente se había propuesto hacer visible para el estado colombiano (dar prueba de) lo que estaba sucediendo en las selvas. (De hecho, como veremos más adelante, su posición como agrimensor oficial, y representante de las instituciones jurídicas del país, lo ubica dentro de este registro). Este era el estado que sostenía el modelo oligárquico católico-hispanista y centralizado de la llamada República Conservadora (1880-1930) en Colombia. Se trataba, en síntesis, del proyecto de modernización que se inicia con el movimiento *regenerador* de Rafael Núñez, adquiere realidad jurídica con la Constitución de 1886 y entra en plena vigencia con la sangrienta Guerra de los Mil Días (1899-1901) tras la cual el ala más intransigente

⁶ Con esto, curiosamente, Rivera anticipaba posteriores lecturas críticas de su novela, como la elaborada por Monserrat Ordóñez en los años ochenta, donde la autora señala que La vorágine “reproduce el mismo terror que denuncia” (“La voz rota de Arturo Cova” 438). Véase también, de Ordóñez, su compilación de 1987 La vorágine: textos críticos, un libro indispensable para aproximarse a la historia de la recepción y a la casi inabarcable bibliografía crítica de la novela.

del conservatismo se instala en el poder.⁷ Este era el estado desde el cual se promovía una definición culturalista de la nacionalidad basada en dos pilares fundamentales, la lengua y la religión, que daría a Colombia una célebre saga de gramáticos presidentes y a su capital el mote de “Atenas Suramericana” dentro de uno de los contextos con más altos índices de analfabetismo y pobreza en Latinoamérica.⁸ Y finalmente, este era el estado manejado por elites cuya ineptitud había precipitado la separación de Panamá (1903) y mantenía disputas territoriales irresueltas con Perú y Venezuela. Hacia finales de la década del veinte el modelo oligárquico de la República Conservadora comienza a perder terreno frente al nuevo paradigma de corte nacional-popular representado por la hegemonía liberal que se inicia en 1930 con el gobierno de Enrique Olaya Herrera.

Pero el compromiso de Rivera sugería un ir más allá de su relación con el estado; en realidad, implicaba también el acto de testificar no *ante* una autoridad (el estado) sino *en nombre de* otros ausentes (las víctimas de la explotación cauchera). Esto inscribía en el proyecto una dimensión aporética que imponía someter la escritura a la imposibilidad de traducir la singularidad del evento que le había dado origen. Y con ello Rivera se emplazaba implícitamente dentro de una política del testimonio que implica situar el propio lenguaje en la posición de aquellos que lo han perdido—es decir, hablar desde la imposibilidad de significar, desde el secreto—y por ende asumir un compromiso con algo/alguien en principio inaccesible. Como sostiene Giorgio Agamben, “to bear witness

⁷ Sigo la periodización propuesta por Jorge Orlando Melo en su ya clásico ensayo historiográfico “Colombia 1880-1930: La República Conservadora”.

⁸ Entre quienes se encontraban figuras como Miguel Antonio Caro, José Manuel Marroquín y Marco Fidel Suarez, todos miembros de la Academia Colombiana de la Lengua, latinistas y escritores de tratados de gramática. En cuanto a las relaciones entre gramaticalismo y poder político en Colombia véase el libro de Malcolm Deas Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas. También el ensayo de Erna von der Walde Uribe “Limpia, fija y da esplendor: el letrado y la letra en Colombia a finales del siglo XIX”.

is to place oneself in one's own language in the position of those who have lost it, to establish oneself in a living language as if it were death, or in a dead language as if it were living" ("Remnants" 161).⁹ Rivera había asumido ese compromiso, se había posicionado como testigo, y con ello le había impuesto una exigencia ética a su escritura que luego declaró haber profanado con su novela al brindarle a la tragedia histórica su farsa correspondiente.

No hay que olvidar que la tragedia sobre la cual el autor se había propuesto escribir era, en parte, lo que Taussig ha designado como la "cultura del terror" que floreció con la expansión de la economía cauchera en la Amazonía durante las dos primeras décadas del siglo XX. De hecho, La vorágine conectará narrativamente los dos episodios más conocidos de violencia colonizadora que el capitalismo industrial generara durante esos años en territorio amazónico. El primero es el famoso "escándalo del Putumayo" (1907-1914) originado por las penetraciones de la *Peruvian Amazon Company* (PAC), la compañía peruano-británica del cauchero Julio César Arana, en un territorio cuya soberanía se disputaban Colombia y Perú. El hecho de que ambos países hubiesen firmado un "tratado de no intervención" que mantenía dicho territorio dentro de un vacío jurídico facilitó la colonización privada de la PAC—aunque, como después se supo, el gobierno de Augusto B. Leguía miraba con buenos ojos las incursiones de la empresa de Arana en el área. Debido a los abusos contra la población indígena, la PAC pronto se volvió sinónimo de genocidio y esclavitud, desencadenando a su vez un escándalo de resonancia internacional (después de todo era una compañía británica la que

⁹ También Derrida subraya esta dimensión aporética del testimonio cuando afirma que "[w]hoever bears witness...is someone whose experience in principle singular and irreplaceable attests, precisely, that some "thing" has been present to him. This "thing" is no longer present to him, of course, in the mode of perception...it [is] inaccessible as perceived presence" (77). Y es precisamente en relación con esa inaccesibilidad de aquello ausente que se articula el lenguaje del testimonio.

estaba implicada en violaciones contra los derechos humanos) opacado sólo por el estallido de la I Guerra Mundial. El segundo episodio, menos sonado pero igualmente cruento, es conocido como “La Funera” (1912-1921), luego del régimen de terror ejercido por el exmilitar venezolano Tomás Funes en el Alto Río Negro—otra área cuyos límites Colombia disputaba con Venezuela. Funes lideró una sanguinaria revuelta de caucheros contra las autoridades locales en San Fernando de Atabapo, llegando a monopolizar el comercio de caucho y a “administrar justicia” en esa región por casi diez años. La PAC y La Funera funcionaron como cúmulos económicos para-legales en los que terror e industria transnacional se enredaban mutuamente formando una compleja red simbólica que potenciaba la empresa colonizadora.¹⁰

Al posicionarse como testigo de esos sucesos, Rivera se había comprometido a escribir responsablemente sobre aquello que los constituía: la violencia, el terror, el sufrimiento de otros cuya experiencia es singular e inaccesible. Pese a la distancia en tiempo y contexto, su situación podría ser equiparada, *mutatis mutandis*, al diagnóstico con que Adorno delineó el paisaje estético de posguerra cuando afirmaba que escribir poesía después de Auschwitz era un acto bárbarico (“Prisms” 34). Lo que Adorno expresaba en esa famosa sentencia era no tanto la renuncia definitiva a la poesía—como muchas veces se ha pensado—sino quizás la necesidad de escribir respondiendo al desastre de Auschwitz, es decir, teniendo en cuenta lo que este evento había representado para no perpetuar su barbarie. No es el destierro de la poesía, sino la pregunta por la

¹⁰ Según Taussig, el terror en las culturas del terror de la Amazonía noroccidental de cambio de siglo estuvo siempre mediado por la narración, por las historias recíprocas de horror y fantasía en que víctimas y verdugos resultaron implicados: historias que organizaron un miedo bilateral que hacía del terror no sólo un medio sino un fin en sí mismo, y que produjeron “a potent political force without which the work of conquest and of supervising rubber gathering could not have been accomplished (Taussig, “Shamanism” 121)

forma que ésta debe adquirir cuando su contexto de enunciación es inseparable de un evento trágico, lo que aquí estaba en juego. Así, la exigencia ética que Rivera había enfrentado parecía ser, parafraseando el *dictum* adorniano, la de cómo escribir después del “escándalo del Putumayo” y de La Funera—la de cómo asumir ese compromiso ineludible e inasumible a la vez—sin reproducir la barbarie (la cultura del terror) inherente a la historia de esos acontecimientos. Esta es una de las conclusiones, quizás la más radical, que podemos sacar de la declaración autocrítica del autor en su respuesta a Trigueros.

Pero ciertamente no es la única. Como ya fue mencionado, la exigencia ética del Rivera testigo se entrelazaba con la del Rivera leal al estado cuyos intereses representó en calidad de agrimensor oficial asignado a una comisión para demarcar la frontera colombo-venezolana en el Alto Río Negro. Este asunto había permanecido irresuelto desde la disolución de La Gran Colombia en 1831, pero la explotación y comercialización de caucho, junto con el episodio de La Funera, habían agravado las tensiones diplomáticas entre ambos países tiñendo de urgencia el problema fronterizo. La vorágine, de hecho, sería publicada luego de este viaje. Se sabe que a los pocos meses de iniciadas las labores con la comisión Rivera abandonó su cargo debido a la falta de apoyo logístico por parte de las autoridades colombianas. El autor se dedicó en cambio a viajar por la región a cuenta propia y hacer averiguaciones acerca de las penetraciones ilegales de fuerzas militares y compañías caucheras extranjeras en el territorio colombiano. Fue un viaje de varios días por los ríos Inírida y Guaviare en una zona de triple frontera entre Colombia, Venezuela y Brasil que le dio una idea clara de la alarmante ausencia del estado en la zona y de los excesos de los industriales del caucho contra trabajadores a

quienes sometían mediante el sistema de endeudamiento. Culminado el recorrido Rivera restableció relaciones con las autoridades colombianas—aunque las rencillas no se borrarían—justificando su temporal “deserción” como producto de una genuina “preocupación patriótica”. Una vez ubicado en Manaos, el autor además se entera de que el gobierno peruano ha hecho concesiones a caucheros en el territorio del Putumayo que aún se disputaba con Colombia; estos factores lo impelen a redactar un “Informe Secreto” junto con su compañero de deserción, el ingeniero y astrónomo Melitón Escobar¹¹. Dirigido a las autoridades colombianas, dicho documento no sólo *denunciaba* la inminente pérdida de autonomía territorial en toda la Amazonía nacional, sino que, practicando una especie de acumulación primitiva de conocimiento, incluía numerosos datos geográficos y descripciones etnográficas de grupos indígenas y colonos. La economía cauchera se le presentaba al autor como la fuga de la soberanía nacional a través de la mercancía:

La mayor parte del caucho que sale por el Orinoco y el Río Negro es cosechado en los bosques colombianos [...] No obstante, en las dos únicas salidas para el exterior que son los puertos de Manaos y San Fernando de Atabapo no se registra un solo bulto de caucho como de procedencia colombiana [...] según datos que han suministrado los colonos mismos, hay más de ochocientos caucheros, brasileños y venezolanos, que jamás han pagado a Colombia un solo centavo por derechos de extracción. (Rivera, “Informe” 49).

Por otro lado, en su variante justificatoria el “Informe” escenifica a Rivera en el papel de intelectual mediador entre estado, territorio y población. Con evidente paternalismo, el autor señalaba que en sus entrevistas con jefes indígenas aprovechaba para “transmitirles algunas nociones sobre su nacionalidad y darles explicaciones gráficas

¹¹ La Peruvian Amazon Company (PAC) fue liquidada en 1911 como consecuencia del “escándalo del Putumayo”. Sin embargo otras compañías de Julio César Arana, su fundador, siguieron funcionando clandestinamente en la región. El Putumayo sería reconocido finalmente como territorio colombiano en 1927 con la ratificación del Tratado Salomón-Lozano.

acerca de los límites de Colombia en aquellos dominios. Muy complacidos recibían la noticia de que eran colombianos, lo cual sabían por primera vez” (Rivera, “Informe” 44). Aquí Rivera sugiere la existencia de una nación sin estado, es decir, de una potencialidad no actualizada: los indígenas con los que dialogaba eran colombianos a priori, antes de que lo supieran. Pero para que dicha potencialidad fuese efectiva se requería de su intervención, una intervención que había sido posible solamente por su “deserción temporal” de las instituciones gubernamentales que él mismo representaba.

Pese a todo, el “Informe” pasó desapercibido y—al igual que muchas de las denuncias publicadas por el autor en diferentes periódicos bogotanos—sería desacreditado, en buena medida debido a que Rivera se granjeó la animosidad del Ministro de Relaciones Exteriores y de otros burócratas gubernamentales por el abandono temporal de su cargo.¹² Su decisión de escribir La vorágine respondía, en parte, a la necesidad de contrarrestar las adversidades generadas por su trabajo con la comisión y al propósito de darle credibilidad a sus acusaciones en cuanto a lo que sucedía en las selvas colombianas.¹³ El proyecto poético-político del autor, entonces, habría estado también destinado a restaurar la función del “Informe”—la denuncia no escuchada por los funcionarios del gobierno pero dirigida a ellos— al menos en este nivel puramente empírico de su concepción; es decir, la novela, como el “Informe”, testificará *ante* el estado y delegará en éste la promesa de redención que Rivera había consignado en la

¹² Los artículos de Rivera aparecían con frecuencia en diarios como *El Tiempo*, *El Espectador* y *El Gráfico*. Una selección de algunas de estas contribuciones se encuentra en la compilación de Hilda Soledad Pachón, José Eustasio Rivera, intelectual. Textos y documentos: 1912-1928.

¹³ Un detallado análisis del viaje de Rivera al Alto Río Negro y de todos los fundamentos de hecho que rodearon la publicación de su novela puede encontrarse en Horizonte humano: vida de José Eustasio Rivera, la completa—y en mi opinión, indispensable—biografía del autor escrita por el crítico chileno Eduardo Neale-Silva. Consúltense en particular los capítulos X y XI.

respuesta a Trigueros: la redención unida a la denuncia, la *denuncia redentora*, sólo será posible dentro de un horizonte estatal.

Pero dicho reconocimiento del estado incluía igualmente una ambigüedad crítica. Aquella deserción temporal del Rivera agrimensor describe una dinámica en la que un agente letrado tiene que fugarse del orden simbólico-institucional que lo sustenta, el cual resulta ineficaz, para hacer posible la reinvencción expansiva de dicho orden. En otras palabras, Rivera desertó de la misión con la comisión y vagó a título personal por una geografía inhóspita, para actualizar el discurso nacional limítrofe en los márgenes del estado-nación, enunciar la inscripción de sujetos subalternos (los indígenas a quienes instruye en su nacionalidad) dentro de las regulaciones del poder estatal y producir el “Informe” cuya función absorberá la novela. El episodio es sintomático de una crisis de gobernabilidad y lleva implícita una crítica al aparato estatal que sostenía la República Conservadora, pero no una crítica al estado como estructura de gobernabilidad *en general*: antes bien, funciona como una contundente reafirmación de éste. Visto desde una perspectiva histórica, el proyecto que Rivera se había trazado intervenía en un período transicional entre dos modelos de gobernabilidad en la Colombia de comienzos del siglo XX: el modelo oligárquico de la República Conservadora—inepto para mantener las fronteras nacionales y excluyente para la mayoría de la población—y el modelo de tipo nacional-popular que se instala con la hegemonía liberal a partir de 1930 cuya tendencia, en coincidencia con muchos de los populismos latinoamericanos, será hacia la integración total de los sectores marginales (indígenas, campesinos, proletarios) dentro de los mecanismos nacionales de industrialización y modernización.¹⁴ Así, en

¹⁴ Como sostiene Gareth Williams, la fase nacional-popular de la modernización latinoamericana se caracteriza por la habilidad para producir “the people as an effective means of transcending the neocolonial

tanto novela que testimonia ante la autoridad del estado, La vorágine se enmarcará e intervendrá en esta crisis transicional registrando el ocaso de un modelo y prefigurando el advenimiento de otro; dando cuenta con ello, simultáneamente, de un cambio de sensibilidad y de lenguaje en las elites letradas colombianas cuya mirada se dirige ahora a las periferias, a lo rural, al “pueblo” como fuente de lo nacional.¹⁵

Quizás la explicación del juicio lanzado por Rivera en su réplica a Trigueros—la conciencia de haber sido cómplice de la farsa de la repetición histórica—se encuentre en la suplantación de la exigencia ética del testigo por la denuncia del agrimensor dentro de la cual la promesa de redención es parte de un proyecto de expansión estatal. Esto implica reducir la ética y la justicia al marco de categorías jurídicas y convertir la abyección de la tragedia en plusvalía estatal. Y es en este punto donde, en mi opinión, se inserta la producción discursiva de la naturaleza selvática por la cual la novela de Rivera es más conocida. La denuncia redentora es un mecanismo de despliegue del naturalismo político en La vorágine donde la historia será perpetuada (como farsa) al ser borrada y subsumida en un orden natural que, paralelamente, funciona como instancia legitimante de la soberanía estatal.

oligarchic state apparatus and of integrating the disenfranchised sectors into modern (national) socioeconomic configurations” (34). Véase el primer capítulo de The Other Side of the Popular, para un análisis de las relaciones entre la literatura y populismo en Latinoamérica desde de una potente crítica al concepto de transculturación. También Santiago Castro-Gómez, en Crítica de la razón latinoamericana, explora las conexiones entre populismo, intelectuales y filosofía en el siglo XX latinoamericano, partiendo de una cronología que incluye la Revolución Mexicana, la creación del APRA en el Perú, el Peronismo Argentino y la Revolución Cubana.

¹⁵ Este cambio de sensibilidad y de lenguaje estético es uno de los aspectos más comentados por la crítica literaria de La vorágine. Así, por ejemplo, David Viñas sostiene que Arturo Cova, el protagonista de la novela, es una de las primeras representaciones del intelectual populista antioligárquico latinoamericano que emprende un viaje curativo de la ciudad al campo (5-6); Doris Sommer señala que si bien La vorágine se inscribe dentro de la tradición de las novelas fundacionales lo hace desde el desencanto hacia los programas liberales y positivistas defendidos en obras anteriores (470); Sylvia Molloy, por otro lado, encuentra una dinámica de ironización y desplazamiento de la estética modernista latinoamericana en la figura de Cova (493), mientras que para Carlos Alonso la novela constituye un manifiesto poético que reacciona ante el experimentalismo de las vanguardias y afirma el formalismo y las temáticas nacionalistas de la Generación del Centenario (144-166).

La novela como denuncia redentora: realismo social y naturalismo mítico

No es un secreto que la dimensión denunciatoria de La vorágine parece haber perdido vigencia crítica desde hace mucho tiempo, siendo un elemento discursivo confinado, casi con desdén, a las primeras lecturas que se hicieron de la novela inmediatamente después de su publicación. El hecho de que ésta respondiera en parte a la inmediatez de los problemas fronterizos colombianos y a las fricciones del autor con representantes del gobierno tiene mucho que ver con la lectura “no literaria” que caracterizó su recepción inicial. De hecho, como recuerda Neale-Silva, para muchos La vorágine era un retrato “esencialmente autobiográfico” o “absolutamente verídico” en términos de la facticidad histórica que consignaba (302-303). A esto ayudaba el mismo Rivera con declaraciones públicas en las que refrendaba el carácter fidedigno del relato y hasta la existencia empírica de sus personajes. Se sabe incluso que días antes de la publicación del libro el autor llegó a patrocinar varios anuncios de prensa que cimentaron entre el público la expectativa documental de lo narrado.¹⁶

Si bien el discurso de denuncia puede parecernos hoy un asunto literario estéril, o una premisa crítica ingenua, el problema de su ubicua presencia en el texto de Rivera sigue siendo un desafío narratológico por momentos imposible de eludir. Este aspecto merece ser reconsiderado, en mi opinión, no sólo porque el autor concibiera la novela como acusación o porque ésta hubiera sido recibida inicialmente dentro de un marco puramente documental. También porque la denuncia en La vorágine articula una experiencia estética que afirma una relación vinculante con lo real donde la naturaleza actúa como sustrato—como instancia que contiene la verdad—de la barbarie histórica a

¹⁶ Uno de estos anuncios decía: “*La vorágine*. Novela original de José Eustasio Rivera. Trata de la vida de Casanare, de las actividades peruanas en la Chorrera y en el Encanto y de la esclavitud cauchera en las selvas de Colombia, Venezuela y Brasil. Aparecerá el mes entrante” (en Neale-Silva, 298).

ser denunciada, y porque el acto mismo de denunciar—es decir, el acto de testificar ante una autoridad—es frecuentemente ficcionalizado, problematizado e incluso desmontado en la novela.

Si el dilema ético vislumbrado por Rivera en la réplica a Trigueros era el de cómo la denuncia redentora reproducía la lógica de lo denunciado, entonces conviene indagar por los mecanismos mediante los cuales La vorágine se autogenera, en el plano ficcional, como texto que testifica ante una autoridad, como texto de denuncia. El viaje constituye el motivo estructurante de la trama, no obstante ser un viaje sobredeterminado por diferentes motivaciones que se van acumulando y superponiendo en el trayecto. Comienza como marcha hacia lo desconocido del llano y la selva en desprecio de las convenciones del mundo urbano, se transforma en campaña de venganza y retaliación personal, luego en programa de denuncia, y al final se desploma abruptamente en el misterio de la naturaleza incontrolable en la que se pierde el grupo. Arturo Cova, el histriónico poeta que protagoniza el relato y, para algunos, la representación paródica del último dandy del modernismo latinoamericano (Molloy 493), abandona la ciudad junto con su amante Alicia para evadir demandas legales que prometían hundirlo en la cárcel por causa de sus amoríos clandestinos con la joven. Lejos de ser un testimonio de amor, la fuga es ante todo producto de una decisión desesperada y del desprecio hacia el medio que los prófugos dejan: la pacata Bogotá de cambio de siglo, la “Atenas suramericana” que constituía el centro neurálgico del proyecto autoritario de la República Conservadora. El verdadero amor de Alicia era un primo que sus padres habían rechazado, pero una vez arrojada del seno familiar no tiene otra opción que seguir a Cova. Éste, por su parte, huye para evitar ser apresado, manifestando frecuente insatisfacción por la compañía de la

joven. Ya al inicio del viaje Alicia comienza a producirle “fastidio” y a estorbarle “como un grillete”; Cova incluso comenta que había dejado de romper los alambres del telégrafo “por el deseo íntimo de que alguien me capturara y, librándome de Alicia, me devolviera esa libertad del espíritu que nunca se pierde en la reclusión” (Rivera 8).

La pareja se dirige inicialmente hacia los Llanos Orientales, en la frontera con Venezuela, donde conocen a un matrimonio local, Griselda y Franco, en cuya hacienda “La Maporita” pasarán varios días. Es en este punto del relato donde se introduce el tema de las caucherías con la llegada de Barrera, un siniestro empresario del caucho subalterno de Funes, quien ha viajado a los llanos con el fin de “enganchar” trabajadores para las selvas del Vichada y el Río Negro. Cova siente una profunda rivalidad hacia Barrera; sus celos histéricos se inflan por las ocasionales visitas del empresario a Griselda y Alicia, llegando por esta razón a maltratarlas física y emocionalmente. Las mujeres deciden entonces fugarse con Barrera, ilusionadas ambas por las promesas de fortuna rápida, aunque en realidad éste las mantendrá cautivas para comerciar con ellas. Esto produce un quiebre drástico en los acontecimientos y funciona como preámbulo narrativo de la entrada a la selva: Franco incendia su casa de La Maporita, Cova se desploma anímicamente, y el programa de ambos se reducirá a “perseguir a las fugitivas para vengar la ofensa increíble” (75). De ahí en adelante La vorágine narrará la persecución vengadora de Cova, Franco y amigos tras el rastro de Barrera y las dos mujeres. En el camino irán apareciendo varios personajes importantes —El Pipa, Clemente Silva, Helí Mesa, la Madona Zoraida Ayram, Ramiro Estébanez— a través de cuyas narraciones son incorporados los eventos del Putumayo y La Funera en la novela. Esto cambia nuevamente la motivación de los viajeros: el viaje se convierte finalmente en un

programa político de denuncia de los crímenes de la explotación del caucho en la Amazonía. Cova lo expresa en su típica afectación emocional tras escuchar las desventuras del viejo Clemente Silva en las caucherías de la PAC: “[s]us tribulaciones nos han ganado para su causa. Su redención encabeza el programa de nuestra vida” (139). Al final el grupo rescata a las mujeres, Cova le da muerte a Barrera y se reconcilia con Alicia, pero el viaje mismo y los propósitos de redención social quedan en suspenso, pues la novela termina con el famoso epílogo telegráfico en el que se revela la suerte última de los expedicionarios: “Ni rastro de ellos. ¡Los devoró la selva!” (203).

Tal desintegración del viaje en la selva, tal descenso disolvente del héroe modernizador al seno de la naturaleza, pasará a ser *leitmotif* de las llamadas novelas de la selva hispanoamericanas de mediados del siglo XX. Se trata de una familiar tipología narrativa en la que un hombre (por lo general) blanco, educado y urbano se lanza a explorar o modernizar las regiones desconocidas de su país sólo para sucumbir a fuerzas naturales incontrolables que encarnan en formas diversas: adversidades insuperables, agitación social e ingobernabilidad, enfermedad, locura o muerte. Novelas clásicas como La serpiente de oro de Ciro Alegría, Canaima de Rómulo Gallegos, Los pasos perdidos de Alejo Carpentier e incluso La casa verde de Mario Vargas Llosa incorporan todas en algún grado esta tipología. Es siempre un viaje de lo urbano a lo rural, del orden al caos, de la identidad a la diferencia, de las convenciones sociales a la naturaleza.

Este aspecto, además, marca una tajante diferencia, muchas veces pasada por alto, entre las narraciones de la selva y el género de la *novela de la tierra* con el que suelen ser asimiladas. Es cierto que en ambos casos estamos frente al desplazamiento de la institución literaria latinoamericana hacia los márgenes del estado-nación y la producción

correspondiente de un nuevo lenguaje que busca incorporar sujetos y espacios periféricos dentro de los procesos nacionales de modernización. Pero si en las *novelas de la tierra* la salida al campo culmina por lo general en la anexión exitosa de la región como espacio subordinado a los centros urbanos y el héroe modernizador supera las adversidades del medio e impone su ley (piénsese por ejemplo en Doña Bárbara de Gallegos o en Don Segundo sombra de Güiraldes, novelas en las cuales la *weltanschauung* de la modernidad y el desarrollo se legitiman a través de protagonistas que logran sobreponerse a las dificultades del medio), las narraciones de la selva disocian el circuito urbano-rural y suspenden en la naturaleza el universo valorativo y el lugar de enunciación del héroe modernizador. La vorágine es paradigmática en esto ya que las primeras secciones del texto incluyen el paradigma de la *novela de la tierra* en las fantasías de colono que expresa el protagonista. De hecho, cuando aún se encuentra en los llanos, Cova se imagina a sí mismo como agente triunfal de la modernización rural: “[e]l pensamiento de la riqueza se convirtió en esos días en mi dominante obsesión [...] ya me creía ricacho fastuoso, venido a los llanos a dar impulso a la actividad financiera” (35). Y más adelante, en otro de sus ensueños, el poeta confiesa sus deseos de construir una casa y hacer vida campesina con Alicia en las llanuras: “allí de tarde en tarde se congregarían los ganados, y yo, fumando en el umbral como un patriarca primitivo [...] vería las puestas de sol en el horizonte remoto” (59). Pero esos ideales bucólico-desarrollistas desaparecen tan pronto los acontecimientos trasladan la trama al contexto propiamente amazónico. Como es bien sabido, la presencia turbulenta de la naturaleza selvática es una de las más célebres convenciones literarias de La vorágine. Rivera era gran conocedor de la literatura brasileña del momento y admirador confeso de la prosa de da Cunha y

Rangel; no es de extrañar entonces que incluyera en su novela patrones descriptivos similares de disolución espacial, temporal, epistémica y legal en la naturaleza. La selva es descrita como “cárcel verde” o “catedral de pesadumbre” cuyos árboles son “contemporáneos del paraíso” (Rivera 77); un “cementerio enorme” (78) que trastorna las funciones mentales y físicas: “el ojo siente, la espalda ve, la nariz explora, las piernas calculan y la sangre clama: ¡huyamos, huyamos!” (143). Al igual que en los textos de los autores brasileños, la selva en La vorágine obstruye la legibilidad estatal e imprime en los individuos una sórdida gramática emocional que los incita a la violencia mutua. Pero tal desterritorialización del universo axiológico que encarna el héroe modernizador—la producción ficcional de un “estado de naturaleza”—prefigura al mismo tiempo nuevas territorializaciones y proporciona las bases *naturales* de un nuevo contrato social. Esta fue la conclusión del análisis del capítulo anterior y creo que sigue siendo válida para entender el “los devoró la selva” que deja en suspenso el viaje de Cova. Lo que me interesa, sin embargo, es examinar cómo se articula este elemento dentro del proceso de autogeneración de la novela como denuncia redentora.

Uno de los episodios clave de la narración ocurre cuando el grupo se encuentra en las Barracas del Guaracú, lugar a donde llegan los viajeros como parte del plan para encontrar a las mujeres y revelar los crímenes de la selva. Allí Cova redacta dos documentos que manifiestan una ambivalente relación metaficcional entre sí. El primero es una “carta requisitoria” dirigida al cónsul de Colombia en Manaus donde supuestamente se denuncian las crueldades de las caucherías y cuyo objetivo es “hacer que [el funcionario] venga inmediatamente a devolvernos la libertad” (172). Sin embargo, el mencionado documento nunca aparece en el corpus de la narración; el lector

la encuentra fuera de ésta, en el marco narrativo de la novela, como un “fragmento” que ubicado entre el “prólogo” del texto (donde un compilador-editor llamado José Eustasio Rivera le informa al “Señor Ministro” que ha arreglado para la publicidad los manuscritos de Cova) y el inicio de La vorágine. Dicho fragmento de la carta de Cova, lejos de aludir a la urgencia de la denuncia, nos describe en cambio el fracaso personal del poeta y su extinción en la naturaleza salvaje:

Los que un tiempo creyeron que mi inteligencia irradiaría extraordinariamente, cual una aureola de mi juventud; los que se olvidaron de mí apenas mi planta descendió al infortunio [...] sepan que el destino implacable me desarraigó de la prosperidad incipiente y me lanzó a las pampas, para que ambulara vagabundo, como los vientos, y me extinguiera como ellos sin dejar más que ruido y desolación. (5).

La “carta requisitoria” se revela entonces como el relato fabuloso del poeta arrojado a la naturaleza, donde su palabra ha dejado de significar (se ha hecho *ruido*), donde el viaje se ha transformado en un vagabundeo improductivo y la promesa de redención ha desaparecido.

El segundo documento que cobra vida en las Barracas del Guaracú es el texto que estamos leyendo, La vorágine, el cual escribe Cova bajo el pretexto de entretener a su amigo Ramiro Estébanez con las “notas de [su] odisea” (174), llevado por simple vanidad a confesarle “el curso de mis pasiones y defectos, a ver si aprende a apreciar en mí lo que en él regateó el destino, y logra estimularse para la acción” (175). El poeta redacta el manuscrito mientras espera la supuesta venida del cónsul, y lo hace justamente en las páginas en blanco del libro de caja de El Cayeno—un temerario barón del caucho local— como queriendo contraponer su relato al flujo de los números y las cifras que mantenían la barbarie de las caucherías, y juntando así, en el plano ficcional, la lectura de la novela

con la lectura del libro de caja. Lo curioso, no obstante, es que Cova concibe el relato inicialmente como el dramático recuento de su progresiva disolución en la selva: “páginas truculentas forman la red precaria de mi narración, y la voy exponiendo con pesadumbre, al ver que mi vida no conquistó lo trascendental y en ella todo resulta insignificante y perecedero” (175). Sólo hacia el final de la novela, cuando la narración no es más que un diario fragmentario, Cova modifica el propósito del relato y propone un nuevo destinatario para el mismo. La entrada del diario está dirigida a Clemente Silva, quien había partido para Manaos con la carta requisitoria del poeta. Sobre una barbacoa, éste le deja el manuscrito y luego le advierte: “Don Clemente [...] cuide mucho esos manuscritos y póngalos en manos del Cónsul. Son la historia nuestra, la historia de los caucheros” (201). Lo único que en última instancia permanece es la escritura de Cova repentinamente transformada en la historia de los caucheros. El consabido cónsul suplanta a Ramiro Estébanez como principal receptor, y la intención originaria de entretener e impresionar da paso a la documentación denunciatoria. En otras palabras, el manuscrito (La vorágine misma) emerge en el plano ficcional como texto que testifica ante la autoridad del estado en tanto se invoca al cónsul como interlocutor ideal; el estado es la instancia redentora que expurgará el crimen al hacerlo coincidir con sus estructuras político-jurídicas de gobernabilidad. Pero, además, aquí se produce una inversión exacta del movimiento operado en la “carta requisitoria”: ésta prometía la denuncia pero terminaba revelándose como la fábula del poeta que se agota en el “ruido y la desolación” de la naturaleza, mientras que el manuscrito prometía narrar la caída del poeta en la naturaleza para luego aparecer como la denuncia que redimiría a los caucheros. En suma, ambos documentos invocan al estado (testifican ante su autoridad) y al mismo tiempo

ambos revierten en la naturaleza. ¿Cuál podrá ser entonces el significado de esta curiosa oscilación?

Taussig menciona dos formas de interpretar la cultura del terror generada por la explotación del caucho tanto en el Putumayo como en el Congo de Leopoldo II de Bélgica, la cuales pueden ser pertinentes para esclarecer este punto. La primera corresponde al realismo social de Roger Casement, el revolucionario nacionalista irlandés que había viajado como diplomático británico a la Amazonía para investigar las denuncias contra la PAC; la segunda sería el realismo mítico de Joseph Conrad en Heart of Darkness. El reporte de Casement explica el terror dentro de una lógica racional de escasez de fuerza laboral, posesión de recursos y presiones económicas, afirmando “the purported rationality of business and the capital-logic of commodities” sin reparar en que “terror and torture do not derive only from market pressures but also from the process of cultural construction of evil as well” (“Cultures of Terror” 479).¹⁷ La perspectiva de Conrad en Heart of Darkness, su manera de afrontar el horror imperialista en el Congo, apuntaría en cambio a una penetración del velo del terror “while retaining its hallucinatory quality” (471), es decir, a una narrativa capaz de habitar las estructuras culturales de significado que nutren el terror más allá de las explicaciones realistas racionalistas. El problema es que con esta perspectiva se corre el riesgo de caer en la reificación del imaginario que hace posible la experiencia narrativa del terror. Según Taussig, “[t]he danger here lies with aestheticizing horror, and while Conrad manages to stop short of doing that, we must realize that just to the side lurks the seductive poetics of fascism and the imaginative source of terror and torture embedded deep within us all”

¹⁷ Como afirma Taussig, esto no implica negar que el terror “can be functional to the needs of the labor system” (479), si bien no se agota en el realismo racional de las explicaciones economicistas.

(471).¹⁸ El reto teórico-político estaría entonces en repensar cómo mantener esa “cualidad alucinatoria”, cómo enfrentar ese exceso estetizante consigo mismo para que por medio de su auto-subversión se produzca un evento, aunque cuidándose de sucumbir a esos peligros que acechan al lado porque le son inherentes. En suma, “what brings Casement and Conrad together is the problem they jointly create concerning the rhetorical power and political effect of social realism and mythic realism” (473).

En tanto proyecto poético-político que a su manera intentaba lidiar con el terror del Putumayo y *La Funera*, La vorágine lleva a cabo la articulación de ambas estrategias: la novela, como denuncia redentora, es el espacio discursivo donde el realismo social y lo que, siguiendo a Taussig, podríamos llamar el “naturalismo mítico” que devora al poeta y disuelve el viaje se encuentran. Aquí puede estar la razón por la cual la novela arriesga reproducir la tragedia como farsa y espectáculo. El realismo social del texto se centra en los hechos documentados de las injusticias cometidas durante los años de la explotación cauchera en la Amazonía. Se sabe que Rivera tuvo acceso a un importante corpus documental que había circulado en la prensa internacional a raíz del “escándalo del Putumayo”, el cual incorporó a sus propias investigaciones y experiencias en el Alto Río Negro, dándole así una base “concreta” a los efectos realistas de la novela.¹⁹ Como ha

¹⁸ Es también lo que, siguiendo a Benjamin, Taussig describe como el *acento fanático en el lado misterioso del misterio*: “cultures of terror are nourished by the intermingling of silence and myth in which the fanatical stress on the mysterious side of the mysterious flourishes by means of rumor woven finely into webs of magical realism” (469). En este tipo de contextos, narraciones e historias generaban entonces procesos identificados con el realismo mítico (the fanatical stress on the mysterious side of the mysterious) que permitían la objetivación de los miedos y fantasías coloniales de los verdugos en sus víctimas. Para una ampliación y complejización de este análisis, véase Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing, especialmente la primera parte.

¹⁹ Algunos de los textos y documentos que habían estado en el centro de las denuncias contra las atrocidades cometidas durante el boom del caucho fueron Putumayo, the Devil's Paradise (1912) de W.E. Hardenburg, El libro rojo del Putumayo (1911) de Norman Thompson, los informes de Roger Casement conocidos como The Blue Book. También tuvieron gran impacto los informes de los jueces peruanos

sido señalado, La vorágine por momentos adquiere un tono de objetividad sociológica (Alonso 142) que incluye tanto referencias a conocidos barones del caucho (Julio César Arana, Tomás Funes, Larrañaga, Barrera) y menciones a lugares específicos en la red comercial cauchera (desde las grandes ciudades de Iquitos y Manaos hasta las tristemente célebres estaciones de El Encanto y La Chorrera) como descripciones detalladas del sistema laboral operante en las caucherías y de las violaciones cometidas contra los trabajadores.

Por ejemplo, la narración de Ramiro Estébanez sobre la irrupción de La Funera en San Fernando de Atabapo comienza con una relación pormenorizada de la ubicación geográfica del pueblo entre los ríos Guaviare, Orinoco y Atabapo e incluye asimismo la mención al número de hogares que lo componían. Más adelante Estébanez, quien se hallaba en San Fernando durante los acontecimientos, recuerda con exactitud cómo “aquellos ríos presenciaron la muerte de los gomeros que mató Funes el 8 de mayo de 1913” y puntualiza que todo aquello era producto de una “trifulca entre empresarios de caucherías [ya que allí] hasta el gobernador negociaba en caucho” (“La vorágine” 176). Todavía más sugestiva es la agudeza sociológica con que el personaje propone despersonalizar los hechos para condenarlos como expresión de todo un sistema de opresión: “no pienses que al decir Funes he nombrado a persona única. Funes es un sistema, un estado del alma, es la sed de oro, es la envidia sórdida. Muchos son Funes aunque lleve uno solo el nombre fatídico” (176). Todo este fluir discursivo del realismo social, la distancia descriptiva, la exactitud geográfica y cronológica, el intento de explicar racionalmente la barbarie apelando a la lógica capitalista de la acumulación (la

Rómulo Paredes y Carlos A. Varcárcel, así como los escritos de los colombianos Vicente Olarte Camacho y Cornelio Hispano. Véase Neale-Silva (261-287).

“sed de oro”), todo esto, sin embargo, se trenza inmediatamente con el polo disolvente representado por el naturalismo mítico del relato. De hecho, algunas líneas abajo,

Estébanez señala que la fuerza motriz última de *La Funera* se encontraba en

la influencia de la selva, que pervierte como el alcohol [y que llegó a] crear en algunos hombres de San Fernando un impulso y una conciencia que los movió a valerse de un asesino para que iniciara lo que todos querían hacer y que le ayudaron a realizar. (176).

La naturaleza se manifiesta entonces como la fuente originaria de todas las crueldades e injusticias de *La Funera*; el “los devoró la selva” irrumpe dentro de la convención realista para disolver la historia en la naturaleza, para perpetuar la tragedia como farsa y reproducir la abyección de lo denunciado en la denuncia.

Esta dinámica se repite una y otra vez a lo largo de *La vorágine*, a veces siguiendo un orden inverso. Así por ejemplo, cuando el grupo de Cova se encuentra con Clemente Silva, el anciano inicia el recuento de sus experiencias en los campos de la PAC con la siguiente observación: “la selva trastorna al hombre desarrollándole los instintos más inhumanos: la crueldad invade las almas como intrincado espino. El ansia de riquezas convalece al cuerpo ya desfallecido y el olor del caucho produce la locura de los millones” (109). Aquí la fuerza de perversión de la naturaleza precede y enmarca la lógica de la acumulación. Páginas más adelante Silva emprende una descripción del sistema laboral operante en las caucherías dentro de lo que aparece a todas luces como distante objetivismo realista:

El personal de trabajadores está compuesto, en su mayor parte, de indígenas y enganchados, quienes, según las leyes de la región, no pueden cambiar de dueño antes de dos años. Cada individuo tiene una cuenta en la que se le cargan las baratijas que le avanzan, las herramientas, los alimentos, y se le abona el caucho a un precio irrisorio que el amo señala. Jamás cauchero alguno sabe cuánto le cuesta lo que recibe ni cuánto le abonan por lo que entrega, pues la mira del

empresario está en el modo de ser siempre acreedor. Esta nueva especie de esclavitud vence la vida de los hombres y es transmisible a sus herederos. (113).

Estos episodios ilustran una oscilación constante, e incluso una recurrente circularidad, entre dos estrategias ideológicas en principio antagónicas. Pero más allá del antagonismo tal vez haya aquí una coherencia narrativa en que la profusión de datos y descripciones del realismo social funciona conjuntamente con, y está siempre ya mediada por, las perturbaciones del naturalismo mítico. La denuncia redentora es el espacio discursivo que en La vorágine constituye el engranaje de ambas estrategias. Y si el estado es la instancia ante la cual la novela testimonia en el plano ficcional—la manera como ésta se autogenera como texto de denuncia—entonces el estado mismo participa de esta doble articulación en tanto interlocutor fidedigno: la naturaleza que simultáneamente produce y borra la barbarie descrita es también la base ficcional (como en Hobbes, la afirmación de la legibilidad estatal por medio de su suspensión) que clama por el contrato social en la frontera amazónica colombiana. Es en este sentido que la novela convierte en plusvalía metafórica estatal la violencia de la bonanza cauchera.

Rastros fotográficos

El pecho es ancho; y el busto elevado y tirado hacia atrás..
más los miembros superiores e inferiores, éstos últimos
sobre todo, están poco desarrollados...

“En el Putumayo y sus afluentes”

-Eugenio Robuchon (1907)

La coherencia narrativa entre el realismo social y el naturalismo mítico resulta igualmente inscrita en algunas de las referencias fotográficas diseminadas en el texto de Rivera. El autor estaba tan obsesionado con el encuadre documental de La vorágine que

para la primera edición decidió añadir tres fotografías—estratégicamente incluidas en las páginas iniciales del libro—, las cuales habrían tenido el propósito de confundir a los lectores y dar “prueba” visual de lo narrado.

La primera foto remite al espacio y el tiempo en que la experiencia se transforma en lenguaje y se produce de gestación del manuscrito de Cova. Un hombre nostálgico sentado en una hamaca, en actitud meditativa, las manos entrelazadas; en diagonal la entrada oscura a lo que parece ser un rancho rústico cubierto de hojas secas; y abajo la leyenda, corta y en letra de imprenta, haciendo la revelación: “Arturo Cova en las barracas del Guaracú (fotografía tomada por la madona Zoraida Ayram)”. Tiempo después se descubriría que la foto pertenecía a Rivera, y que el hombre que aparecía en ella era nadie menos que el autor mismo, posando como el protagonista de la novela. Las otras dos fotos mostraban cada una a gomeros solitarios sangrando árboles de caucho en medio de la selva, y las leyendas que las acompañaban eran todavía más escuetas: “el cauchero Clemente Silva” y “un cauchero” respectivamente.

Neale-Silva sostiene que estas fotos probablemente fueron adquiridas por el autor en Manaus tras su viaje con la comisión de límites. De hecho, una de ellas deja ver en una esquina la palabra “Manaos” seguida de una fecha, lo cual sugiere que se trataba de una tarjeta postal que no había sido recortada adecuadamente (298). Era entonces a través de las leyendas, de la escritura misma, que estas imágenes, sin duda originadas en circunstancias disímiles, eran descontextualizadas y redireccionadas hacia el tejido narrativo de la novela para que “probaran” la existencia de los personajes y la facticidad de la historia. Por razones desconocidas, Rivera retiró el ingenuo montaje fotográfico de las siguientes ediciones de La vorágine. Esta decisión bien pudo haber sido el final

intento del autor por restituir el carácter ficcional del texto frente a la vocación documental que le había conferido inicialmente, reconociendo con este acto que los efectos de verdad del realismo falseaban la historia y la hacían cada vez más irreal. En otras palabras, esas fotos habrían estado en el centro de la paradoja que caracterizó la recepción inicial de la novela: mientras más evidencias documentales Rivera fabricaba menos en serio eran tomadas su denuncias y más fabulosas parecían las atrocidades de las caucherías.



Arturo Cova, en las barracas del Guaraquí.

(Fotografía tomada por la madona Zoraida Ayram).

Fig. 8. "Arturo Cova en las barracas del Guaraquí". La vorágine, edición de 1924.

¿Pero cómo se insertan estas fotos en la narración que enmarcan y con la que mantienen una relación pendular de interioridad y exterioridad? Veamos la imagen que aparece arriba. El origen de esta foto es atribuido a la madona Zoraida Ayram, uno de los personajes de mayor carga simbólica en la novela. Su presencia es sólo liminal, pues sin estar dentro de la imagen, aparece incluida en ésta por medio de la leyenda. Es ella quien supuestamente se encarga de manipular la cámara, produciendo la foto que luego pasará

como prueba y evidencia del momento generativo del manuscrito denunciatorio, pues es durante los días de tensa ociosidad y lujuria en las Barracas de Guaracú que el poeta lo redacta. Como ha sido incontables veces señalado por la crítica, la madona es explícitamente asociada en la novela con el poder disolvente de la selva. De hecho, es a través de ella, más que de cualquier otro personaje, que la feminización de la naturaleza y la naturalización de lo femenino como abyecto es establecida en el texto. Zoraida es una mujer de origen árabe cuyo poder rivaliza con el de los barones del caucho; su trabajo consiste en comerciar con mercancías y seres humanos por toda la red hidrográfica amazónica. Cova debe seducirla como parte del plan para encontrar a Barrera y hacer públicas las denuncias sobre lo que sucedía en las selvas colombianas. En su discurso decididamente misógino, el poeta la describe como “hembra adiposa y agigantada”, de “gesto vulgar” y brazos “pulposos” (158); una mujer “bestial y calculadora, sedienta de provechos” que por “hechizar a los hombres selváticos ataviábase [y] confiaba la defensa de sus haberes a su prometedora sensualidad” (161). Sin embargo, tan pronto logra doblegarla, con engaños, Cova—quien a lo largo del relato no ha hecho otra cosa que alardear de su capacidad seductora—siente que su vigor físico ha sido “succionado por los besos de la madona”, a quien después se refiere como una “loba insaciable, que oxida con su aliento mi virilidad.” (182).²⁰

²⁰ Recuérdese, por ejemplo, la manera como se define el personaje en cuestiones amorosas al comienzo de la novela: “[m]ás que el enamorado, fui siempre el dominador cuyos labios no conocieron súplica. Con todo, ambicionaba el don divino del amor ideal...” (7). En su frenético donjuanismo, Cova seduce a los principales personajes femeninos del relato (Alicia, Griselda, Clarita y Zoraida), de lo cual hace no poca ostentación: “Alicia fue un amorío fácil, se me entregó sin vacilaciones...” (7); “[c]onfieso, arrepentido, que en aquella semana cometí un desguisado. Di en enamorar a la niña Griselda, con éxito escandaloso” (33). Para Clarita (la mujer que simpatiza con él sólo por su condición de poeta, y quien lo cuida en los días de convalecencia tras la trifulca con Barrera en el hato de Zubieta) Cova no tiene más que desprecio: “¿Y por qué aquella mujer no me desamparaba, siendo una escoria de lupanar, una sobra del bajo placer, una loba ambulante y famélica?” (49). Si el machismo y la misoginia de Cova por lo general cristalizan en descripciones denigrantes de las mujeres y en su pose de seductor implacable, también se complementan

La relación con Zoraida (la ruina física y psicológica del seductor) es semejante al viaje del poeta hacia la naturaleza que lo devora. Con todo, Cova termina inscribiendo paralelamente un elemento redentor en el personaje de la madona, y éste se le presenta en una de sus acostumbradas ensoñaciones, cuando la escucha tocar el acordeón: “[m]i psiquis de poeta, que traduce el idioma de los sonidos, entendió lo que aquella música les iba diciendo a los circunstantes. Hizo a los caucheros una promesa de redención, realizable desde la fecha en que alguna mano (ojalá que fuera la mía) esbozara el cuadro de sus miserias” (163). Dicho “cuadro de miserias” será, como ya sabemos, el manuscrito del poeta que testimonia ante la autoridad del estado. La madona cataliza entonces las fuerzas discursivas que componen la denuncia redentora, y es quizás al *modus operandi* de ésta al que en última instancia se refiere esa foto de Cova en las Barracas del Guaracú. La interacción entre la imagen del poeta (la captura fotográfica como signo de evidencia y verdad) y la leyenda fotográfica que posiciona a Zoraida Ayram como el origen de dicha imagen sugiere un cierto orden representacional en que el realismo social descansa en un naturalismo mítico que opera como su premisa enunciativa. Desde otro ángulo, la textura difusa y semi-borrosa de la foto también insinúa que las mismas fuerzas naturales que suspenden el viaje y agotan el lenguaje del poeta amenazan con vulnerar la presunta objetividad fotográfica. Esto es todavía más evidente en las otras dos fotos, donde la vaguedad de la imagen casi diluye las figuras humanas en el trasfondo vegetal, creando un efecto de maraña indistinguible.

La función que Rivera quiso darle a estas fotos mantiene un diálogo transversal con lo que Benjamin identificó como “la decadencia de la fotografía”, es decir, con el

con las descripciones opuestas en las que el personaje idealiza a las mujeres y las vuelve objeto de su ambición por encontrar “el don divino del amor ideal”, especialmente con relación a Alicia.

olvido del carácter fantasmal que había marcado los orígenes de este arte y su progresiva caída en el realismo mimético hacia mediados del siglo XIX (Cadava 13-14). La misma bruma que las rodea quizás no simbolice un retorno de lo espectral, aquella mortificación desarticulante del devenir histórico, sino más bien la visualización metonímica del proceso narrativo que tiene lugar en La vorágine, donde la naturaleza borra la historia que ha puesto en marcha (la envuelve en su bruma) y al hacerlo la perpetúa. Una de las formas como las dos fotos de caucheros inscriben esa “decadencia de la fotografía” tiene que ver con una cierta vocación etnográfica que las permea: son una muestra descriptiva



— El cauchero Clemente Silva.



Un cauchero.

Fig. 9. “El cauchero Clemente Silva” y “un cauchero”. La vorágine, edición de 1924.

de gomeros en el lugar de trabajo (los campos de *hevea*), ejerciendo su mecánica labor en completa soledad, sin retornar la mirada al lente fotográfico y presuntamente inconscientes de que han sido retratados, cuando en realidad fotografías de este tipo requerían de un tiempo de exposición prolongado y de la participación activa del sujeto

fotografiado. Son imágenes que pretenden negar su propia mediación fotográfica, produciendo en el espectador la ilusión etnográfica de acceso directo a la realidad. Sólo que esa realidad revelada al final promete, más que la claridad descriptiva, el desleimiento de los sujetos retratados en la bruma del entorno natural. Estas fotos, además, habrían constituido un preámbulo al más sensacional episodio de denuncia de toda la novela, en donde la fotografía ocupa un lugar central. Me refiero al episodio en que Clemente Silva narra sus desventuras en el Putumayo.

Apodado “El Brújulo” por su increíble capacidad de orientación, Silva llega al Putumayo siguiendo el rastro de su hijo Lucianito, quien había abandonado el hogar paterno por la vergüenza que le causaban las relaciones ilícitas de su hermana María Gertrudis, prefiriendo “perder la tierra antes que la deshonra de la familia lo hiciera sonrojarse ante sus compañeros de escuela primaria” (114). Es un exilio forzado por la internalización del tradicionalismo moral con que la República Conservadora regulaba la esfera social. Silva, el padre, se engancha entonces como gomero en las caucherías de la PAC, e incluso llega a trabajar como espía del mismísimo Julio César Arana, para así poder movilizarse por inmensas áreas geográficas y averiguar por la suerte de su hijo. Entretanto va grabando mensajes en la corteza de los árboles de caucho con la esperanza de que Lucianito los lea. Más adelante es asignado como guía de un “naturalista” francés que venía de “no sé qué sociedad geográfica” y a quien “los amos de los gomales le costeaban la expedición” (121). Este enigmático personaje representa inicialmente la alianza entre los saberes científicos y el terror de las caucherías. Pero la alianza se quiebra cuando, en cierta ocasión, el explorador nota con curiosidad una inscripción grabada en un árbol enorme cuya corteza estaba “llena de cicatrices, gruesas,

protuberantes, tumefactas, como lobanillos apretujados” (122). Clemente Silva inmediatamente reconoce uno de sus mensajes y, llorando, refiere la vida horrible y los tormentos sufridos por los caucheros en los campos de la PAC. Para corroborar su testimonio, el infeliz guía se levanta la camisa y muestra sus carnes laceradas por la disciplina del látigo. Horrorizado por lo que ha visto y escuchado, el naturalista se apresura a registrar fotográficamente la terrible escena, la cual es recordada por Silva como un instante en que “el árbol y yo perpetuamos en la Kodak nuestras heridas, que vertieron para igual amo distintos jugos: siringa y sangre” (123).

Este es uno de los pasajes más dramáticos de La vorágine, donde el desastre humano y la devastación ecológica provocados por la explotación del caucho confluyen en la captura fotográfica de las cicatrices de Silva y el árbol. Tras este incidente el naturalista francés inicia una campaña humanitaria de denuncia sustentada en el poder demostrativo del lente fotográfico, el cual comienza a inmiscuirse “entre las peonadas, reproduciendo fases de la tortura, sin tregua ni disimulo, abochornando a los capataces, [retratando] mutilaciones y cicatrices” (123). Al mismo tiempo el explorador despacha cartas y comunicados a distintas capitales europeas y latinoamericanas con el fin de que los gobiernos “se apresuren a remediar [los crímenes]” (123), pero al final nada sucede, nadie actúa, y un día el científico desaparece en la selva, probablemente asesinado por los empresarios de la PAC. Lo más sorprendente, sin embargo, es el giro discursivo con el que más tarde los verdugos logran neutralizar el discurso de evidencia fotográfica. Primero, cuando las fotos llegan a las manos de uno de los empresarios, Silva es castigado en el cepo y obligado a negar que la imagen del torso cicatrizado fuese suya; y

luego, durante la inspección del Visitador del gobierno, esas mismas cicatrices son rescritas por los funcionarios como producto de un árbol ponzoñoso:

No sé si Su Señoría habrá oído hablar de un árbol maligno, llamado mariquita por los gomeros. El sabio francés, a petición nuestra, se interesó por estudiarlo. Dicho árbol, a semejanza de las mujeres de mal vivir, brinda una sombra perfumada; más ¡ay! del que no resista a la tentación; su cuerpo sale de allí veteado de rojo, con una comezón desesperante. Como este pobre viejo que está aquí presente, muchos sirringeros han sucumbido a la inexperiencia. (125).

La barbarie es reescrita aquí como fábula de la naturaleza feminizada (el árbol mariquita es semejante a las “mujeres de mal vivir”) y la captura fotográfica de la violencia termina siendo revertida al naturalismo mítico. Este episodio ha sido interpretado como el momento en que la novela se distancia de las pretensiones realistas metaforizadas en la cámara Kodak (Mejías-López 370); tal interpretación casi se impone sobre el lector dada la manera como las pruebas visuales de la campaña acusatoria del explorador son desmontadas y puestas a funcionar a favor de los verdugos. Con todo, creo que el verdadero sentido de este episodio se entiende mejor a la luz de la coherencia narrativa entre realismo social y naturalismo mítico que estructura la denuncia redentora en La vorágine, y no en una lectura aislada del mismo. El recurso a la historia del árbol mariquita revela, además, algo mucho más alarmante: que en la novela de Rivera tanto los personajes que denuncian los crímenes y claman por la presencia del poder regulatorio del estado, como aquellos personajes que cometen los crímenes, parecen todos habitar un mismo espacio simbólico en el que la naturaleza media constantemente la falsificación de la tragedia. Esta siniestra identidad pone en un mismo plano a víctimas y verdugos, llegando incluso a hacerlos cómplices, ya que ambos reproducen una estrategia discursiva (y un modo de explicar los hechos) similar.

Hay también en todo esto un aspecto empírico o biográfico que vale la pena considerar. El aludido “naturalista francés” del episodio es otra de las incorporaciones de personajes reales que aparecen en el tejido narrativo de La vorágine. Se trata del antropólogo francés Eugenio Robuchon, un oscuro miembro de la *Sociedad Geográfica de París* que había sido contratado por los empresarios de la PAC—con el beneplácito secreto del gobierno peruano—para que llevara a cabo la exploración de los territorios ocupados por la empresa (recuérdese que en esta época el Putumayo permanecía en estatuto de vacío jurídico), fijando posiciones geográficas, elaborando planos e identificando grupos poblacionales, plantas y animales de la región. En 1907 Robuchon desaparece misteriosamente dejando sus manuscritos y registros fotográficos, los cuales serían cuidadosamente editados y publicados por Carlos Rey de Castro, cónsul peruano en Manaos, bajo el título de En el putumayo y sus afluentes. En su contencioso prólogo, escrito poco antes de que estallara “el escándalo del Putumayo”, Rey de Castro no sólo presentaba la misión científica del explorador como parte del proyecto “patriótico y civilizatorio” de las compañías de Arana en la frontera amazónica, sino que también combatía las acusaciones de que Robuchon hubiese sido asesinado por los empresarios de la PAC, asegurando que lo más probable es que éste fuera “víctima de los indios antropófagos que frecuentan esos parajes.” (XVII) ²¹

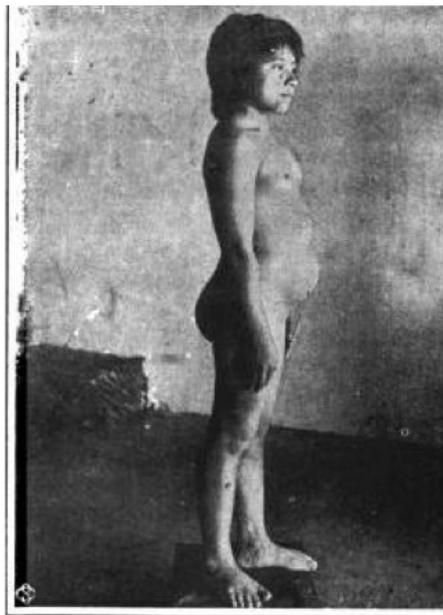
La historia de Robuchon tuvo gran difusión tan pronto salió a la luz lo que estaba ocurriendo en el Putumayo, y el misterioso explorador resucitaría después como personaje en la literatura de denuncia de la época, no sólo en La vorágine, sino también

²¹ De hecho, Rey de Castro tenía plena certeza de que el manuscrito de Robuchon podría eventualmente llegar a ser utilizado como prueba de posesión efectiva de tierras para saldar disputas territoriales en la frontera amazónica peruana: “Los estudios de Robuchon han de tener, indudablemente, fuerza probatoria en cualquiera circunstancia en que sea preciso atestiguar cómo las energías peruanas se han ejercitado en las zonas que nos disputan algunos países vecinos” (VIII).

en textos como La venganza del cóndor del peruano Ventura García Calderón y en Toa: narraciones de caucherías, del colombiano César Uribe Piedrahita. Pese a las más que cuestionables lealtades del Robuchon real (al parecer el científico operaba como una especie de mercenario del conocimiento, vendiendo sus habilidades al mejor postor), el Robuchon ficcional condensaba, en cambio, ideales de justicia y humanitarismo dentro de los relatos en los que aparecía. En la novela de Rivera tales ideales dependen de la capacidad productora de verdad del lente fotográfico, la cual es luego subvertida por los victimarios. Pero, ¿qué había en la práctica fotográfica de este personaje que llegó a cautivar la conciencia letrada suramericana preocupada por la justicia social en la Amazonía de cambio de siglo?

Como sostiene Alison Griffiths en su estudio sobre el papel de lo visual en los inicios de la disciplina antropológica, la fotografía fue un recurso obligado de antropólogos y exploradores *amateur* durante la segunda mitad del siglo XIX, para quienes llegó a constituirse en verdadero “signo” de evidencia etnográfica, de imparcialidad y objetividad, y en un arma “infalible” contra escépticos (88-93). Dominada en gran medida por ideologías evolucionistas, la fotografía etnográfica de la época trabajaba en diferentes niveles, si bien estaba principalmente destinada a reforzar los sistemas imperantes de clasificación racial. En esto la *fotografía antropométrica* cumplía una función central al convertir el cuerpo nativo en objeto de pura legibilidad biológica. Los sujetos eran retratados desnudos, junto a instrumentos de medición ubicados a cierta distancia, posando de frente o de perfil según los intereses y cálculos del investigador. Había, sin embargo, una variante menos interesada en lo físico y más “sensible” a las especificidades socio-culturales: la llamada *fotografía de campo*, en la

cual se prefería que los sujetos aparecieran con todos sus marcadores culturales (vestuario, joyas, armas, espacios habitacionales, etc.) y muchas veces ejecutando tareas laborales o acciones rituales. Aquí el control etnográfico se ejercía tanto sobre los cuerpos como sobre el entorno en el que éstos se movían para crear un cierto efecto de espontaneidad. Con frecuencia tales fotografías llegaban a circular fuera del ámbito académico al ser luego reproducidas con fines comerciales, en *carte-de-visites* y tarjetas postales, que evocaban para turistas, curiosos y coleccionistas la alteridad y pretendida pureza cultural del objeto antropológico en la tranquilidad de sus hogares (de hecho, las fotos de caucheros incluidas por Rivera—en especial la que mantiene las marcas de fecha y lugar—parecieran haber transitado este doble circuito, académico y comercial, en que podía moverse la imagen documental etnográfica durante el cambio de siglo).



India huitota nonuya



Indio caniane armado de dardos envenenados

Fig. 10. Fotografías de indios huitotos, con leyendas descriptivas. Eugenio Robuchon. En el putumayo y sus afluentes, 1907.

Queda claro que entre la fotografía antropométrica y la fotografía de campo la naciente antropología moderna generaba un “presente etnográfico”²²—otra vez, como borradura de la historia en la naturaleza—que invocaba la fabricación objetivada de lo biológico y la captura visual de registros culturales como formas de su arsenal discursivo. En En el Puyumayo y sus afluentes, el libro de Robuchon, hay múltiples ejemplos de ambas prácticas fotográficas—de este ir y venir entre naturaleza y sociedad—ejecutadas mayormente entre las comunidades huitoto de la región, una de las etnias que más sufriría los rigores de la cultura del terror en las caucherías del Putumayo. Las dos fotos de arriba lo ilustran perfectamente: mientras en una vemos a una india huitota desnuda frente al poder del lente fotográfico, expuesta de perfil como pura legibilidad biológica desprovista de toda marca cultural y de toda coordenada espacio-temporal (es imposible determinar el lugar o si es de día o de noche), la segunda foto, en cambio, muestra al sujeto en un claro de selva, a la luz del día, luciendo marcadores culturales tales como el guayuco, las pulseras y los “dardos envenenados” que se mencionan en la leyenda fotográfica. No deja entonces de llamar la atención que en La vorágine la fotografía etnográfica aparezca como un rastro refuncionalizado para la denuncia redentora; la intervención del naturalista francés en la historia, y la facilidad con que el registro fotográfico de los crímenes sucumbe (se deja reescribir) a la fábula natural del árbol mariquita, mantiene una coincidencia estructural con las prácticas de captura visual aquí discutidas. En este sentido, tal vez no sea inexacto afirmar que la fotografía del naturalista no falla sino que consume aquello que llevaba latente. Y quizás también, la

²² Esta noción se refiere, en sentido general, tanto a la problemática utilización del *tiempo presente* en los reportes etnográficos como a la reconstrucción escrita de sociedades no occidentales antes de ser “contactadas”. En ambos casos, el presente etnográfico generaba la deshistorización de las culturas descritas.

misma coherencia narrativa de la denuncia redentora, la articulación entre el realismo social y el naturalismo mítico, sea la manera como la novela de Rivera participa en la producción de un *flash* etnográfico sobre el boom del caucho en la Amazonía.

Ruptura: la intervención de Balbino Jácome

¡No diga nada! Dicen que el que habla yerra,
pero el que hable de estos secretos errará más.

“La vorágine”
-Balbino Jácome

En el aforismo XVII de sus “Theses on the Philosophy of History”, Benjamin sostiene que pensar “involves not only the flow of thoughts but their arrest as well. Where thinking suddenly stops in a configuration pregnant with tensions, it gives that configuration a shock, by which it crystallizes into a monad” (“Theses” 262-263). Dicha cristalización monádica es para Benjamin el signo de una “cesación mesiánica del acontecer” y representa, en última instancia, la apertura a una posible inscripción revolucionaria que reivindique lo oprimido del pasado, o aquello encubierto por el despliegue de la historia (263). Lo que hasta ahora hemos visto en La vorágine es la multiplicación sistemática de un modelo discursivo que, por el contrario, naturaliza la barbarie histórica, reescribe constantemente la tragedia como farsa, e impregna por igual a verdugos y víctimas. La denuncia redentora, o la testificación de la novela ante el estado, no redime sino que amenaza con perpetuar la lógica de lo denunciado. Pero, ¿quedará en la novela algo de aquel compromiso ético-político asumido por Rivera inicialmente, y manifestado en la réplica a Trigueros, donde el autor se proponía escribir sobre el Putumayo y La Funera responsablemente, esto es, respondiendo al (no reproduciendo el) desastre de estos eventos? En otras palabras, ¿es posible encontrar en

La vorágine una instancia de “detención” benjaminiana, una cristalización monádica, de ese incesante fluir denunciatorio que al subsumir la historia en la naturaleza genera también las bases “naturales” de la soberanía estatal? La novela de Rivera casi nos convence (sin duda convenció al propio autor) de su sinsalida ideológica y, como lectores, corremos el riesgo de ser devorados por la presunta univocidad de su poderosa selva textual. Es justo tener en cuenta, sin embargo, que La vorágine no es una narración del todo ingenua, o ciega antes sus propias premisas ideológicas; quizás por esto la novela permanece como uno de los pocos textos del período regionalista latinoamericano que aún cautivan a lectores contemporáneos, más allá del simple dato historiográfico o la consabida asociación con la narrativa *terrágena*. No en vano los más importantes estudiosos del texto han dado fe de su desafiante complejidad e incluso de su “naturaleza indeterminada”, si bien en la mayoría de casos estos juicios han sido emitidos con respecto al temperamento y acciones de Arturo Cova solamente.²³

Hay un corto episodio que, en mi opinión, bien puede ser interpretado como momento de autoconciencia y como índice detonante de un pensamiento otro en la novela. Me refiero a la intervención de Balbino Jácome, un personaje más bien marginal en el relato que marca la “detención” de la omnipresente reproducción textual de la denuncia redentora, abriendo una cesura crítica que permite problematizar las mediaciones naturales y las ficciones estatales tan recurrentes en el texto. Jácome aparece brevemente mencionado dentro de la narración de Clemente Silva, en una importante conversación que ambos sostienen con ocasión de la llegada del Visitador del gobierno a las caucherías del Putumayo. Es un personaje perturbador que está lejos de ser

²³ Véanse los textos de Molloy (1987), Alonso (1990), Sommer (1991) y Mejías-López (2006), los cuales tocan desde diferentes perspectivas el asunto del carácter indeterminado de la novela de Rivera.

virtuoso o ejemplar; un viejo zorro, incapacitado de una pierna por la mordedura de una tarántula, que practica el juego de la doble traición: por un lado, se ha granjeado la confianza de los vigilantes de la PAC, les sirve de espía y apoya sus determinaciones sin que aparentemente le importe el dolor de las víctimas; por otro lado, sin embargo, Jácome tergiversa constantemente los datos que transmite, genera chismes paralelos para evitar la aplicación de castigos brutales, ayuda a algunos a escapar y, secretamente, distribuye información con el propósito de concientizar a los trabajadores sobre la situación de las caucherías. Cuando tiene lugar el episodio del árbol mariquita, Jácome confirma sin chistar la versión de los empresarios, por lo cual Silva más tarde lo increpa, llamándolo con razón “el más abyecto de los lambones” (126); pero el viejo se defiende, arguyendo que muchos se han beneficiado de su turbia estrategia, y cuenta cómo había sido él quien camufló fragmentos del periódico iquiteño *La felpa* —el primer diario en arremeter contra el consorcio anglo-peruano de la PAC— para que circularan entre barracones y siringales “por si algún día, al andar por ahí volteando, daban con un lector que los aprovechara.” (127) ²⁴ Esta escritura itinerante, que se mueve de manera incierta por toda la vasta geografía selvática, disfrazada y escondida, no sólo va agudizando el descontento de los gomeros y articulando entre ellos una conciencia conjunta de rebelión, sino que también logra modular algo nuevo: Jácome redirige las acusaciones de *La felpa* al encuentro del “lector anónimo”, del cauchero desconocido de los barracones, y no de los funcionarios estatales, como sí sucedía con la “carta requisitoria” y el manuscrito de Cova. Esto es algo significativo que supone un principio de igualdad, pues el movimiento

²⁴ Otra ficcionalización de un hecho histórico puntual en la novela. Fue en dos periódicos de Iquitos, *La felpa* y *La sanción*, donde el periodista peruano Benjamín Sandaña Rocca hizo en 1907 las primeras revelaciones que darían inicio al “escándalo del Putumayo”. Como dato curioso cabe mencionar que *La felpa* era una publicación de sátira política y no un diario noticioso tradicional.

indiscriminado de esas páginas fragmentarias, liberadas del interlocutor fidedigno, establece lo que Jacques Rancière ha llamado “a community of readers as a community without legitimacy”, esto es, “a community formed by the random circulation of the written word” (14). Pero, ¿qué impulsa al viejo espía a potenciar la configuración de esa *comunidad ilegítima* y amorfa, soslayando las frecuentes invocaciones al estado (ese lector ideal de la denuncia redentora), en el aterrador contexto del Putumayo?

En su conversación con Jácome, Silva anuncia que piensa regresar donde el Visitador para desmentir las versiones de los empresarios y pedir que se le conceda la libertad. Jácome, por el contrario, le sugiere que antes de actuar escuche, e inicia un monólogo en el que habla “como si” estuviera frente al Visitador, cuando en realidad el cauchero es el único que lo escucha en ese momento:

Más el crimen perpetuo no está en las selvas sino en los libros: en el Diario y en el Mayor. Si Su Señoría los conociera, encontraría más lectura en el Debe que en el Haber, ya que a muchos hombres se les lleva la cuenta por simple cálculo, según lo que informan los capataces. Con todo, hallaría datos inocuos: peones que entregan kilos de goma a cinco centavos y reciben franelas a veinte pesos; indios que trabajan hace seis años y aparecen debiendo el mañoco del primer mes; niños que heredan deudas enormes, procedentes del padre que les mataron. (Rivera 129).

En una novela como La vorágine, donde los acontecimientos son explicados una y otra vez por medio de la naturaleza, Jácome lleva a cabo la desnaturalización de la historia del boom del caucho en la Amazonía: no son las selvas la fuente del crimen sino la lógica de la acumulación que, mediante el sistema de endeudamiento, produce a los seres humanos como deuda. La historia dissociada de la naturaleza es la historia no borrada, por lo mismo la historia no perpetuada, y así también el principio de una posible interrupción de la farsa que prolonga la tragedia. Además el tono hipotético que enmarca

el discurso, el hecho de que el personaje hable “como si” estuviera testimoniando ante el Visitador, introduciendo allí una cláusula condicional contraria al hecho (“si su Señoría los conociera, encontraría...”), subraya que el representante del estado no sólo no tiene acceso a los mencionados libros sino que es incapaz de “ponderar” o “ver” la magnitud del crimen. ¿Por qué? La respuesta yace en el desconcertante comentario con que Jácome disuade a Silva de ir tras el funcionario:

Líbrenos Dios de que se compruebe crimen alguno, porque los patrones lograrían realizar su mayor deseo: la creación de Alcaldías y de Panópticos, o mejor, la iniquidad dirigida por ellos mismos [...] Óigame este consejo: ¡no diga nada! Dicen que el que habla yerra, pero el que hable de estos secretos errará más. Vaya, predíquelos en Lima o en Bogotá, si quiere que lo tengan por mendaz y calumniador. (130).

Estas palabras bien podrían interpretarse como el triunfo final de los opresores, la aceptación cínica de la derrota, la renuncia a las esperanzas de justicia y libertad. Pero creo que hay algo diferente aquí, algo que tiene que ver con la detención o interrupción de la denuncia redentora en La vorágine. No sólo es Jácome quien, como vimos, propone una exclusión de la naturaleza en relación con las atrocidades del Putumayo, sino quien invita igualmente a *no testificar ante la autoridad* del estado encarnada en el Visitador— un contraste significativo con la búsqueda casi obsesiva del cónsul por parte de varios personajes y con la autogeneración ficcional de la novela como texto que testifica ante el funcionario. Lo que Jácome señala es la complicidad entre el estado y las compañías caucheras; el Visitador no puede “ver” el crimen porque de una u otra manera está implicado en el mismo. De ahí la exhortación a “no decir nada”, a evitar *el error*, la cual está lejos de ser una apología de la impunidad, pues el personaje sabe que la denuncia reforzará esa siniestra complicidad y multiplicará la abyección de lo denunciado. La

intervención de Jácome representa entonces un afuera a la denuncia redentora en tanto libera a la historia de las fuerzas disolventes del naturalismo mítico al tiempo que interrumpe la recurrente operación testificadora por medio de la cual éste entra en las estructuras simbólicas del estado como plusvalía ficcional—la imagen de caos y anomia, la suspensión de ley, que el estado necesita para invocar el contrato social.

Ahora bien, las referencias a “Lima” y “Bogotá” indican que la complicidad entre estado y compañías caucheras va más allá de las lealtades nacionales, aunque ciertamente las incluye. Lo que Jácome pareciera entrever es una *identidad de forma* entre las dos entidades: ambas gobiernan mediante el ejercicio del terror (sea éste explícito o latente), ambas requieren de las “alcaldías” y los “panópticos”, de instancias regulatorias e instancia punitivas, para asegurar su disciplina. Quizás por eso el viejo espía advierte que ir a los centros capitalinos a revelar esos “secretos”—lo insondable y singular del dolor—no servirá sino para traicionar la causa de los que sufren, para legalizar la injusticia. Pero la complicidad apunta también a hechos históricos específicos. Por ejemplo, pese al vacío jurídico en que se mantenía el Putumayo, el gobierno peruano apoyaba secretamente las operaciones de la PAC con miras a una futura nacionalización del territorio en detrimento de los reclamos hechos por Colombia. Como sostiene Andrew Gray, “Arana podría aparecer como una compañía privada independiente, con respaldo británico fuera del país, mientras que, dentro del Perú, era el hombre patriótico de la frontera que protegía la integridad de los límites nacionales” (35). Lo mismo sucedía con Tomás Funes en el Alto Río Negro, donde, bajo una especie de pacto tácito, el barón cauchero actuaba como representante del gobierno de Juan Vicente Gómez en los territorios amazónicos, aunque

el dictador venezolano jamás llegó a oficializar esta relación.²⁵ Y sin duda la violencia que sostenía el trabajo en las caucherías no era del todo ajena al autoritarismo de la República Conservadora en Colombia. En la novela de Rivera, recordemos, Cova y Alicia huyen de Bogotá perseguidos por el aparato judicial del sistema, sugiriendo que el estado de excepción que el poeta encuentra en la selva era también herramienta de legitimación disciplinaria entre las elites gobernantes del país. Esta correspondencia fue señalada con gran lucidez por el crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot en un brevísimo ensayo sobre la novela de Rivera:

En el viaje [Cova] conoce la realidad histórica: la arbitrariedad, la ley del más fuerte (la suspensión de la ley) que presencia Cova en los llanos es la forma extrema y brutal del *homo homini lupus* del liberalismo clásico. Por lo demás, esa forma fue el sustrato sobre el que se sostenía la sociedad colombiana desde el siglo XIX y que se puso de manifiesto en la Guerra de los Mil Días. Mezclada con la intransigencia clerical y el dominio señorial, esa forma determinó la República Conservadora, por paradójico que parezca. (234).

Lo que le faltó añadir a Gutiérrez Girardot es que aunque Cova—y, en general, la mayoría de personajes con intenciones *humanitarias* del relato—llega a presenciar (y con frecuencia a replicar) la cruda imagen de la suspensión de la ley, sólo con la intervención de Balbino Jácome esa imagen se hace consciente en la novela, manifestándose como la *identidad de forma* que crea la confluencia entre estado (en cualquiera de sus encarnaciones nacionales) y compañías caucheras. El “no diga nada” del personaje contiene entonces la fuerza imperativa, y la audacia reflexiva, de un rechazo a la figura de la excepción, al núcleo mismo de la soberanía, según lo que ya vimos en torno a los trabajos de Schmitt en otro capítulo. Jácome se da cuenta, como sostenía Benjamin en

²⁵ Contrario a lo sucedido con el caso del Putumayo, los sucesos de La Funera han sido poco investigados. Véanse, dentro de la escasísima bibliografía, *Amazonas: el hombre y el caucho* de Ramón Iribertegui y *Funes, el terror del Amazonas* de Carlos Alamo Ybarra. Funes fue capturado y fusilado en 1921 por las tropas del insurgente antigomecista Emilio Arévalo Cedeño.

otra de sus tesis, de que esa figura no es la excepción sino más bien *la regla* (“Theses” 257), y por eso su advertencia hace explícito el peligro yacente en la denuncia redentora: aquéllos que testifican ante el estado afirman con ello la reproducción de la barbarie que condenan. La ingerencia de Jácome, en su instantánea brevedad, reabre en el texto la pregunta por la dimensión ético-política que Rivera se había trazado en su ejercicio de cronista del terror de la bonanza cauchera; tal vez no la responda, es cierto, pero la posiciona de nuevo como un reto para el lector. Jácome es el testigo que sin dejar de asumir lo inasumible, sin dejar de *hablar* (el “como si” de su monólogo frente a Silva) se niega a testificar ante la autoridad del estado porque advierte en ese acto la continuación, no la interrupción, de la tragedia; con ello además expone la no coincidencia, la inconmensurabilidad, entre el sufrimiento de las víctimas y el aparato jurídico del estado, liberando el concepto de justicia del marco de la legalidad—mientras que para el resto de personajes de la novela justicia y ley permanecen en constante autoreferencialidad.

Quizás el lado positivo de la condición de traidor de Jácome esté en esa triple renuncia (a la naturaleza, a las compañías caucheras, al estado) a través de la cual se articula una detención crítica que paralelamente ilumina un nuevo horizonte de sentido y reflexión en La vorágine. Este horizonte brilla con tenue intensidad en algunos eventos marginales de la novela donde aparecen rastros de esa comunidad ilegítima y amorfa mencionada arriba. Me refiero tanto al episodio cuando el viejo espía distribuye páginas fragmentarias de *La felpa* como a otros momentos que, sin estar directamente conectados a éste, reflejan un mismo impulso emancipatorio que bien podríamos calificar de post-natural/post-estatal. No quiere esto decir que tal impulso se imponga en la narración (La vorágine en gran parte se mantiene como texto atrapado en la doble mediación

naturaleza-estado), sino más bien que deja en ésta sus huellas, indicando así la existencia de caminos alternos sugeridos, más no transitados en la novela. Las esporádicas referencias a rebeliones y levantamientos de indígenas y gomeros se inscriben en esta línea. Es sintomático, sin embargo, que cuando Cova decide instigar una insurrección en las Barracas de Guaracú, los trabajadores desconfíen de sus intenciones, a pesar de que lo han visto humillar a uno de los capataces. Franco, su propio compañero de viaje, se lo manifiesta con alarma: “he procurado cumplir tus órdenes respecto a la insurrección; pero nadie quiere meterse en sublevaciones, desconfían de nuestros planes y de ti mismo” (Rivera 172). Esta desconfianza es signo de una brecha que separa el proyecto de Cova—la denuncia redentora, la invocación al estado—de los intereses de los trabajadores. Con todo, la novela sí registra, muy de pasada, una de las prácticas políticas más sobresalientes durante la bonanza cauchera de cambio de siglo: las deserciones de trabajadores que se negaban a aceptar los abusos y el terror imperante, organizándose en común por distintos puntos del vasto territorio amazónico. Eran agrupaciones de cimarrones, conformadas por mestizos e indígenas de distintas etnias (huitotos, carijonas, guahibos, yacunas, andoques, mirañas, boras, muinane, tanimucos, entre otros); fugitivos que resistían por igual las máquinas de guerra de las caucherías y las interpelaciones del estado. Según el antropólogo colombiano Roberto Pineda, estos enclaves multiétnicos constituían, junto con los alzamientos armados y las modalidades de no colaboración en el lugar de trabajo, las principales formas de resistencia colectiva durante estos años (139). Quienes participaban en ellas estaban de antemano condenados a muerte, producidos como vida desnuda, si bien la sumisión y obediencia a los patrones tampoco garantizaba la preservación de la vida o el cese de los abusos. Hubo dos casos de

cimarronismo que llegaron a tener gran resonancia en su momento: el del Refugio de Campoamor y el del Campamento de Atenas. Este último eventualmente sufriría los rigores de las incursiones tanto de empresarios caucheros como del ejército peruano, lo cual generó un importante movimiento de resistencia, liderado por el indio huitoto Yarocamena, cuya memoria se ha mantenido hasta hoy en las tradiciones orales de varias etnias del noroeste amazónico (155).²⁶ Pineda sostiene que en eventos como estos “se puso a prueba, en cierta forma, el poder del indígena respecto al del cauchero y, en forma más global, frente a la sociedad blanca” (167). En *La vorágine* estas *comunidades ilegítimas* son identificadas como “tribus cosmopolitas” por los indios maipureros con quienes viajan Cova y su grupo; son cúmulos sociales que los aventureros evitan en su recorrido, formados por “prófugos de siringales desconocidos [que] tenían correderos entre la selva para cuando fueran patrullas armadas a perseguirlos” (Rivera 101). La mención es breve, quizás porque la novela misma carece del lenguaje para abordar dichos eventos; se trata de paisajes políticos potenciales que parecieran salirse de sus regímenes narrativos de visibilidad, insertando al mismo tiempo la huella de una historia otra, diferente de aquella grabada por la denuncia redentora. Una historia en la que igualmente se inscribe El Pipa, aquel mestizo bicultural que le sirve de guía al grupo por un tramo, quien es descrito y rebajado como “el más astuto de los salteadores” (14). Lo cierto, sin embargo, es que El Pipa había huido de la explotación en las rancherías de blancos y había terminado uniéndose a las guerrillas de indios guahibos que se defendían de los

²⁶ El estudio de Pineda sugiere que eventos como los del Refugio de Campoamor y el Campamento de Atenas han llegado hasta nuestros días a través de la tradición oral de distintas etnias indígenas, cuyos antepasados más próximos estuvieron implicados en tales movimientos de resistencia. Se cree que la insurrección liderada por Yarocamena tuvo que haber ocurrido alrededor de 1917. El de Yarocamena, según Pineda, sigue siendo “un acontecimiento histórico y simbólico fundamental para las generaciones contemporáneas” que “irradia un contenido libertario” (167-168).

embates de caucheros, militares y ganaderos. Y también es la historia de resistencia simbolizada por la leyenda de la indiecita Mapiripana, cuya inserción en la novela vincula la cultura del terror generada por la explotación cauchera con la violencia política, sexual y cultural que hizo posible la colonización del Nuevo Mundo. La leyenda es contada por Helí Mesa tras ver lo que, según el personaje, es el rastro o la huella de esa “celadora de manantiales y lagunas” (97) que “camina retrocediendo” (98), casi como si avanzara sin poder olvidar la ruina del pasado histórico. En ella se relata la historia de un misionero ebrio y lujurioso quien, encargado de erradicar la superstición en la Amazonía, persigue a la Mapiripana para “quemarla viva, como a las brujas” (98). Sin embargo, en castigo por su lascivia, la indiecita logra engañarlo y mantenerlo preso, dándole además dos hijos aborrecibles (un vampiro y una lechuza) que lo atormentan hasta el final.

Tal vez en la irrupción final de esos seres monstruosos y aborrecibles de la leyenda se encuentre la traza de algo que reverbera en la novela de Rivera pero que no obstante es sistemáticamente invisibilizado por las mediaciones naturales y estatales. Cuando Arturo Cova le deja a Clemente Silva el manuscrito que será La vorágine, diciéndole que contiene la historia de los caucheros, el poeta inmediatamente añade “¡cuánta página en blanco, cuánta cosa que no se dijo!” (201). Esas páginas en blanco sugieren la inscripción elusiva de aquello invisible e inaudible, pero siempre ya presente, no sólo en La vorágine sino también en el contexto de la bonanza del caucho en la Amazonía.

CAPÍTULO IV

AUGUSTO ROA BASTOS: LA RUINA Y LA ESCRITURA EN PARAGUAY

La historia, el monoteísmo del poder y lo imposible

El Bosco, Peter Huys, Goya, Picasso, han revelado en sus cuadros no el horror físico de los suplicados sino el horror moral de los suplicadores: la antropofagia del monoteísmo del poder político o religioso...

“El fiscal”
-Augusto Roa Bastos

Es probable que Augusto Roa Bastos pase a la historia de la literatura hispanoamericana como uno de los escritores que más ha intervenido críticamente en su propia producción literaria. A través de entrevistas, ensayos, compilaciones, introducciones a libros de otros escritores y prólogos a los suyos propios, el autor mantuvo una prolífica reflexión sobre su quehacer literario y el sentido que podrían tener sus novelas con relación a la convulsionada historia del Paraguay, esa *isla rodeada de tierra*, como él solía llamar a su país. Tales textos menores constituyen una ruta oblicua, un camino indirecto y elíptico a un corpus narrativo firme y establecido, que en razón de la distancia circunstancial desde la cual fueron enunciados iluminan aspectos y temáticas de suma pertinencia para una relectura de la obra del autor paraguayo.

Una de estas intervenciones aparece en la forma de “liminar” para la segunda versión de Hijo de hombre (1982), la novela que ocupará el centro de nuestro análisis en

este capítulo, y la primera de una trilogía que incluye a Yo el Supremo (1972) y El fiscal (1993).¹ Publicada inicialmente en 1960 en Buenos Aires, tras resultar ganadora del concurso de la Editorial Losada, Hijo de hombre fue un texto con el que Roa Bastos siempre se mostró insatisfecho, pese a haber tenido un éxito crítico y comercial sin precedentes para un autor paraguayo hasta entonces. De atenernos a lo que afirma David William Foster, uno de los primeros estudiosos de la obra roabastiana, la insatisfacción de Roa Bastos obedecía a problemas irresueltos de carácter formal-estructural y a la aparente inconexión de los distintos capítulos de la novela (39). En efecto, cada segmento de Hijo de hombre puede ser leído como un fragmento independiente y autocontenido; se sabe incluso que algunos de los capítulos que componen el texto habían aparecido (y continuaron apareciendo después de la primera edición) en colecciones de cuentos como relatos que, debido a su misma unidad interna, podían abandonar la totalidad a la que pertenecían sin perder la coherencia narrativa.² Pero Roa Bastos se encargaría de impugnar (o al menos de redefinir) esa presunta obsesión formalista en el “liminar” de 1982. Allí sostiene que su reescritura de la novela estaba guiada, no tanto por un intento de rectificación, sino más bien por la intuición de que un texto “no cristaliza de una vez

¹ Para el análisis de este capítulo utilizaré la segunda de versión de Hijo de hombre. Roa Bastos señala en el “liminar” de 1982 que se trata de una “obra enteramente nueva, sin dejar de ser la misma con respecto a original” (11). Lo cierto es que, a parte de la inclusión de un breve capítulo que no aparecía en la primera edición, los cambios generales al resto del texto son mínimos.

² La preocupación por los elementos formales de Hijo de hombre y, en general, de toda la obra de Roa Bastos ha sido una constante en su recepción crítica, ocasionando a veces el olvido por los aspectos teórico-culturales que condicionan el universo literario de este autor. El estudio de Foster, fuertemente marcado por el estructuralismo, se encuadra dentro de esta línea. Dado que los textos roabastianos se caracterizan por intensos experimentos narratológicos, donde proliferan diferentes voces narrativas y el traslape palimpsésstico de varias temporalidades, esta perspectiva es sin duda importante pero no exhaustiva. Como sostiene Horacio Legrás, “these structural determinations are no doubt legitimate philological concerns, but they exist under the shadow of a formal purposiveness of art that Roa Basto’s narrative seeks to destabilize” (183).

para siempre ni vegeta con el sueño de las plantas. Un texto, si es vivo, vive y se modifica” (HH 10).³

Esta vitalidad de la escritura, su derecho a metamorfosearse y no ser igual a sí misma, es lo que el autor llamaría la “poética de las variaciones”. La imagen es sugerente, pues Roa Bastos contrasta la vida de la escritura con reino de las plantas, aunque en este caso lo vegetal no aparece como aquello signado por el mutismo y la inercia, sino como algo que sueña, es decir, algo que ficciona, representa y, por lo tanto, constituye. La poética de las variaciones, nos dice el autor, no *vegeta* con ese sueño; en otras palabras, no lo acompaña, no crece o germina con él; antes bien, todo indicaría que su desarrollo lleva implícita la perturbación de ese sueño. Al yuxtaponer lo natural y lo escritural, la poética de las variaciones al sueño vegetal, Roa Bastos pareciera estar sugiriendo una cosa: que la escritura es capaz (al menos tiene la potencialidad) de producir el desplazamiento de aquello que la naturaleza ficciona (y por consiguiente naturaliza). Ya hemos visto en los capítulos anteriores que las ficciones de la naturaleza funcionan como instancias constituyentes de la soberanía. Como veremos más adelante, el sueño de la naturaleza en Roa Bastos se expresará en forma de ruinas: la ruina como efecto del proceso civilizatorio y como espacio alegórico del naturalismo político, de la soberanía, donde naturaleza e historia confluyen.

Pero hay algo más en el “liminar” que nos permite seguir explorando este camino. Esa puesta en práctica de la poética de las variaciones en la segunda versión de Hijo de hombre surge como expresión concreta del proyecto narrativo que el autor, casi sin saberlo, se había trazado: “con esta novela se iniciaba una trilogía narrativa [completada

³ En lo sucesivo utilizaré las siguientes abreviaturas en las citas de los textos de la trilogía de Roa Bastos: Hijo de Hombre (HH), Yo el Supremo (YES), El fiscal (EF).

por Yo el Supremo y El fiscal] inspirada en la vida y en la historia de la sociedad paraguaya” (HH 9). La cita anunciaba como eje temático de la trilogía el movimiento histórico que ha delimitado la emergencia del Paraguay moderno; las vicisitudes que impulsaron su configuración como estado-nación en el contexto suramericano; las particularidades y acontecimientos que estuvieron en la base de una sociedad bilingüe, escindida entre el predominio oral del guaraní y la cultura letrada de cuño hispánico. Once años más tarde, en el “prólogo” a El fiscal, Roa haría una afirmación que en principio parecía contrarrestar sus iniciales intereses de fabulación historiográfica, pero que en realidad constituía la clave para entender la perspectiva desde la cual el autor se había propuesto rastrear la historia. Las tres novelas componían, según esta nueva intervención, una reflexión sobre el “monoteísmo del poder” (EF 9). Como casi la totalidad de la obra roabastiana, la última novela de la trilogía había sido concebida también en el exilio; su temática, es bien sabido, estaba inspirada por (aunque no se limitaba a) la larga dictadura de Alfredo Stroessner (1947-1989). Es entonces desde este lugar de enunciación—uno que el autor había vivido y sufrido de cerca—que la exploración histórica termina en amalgama con la reflexión sobre el monoteísmo del poder. En otras palabras, el monoteísmo del poder sería el punto arquimédico para entender el proceso histórico paraguayo. De manera similar a como en “Kafka y sus precursores” Borges nos enseña que todo escritor crea a sus antecesores, el stronismo le habría servido a Roa Bastos de trampolín para divisar las huellas del monoteísmo del poder en la historia paraguaya.

Roa Bastos nunca dio una explicación concreta sobre su propia manera de entender dicha expresión, pero no es difícil entrever lo que ésta encapsulaba. En un plano

general, el monoteísmo del poder habla del anhelo de control absoluto y unidad (el cuerpo-político unitario) de la soberanía, y de las bases rituales que ésta requiere para su consecución, las cuales estarían cifradas en lo que John Kraniauskas identificó, en una lectura de ese prólogo, como la “servidumbre voluntaria del pueblo” (216). El carácter *voluntario* de esta servidumbre, con todo, debe ser entendido en sentido relativo, ya que el culto obediente que reproduce la ficción de control y unidad es pensable sólo como efecto de la manifestación excepcional del poder soberano. En el plano concreto, la expresión haría referencia al despliegue del autoritarismo estatal fundante de la modernidad paraguaya, desde sus configuraciones decimonónicas durante los gobiernos del Doctor Francia y los López hasta la consolidación del stronismo.⁴

Sin embargo, esta caracterización quedaría incompleta si no considerásemos una categoría adicional que, por así decirlo, ofusca la supuesta claridad del proyecto, abriéndolo a una conceptualización de otro orden. En una entrevista con Rubén Bareiro Saguier, al salir a flote la pregunta por el hilo conductor de la trilogía, Roa Bastos manifestaba sorpresivamente: “me obsesiona lo imposible: ese es el corpus de la trilogía” (185). Si la reflexión sobre el proceso histórico paraguayo está condicionada por el monoteísmo del poder; si la historia, en otras palabras, está pensada como emanación de la soberanía, entonces la introducción de “lo imposible”, como horizonte último de indagación, apuntaría a mostrar el agotamiento, la imposibilidad, de la relación entre

⁴ En el prólogo a *Tentación de la utopía*, un estudio sobre la experiencia evangelizadora de la Compañía de Jesús en la región paranaense, Roa Bastos sugiere que las Misiones Jesuíticas pudieron haber constituido una prefiguración de ese autoritarismo de estado debido al aislamiento y al colectivismo proto-estatal que impusieron en sus dominios. Las Misiones habrían sido “la puesta en abismo de algo parecido a lo que los utopistas políticos anticiparon como esbozo de un estado; o si se quiere, el modelo miniaturizado de un estado-nación. Tal estado-nación tuvo en el Paraguay su concreción sinistra medio siglo después de la expulsión de los jesuitas” (30). Y aquí Roa Bastos se refiere a la Dictadura Perpetua de Francia, quien “tomó mucho más en préstamo de los jesuitas que de sus mentores preiluministas y jacobinos en la construcción de su estado-nación” (30).

historia y soberanía. Pensada a luz de estas consideraciones, la trilogía se convierte más bien en un proyecto sobre la imposibilidad de la consumación del monoteísmo del poder y la imposibilidad de su despliegue histórico. La escritura, en tanto poética de las variaciones, será el mecanismo de exposición de lo imposible y de desestructuración potencial del poder constituido en la modernidad paraguaya.

El Paraguay fue el primero de los territorios hispanoamericanos en declarar y hacer efectiva su independencia de la Corona Española a comienzos del siglo XIX. A diferencia de lo ocurrido en el resto de países de la región, la retirada de la hegemonía imperial no produjo en el país mediterráneo el típico caudillismo ni las frecuentes guerras intestinas entre elites criollas que se disputaban el control del aparato estatal. Esto se debió en gran medida a que la fase inaugural del estado-nación paraguayo estuvo a cargo de gobiernos fuertes, aislacionistas y autárquicos que resistieron, con relativo éxito, la entrada triunfal de la economía liberal de mercado que signó la posindependencia en el Continente. En 1816 el Congreso Nacional designa a José Gaspar Rodríguez de Francia “Dictador Supremo y Perpetuo” de la República, con lo que se inicia uno de los períodos más legendarios del autoritarismo estatal paraguayo. Hasta el año de su muerte, ocurrida en 1840, Francia gobernó el Paraguay con una firmeza y estabilidad sin parangón para la época. Luego de rebatir exitosamente las intenciones anexionistas argentinas y las constantes embestidas del Imperio Brasileño (para el cual el Paraguay no era más que una prolongación del Mato Grosso), la era francista se caracterizó por ejercer estricto control político, comercial y fronterizo, sentando las bases de un estado colectivista centralizado en la persona del Dictador. Francia logró excluir del gobierno a los sectores burgueses disidentes, designando él mismo a todos sus funcionarios, desde su Fiel de Fechos o

Secretario de Gobierno hasta “el más humilde escribiente de pueblo” (Areces 35); expulsó del país, o eliminó directamente, a todos los simpatizantes de las políticas españolas o porteñas; obligó a la Iglesia Católica a romper con la Santa Sede, nacionalizándola y utilizándola como institución de control social.⁵ Adicionalmente, Francia expide decretos destinados a regular la esfera privada de la ciudadanía: prohíbe los matrimonios con extranjeros (en especial con aquellos originarios de las provincias argentinas) y conforma una efectiva red nacional de informantes encargada de velar por la lealtad patriótica, con lo cual la autocensura pasa a convertirse en una forma cotidiana de la reproducción del poder dictatorial (53-55). Soberanía nacional y seguridad a cambio de libertad individual sería la síntesis apretada de la era francista (Cardozo 58).

A la muerte del Dictador Supremo siguió un breve ciclo de desorden e inestabilidad que pronto llegaría a término con la posesión de Carlos Antonio López, otro hombre de políticas fuertes, quien estaría a cargo del gobierno paraguayo desde 1844 hasta 1862, año de su muerte. Tanto Carlos Antonio, como más tarde su hijo, el Mariscal Francisco Solano López, continuaron la tradición de gobernantes supremos en la que los tres poderes del aparato estatal dependían del poder de decisión de una sola persona (González de Bosio 80). El de Carlos Antonio López bien puede ser considerado como el régimen que puso en marcha el más intenso proceso de modernización en el país rioplatense. Mantuvo en lo esencial la tendencia autárquica y aislacionista de la era francista, la ley de matrimonios y las redes de informantes, pero fue más diplomático en cuando a la política exterior. Reestableció relaciones con Buenos Aires, Rio de Janeiro y

⁵ Areces sostiene que el régimen francista era anti-clerical (recuérdese que Francia se había formado en la ideología política ilustrada de la Revolución Francesa) pero no anti-religioso. El Dictador “mantiene la influencia de los *paí* cimentada en las creencias populares. Una inteligente combinación entre creencia y racionalización que le permite al gobierno mantener determinados controles sobre la población” (45).

con el Vaticano, en un intento por legitimar la independencia del país mediante la ratificación internacional. Fue durante estos años que se hicieron importantes reformas al sistema educativo (ahora auspiciado por la Iglesia Católica), se regularizaron las Fuerzas Armadas, se inauguró el Ferrocarril Paraguayo y se creó la famosa Fundición de Hierro de Ybycui, única en Suramérica, donde hubo una sobresaliente fabricación de armas de guerra (balas, cañones, mosquetes) que liberó al Paraguay de la dependencia de poderes imperiales emergentes (Inglaterra y Francia) para su abastecimiento armamentístico. Por otro lado, el régimen de López nacionalizó por decreto los bosques de madera y yerbales mediante la abolición de las Ordenanzas de Alfaro cuyo origen se remontaba a la época colonial. Estas leyes protegían la autonomía territorial de distintas comunidades indígenas—siempre y cuando éstas pagaran impuestos y se mantuvieran leales a la Corona—y habían continuado vigentes durante todo el período francista. Con este movimiento López ponía en marcha un proceso que estaría en el centro de la modernidad paraguaya: la explotación maderera y, en particular, la de la yerba mate (la *ilex paraguayensis*) en el Oriente del país. El estado era ahora la única instancia poseedora y reguladora de esos recursos naturales, cediendo su explotación a pequeños arrendatarios pero manteniendo la propiedad sobre los mismos.⁶

Todo este rápido proceso de modernización queda interrumpido con el estallido de la Guerra Grande o Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) en la que Paraguay enfrentó a las fuerzas aliadas de Argentina, Brasil y Uruguay (con el apoyo velado de Inglaterra). Guiado por la personalidad aurática de Solano López—quien había sucedido

⁶ A decir de Beatriz González de Bosio, al llegar López al poder “la única propiedad comunal de envergadura que permanece fuera del control del gobierno es la de los veintiún pueblos indios. Francia en 1824 había expropiado las pertenencias de la Iglesia pero había respetado la antigua ordenanza de Alfaro. López de esta manera concentra en el gobierno toda la propiedad económica activa del país” (115).

en el poder a su padre—el estado paraguayo entró en un conflicto suicida al declararle la guerra unilateralmente primero al Imperio Brasileño, luego a la Argentina y, debido al desenlace de los acontecimientos, a Uruguay también. Solano López se había educado en Europa y estaba fuertemente influenciado por la Doctrina del Equilibrio de Poderes del Viejo Mundo y por las estrategias militares de la Francia de Napoleón III, a lo cual unió la herencia del autoritarismo local de los gobiernos anteriores. Incluso podría afirmarse que con él se desmonta la diplomacia del gobierno de su padre para resucitar el sistema cerrado de la era francista con servidores de escasa autoridad (González de Bosio 136).

Las causas últimas por las cuales el Mariscal—para algunos la figura máxima del romanticismo patriótico paraguayo (González de Bosio 128)—prefirió morir a manos del enemigo, y de paso exponer a su pueblo a la casi total aniquilación antes que claudicar, quizás sean insondables. Pero los hechos visibles hablan de una voluntad expansionista amalgamada al intento de transferir la Doctrina del Equilibrio al contexto del Río de la Plata, con el estado paraguayo posicionado como árbitro y mediador. Ante la amenaza de que Brasil incursionara en territorio uruguayo, Solano López le declara la guerra al Imperio; más tarde hace lo mismo con Argentina por rehusarse a permitir el paso de las tropas paraguayas, y las cosas empeoran cuando el gobierno uruguayo le declara la guerra al Paraguay. El conflicto dejó al país devastado: pérdida de territorios, economía en bancarrota, toda la infraestructura destruida y una población diezmada en más de la mitad. Paraguay tardaría décadas enteras en recuperarse.

La historiografía paraguaya posterior a la Guerra de la Triple Alianza siempre estuvo dividida sobre el valor y el significado de los gobiernos autoritarios de la primera etapa independiente. De hecho, los dos intelectuales más importantes del cambio de siglo,

Cecilio Báez y Juan O’Leary, iniciaron en aquel período una polémica “cuyos resultados condicionarían no sólo las visiones del pasado en la sociedad paraguaya sino buena parte del ambiente cultural y las sociabilidades durante todo el siglo XX” (Brezzo 113). Para Báez, intelectual liberal positivista, lo que había sucedido en Paraguay desde la Independencia no era más que la implantación de un sistema tiránico que había ahogado el libre mercado y cristalizado en la creación de un pueblo sumiso e ignorante; para O’Leary, conservador y adalid del histórico Partido Colorado, las figuras de Francia y los López representaban los más altos valores del heroísmo y patriotismo nacionales.⁷ Como sea, lo cierto es que el autoritarismo estatal decimonónico terminó produciendo al país como ruina y, a su vez, arruinándose a sí mismo. Luego de la Guerra, la política paraguaya permanecería signada por la inestabilidad, las revueltas revolucionarias y las dictaduras de turno, hasta la sorprendente reinauguración del modelo autoritario durante la dictadura de Strossner—si bien en este caso el contexto estaba dado por la lucha anticomunista bajo la Guerra Fría y por las exigencias internacionales de la brutal Operación Cóndor en la que el stronismo jugaría un papel protagónico. La de Strossner fue sin duda la más larga, efectiva y represiva de las dictaduras del siglo XX tardío en el Cono Sur. Paradójicamente, sin embargo, el stronismo invierte en términos de política exterior lo que había sido una bandera de cohesión nacionalista durante los regímenes autoritarios decimonónicos: la desconfianza hacia el siempre potencial enemigo brasileño. Strossner fue un fiel aliado del expansionismo del Brasil, cediendo territorios nacionales para la inversión privada y estatal brasileña que, hasta el día de hoy, juega un

⁷ La disputa entre Báez y O’Leary duró solo un año (1902-1903) pero, como ya se señaló, tuvo una repercusión duradera en la historia cultural paraguaya. Véase [Polémica sobre la historia paraguaya](#), una recopilación de los textos producidos por ambos intelectuales preparada por Liliana Brezzo.

papel preponderante en la economía paraguaya.⁸ A la caída del régimen en 1989, la soberanía estatal impuesta a sangre y fuego por el stronismo para contrarrestar la amenaza comunista había engendrado su propia ruina al dejar un país en manos del capital extranjero y listo para la embestida triunfal del neoliberalismo.

Ahora bien, el abordaje que Roa Bastos buscaba establecer con respecto a las condiciones fácticas del proceso histórico paraguayo no era el del paradigma de la novela histórica—la recreación literaria verosímil de un período particular—sino el de la imposibilidad del cierre completo (la consumación) de la historia engendrada por el devenir del monoteísmo del poder en Paraguay. No es sólo que el monoteísmo del poder produzca a la historia como ruina, sino que se arruina a sí mismo en el proceso, exponiendo en ello sus límites, o su rendición a *lo imposible*.

De las novelas que componen la trilogía dos de ellas exploran esta problemática aproximándose a los personajes clásicos del autoritarismo estatal paraguayo. Yo el Supremo lo hace desarrollando una ficcionalización vertiginosa y circular en torno a las obsesiones del Doctor Francia; El fiscal, por otra parte, conecta dos momentos transicionales separados por más de un siglo: los últimos días de Solano López durante la Guerra Grande y los años finales de la dictadura de Strossner. Hijo de hombre, sin embargo, se centra en un período más opaco y, por lo mismo, menos monumentalizado por el discurso historiográfico: el correspondiente a las primeras décadas del siglo XX. Durante estos años la hegemonía del habitual autoritarismo estatal fue constantemente sacudida, no sólo porque las guerras intestinas entre Liberales y Colorados (los dos

⁸ Quizás el ejemplo más claro de esto sea la construcción de la represa hidroeléctrica de Itaipu, la cual se inició en los años setenta por un convenio entre los gobiernos dictatoriales de Paraguay y Brasil. Situada en su mayor parte en territorio suroriental paraguayo, pero financiada con capital brasileño, Itaipu sigue siendo un tema de disputa entre ambos países ya que, de acuerdo con los términos del convenio, Brasil tiene derecho a usufructuar la mayoría de recursos hidroeléctricos que la planta genera.

partidos políticos tradicionales del Paraguay) impidieron que cualquiera se mantuviera en el poder por mucho tiempo, sino también por la proliferación de varios levantamientos populares en todo el territorio nacional. Como recuerda Liliana Brezzo, “entre 1870 y 1921 hubo en el Paraguay 27 alteraciones del orden público, lo que da un término medio de dos revoluciones por año” (22). No obstante, la novela establece igualmente conexiones tangenciales con los ciclos de Francia y los López a través de episodios marginales, culminando en el otro gran evento definitorio de la modernidad paraguaya: la Guerra del Chaco (1932-1935), en la que Paraguay y Bolivia se enfrentaron por disputas territoriales. Me parece que conviene tener esta diferencia en cuenta. Yo el supremo y El fiscal abordan el agotamiento interno del monoteísmo del poder, o la ruina de la soberanía, a través de las figuras monumentales del autoritarismo estatal en el país rioplatense; Hijo de hombre en cambio, por su mismo enfoque en un período de profunda inestabilidad, enfatiza la agencia potencial de aquéllos que se rehúsan a participar en la “servidumbre voluntaria” que convoca el monoteísmo del poder, en otras palabras, aquéllos que deciden romper el contrato social. En los tres casos, sin embargo, un cierto funcionamiento de la escritura será el factor detonante que exponga y desplace las ficciones del poder constituido. Esto requiere una explicación adicional.

La ciudad letrada y la escisión paraguaya

Antes de entrar de lleno en el análisis textual, quisiera explorar brevemente la manera cómo el proyecto de Roa Bastos se sitúa con respecto a la que quizás sea la más influyente descripción de la función de la escritura en la historia cultural latinoamericana.

Me refiero a la noción de “ciudad letrada” acuñada en los años ochenta por el crítico uruguayo Ángel Rama. Hacia el final de su libro, Rama declaraba lo siguiente:

Todo intento de rebatir, desafiar o vencer la imposición de la escritura, pasa obligatoriamente por ella. Podría decirse que la escritura termina absorbiendo toda libertad humana, porque sólo en su campo se tiende la batalla de nuevos sectores que disputan posiciones de poder. (“La ciudad” 52).

La afirmación presupone una doble concepción de la escritura en la que ésta, por un lado, representa una instancia de ejercicio impositivo del poder y de reproducción de la violencia simbólica que se amplía progresivamente hasta “absorber toda libertad humana”; pero por otro lado la escritura, al expandir su radio operativo y convertirse en el espacio privilegiado donde las disputas por el poder tienen lugar, proporcionaría los elementos de subversión de la propia hegemonía que ella instaura. Rama cita como ejemplo de esto último al graffiti: una práctica escrituraria que desde la colonia habría funcionado en territorio americano como mecanismo contestatario capaz de reencauzar el poder de la escritura en consonancia con los intereses de sectores marginales, excluidos o simplemente descontentos con un determinado estado de cosas.

Pero lo que subyace en el fondo de la teoría ramiana es una concepción profundamente pesimista de la escritura como institución que captura la “libertad humana” y así reduce toda forma relevante de accionar político a lo que se conoce como tecnología alfabética. Lo que, dicho de otra manera, significa que incluso las expresiones escriturales aparentemente contestatarias como el graffiti o el testimonio operarían desde esta pérdida de la libertad, y que su fuerza antihegemónica es sólo relativa en tanto son incapaces de subvertir la inmanencia que la escritura instaura—cumpliendo solamente un papel de reacomodamiento de las relaciones de poder a su interior.

Esta conclusión fatalista, donde lo que está en juego es la posibilidad misma de articular eficazmente un pensamiento de la libertad y de lo político, resulta ser el derivado del andamiaje conceptual con que Rama elabora su celebre noción de “la ciudad letrada”, la cual se levanta sobre una serie de oposiciones binarias: la ciudad material y la ciudad letrada, la escritura y el habla, la lengua pública y la lengua privada. Tales oposiciones se condensan en lo que en última instancia vendría a ser una reactualización de la ontología platónica expresada en la distancia entre el mundo sensible y el mundo inteligible, entre el orden físico, siempre cambiante e inseguro, y el orden de los signos, imperecedero, inalterable, continuo. Dentro de este esquema, según Rama, la escritura terminó convirtiéndose en un objeto sagrado y en un factor de división y exclusión social:

Fue la distancia entre la rígida letra y la fluida palabra hablada, que hizo de la ciudad letrada una ciudad escrituraria reservada a una estricta minoría [...] Este exclusivismo fijó las bases de una reverencia por la escritura que terminó sacralizándola. (“La ciudad” 41-42).

La minoría encargada de controlar la magia de la letra estaba conformada por toda la corte de escribanos, abogados, notarios y escritores de que se valía la burocracia colonial para instaurar y reproducir incesantemente el nuevo orden, la cual seguiría funcionando, sin cambiar en lo esencial su *modus operandi*, después de la independencia y durante la configuración de los estados nacionales americanos hasta nuestros días.

El análisis de Rama propone entonces una concepción de la escritura como práctica, aparato e institución ligada a la expansión y mantenimiento del poder colonial y, por la misma vía, rearticulada con la noción moderna de estado una vez que el imperio colonial se retira y, a la vez, se transforma en una multiplicidad de naciones independientes. La escritura en América Latina estaría en el centro de las modalidades de

regulación, incorporación y control biopolítico del poder estatal. La literatura, entendida como fracción de la ciudad letrada, es decir, como modalidad de la escritura en general, obedece dentro del esquema ramiano a la misma dinámica, al constituir una instancia de traducibilidad cultural entre estado y población; en otras palabras, la función histórica de la literatura consistiría en docilizar aquello que, por diferentes circunstancias, resiste los embates de la racionalidad estatal asignándole un lenguaje (una identidad, un modo de significar) dentro de la esfera pública y lo que se proyecta como cultura nacional. Esto pone de nuevo sobre el tapete la discusión sobre la “libertad humana” y lo político, ahora en su relación con la institución literaria, pues lo que esta relación implicaría no es otra cosa que la complicidad de la literatura en el proceso expansivo del imperio escriturario y la supresión de la libertad.

La sospecha hacia la escritura iniciada por el influyente trabajo de Ángel Rama tiene una base empírica real que no puede ser pasada por alto: la escritura fue el fundamento de la dominación occidental en las Américas y la herramienta privilegiada en el proceso de legitimación del orden colonial. No obstante, aquí convendría reparar en una reflexión de Walter Benjamin que, aunque elaborada dentro de una discusión diferente, tiene relevancia para el tema que venimos desarrollando:

The object of philosophical criticism is to show that the functioning of artistic form is as follows: to make historical content, such as provides the basis of every important work of art, into a philosophical truth. This transformation of material content into truth content makes the decrease in effectiveness, whereby the attraction of earlier charms diminishes decade by decade, into the basis for a rebirth. (“The Origin” 182).

Lo que me interesa rescatar de la cita anterior es la invitación de Benjamin a problematizar los contenidos históricos o materiales con el fin de acceder a un contenido

filosófico de verdad. Esto no debe ser interpretado, especialmente con respecto al análisis artístico o literario, como un dar la espalda a las condiciones sociológicas y políticas que moldean y definen los productos culturales, sino, por el contrario, como la activación de un tipo de reflexión en el que tales condiciones hacen parte de la búsqueda de un contenido de verdad, es decir, un tipo de reflexión que intenta establecer las condiciones de posibilidad de un nuevo proceso de indagación, o, repitiendo las palabras de Benjamin, de un “renacimiento”.

La “ciudad letrada” es ciertamente una categoría socio-históricamente válida para explicar los procesos de inserción de la tecnología alfabética occidental en espacios geográficos ocupados por poblaciones de culturas predominantemente orales, así como para dar cuenta de las relaciones entre escritura, poder y hegemonía estatal en el contexto latinoamericano. Pero validez socio-histórica o antropológica no implica necesariamente suficiencia filosófica, y es desde esta brecha teórica que puede afirmarse que la “ciudad letrada”, entendida como concepto explicativo de ciertos procesos histórico-materiales referentes a la escritura, debe también dar paso a un “renacimiento” reflexivo, a un “contenido de verdad”; es decir, a un nuevo proceso conceptual que permita reabrir la pregunta por el papel y operatividad de la escritura, sin que ello conduzca a desechar su utilidad como herramienta de análisis. En otras palabras, ¿es posible pensar la escritura más allá de su tradicional, e históricamente cierto, vínculo con la maquinaria burocrática y estatal en el continente americano? ¿Es posible encontrarle una salida al fatalismo ramiano según el cual la escritura consume la absorción de toda libertad?

De alguna manera, preguntarse por la escritura más allá de su tradicional vínculo con las maquinarias burocráticas, supone tener en cuenta una distinción básica que

muchas veces suele pasarse por alto: la distinción entre institución y contenidos. En su canónico estudio sobre las vanguardias artísticas, Peter Burguer sostenía lo siguiente: “[a]rt in bourgeois society lives off the tension between the institucional Framework [...] and the possible political content of individual works” (25). Pensar este doble nivel resulta útil porque sugiere la existencia de un conflicto entre el funcionamiento del arte como institución (bien sea en tanto aparato reproductor del poder o bien en tanto reino autónomo e independiente de cualquier función social) y el lenguaje mismo de que está hecho un artefacto artístico, el cual puede o no, escaparse de la dinámica impuesta por la institución. La “ciudad letrada” describe precisamente una de las modalidades del funcionamiento institucional de la escritura o la literatura, como aparato de poder y control, y ayuda a decodificar y desmontar toda su carga ideológica. Sin embargo, es posible imaginar también que el potencial de la escritura no se agota en el desmonte y la exposición de sus complicidades con las modalidades históricas de dominación, y que en ella permanece algo que las excede, una fuerza de ruptura generadora de fugas o desplazamientos. De ser así, quizás haya que pensar cómo la escritura o la literatura pueden funcionar *contra* la ciudad letrada.

¿Cómo se sitúa entonces el proyecto de Roa Bastos dentro de esta discusión? Ya vimos que en el “liminar” de 1982 Roa Bastos sugería una concepción de la escritura, en tanto poética de las variaciones, capaz de operar la desestructuración potencial del devenir del monoteísmo del poder en la modernidad paraguaya. Con todo, el autor propone en ese mismo texto un objetivo paralelo relacionado con las dificultades que acechan a la institución literaria cuando su contexto enunciativo está escindido, como sucede en el Paraguay, entre dos universos culturales que conviven juntos pero también

se desconocen. Tal propósito tiene que ver con la posible de fusión o cancelación de la inconmensurabilidad entre la en español y el guaraní, entre la escritura y la oralidad.

Según afirma el autor:

En la literatura de este país, las particularidades de su cultura bilingüe, única en su especie en América Latina, constriñe a los escritores paraguayos, en el momento de escribir en castellano, a oír los sonidos de un discurso oral informulado aún, pero presente ya en la vertiente emocional y mítica del guaraní. Este discurso, este texto no escrito, subyace en el universo lingüístico bivalente hispano-guaraní, escindido entre la oralidad y la escritura. (HH 9).

Tal vez la situación de bilingüismo a que Roa Bastos alude, y las tensiones que esto produce en el desarrollo de la institución literaria, no sea tan exclusiva del caso paraguayo como el autor pretende. Lo que sí resulta singular es que en Paraguay el guaraní no constituye un marcador de estatus social o de etnicidad; es una lengua utilizada por prácticamente toda la población, si bien es cierto que tiene mayor presencia entre los sectores rurales del país. Impuesto durante la Colonia como *lingua franca* y sistematizado por los jesuitas en las Misiones, el guaraní se ha mantenido vivo primordialmente a nivel oral, a pesar de ser una de las pocas lenguas indígenas que cuenta en su haber con un inmenso corpus de producción escrita que se remonta hasta el siglo XVI. Como sugiere Horacio Legrás, no sería el bilingüismo *per se*, ni la tensión entre oralidad y escritura, lo que estaría socavando la concreción de la institución literaria en el Paraguay, sino más bien la dificultad de traducir la memoria histórica y las visiones de mundo sedimentadas en cada lengua:

The problem in Paraguay is that Spanish and Guarani remember different temporalities, different intonations of a common and yet divided history. One language is the language of literature, the other the national-popular language. Literature cannot remember what the nacional-popular remembers. (165).

En ese sentido, la escisión señalada por Roa Bastos apuntaría al desencuentro de temporalidades, memorias y modos de estar en el mundo reunido en la fluctuante bivalencia hispano-guaraní. De ahí también que, en repetidas ocasiones, Roa Bastos expresara que la literatura paraguaya no existía, pues desde esta perspectiva la formulación de un proyecto de literatura nacional dependía de la asimilación de ese “discurso informulado”, ese “texto no escrito”, que mencionaba el autor.⁹ Hijo de hombre, como novela inaugural de la trilogía, estaba entonces destinada a cerrar la brecha y hacer coincidir los dos universos de la escisión paraguaya:

La primera novela de la trilogía mencionada me permitió precisamente profundizar esta experiencia de búsqueda en el intento de lograr la fusión o imbricación de los dos hemisferios lingüísticos de la cultura paraguaya en la expresión de la lengua literaria de sus escritores y poetas (HH 10).

Esta voluntad de sutura, de cancelación de la inconmensurabilidad de dos universos lingüístico-culturales dentro de la preocupación por la emergencia de una literatura nacional, asimila peligrosamente a Hijo de hombre (y para el caso, al proyecto general de la trilogía) con la clásica función de traducibilidad cultural otorgada a la literatura por la ciudad letrada. El problema es que para que haya una literatura nacional debe igualmente establecerse un ideario de cultura nacional con la que aquélla debería coincidir, al igual que una temporalidad nacional que subsuma la multiplicidad dentro de un proceso histórico pensado *a priori* como devenir colectivo unitario. Hay que tener en cuenta que la producción de la cultura nacional paraguaya, de una identidad aglutinante, ha sido también función del monoteísmo del poder y de las territorializaciones del autoritarismo estatal. ¿Cómo puede entonces Roa Bastos trazarse como objetivo aquello

⁹ Esto no debe interpretarse en el sentido de que no hubiese textos literarios publicados en el Paraguay, sino en el sentido de que los escritores paraguayos “had not managed to become intermediaries between a modernizing state and a disenfranchised population” (Legrás 161).

que también ha sido parte del arsenal ideológico del monoteísmo del poder contra el cual prometía escribir? Una respuesta tentativa a esta especie de *petitio principii* puede estar en la idea de que el monoteísmo del poder impide o atrofia el florecimiento de la cultura y literatura nacionales. Félix Moral, el narrador dogmático y chovinista de El fiscal, sugiere esta línea interpretativa cuando comenta que las culturas de la resistencia bajo gobiernos autoritarios “poco podían hacer por un arte y una literatura que no sirvieran más que de esparcimiento para niñas de las clases acomodadas. No tenían ninguna utilidad práctica inmediata. No existían.” (EF 69).

Con todo, esta línea seguiría dejando en pie el anhelo de saldar de una vez por todas la inconmensurabilidad de la escisión paraguaya para producir, a través del poder instituyente de la literatura, una narrativa unitaria de identidad sobre lo nacional. Lo que busco dejar claro con esta discusión es que un examen verdaderamente crítico del papel de la escritura en el proyecto robastiano debe también manifestar la problematización de la identificación con la ciudad letrada en la que Roa Bastos se inscribe al pretender fabricar la transculturación literaria de las fracturas culturales en el Paraguay.¹⁰

¹⁰ Hago referencia aquí a la noción de transculturación, introducida primero por el antropólogo cubano Fernando Ortíz, y más tarde retomada y reelaborada por Rama dentro del contexto de los estudios literarios latinoamericanos. En el pensamiento de Rama, la transculturación narrativa está relacionada con una concepción de la institución literaria como instancia mediadora para sociedades marcadas por la diversidad y la inconmensurabilidad cultural. De acuerdo con Rama: “la literatura ha servido a múltiples funciones dentro del continente (y en el mundo) y del mismo modo que en la Colonia fundó la occidentalización y en la República fundó la nacionalidad, bien puede fundar en este siglo los mensajes culturales, prestándoles la homogeneidad de su discurso (Rama, “Transculturación” 94). Al establecer las relaciones entre poder y escritura en La ciudad letrada, Rama se habría distanciado críticamente de la función homogeneizante de la transculturación, pero al precio de negarle a la escritura toda fuerza operativa más allá de los aparatos de poder estatal.

Registros

Teniendo en cuenta todo lo anterior, Hijo de hombre vendría a constituir la puesta en escena tanto de la imposibilidad potencial del monoteísmo del poder como del intento de fusión de la escisión lingüístico-cultural paraguaya. La novela proyecta al menos tres registros importantes. Como ya se mencionó, su registro histórico conecta los momentos más significativos del desarrollo del autoritarismo estatal: los gobiernos de Francia y los López, así como la Guerra Grande y la Guerra del Chaco. Salvo este último, los demás eventos aparecen en forma de evocaciones, comentarios o recuerdos en la focalización de dos personajes, el viejo Macario y Miguel Vera. Hijo de un esclavo liberto que trabajaba para El Supremo, Macario había nacido al poco tiempo de establecerse la Dictadura Perpetua, y al igual que su padre, llevaba el apellido Francia por decreto. Su recuerdo del Dictador es el del sueño del poder absoluto: “dormía con un ojo abierto, nadie lo podía engañar” (HH 26). Más tarde pelea bajo las órdenes del Mariscal López y, acabada la guerra, se refugia en el poblado de Itapé, llevando “la confusa, inestimable carga de sus recuerdos” (27). Marcado (nombrado) por el poder y sus concreciones históricas, Macario es también un narrador de la tradición oral popular que entretiene a los niños (Miguel Vera entre ellos) hablando en “un guaraní arcaico” (30), y quien asimismo recuerda otro índice histórico, como el evento que dio origen al Cristo de madera que dominaba el pueblo desde un cerro. Tallado por el leproso Gaspar Mora en la soledad de su aislamiento, y prohibido por la Iglesia oficial por considerársele obra de un hereje, ese Cristo se había impuesto en el pueblo, con la perseverancia de Macario, como un triunfo de la voluntad popular, ya que “la creencia en un redentor harapiento como ellos, y que

como ellos era continuamente burlado, escarnecido y muerto [...] significaba una inversión de la fe, un permanente conato de insurrección” (24).

La historia de Macario, como casi toda la novela, está siempre mediada por los recuerdos de Miguel Vera y se limita solamente al primer capítulo. Vera en cambio pertenece a la pequeña burguesía de Itapé; más tarde se enlista como oficial en el ejército paraguayo, lucha en la Guerra del Chaco comandando el batallón que toma control de El Boquerón, y consigna sus reflexiones en un diario que ocupa el capítulo séptimo.¹¹ Es allí donde conecta el presente con la Guerra Grande, a través de sus cavilaciones sobre el Padre Fidel Maíz—preceptor de Solano López y ejecutor de sus macabros tribunales de guerra—, quien tras la ejecución del Mariscal por el ejército brasileño pide clemencia y se acoge sumisamente a la causa victoriosa de las fuerzas aliadas. Vera manifiesta una dudosa simpatía hacia Maíz (“en sus cálculos no entraba la absurda pretensión de salvar su vida, sino pedir la salvaguardia de algo muchísimo más importante: un porvenir” 227) quizás porque él mismo participaría en un levantamiento agrario que después traiciona. Entre Macario y Vera—el sujeto popular y el militar-intelectual burgués—aparecen como trasfondo histórico los despliegues del estado autoritario paraguayo y, hasta cierto punto, se prefiguran los demás registros del texto.

Un segundo registro estaría dado por la escisión hispano-guaraní que recrea la novela. Hijo de hombre abre con un doble epígrafe. Uno viene del Antiguo Testamento y el otro del Himno de los Muertos de los guaraníes (en traducción): la cultura occidental y la cultura indígena. La comunicabilidad entre ambos fragmentos inscribe la escisión paraguaya enfatizando, respectivamente, la violencia del monoteísmo del poder y el

¹¹ Situado en el extremo noroccidental del país, El Boquerón fue el sitio estratégico para la victoria del ejército paraguayo durante la Guerra del Chaco.

horizonte de esperanza de quienes no aceptan la servidumbre voluntaria . El epígrafe bíblico viene del Libro del profeta Ezequiel: “hijo del hombre, tú habitas en medio de casa rebelde [...] y pondré mi rostro sobre aquel hombre, y le pondré por señal y por fábula, y yo lo cortaré de entre mi pueblo” (17). No sólo da la cita el título a la novela, sino que también lo explica. La rebeldía del hijo del hombre será castigada con el terror que excluye, así como señalada y convertida en fábula, es decir, arrojada al reino de lo imposible, silenciada. Pero lo que sugiere el segundo epígrafe es precisamente el desplazamiento de esa imposibilidad: “he de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos...y haré que vuelva a encarnar el habla...después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca” (17). El fragmento del Himno de los Muertos apunta a un tiempo mesiánico, fuera de la historia, donde advendrá el agotamiento, la imposibilidad, de la proyección temporal de aquello que ha confiscado el lenguaje (quizás también el desleimiento del rostro impositivo que *señala y corta* del pueblo al hijo del hombre), y donde los que no tienen voz podrán por fin hablar. Como marco introductorio de la novela, los dos epígrafes cuelan dentro de las fracturas culturales paraguayas las marcas del poder, la historia y su posible interrupción.

Si bien la narración se desarrolla por completo en español, el registro de las tensiones lingüísticas aparece con frecuencia diseminado en forma de inscripciones en guaraní o diálogos en traducción que se supone habrían sido efectuados en dicha lengua. Esto es lo que sucede en el primer capítulo con las narraciones del viejo Macario. Por ejemplo, tras contar la historia de cómo la Iglesia había permitido que el Cristo de madera fuera colocado en el cerro de Itapé, Macario recuerda que el sacerdote decidió rebautizar el cerro con el nombre de *Tupá-Rapé* (Camino-de-Dios); el anciano confiesa nunca haber

estado de acuerdo con ese nombre, refiriéndose en cambio al cerro como *Kuimbaé-Rapé* (Camino-del-Hombre). Más allá de la equivalencia semántica, el proceso de traducción y el cambio de nombre reflejan también el desfase entre dos visiones de mundo, pues para Macario el *Kuimbaé-Rapé* expresa la salvación inmanente, en la memoria colectiva, del que “muere pero queda vivo en los otros” (52), a diferencia de la salvación individual trascendente pregonada por el cristianismo. Otros episodio de la novela funcionan de manera similar con respecto a cuestiones más cotidianas o íntimas. En el capítulo octavo, donde se narra la misión de Cristóbal Jara llevando agua para los combatientes del Chaco, tiene lugar un diálogo entre él y María Encarnación, su acompañante, que aborda el problema de la traducción y sus dificultades en relación con algo tan habitual como el sueño:

Dormiré entonces. El sueño será largo [...] Sus palabras eran festivas, no hay tristeza en el guaraní; las palabras salen recién inventadas, sin tiempo para envejecer. Para decir *el sueño será largo...*, dijo: *Jho'ata che'ari kerená pukú...*, sugiriendo un sueño o pata suelta, lleno de infinita molición, de imágenes alegres, con una mosca haciéndole cosquillas en la nariz. (314).

Por último, estaría también el registro que plantea el conflicto entre región y modernización, y que se expresa en variantes tales como la superposición entre modos de producción tradicionales (la economía de autosubsistencia de los campesinos de Itapé y Sapukai) y modos de producción capitalista (la explotación de los yerbales), así como entre modalidades de pensamiento mágico-religioso y la lógica propia de la racionalidad estatal moderna. Por un lado, la confluencia de todos estos registros dentro del artefacto literario llamado Hijo de hombre apuntaría hacia la posible “fusión” de las multiplicidades inconmensurables que los transitan y al intento de producción de un tiempo nacional que facilite la emergencia de una literatura nacional (uno de los

propósitos de Roa Bastos). Tal tiempo nacional vendría a estar conformado por la homogeneización escritural entre espacio geográfico y eventos históricos, entre el español y el guaraní, entre el tiempo universal del capital y el tiempo particular de los modos tradicionales de producción, etc. En este sentido, la novela asume tácitamente uno de los retos que enfrenta la “ciudad letrada” para mantenerse vigente: lo que Rama identificó como su *adaptabilidad*, es decir, su capacidad de flexibilizarse, de incorporar y dejarse permear por elementos transgresores venidos de la “ciudad material”, pero neutralizándolos de tal manera que su influencia no sea vea vulnerada (“La ciudad” 55). Sin embargo, esta lectura es cierta sólo en parte, ya que, por otro lado, hemos visto que en el análisis parcial de estos registros la pretendida fusión asiste momentáneamente a la no coincidencia de sus elementos. El Cristo de Itapé puede parecer una representación del sincretismo religioso, pero en la mente de Macario funciona como la inversión de la visión cristiana del mundo y como manifestación insurreccional que abre grietas en las formas de control del poder constituido. Los epígrafes intentan establecer cierta coexistencia dentro de la bivalencia cultural paraguaya, pero al mismo tiempo destapan la no simultaneidad de dos temporalidades y la irrupción poshistórica del habla en la historia silenciante de la dominación. De igual manera, la equivalencia semántica entre el español y el guaraní termina siendo socavada cuando la traducción debe extenderse profusamente, bordeando la pérdida de sentido, con el fin de abarcar matices inaprensibles fuera del horizonte cultural de una lengua. En otras palabras, estos excesos desplazan la fusión de inconmensurabilidades, la misma adaptabilidad de la ciudad letrada y el monoteísmo del poder, al terreno de su imposibilidad, de su ruina. Y este es otro registro que palpita en la novela.

En la selva paranaense: escribir sobre las ruinas

Yo maldigo su dinero manchado de sangre.
Y yo les anuncio que no deshonrarán mucho tiempo más este desgraciado país.

“Lo que son los yerbales”
-Rafael Barrett

No obstante, los sucesos que tienen mayor presencia en la novela son aquellos ocurridos alrededor de los levantamientos agrarios de comienzos del siglo XX. Tras el colapso económico, demográfico y cultural de la Guerra de la Triple Alianza, el Paraguay quedó a merced de sus enemigos.¹² El proceso de reconstrucción estaría a cargo del capital extranjero. En 1870 se aprueba una constitución liberal que sienta las bases jurídicas y legales para que más tarde, entre 1883 y 1885, se promulgue la Ley de Venta de Tierras Públicas y Yerbales (Sušnik 248). Este fue un mecanismo a través del cual el debilitado estado paraguayo intentaba amortiguar su elevada deuda, poniendo tierras públicas en oferta para que inversionistas particulares las adquiriesen, dando lugar así a la creación de los grandes latifundios y al monopolio en la producción y exportación de la yerba mate por parte de unas pocas empresas transnacionales.

Antes de la llegada de los conquistadores, la yerba era recolectada y consumida ocasionalmente por los pueblos de la inmensa familia tupí-guaraní que habitaban la región selvática paranaense (la cual hoy comprende territorios del oriente paraguayo, el norte argentino y el sur brasileño). Los invasores españoles y portugueses muy pronto adoptaron la práctica, pero fue sólo con la colonización de los jesuitas que se comienzan

¹² A nivel de las instituciones y de la producción cultural, la Guerra de la Triple Alianza tuvo un enorme impacto que todavía no ha sido suficientemente ponderado. Como recuerda Brezzo, la Guerra significó la interrupción del nacionalismo cultural construido durante los gobiernos autoritarios decimonónicos. Se destruyeron o confiscaron los archivos y las bibliotecas estatales y se desarticuló completamente el sistema educativo. En cuanto a la producción literaria, “la enorme pérdida humana trajo el menoscabo de tradiciones y leyendas, lo que redundó directamente en la pobreza de contenido o de inspiración de obras narrativas y a su vez condicionó la escasez literaria” (104).

a crear plantaciones de yerbales adyacentes a sus misiones o reducciones. De hecho, fue durante el dominio jesuítico, hasta la expulsión de la Orden en 1767, que la producción alcanza un alto grado de perfeccionamiento, afianzándose además la costumbre de consumir el amargo té en toda la región paranaense y el Río de la Plata. Como vimos, la derogación de las Leyes de Alfaro por el gobierno de Carlos Antonio López significó la primera apropiación real de amplias zonas de yerbales silvestres por el estado autoritario paraguayo. La medida perjudicó principalmente a las poblaciones indígenas (eran tierras que les pertenecían) pero favoreció a los pequeños arrendatarios que mantuvieron la producción de la yerba y otros productos a baja escala dentro de lo que todavía parecía un modelo económico de autosubsistencia. Por eso, la conversión de tierras públicas en latifundios significó la progresiva expulsión de una numerosa población campesina de terrenos que había ocupado y usufructuado por generaciones.

A partir de ese momento, la explotación, el procesamiento y la comercialización de la yerba mate estaría a cargo de consorcios multinacionales que operaban como entidades autónomas fuera del influjo de Asunción, generando capitales cuantiosos que sólo escasamente beneficiaban a la resquebrajada economía paraguaya. Muchos de estos consorcios funcionaban con capital anglo-argentino o brasileño, como fue el caso de La Industrial Paraguaya, la Matte Larangeira y Obraje Barthe, los tres de mayor influencia.¹³ El proceso de autonomización latifundista de los yerbales era además potenciado por el hecho de que su zona de operaciones, la selva paranaense, estaba demasiado lejos de los centros de poder estatal como para que las empresas se preocuparan por rendir cuentas a terceros. El circuito de explotación se extendía por casi todo el Oriente paraguayo, el

¹³ Para una historia de la explotación de los yerbales en el Paraguay, véanse los detallados estudios de Thomas Whigham, La yerba mate del Paraguay, y de Juan Carlos Herken Krauer, El Paraguay rural entre 1869 y 1913.

estado brasileño de Paraná y las provincias argentinas de Misiones, Corrientes y Entre Ríos. La mano de obra venía por lo general de estos tres países, si bien la mayoría eran paraguayos; como sostiene Herken Krauer, el yerbatero raso era una masa flotante de semi-proletarios que circulaba por la triple frontera de acuerdo con las bonanzas que se iban generando (87). Y similar al caso de las caucherías en la frontera amazónica, en los yerbales se utilizaba también el sistema de “enganche”: los trabajadores eran reclutados con jugosos adelantos y mantenidos en esclavitud perpetua por medio de una deuda que nunca lograban saldar debido a que lo que recibían sólo les alcanzaba para su subsistencia diaria.

De esta manera, lo que la Ley de Venta de Tierras Públicas y Yerbales puso en marcha fue un clásico proceso de “acumulación primitiva” en el que se llevó a cabo, como Marx señalaba,

a complete separation between the workers and the ownership of the conditions for the realization of their labour. As soon as capitalist production stands on its own feet, it not only maintains this separation, but reproduces it on a constant extending scale. The process, therefore, which creates the capital-relation can be nothing other than the process which divorces the worker from the ownership of the conditions of his labour; it is a process which operates two transformations, whereby the social means of subsistence and production are turned into capital, and the immediate producers are turned into wage-labourers” (“Capital” 874).

Son precisamente las acciones de estos productores inmediatos convertidos en trabajadores asalariados, divorciados de la tierra y condenados a un sistema latifundista de explotación, las que ocuparán un lugar central en Hijo de hombre. La narración se despliega desde una perspectiva triple. La primera corresponde a la versión en primera persona de Miguel Vera, sus recuerdos de Itapé y la Guerra del Chaco, su participación en (y posterior traición de) la causa de los agrarios. La segunda relata, en tercera

persona, las vicisitudes en las que se ven envueltos los pobladores de la localidad de Sapukai, también en relación con los levantamientos agrarios y la Guerra del Chaco. Por último, un tercer punto de vista es el que hacia el final de la novela ofrece la doctora Rosa Monzón—médica del hospital de campaña—donde el lector finalmente se entera de que todo el texto leído corresponde al manuscrito dejado por Vera antes de suicidarse y que ella ha editado con cierto interés patriótico. Esto subraya la problematización del origen mismo del texto, el cual fluctúa constantemente entre lo que sería la intervención de una voz colectiva y la idea de autoría individual.

Ahora bien, estas diferentes perspectivas se entrecruzan constantemente, girando alrededor del que parece ser el evento más importante de la novela, incluso por encima de la Guerra de Chaco. Me refiero al recuerdo del levantamiento agrario de 1912, durante el cual muchos de los rebeldes, junto con sus familias y numerosos pobladores de Sapukai, fueron masacrados por el ejército paraguayo de manera sorpresiva, al hacer estallar un tren cargado de explosivos en la estación donde el conglomerado se había reunido para despedir al grupo revolucionario que se disponía a viajar a Asunción. Sus ideales no consistían propiamente en una toma del poder, ni en el control del aparato estatal, sino en una reversión del proceso de acumulación primitiva que los había dejado en la indigencia y de la sumisión voluntaria de que se nutría el monoteísmo del poder: *tierra y libertad*. Las marcas del levantamiento agrario de 1912 aparecen diseminadas por toda la novela, como un recuerdo volátil que se adhiere a la historia de cada personaje y al desarrollo de cada suceso, adquiriendo densidad metafórica y proyección temporal en los sobrevivientes y en el socavón enorme que había dejado la explosión, donde yacía el osario de cientos de víctimas. Durante su viaje de Itapé a Asunción para enlistarse en la

Escuela Militar, un Vera adolescente advierte el rastro, como ruina, del levantamiento agrario:

Desde lejos vimos la estación y las casas destruidas por las bombas, el hoyo grande como una plazoleta, que trozaba las vías.

-¡Allí están los rastros de la revolución!—bramó el hacendado tendiendo el brazo por la ventanilla. (HH 100).

Grupos de pasajeros curioseaban las ruinas. Bajé yo también y me metí entre ellos. Vimos los vagones destrozados. Uno estaba a más de mil varas, en un desvío, como si hubiera volado por el aire para caer allí, casi entero. (102).

Pero si el hoyo mantiene vivo el trauma de la tragedia que frustró las esperanzas revolucionarias, ese *vagón* que parece haber *volado por el aire* será el índice del retorno fantasmal de aquellos que no aceptan la servidumbre voluntaria y que rompen el contrato social guiados por los ideales de *tierra y libertad*. Ese vagón que de manera imperceptible e inexplicable termina adentrándose en la selva, se convertirá veinte años después en epicentro de un nuevo levantamiento agrario. Todo comienza en el momento en que dos de los sobrevivientes, Casiano Jara y su esposa Natividad, deciden hacerlo su morada. Se trata de uno de los episodios clave de la novela donde el encuentro entre ruina y escritura apunta al desplazamiento potencial del monoteísmo del poder y ciertamente también a la fractura de su historia.

El capítulo cuarto, titulado “Éxodo”, narra la llegada y posterior huida de Casiano Jara y Nati de los siniestros yerbales de Tukurú-Pukú—el más importante complejo productivo de la Industrial Paraguaya en el Alto Paraná. Debido a la fuerte represión y persecución de los rebeldes que había seguido a los levantamientos, la pareja se ve obligada a engancharse en el esclavizante medio de los yerbales, donde entre otras cosas verán nacer a su único hijo, Cristóbal Jara. Aquí Hijo de hombre recoge como palimpsesto narrativo toda la tradición de la escritura de selva que lo había precedido,

tanto la referida a la Amazonía de cambio de siglo como la que se generó sobre la cuenca del Paraná por la misma época. Abundan las descripciones de la selva caótica y disolvente de la tradición infernoverdista amazónica, así como el realismo social que estaba en el corazón de la voluntad denunciatoria de muchos de estos textos. Esto es evidente en una de las primeras imágenes de este tipo con que abre el capítulo:

Takurú-Pukú era, pues, la ciudadela de un país imaginario, amurallado por las grandes selvas del Alto Paraná, por el cinturón de esteros que forman las crecientes, infestados de víboras y fieras, por las altas barrancas de asperón; por el río ancho y enturbiado, por los repentinos diluvios que inundan en un momento el bosque y los bañados con torrenceras rojas como sangre. Pero, sobre todo, por la voluntad e impunidad de los habilitados. (111).

En otra sección la selva, con toda la potencia de su desorden orgánico, irrumpe como una fuerza maligna que amenaza con la aniquilación física y psicológica completa:

La selva igualadora arranca a pedazos toda piel postiza, toda esperanza. Las puntas de las guascas trenzadas y duras como alambre, las picaduras de garrapatas y mosquitos, de víboras y alacranes, los primeros temblores de las fiebres, los primeros remezones del temor, los despertaron a esa realidad que los iba tragando lenta pero inexorablemente. (115).

Y casi repitiendo los tropos utilizados en las descripciones de los árboles de caucho por la narrativa de tema amazónico, la yerba es identificada como “una planta antropófaga, que se alimenta de sudor y sangre humana” (120). Por otro lado, la intención documental denunciatoria también aparece en retratos realistas que explican el proceso de recolección y procesamiento de la yerba, así como las diferentes labores que desempeñaban los trabajadores dentro de la jerarquía laboral de los yerbales. Incluso en un momento la novela transcribe exactamente el artículo tercero de la Ley de Yerbales promulgada por el presidente Cirilo Antonio Rivarola, donde se especificaban los castigos que recibirían los mensúes que abandonaran su lugar de trabajo (112).

En los capítulos anteriores examinamos la funcionalidad de este tipo de imágenes: la circularidad disolvente de la naturaleza selvática no sólo subsumía y naturalizaba la historia, sino que también producía la ficción de caos y anomia que legitimaba la soberanía estatal. Dentro de Hijo de hombre dicha funcionalidad está ahí solamente para ser desmontada. En la tradición rioplatense, algunas de las referencias palimpsésticas con las que la novela pareciera estar dialogando incluirían textos como, por ejemplo, Las misiones jesuíticas (1904) de Leopoldo Lugones, un ensayo histórico-literario sobre la “conquista espiritual” llevada a cabo por la Orden en la selva paranaense; así como también los famosos Cuentos de la selva del escritor uruguayo Horacio Quiroga, en los cuales prolifera el tropo de la naturaleza disolvente que socava la labor colonizadora del pionero y pervierte el trabajo en los yerbales. Para el contexto paraguayo, podría citarse un precedente narrativo, la importante novela Follaje en los ojos (1952) de José María Rivarola Matto, la cual se centra igualmente en las vicisitudes de colonos y mensúes en el Alto Paraná. Pero sin duda el referente más evidente aquí es el del intelectual español Rafael Barrett, cuyos escritos Roa Bastos llegó a calificar como “hito inicial” de la literatura paraguaya y en quien reconocía a una de las mayores influencias en su propia producción narrativa.¹⁴

Ensayista, periodista y militante anarquista, Barrett llegó al Paraguay en 1904 luego de un corto período en Buenos Aires. Su estadía en el país fue corta pero increíblemente fructífera. Barrett muy pronto entra en contacto con los círculos literarios

¹⁴ Véase por ejemplo lo que dice el autor sobre Barrett en el prólogo a la edición de la Editorial Ayacucho de El dolor paraguayo. Para Roa Bastos, la importancia de Barrett en el ámbito de las letras paraguayas se resume en que “sus escritos constituyen el hito inicial de una literatura como actividad distinta a la de la simple producción historiográfica, predominante hasta entonces”. Y en cuando al impacto personal de los textos barrettianos, el autor confiesa que “la presencia de Rafael Barrett recorre como un trémolo mi obra narrativa, el repertorio central de sus temas y problemas, la inmersión en esa ‘realidad que delira’ que forma el contexto de la sociedad paraguaya” (“Rafael Barrett” xxx).

de Asunción (en particular la llamada *generación novecentista*), escribe para los principales diarios del país, y participa en la causa del movimiento obrero paraguayo, no sólo colaborando como militante, sino también a través de conferencias dirigidas a los obreros que muchas veces tenían lugar en la calle. Más tarde funda el semanario *El Germinal*, órgano difusor del pensamiento radical en el tímido y conservador medio asunceno, desde donde se lanzan fuertes críticas al gobierno de turno. Como era de esperarse, toda esta actividad redundó en que Barrett fuera primero apresado y luego deportado al Uruguay. El escritor moriría en Francia en 1910, con escasos 34 años, víctima de la tuberculosis. Su legado literario y de crítica social quedaría reunido en El dolor paraguayo, una colección de ensayos y estampas aforísticas sobre sus años de permanencia en el país rioplatense.

Pero uno de los aportes por el que Barrett es más recordado es el texto titulado “Lo que son los yerbales” (1908). El autor había tenido la oportunidad de observar personalmente el sistema implantado por la Industrial en el Alto Paraná, tras lo cual publica por entregas una serie de artículos que buscaban concientizar al público sobre lo que sucedía en la región paranaense. Se trata de un estudio que soslaya de entrada la convención de la selva como fuente última de la injusticia, haciendo énfasis en cambio en las condiciones históricas y económicas, y la complicidad del gobierno paraguayo, en el mantenimiento de esta siniestra forma de esclavitud. A la circularidad natural tan recurrente en la escritura de la selva de esta época—tanto la amazónica como la paranaense—Barrett oponía la desnaturalización de la historia de la explotación de los yerbales, añadiendo además un principio de esperanza poco frecuente en textos de temática similar:

Yo acuso de expoliadores, atormentadores de esclavos y homicidas a los administradores de la Industrial Paraguaya y de las demás empresas yerbales. Yo maldigo su dinero manchado de sangre. *Y yo les anuncio que no deshonrarán mucho tiempo más este desgraciado país.* (138, mi énfasis).

Al decir que en Hijo de hombre las imágenes de la selva devoradora están ahí para ser desmontadas, me refiero a que la novela activa ese principio barrettiano de esperanza que no sucumbe a la naturaleza, ni siquiera a la intención denunciatoria, sino que anuncia el fin, la imposibilidad futura, de esa *deshonra*. Y es que precisamente Casiano Jara, Nati y su hijo Cristóbal logran lo imposible: escapar de Tukurú-Pukú y superar los obstáculos y peligros de una naturaleza adversa. Durante el escape, Casiano incluso experimenta alucinaciones (otra referencia convencional al poder desequilibrante de la selva), pero ellas no irrumpen como una reproducción psicológica del caos natural, sino que, por el contrario, territorializan en éste la memoria del levantamiento agrario de 1912: “¡Mañana caerá Asunción!... ¡Vamos a luchar por un poco de tierra! ¡Por nuestra tierra!” (HH 150). Al final la familia es rescatada por un anciano benévolo que los transporta en una carreta hasta Sapukai, donde, a falta de techo, se instalan en el vagón solitario que la explosión no había logrado destruir completamente.¹⁵

Desde entonces comienza el lento pero continuo viaje de ese vagón por las planicies alledañas, sobre rieles de madera improvisados, movido por la obstinada voluntad de Casiano Jara, sin aparente objetivo ni dirección, sin que su movimiento sea realmente advertido por nadie, hasta terminar incrustándose nuevamente en la selva. Es

¹⁵ En el citado prólogo a El dolor paraguayo, Roa Bastos hace mención a la influencia de Barrett en la elaboración de esta sección, e incluso revela que el escritor español aparece como personaje. “En mi novela *Hijo de hombre* [...] está presente el ejemplo del ‘rapsoda del dolor paraguayo’ [...] A medio siglo de la muerte de Rafael Barrett, él reaparece míticamente al final de la historia conduciendo una carreta que se integra, fantasmal y real a un tiempo a la pesadilla de los fugitivos, para rescatarlos de ese infierno [los yerbales] que él conoció y describió en toda su trágica dimension” (xxx-xxxi).

sobre este desplazamiento fantasmal e inexplicable que el teniente Miguel Vera reflexiona cuando, muchos años después, es guiado hasta el vagón por Cristóbal Jara:

Pero el vagón no voló. Se alejó lentamente, en una marcha imperceptible y tenaz sobre los rieles de quebracho. Y ya en la tierra salvaje y desierta, merodeadores, vagabundos, parias perseguidos y fugitivos, hasta los leprosos de la colonia fundada por el médico ruso, habrían ayudado al hombre, a la mujer y al chico a empujar el vagón para compartir un instante ese simulacro de hogar que avanzaba por la llanura o retrocedía hacia el pasado, sin rumbo, sin destino, pero desplazando una victoriosa, impávida, salvaje, alucinada atmósfera de seguridad, de coraje, de misterio, lo que también a ellos *les comprometía a guardar el secreto*. (165, mi énfasis).

El vagón aglutina a una muchedumbre amorfa y plural, compuesta por todos los desposeídos y excluidos, quienes no obstante son también aquellos que no aceptan la servidumbre voluntaria, aquellos que habitan fuera del contrato social, y que, sin saberlo, impulsaban en el vagón una causa que les pertenecía pero al mismo tiempo los rebosaba. El secreto que los convoca no es otra cosa que la desestructuración latente del monoteísmo del poder, y el mismo Vera entrará a ser parte de ese secreto, cuando sea invitado a entrar en ese prodigioso vagón por Cristóbal Jara, Silvestre Aquino y los demás hombres que planean un nuevo levantamiento agrario. Al ver el artefacto, Vera es testigo de la irrupción de la escritura sobre la ruina:

Primero vi las ruedas semihundidas entre los yuyos, los grandes troncos morados de mazaré que calzaban los ejes impidiendo que ellas se hundieran del todo en el limo vegetal. Luego la carcomida mole creció de abajo hacia arriba cubierta de yedra y musgo. El abrazo de la selva para detenerlo era tenaz, como tenaz había sido la voluntad del sargento para traerlo hasta allí. Por los agujeros del maderamen crecían ortigas de anchas hojas dentadas. Vi las plataformas corroídas por la herrumbre, los pasamanos de bronce leprosos de verdín, los huecos de las ventanillas tejidos de ysypos y telarañas. En un ángulo del percutido machimbre aun se podía descifrar la borrosa, la altanera inscripción grabada a punta de cuchillo, con letras grandes e infantiles:
Sto. Casiano Amoité – Ia Compañía – Batalla de Asunción. (173).

Escribir sobre las ruinas. Por entre el vagón en decadencia retorna la escritura en la forma de una curiosa inscripción. ¿Cuál es entonces la relación que establece esta inscripción con respecto al fragmento de un artefacto tecnológico que, como residuo arruinado, muestra y esconde simultáneamente un significado? ¿Qué tipo de funcionamiento presenta esta inscripción como límite escritural? Las ruinas han ejercido, por lo menos desde el Barroco, una poderosa fascinación en la conciencia moderna como metáfora del paso del tiempo y del devenir de la historia. En su estudio sobre el *trauerspiel*, Benjamin sostenía que la historia sólo hace presencia en forma de ruina y que, en este sentido, la ruina condensa alegóricamente la tensión entre naturaleza e historia:

The allegorical physiognomy of the nature-history, which is put on stage in the *trauerspiels*, is present in reality in the form of the ruin. In the ruin history has physically merged into the setting. And in this guise history does not assume the form of the process of an eternal life so much as that of irresistible decay. ("The Origin" 178).

La "decadencia irresistible" del movimiento histórico no es sino el residuo que se desprende de las continuas rupturas ocasionadas por el avance de la modernidad, sobre la tradición y sobre sus propias creaciones, una vez éstas son superadas y entran en desuso. Este residuo se materializa entonces en la ruina, mostrando cómo la progresión histórica es inseparable de las fuerzas destructoras que producen a su paso la regresión hacia la naturaleza. Igualmente, para Georg Simmel, un intelectual que tenía mucho en común con el Benjamin del *trauerspiel*, el movimiento que tiene lugar en la ruina corresponde a la reversión de la jerarquía entre espíritu (razón, historia, ley) y naturaleza, donde las creaciones de éste tienden a ser subsumidas en el deterioro natural:

The hierarchy of nature and spirit usually shows nature as the substructure, so to speak, the raw material, or semifinished product; the spirit, as the definitely formative and crowning element. The ruin reverses this order: what was raised by the spirit becomes the object of the same forces which form the contour of the mountain and the bank of the river. (262).

Lo que impresiona a Miguel Vera al reparar en el vagón es precisamente esa tensión de la ruina entre espíritu y materia, entre historia y naturaleza, que señalan las dos citas anteriores. De ahí que la mención a elementos relacionados con la tecnología (“ruedas”, “estructura”, “ejes”, “plataforma”, “pasamanos”, etc...) sean inmediatamente intercalados con referencias al reino de lo orgánico (la “hiedra”, el “musgo”, las “ortigas”, el “verdín”, las “telarañas”). Dicha intercalación invoca la reemergencia del pasado sobre el presente histórico, de la naturaleza sobre el espíritu, o, lo que vendría a ser una oposición fundacional dentro del pensamiento latinoamericano, de la barbarie sobre la civilización. En tanto fragmento tecnológico endeble, desconectado de la totalidad que le daba coherencia y abandonado a las fuerzas disolventes de la naturaleza, el vagón en ruinas se presenta también como la alegoría del devenir del autoritarismo estatal que dio lugar al despliegue de la modernidad paraguaya; es la progresión histórica que emana del monoteísmo del poder, inseparable de su propia figuración ruinoso, la que en esa imagen se condensa, mostrando igualmente que la posibilidad de la historia está íntimamente ligada a su imposibilidad: si la historia del autoritarismo estatal produce ruinas, la ruina en sí representa la fractura y la no-completud de su historia.

Pero esto mismo nos remite a otro nivel de análisis que tiene que ver con la ruina como alegorización de la soberanía. La tensión entre historia y naturaleza contiene igualmente la tensión entre naturaleza y ley. Esta última, como vimos en nuestro análisis del naturalismo político, consiste en la producción de un ‘estado de naturaleza’ (violento,

pre-legal, anómico) que debe ser excluido en nombre del contrato social, y en la invocación de la potencia de ese orden natural (la excepción soberana) para el mantenimiento del cuerpo político. Si, como afirmaba Schmitt, el soberano es aquel que decide el estado excepción, es decir, aquel que se constituye suspendiendo la ley y reintroduciendo en ella la violencia de la naturaleza (entre otras cosas porque la ley sólo se aplica en su suspensión), entonces la ruina representa como tal el modo de expresión de la soberanía, donde la naturaleza se repite en la ley, generando así su ficción.¹⁶

Benjamin sugiere esa fractura ruinoso del poder soberano cuando comenta, con respecto a la figura del rey en los dramas barrocos, que éste “falls victim to the disproportion between the unlimited hierarchical dignity, with which he is divinely invested and the humble state of his humanity” (“The Origin” 70). Y aquí hay que interpretar esa *dignidad ilimitada* como la capacidad del gobernante de proclamar la excepción, de estar por encima de la ley que al mismo tiempo lo ampara en tanto *humilde humano*.

Es sobre toda esta carga alegórica de la ruina, como condensación residual de la historia del autoritarismo estatal y de la soberanía, que irrumpe el desplazamiento escritural en la inscripción altanera de Casiano Jara: “*Sto. Casiano Amoité – Ia Compañía – Batalla de Asunción*”. Es importante reparar en el ambiguo aspecto temporal de la inscripción. Lo primero que Vera observa al leerla es el cambio en el apellido, de Jara a Amoité, que en lengua guaraní designaba “lo que era distante, no ya la lejanía solamente, sino lo que estaba más allá del límite de la visión y de la voluntad en el espacio y en el tiempo” (HH 173). Esto da la clave para aproximarse a la incógnita que plantea la

¹⁶ La coincidencia con lo que Simmel afirma sobre el regreso de la naturaleza en la ruina es sorprendente: “the destruction of the spiritual form by the effect of natural forces, that reversal of the typical order, is felt as a return to the ‘Good Mother’, as Goethe calls nature”; por eso en la ruina, “nature has a never completely extinguished, rightful claim to this work, however much it may be formed by the spirit. In its material, its given state, it has always remained nature” (262).

mención de la susodicha “Batalla de Asunción”, ya que no sabemos si hace referencia a la batalla que nunca tuvo lugar, durante el levantamiento de 1912, o a una batalla futura que el obstinado avance del vagón por la selva pareciera prefigurar. Pero hay un elemento adicional que problematiza esto aún más. El evento alrededor del cual gira la narración— el levantamiento de 1912—no aparece registrado en la historia paraguaya. Los únicos sucesos medianamente similares que se reconocen en el Paraguay de comienzos del siglo XX son la revolución liberal de 1904—donde la división ideológica de las facciones permitió el ascenso al poder de los colorados—y la revolución de 1911-1912 liderada por militares (Legrás 161). De esta manera, la inscripción invoca algo que no pertenece a la progresión histórica del monoteísmo del poder; un evento que, como tal, excede su posible contexto de aparición y desplaza así la alegorización soberana de la ruina. La mención a la Batalla de Asunción se convierte entonces en un límite de la temporalidad, en una verdadera lejanía, al quedar indecible su proyección pasada o futura: es la batalla que habría sido, la batalla que siempre está por llegar.

Derrida llamó la atención sobre el hecho de que toda escritura verdadera que funcione como tal debe ser iterable o repetible en la ausencia de su productor y de sus receptores empíricos primarios, y que esta característica le otorga a la escritura una “fuerza de ruptura” capaz de vulnerar la autoridad del código y del contexto:

To write is to produce a mark that will constitute a kind of machine that is in turn productive, that my future disappearance in principle will not prevent from functioning and from yielding, and yielding itself to, reading and rewriting. (“Margins” 316).

Según Derrida, toda escritura contiene en sí misma un efecto potencialmente “desaturante”—en el sentido de que puede romper con su productor, sus receptores y su

contexto—y es, por lo tanto, capaz de originar nuevos contextos de lectura y de reescritura. En ese sentido, la inscripción de Casiano Jara estaría abriendo un espacio conceptual diferente, no sólo fuera del monoteísmo del poder y su historia, sino también de la pretendida fusión de inconmensurabilidades (y la emergencia concomitante de un tiempo nacional) conferida a la escritura dentro del paradigma ramiano de la ciudad letrada. El Amoité que suplanta al Jara no indica precisamente el anhelo de síntesis cultural, o la sanción de la escisión paraguaya, sino la fuga en el límite del tiempo y del espacio que la supera desarmándola.

Por otra parte, la misma iterabilidad de la inscripción (la radicalización de la poética de las variaciones roabastiana) hace que convoque políticamente produciendo un nuevo contexto de lectura y reescritura en el que participan Miguel Vera, Cristóbal Jara, Silvestre Aquino y todos los integrantes de la montonera clandestina que tomarán parte en el segundo levantamiento agrario que sucede en la novela. Este momento político constituye la invitación a lo que Jean-Luc Nancy ha llamado un “estar en común”. Según Nancy,

Being in common has nothing to do with communion, with fusion into a body, into a unique and ultimate identity. Being in common means, to the contrary, no longer having, in any form, in any empirical or ideal place, such a substantial identity, and sharing this (narcissistic) “lack of identity”. (xxxviii).

Es por eso que para Nancy lo político tiene lugar en el compartir ese estar en común ajeno a las identidades sustanciales u orgánicas. La inscripción del vagón en ruinas invita así a esta forma de “exponerse”; y es ciertamente mediante la participación en esta experiencia que irrumpe lo político en la narración, como reactualización (reescritura) del reclamo de *tierra y libertad* del nuevo levantamiento agrario, el cual

lleva implícita la interrupción potencial de la servidumbre voluntaria, el horizonte último de la imposibilidad el monoteísmo del poder. Es este otro modo de operar de la escritura—uno que no consuma la “absorción de la libertad humana” sino que abre la indagación (que es siempre ya práctica) por el significado de la libertad—el que también Nancy tiene en mente cuando sostiene que “[t]he call that convokes us...can be named, for want of a better term, writing, or literature” (71).

Es cierto que la fuerza de ruptura de este momento no perdura en el desarrollo posterior de la trama de Hijo de hombre. Un Vera en estado de embriaguez delata el plan insurgente y el segundo levantamiento agrario termina siendo fácilmente aplastado por las autoridades, quienes además ordenan quemar el vagón. Los militantes que no son ejecutados son confinados a un penal, y posteriormente convertidos en soldados de la nación para la cruzada patriótica de la Guerra del Chaco. Asimismo, hacia el final de la novela nos enteramos de que el texto que leemos es el manuscrito dejado por Vera, oficialmente salvaguardado con fines igualmente patrióticos por el membrete de la alcaldía y por el trabajo de edición de la doctora Rosa Monzón. Sin embargo, el retorno de la lógica histórica del monoteísmo del poder y de la escritura como apéndice de la “ciudad letrada” no extingue del todo—antes bien podríamos afirmar que hace resplandecer en su retirada—la huella dejada por la contravía escritural que manifiesta la inscripción de Casiano Jara en la novela.

Proyecciones

No es posible dentro de los límites de este capítulo llevar a cabo un examen comprehensivo sobre la proyección de este poder desestructurante de la escritura en las

otras dos novelas de la trilogía. Sin embargo, quisiera concluir con una aproximación muy condensada, quizás sólo preliminar, a la manera como ruina y escritura convergen en ellas. En ambos textos encontramos protagonistas que, bien sea a través de su papel fundacional o de la mera identificación, posicionan el monoteísmo del poder y manifiestan una profunda desconfianza hacia la escritura que signa su posible interrupción.

En Yo el Supremo, la ficcionalización de la figura histórica de Francia, el fundador del estado autoritario paraguayo, aparece mediada por distintas capas discursivas que incluyen la imagen auto-justificatoria que proyecta el Dictador, los textos que éste le dicta a su amanuense y escribano Policarpo Patiño, y también los registros de la historia oficial incluidos por el compilador, generalmente en la forma de pies de página. Este choque de registros impide, como lo advirtió Foster, que la novela cristalice en una reivindicación o una condenación de Francia, si bien tampoco constituye la búsqueda de un punto de vista objetivo o neutral (94).¹⁷ Por el contrario, lo que la novela hace es poner diferentes contradicciones discursivas e historiográficas en escena, manteniéndose en un plano de pura negatividad donde éstas nunca llegan a resolverse definitivamente.

Pero la perspectiva que predomina es la del Dictador a través de sus reflexiones en el cuaderno privado y, especialmente, de sus dictados a Patiño en la Circular Perpetua. Esta línea es la que manifiesta sus sueños de poder absoluto, así como también su propia ruina y su temor a la escritura—no obstante la obsesión que tiene por dejar registro

¹⁷ Roa Bastos se habría basado en el inmenso legado documental y burocrático dejado por el gobierno de Francia. Según Foster, “the author bases himself first of all in the well-known fact that, in addition to the usual accumulation of documents left by a government, Francia was wont to express his preoccupations in a series of personal diaries” (94).

escrito de todo lo que ocurre y todo lo que piensa . El circular discurrir del Supremo representa en varios pasajes la autoconciencia del monoteísmo del poder como origen infundado de la historia: “Del poder absoluto no pueden hacerse historias. Si se pudiera, El Supremo estaría demás: En la literatura o en la realidad” (YES 25). Pero en otro aparte declara: “yo no escribo la historia. La hago. Puedo rehacerla según mi voluntad, ajustando, reforzando, enriqueciendo su sentido y verdad” (173). Su anhelo de control incondicional adquiere la dimensión de una captura ontológica cuando afirma, “me preocupa dominar el azar” (87) y “¡dominar la casualidad! ¡Ah locura! Negar el azar!” (281). Su poder además le resulta como derivado de la ficción misma del naturalismo político: “El Supremo es aquel que lo es por naturaleza. Nunca nos recuerda a otro salvo a la imagen del Estado, de la Nación, del pueblo de la Patria” (53).

Al mismo tiempo, sin embargo, la autoconciencia del Supremo revela la ruina de la soberanía, su propia fragilidad:

En la selva de las diferencias en que yacemos, también Yo debo cuidarme de ser engañado por el delirio de las semejanzas. Todos se calman pensando que son un solo individuo. Difícil ser constantemente el mismo individuo. Difícil ser constantemente el mismo hombre. Lo mismo no es siempre lo mismo. Yo no soy siempre Yo. El único que no cambia es El. Se sostiene en lo invariable. Está ahí en el estado de los seres superlunares [...] El permanece sin perder un ápice de su forma, de su dimensión; más vale creciendo-acreciéndose de sí propio. (39-40).

Aquí Francia descubre la no-semejanza, la escisión YO-EL que revela la imposibilidad interna del poder absoluto y su forma inherentemente ruinoso: fracturada entre la invariabilidad y permanencia de El (la legitimación de la naturaleza o lo que Benjamin identifica como la *dignidad ilimitada* del soberano) y la caducidad, la precaria condición del Yo que no logra reconocerse en ese otro en que se desdobra. A esta no-semejanza mortificante se suma la angustia que siembra la escritura en su constante

traición de las palabras del Dictador, para quien sólo la tradición oral puede transmitir la plenitud de su pensamiento y su poder. En una de las muchas invectivas contra Patiño, mientras el escribano transcribe las palabras del maestro, El Supremo lo increpa:

en lugar de trasladar al estado de naturaleza lo que te dicto, llenas el papel de barrumbadas incomprensibles [...] no has arruinado todavía la tradición oral porque es el único lenguaje que no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar. (49).

En la mente del Dictador, la tradición oral, la presencia inmediata del habla, corresponde al estado de naturaleza que hace posible las ficciones del poder soberano. El habla para él está siempre ya inscrita en lo natural. Es por esto que en cierto momento de la narración aparece la mención a una pluma con lente-recuerdo incrustado, capaz de producir lo que Francia denomina una escritura-imagen (176). En la nota del compilador, se explican las propiedades de la fabulosa pluma. A través de un complicado mecanismo, ésta le permitía al Dictador no sólo “escribir al mismo tiempo que visualizar las formas de otro lenguaje compuesto exclusivamente con imágenes”, sino igualmente “reproducir el espacio fónico de la escritura, el texto sonoro de las imágenes visuales; lo que podría haber sido el tiempo hablado de esas palabras sin formas” (176). La pluma constituye la ilusión máxima, el retorno de lo natural, que le permitiría al Supremo recuperar la oralidad en la escritura, la autoridad del habla en los “saqueos” y “plagios” del texto escritural, presuntamente neutralizando la fractura ruinosa que éste inscribe en la expresión de su pensamiento (la fuente del decisionismo soberano) al desplazar el significado original de sus palabras.

También Félix Moral, el protagonista de El fiscal, expresa constante recelo hacia la escritura a pesar de ser un escritor compulsivo. Moral es un intelectual perseguido por

el régimen del “tiranosaurio” (como tilda a Strossner) y exiliado en Francia, donde se desempeña como profesor de literatura latinoamericana. El exilio lo ha obligado a cambiar de nombre, a modificar su aspecto físico mediante la cirugía plástica, y a recordar insistentemente la historia paraguaya, en especial la Guerra Grande y la figura magnética de Solano López, con cuya causa el personaje termina identificándose. La novela está estructurada en forma de diario (escrito en Francia) y luego de cartas que Moral redacta para su compañera Jimena desde Paraguay, a donde llega encubierto para participar en un Congreso internacional sobre *Historia, cultura y sociedad en la América Latina del siglo XX*, organizado por el régimen stronista (EF 162). Pero la verdadera razón de su regreso al país es un acto redentor y suicida al mismo tiempo, un acto “extremo y último” que lo justifica: matar a Strossner. Moral se obsesiona con esa idea vengadora:

Lo único necesario, lo único que redime es la sola idea de *hacerlo*. Un acto en el que pueda uno ofrendarse en sacrificio. Rematar al tirano puede cambiar enteramente la suerte de una sociedad esclavizada. La liquidación de un hombre nefasto y mediocre cuyo poder absoluto sólo ha podido forjarse sobre la absoluta debilidad de los oprimidos es sólo un medio de lograrlo. (54).

La estrategia del personaje es sin duda ingeniosa: utilizará un antiguo anillo, heredado por Jimena de sus ancestros aristocráticos, que posee un mecanismo para inyectar veneno el cual se activa al dar un apretón de manos. Sería durante el saludo presidencial al Congreso, cuando el tirano estrechara la mano de cada uno de los asistentes, que Moral ejecutaría el plan. No obstante, su compañera Jimena lo reta constantemente. Su acto justiciero le parece dogmático e inútil: “los atentados redentores sólo sirvieron para fortalecer al tirano” (56). Como tampoco cree en su idea de *justicia*

justa, que en última instancia, para Moral, remite al juicio del código jurídico y los tribunales de guerra.

El mito de la justicia absoluta—le increpa su compañera—es una utopía irrealizable. Una trampa. Un juego de palabras. [Si el tirano cayera] ¿Quién podría juzgarlo? ¿Una justicia absolutista? ¿La misma que practica el Poder absoluto como un privilegio exclusivo y providencial? (58).

El dogmatismo del *acto* de Moral está no sólo en que pretende redimir posicionándose como equivalente al crimen (la *justicia justa*); también, principalmente, en que repite la misma lógica del monoteísmo del poder contra el cual se descarga, es decir, lo reproduce y lo mantiene en su posible aniquilación al atribuirse el privilegio exclusivo del juicio (por algo es “el fiscal”) total y definitivo. Kraniauskas define a Moral como un intelectual idealista de corte gramsciano “que siente la pérdida del poder ético-cultural, la capacidad dirigente (hacia el futuro) o política de la categoría social a la que pertenece, la imposibilidad de aliarse a un sujeto de cambio histórico” (211). En esa crisis de imaginación política, en la caducidad de cualquier ruptura histórica potencial, el regreso al país de origen y la lógica del acto justiciero simbolizan el retorno de la historia del autoritarismo estatal que (con el stronismo como punta de lanza) había lanzado en principio a Moral al exilio. Y con ello también se invoca el retorno del servilismo voluntario, el cual tomará en Moral la forma sacrificial de quien se inmola por la patria. De ahí que el personaje termine identificándose con el gran mito nacionalista de la dictadura: si el tiranosaurio se consideraba “el depositario, continuador y garante perpetuo” (EF 38) del patriotismo suicida de Solano López, Moral discurre obsesivamente, en sus cartas a Jimena, sobre las vicisitudes de la Guerra Grande y la

decisión heroica del Mariscal de “morir *con* su patria” en Cerro-Corá a manos de los brasileños, antes que rendirse.

Pero, sobre todo, su identificación queda manifiesta en el *acto* que le debía haberle dado sentido a su vida. Su estrategia del anillo falla y, como Solano López en la guerra, el resultado es la ruina: Moral es detenido, torturado, hasta quedar convertido en “una piltrafa humana” (344); más tarde muere, luego de ser rescatado por Jimena. Quizás porque el personaje no puede ver ni imaginar otra historia que aquella que emana del monoteísmo del poder—aquella que quiere extirpar pero que reproduce en sus propias tendencias autoritarias—es que manifiesta un prejuicio hacia la escritura similar a de El Supremo. Al reflexionar sobre su propia confesión escrituraria, sobre esos “papeles póstumos” que redacta compulsivamente, Moral explica que “tratan de contar una historia en ruinas. Son fragmentos de ruinas ellos mismos” (25). Por un lado su escritura pareciera permanecer capturada por el despliegue histórico del autoritarismo estatal que sólo puede expresarse como ruina. Pero, por otro lado, esta presunta fidelidad histórica se le manifiesta también como un imposible al personaje: “yo [la] he traicionado, puesto que delego mi confesión a la escritura, cuyo sistema de signos es el más engañoso de todos” (157). ¿No se anuncia aquí la escritura, por decirlo de alguna manera, como el mecanismo que arruina la ruina histórica del poder dentro del cual Moral está encerrado? Esto es algo que el personaje no puede ni quiere ver, pero que en conjunto la novela muestra.

CONCLUSIONES

En este trabajo se ha desarrollado una indagación sobre las condiciones teóricas y discursivas a partir de las cuales la producción cultural y literaria latinoamericana de los siglos XIX y XX negoció las ficciones de la soberanía estatal, en espacios geográficos en los que ésta era constantemente sacudida por diferentes conflictos territoriales y por procesos económicos que excedían los mecanismos de control del estado (el caucho, la yerba mate). Tales espacios correspondían a las regiones amazónica y paranaense suramericanas, por cuyo medio la investigación abordó también la historia cultural de tres países: Brasil, Colombia y Paraguay. El marco teórico que sirvió de guía exploratoria estuvo dado por la noción de naturalismo político, por medio de la cual intentamos encapsular un cierto movimiento conceptual, o la idea de generación de la soberanía, a partir de la producción de un orden natural que debía ser simultáneamente excluido e incluido para la legitimación (y el aseguramiento de la unidad) del cuerpo político estatal.

Desde esta perspectiva, la producción cultural que examinamos a lo largo de este estudio se manifestó como una instancia paradigmática para ilustrar las relaciones entre naturaleza y soberanía, o, en otras palabras, las mediaciones ‘naturales’ de la soberanía estatal en la historia cultural de los tres países en cuestión.

En efecto, al tratarse de imágenes generadas en torno a zonas selváticas, la aparición de la naturaleza en los textos visuales y literarios comprendía, como punto de partida, una presencia protagónica y casi abrumadora de todo aquello referido al reino de lo no-humano (plantas, animales, ríos, etc.). Pero lo importante aquí no era tanto esa presencia—algo previsible en obras de este tipo—sino el tipo de funcionamiento que se le atribuye dentro de los textos: la selva que en el plano empírico y práctico representaba el colapso de los modos estatales de legibilidad, se convierte, en el plano de la producción cultural, en el espacio donde el estado encuentra sus metáforas naturales fundantes. En este sentido, la naturaleza como concepto se agranda, conectando las figuraciones de lo no-humano con estrategias biopolíticas de control social.

La función que la selva tiene en las obras de muchos de los autores que hemos analizado es precisamente la de producir un ‘estado de naturaleza’, en el sentido iusnaturalista del término, como ficción jurídico-cultural que invoca la presencia del estado y la imagen de estabilidad colectiva consensual. Esto se territorializaba de diferentes modos en cada uno de los estudios de caso que emprendimos. En Brasil, era la estética literaria del vacío que, al oponerse complementariamente a la monumentalidad arquitectónica, negociaba en imágenes disolvente la soberanía del estado republicano en la frontera amazónica y legitimaba su expansión territorial a través de la labor colonizadora de los *sertanejos*. En Colombia, era el naturalismo mítico que atraviesa La vorágine, el cual interviene en un momento transicional del estado colombiano, mediando culturalmente entre el modelo oligárquico de la República Conservadora y la hegemonía de tendencia nacional-popular de la era

liberal, dentro de la denuncia por la falta de presencia estatal en la Amazonía. Para el caso del Paraguay, vimos que Roa Bastos recoge como palimpsesto registros similares sólo para desmontarlos narrativamente y generar la interrupción potencial del procesos histórico del estado autoritario paraguayo.

Un aspecto que se mantuvo como una constante en este trabajo fue la tensión entre historia y naturaleza. La historia, entendida aquí como el avance del proceso civilizatorio, es también una función de la soberanía. Pero, al mismo tiempo, la soberanía es el espacio de anulación de la historia, ya que aquélla sólo puede generarla en la medida que la borra en la naturaleza. Este doble movimiento estaba pues implícito en la noción de naturalismo político. Autores como Euclides da Cunha y José Eustasio Rivera se habían propuesto escribir contra la historia en la Amazonía—ejemplificada por el proceso civilizatorio del caucho—pero al hacerlo subsumían la historia en la naturaleza; y esto no sólo perpetuaba la injusticia que estos autores pretendían denunciar, sino que generaba las bases naturales de la soberanía estatal.

Sin embargo, el proyecto no se quedó solamente en la exploración de los modos literarios y visuales de reproducción del naturalismo político. Por el contrario, también puede (y debe) ser leído como una apuesta por las dimensiones de reflexión ética y política que abre la escritura. Si bien muchos de los autores que examinamos muestran, a veces hasta el hartazgo, su filiación nacionalista y pro-estatal, sus obras también contienen espacios de interrupción de la ideología que las transita. La escritura vengadora de da Cunha, el testimonio de Balbino Jácome en la novela de Rivera, o la escritura sobre las ruinas de Roa Bastos son ejemplos de una persistencia

de horizontes críticos y democráticos en la literatura. Esos instantes de intersección entre literatura y democracia constituyen, a mi modo de ver, el aspecto más importante de este estudio.

BIBLIOGRAPHY

- Adorno, Theodor W. and Max Horkheimer. Dialectic of Enlightenment. New York: Continuum, 2000.
- Adorno, Theodor. Prisms. Cambridge: MIT Press, 1983.
- Agamben, Giorgio. Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- , Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive. New York: Zone Books, 1999.
- , State of Exception. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Alamo Ybarra, Carlos. Funes: el terror del Amazonas. Caracas: Selevén, 1979.
- Alegría, Ciro. La serpiente de oro. Santiago: Nascimento, 1946.
- Alencar, José de. O Guaraní (1857). São Paulo: Cultrix, 1968.
- Alonso, Carlos. The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony. Cambridge UP, 1990.
- Aguirre, Lope de. "Carta a Felipe II". En Diego de Aguilar y de Córdoba. El Marañón (1560). Atlas: Madrid, 1990.
- Anderson, Benedict. Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso, 1991.
- Areces, Nidia. "El Paraguay durante el gobierno del Doctor Francia". En: Areces, Nidia y Beatriz González de Bosio, El Paraguay durante los gobiernos de Francia de los López. Asunción: El Lector, 2010: 21-69.
- Bacon, Francis. The New Organon (1620). Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

- Bareiro Saguier, Rubén. Augusto Roa Bastos. Caídas y resurrecciones de un pueblo. Asunción: Servilibro, 2006.
- Barrett, Rafael. El dolor paraguayo. Caracas: Editorial Ayacucho, 1978.
- Benjamin, Walter. The Origin of German Tragic Drama. London: Verso, 1985.
- , "On the Mimetic Faculty". Reflexions. New York: Schocken Books, 1978.
- , "Theses on the Philosophy of History". Iluminations. New York: Schocken Books, 1968.
- , "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility. Second Version". En The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media. Cambridge: Harvard University Press, 2008: 19-55.
- Bobbio, Norberto y Michelangelo Bovero. Sociedad y estado en la filosofía moderna. El modelo iusnaturalista y el modelo hegeliano marxiano. Mexico: F.C.E, 1996.
- Brecht, Bertol. "Agaisnt Georg Luckács". Aesthetics and politics. Ronald Taylor (ed). London: NLB, 1977.
- Bredenkamp, Horst, Melissa Thorson Hause, and Jackson Bond. "From Walter Benjamin to Carl Schmitt, via Thomas Hobbes". Critical Inquiry, Vol. 25, No 2 (Winter, 1999): 247-266.
- Brezzo, Liliana M. El Paraguay a comienzos del siglo XX. 1900-1930. Asunción: El Lector, 2010.
- , (comp) Polémica sobre la historia del Paraguay. Cecilio Baéz, Juan O'Leary. Asunción: Tiempo de Historia, 2008.
- Browder, John O. and Brian J. Goofrey. Rainforest Cities. New York: Columbia University Press, 1997.
- Burguer, Anthony. Theory of the Avant-Garde. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.
- Burns, Bradford. Manaus, 1910. Retrato de uma cidade em expansão. Manaus: Editora Artanova, 1966.
- Cadava, Eduardo. Words of Light. Theses on the Photography of History. Princeton: University Press, 1997.
- , "Visual Culture and Photography in Academia". 16th Annual Charles F. Fraker

Conference. Noviembre 7 y 8 de 2008.

Candido, Antonio. Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

Cardozo, Efraim. Breve historia del Paraguay. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

Carpentier, Alejo. Los pasos perdidos. México: Compañía General de Ediciones, 1970.

Castro-Gómez, Santiago. Crítica de la razón latinoamericana. Barcelona: Puvill Libros, 1996.

Correa, Luiz de Miranda. Manaus: aspectos de sua arquitetura. Rio de Janeiro: Agencia da S.P.V.E.A, 1964.

Cronin, Paul. Herzog on Herzog. New York: Faber and Faber, 2002.

Cronon, William. "Introduction: in Search of Nature". En William Cronon (ed). Uncommon Ground. Toward Reinventing Nature. New York: Norton, 1995.

Cunha, Euclides da. Os Sertões (1902). São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

---. "Carta a Afonso Arinos" (1904). En Ribério Braga (ed) Euclides da Cunha no Amazonas. Manaus: Editora Valer, 2002: 131.

---, "Carta a Coelho Neto" (1905). En Ribério Braga (ed) Euclides da Cunha no Amazonas. Manaus: Editora Valer, 2002: 141-142.

---, "Preâmbulo" (1908). En Alberto Rangel. Inferno verde. Cenas e cenários do Amazonas. Manaus: Editora Valer, 2008.

---, A margem da história (1909). São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

Daou, Ana Maria. "Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas". História, ciências, saúde – Manguinhos. V 14 (Dez 2007): 51-71.

Da Silva, Margareth Pereira. "The Time of the Capitals: Rio de Janeiro and São Paulo. Words, Actors and Plans". En A. Almondos (ed). Planning Latin America's Capital Cities. London: Routledge, 2002: 75-108.

Deas, Malcolm. Del poder y la gramática: y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas. Bogotá: Taurus, 2006.

De Certeau, Michel. The Practice of Everyday Life. Berkeley: University of California Press, 1988.

- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. What is Philosophy? New York: Columbia University Press, 1994.
- Derrida, Jacques. Derrida, Jacques. Margins of Philosophy. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- , Sovereignities in Question. The Poetics of Paul Celan. New York: Fordam University Press, 2005.
- Descartes, René. "Meditations on First Philosophy" (1641). En Meditations and Other Metaphysical Writings. London: Penguin Books, 2003: 18-104.
- Descola, Philippe and Gísli Pálsson (eds). Nature and Society. Anthropological Perspectives. London: Routledge, 1996.
- Dias, Edinea Mascarena. A ilusão do Fausto. Manaus 1890-1920. Manaus: Editora Valer, 2007.
- Durkheim, Emile. The Elementary Forms of Religious life. Ed. Karen. E. Fields. New York: The Free Press, 1995.
- Escritt, Stephen. Art Nouveau. London: Phaidon, 2000.
- Ferreira, Márcio Alexandre Moreira. O desenvolvimento do capitalismo em Manaus. Manaus: EDUA, 2003.
- Foster, David William. Augusto Roa Bastos. Boston: Twayne, 1978.
- Foucault, Michel. Las palabras y las cosas. México, Siglo XXI, 1993.
- , History of Sexuality. Vol. I. New York: Vintage Books, 1990.
- , Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-76. New York Picador, 2003.
- Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Gallegos, Rómulo. Doña Bárbara. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- , Canaima. Buenos Aires: Colección Archivos, 1991.
- García Calderón, Ventura. La venganza del Cóndor. París: Garnier Hermanos, 1949.

- Gheerbrant, Alain The Amazon: Past, Present, and Future. New York: Harry N. Abrams, 1992.
- Gómez Dávila, Nicolás. Sucesivos escolios a un texto implícito. Santa fe de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1992.
- González de Bosio, Beatriz. “El Paraguay bajo el gobierno de los López”. En: Areces, Nidia y Beatriz González de Bosio, El Paraguay durante los gobiernos de Francia de los López. Asunción: El Lector, 2010: 71-138.
- Gray, Andrew. “Las atrocidades del Putumayo reexaminadas”. En Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas. La defensa de los caucheros. Iquitos: Ceta, 2005: 15-50.
- Griffiths, Alison. Wondrous Difference: Cinema, Anthropology & turn-of-the-century Visual Culture. New York: Columbia University Press, 2002.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “Locus terribilis”. La vorágine: Textos críticos. Ed. M. Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987: 233-236.
- Haraway, Donna J. Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature. New York: Routledge, 1991.
- Hardman, Francisco Foot. “Brutalidade antiga: sobre história e ruína em Euclides”. Estudos Avançados. 10, 26 (1996): 293-310.
- , “A vingança da Hileia: os sertões amazônicos de Euclides”. Revista Tempo Brasileiro. 144, 29/61 (Jan-Mar 2001): 29-61.
- Helmling, Steven. “Immanent Critique and Dialectical Mimesis in Adorno and Horkheimer’s Dialectic of Enlightenment”. Boundary 2 32:3: 97-115.
- Herken Krauer, Juan Carlos. El Paraguay rural entre 1869 y 1913. Asunción: CPES, 1984.
- Herzog, Werner. Aguirre, the Wrath of God. Werner Herzog Filmproduktions, 1972.
- , Fitzcarraldo. Werner Herzog Filmproduktions, 1981.
- Hobbes, Thomas. Leviathan (1660). Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Husserl, Edmund. Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Iribertegui, Ramón. Amazonas: el hombre y el caucho. Caracas: editorial texto, 1987.

- Kant, Emmanuel. "Idea de una historia universal en sentido cosmopolita" (1784). En Filosofía de la historia. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Kraniauskas, John. "Retorno, melancolía y crisis de futuro: El fiscal de Augusto Roa Bastos. En: Ludmer, Josefina (comp). Las culturas de fin de siglo en América Latina. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1994: 209-217.
- Krüger, Marcos Frederico. "Grande Amazônia: Veredas". E Alberto Rangel. Inferno verde. Cenas e cenários do Amazonas. Manaus: Editora Valer, 2008: 9-20.
- La Condamine, Charles Marie De. Relación abreviada de un viaje por la América meridional (1745). Madrid: Espasa-Calpe, 1941.
- Latour, Bruno. Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- Legrás, Horacio. Literature and Subjection: the Economy of Writing and Marginality in Latin America. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008.
- León Hazera, Lydia. La novela de la selva hispanoamericana. Nacimiento, desarrollo y Transformación. Bogotá: Imprenta patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1971.
- Locke, John. The Second Treatise on Civil Government (1689). New York: Prometheus Books, 1986.
- Luckács, Georg. Problemas del realismo. México: F.C.E., 1966.
- Mampel González, Elena y Neus Escandell Tur. Lope de Aguirre. Crónicas 1559-1561. Barcelona: Editorial 7 1/2, 1981.
- Marx, Karl. Capital. Vol I. London: Penguin Classics, 1990.
- , "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte" (1852). The Marx-Engels Reader. Ed. Robert C. Tucker. London: Norton & Company Inc., 1978.
- , Grundrisse (1953). London: Penguin Books, 1993.
- Melo, Jorge Orlando. "Colombia. La república conservadora: 1880-1930". La nueva Historia de Colombia. (1976): 599-656.
- Melo, Mário Lacerda y Hélio de Moura Migrações para Manaus. Recife: Editora Massangana, 1990.
- Mejías-López, Alejandro. "Textualidad y sexualidade en la construcción de La selva: genealogías discursivas en La vorágine de José Eustasio Rivera". MLN 121 (2006): 367-390.

- Middleton, Robin y David Watkin. Classical and 19th Century Architecture. New York: Electa/Rizzoli, 1993 (2 Tomos).
- Monteiro, Mario Ypiranga. Teatro Amazonas. Manaus: Edições governo do estado do Amazonas, 1965. (3 Tomos).
- Molloy, Sylvia. “Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*.” La vorágine: Textos críticos. Ed. M. Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987:489–513.
- Nancy, Jean-Luc. The Inoperative Community. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Neale-Silva, Eduardo. Horizonte Humano. Vida de José Eustasio Rivera. Madison: Wisconsin University Press, 1960.
- Ordóñez, Monserrat. “La voz rota de Arturo Cova”. Manual de literatura colombiana. Bogotá: Procultura, 1988: 432-517.
- Platón. La república. Barcelona: Altaza, 1993.
- Pineda, Roberto. Holocausto en el Amazonas. Una historia social de la casa Arana. Bogotá: Planeta, 2000.
- Pratt, May Louis. Imperial Eyes Travel Writing and Transculturation. New York: Routledge, 1992.
- Rama, Angel. Rama, Angel. La transculturación narrativa en América Latina. México, D.F: Siglo Veintiuno Editores, 1982.
- , La ciudad letrada. Hanover. N.H: Ediciones del Norte, 1984.
- Rivera, José Eustasio. “Informe de la comisión de límites con Venezuela” (1923). José Eustasio Rivera Intelectual. Textos y documentos 1912-1928. Ed. Hilda Soledad Pachón-Farías. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1991: 41-55.
- , La vorágine (1924). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- , “Respuesta a Luis Trigueros” (1926). José Eustasio Rivera Intelectual. Textos y documentos 1912-1928. Ed. Hilda Soledad Pachón-Farías. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1991: 91-97.
- Ranciere, Jacques. The Politics of Aesthetics. London: Continuum, 2007.
- Rangel, Alberto. Inferno verde. Cenas e cenários do Amazonas (1908). Manaus: Editora Valer, 2008.

- Rey de Castro, Carlos. "Al lector". En Robuchon, Eugenio. En el Putumayo y sus afluentes. Lima: Imprenta de la industria, 1907: V-VIII.
- Roa Bastos, Augusto. Hijo de hombre. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994.
- , Yo el supremo. Caracas: Editorial Ayacucho, 1986.
- , El fiscal. Madrid: Afaguara, 1993.
- , "Entre lo temporal y lo eterno". En Jean-Paul Duvoils y Rubén Bareiro Saguier (ed). La tentación de la utopía. Las Misiones jesuíticas del Paraguay. Barcelona: Tusquets, 1991.
- , "Rafael Barrett: descubridor de la realidad social paraguaya". En: El dolor paraguayo. Caracas: Editorial Ayacucho, 1978.
- Robuchon, Eugenio. En el Putumayo y sus afluentes. Lima: Imprenta de la industria, 1907.
- Rodríguez, Ileana. Transatlantic Topographies. Islands, Highlands, Jungles. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Rousseau, Jean Jacques. El contrato social (1762). Barcelona: Altaya, 1993.
- Schmink Marianne and Charles H. Wood (eds). Frontier expansion in Amazonia. Gainesville: University of Florida Press, 1984.
- Sá, Lúcia. "Introduction. Voicing Brazilian Imperialism in the Amazon". En Euclides Da Cunha. Amazon. Land without History. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Schmitt, Carl. Political Theology. Four Chapters on the Concept of Sovereignty. Cambridge: MIT Press, 1985.
- , The Concept of the Political. Chicago: Chicago University Press, 1996.
- Schwab, George. "Introduction". En Carl Schmitt The Concept of the Political. Chicago: Chicago University Press, 1996: 3-16.
- Simmel, Georg. "The Ruin". Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics. Kart H. Wolf. Ed. New York: Harper and Row, 1965: 259-266.
- Slater, Candace. Entangled Edens. Visions of the Amazon. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Sommer, Doris. "El género destruido: como releer el canon a partir de La vorágine". La vorágine: Textos críticos. Ed. M. Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987: 465-487.

- Souza, Márcio. Breve história da Amazônia. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- Sušnik, Branislava. Los aborígenes del Paraguay. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero, 1978.
- Stokes, Charles. The Acre Revolutions, 1899-1903: A Study in Brazilian Expansionism. Phd Diss, Tulane University, 1974.
- Tarde, Gabriel. The Laws of Imitation (1890). Gloucester, Mass: Henry Holt & Company, 1962.
- Taussig, Michael. "Culture of Terror—Space of Death. Roger Casement's Putumayo Report and the Explanation of Torture". Comparative Studies in Society and History. Vol.26, No 3 (Jul., 1984): 467-497.
- , Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing. Chicago: Chicago University Press, 1987.
- , Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses. New York: Routledge, Chicago: Chicago University Press, 1987.
- Toledo, Benedito Lima y Elsa Marques de Oliveira "Opera Houses." The Journal of Decorative and Propaganda Arts. Vol 21: 42-59 (1995).
- Upton, Dell. "Architectural History or Landscape History?" Journal of Architectural Education. 44, 4 (August 1991): 195-199.
- Uribe Piedrahíta, César. Toá. Narraciones de caucherías. Manaizalez, Ediciones Arturo Zapata, 1933.
- Valladares, Clarival do Prado. Restauração e recuperação do Teatro Amazonas. Manaus: Governo do estado do Amazonas, 1974.
- Viñas, David. "La vorágine: crisis, populismo, mirada". Hispanamérica: Revista de literatura. III, 8, (1974): 3-21.
- Virno, Paolo. A Grammar of the Multitude. Los Angeles: Semiotext[e], 2004.
- Vogel, Steven. Against Nature. The Concept of Nature in Critical Theory. Albany: SUNY Press, 1996.
- Weinstein, Barbara. The Amazon Rubber Boom 1850-1920. Stanford: University Press, 1983.
- Whigham, Thomas. La yerba mate del Paraguay. Asunción: CPES, 1991.

Williams, Gareth. The other side of the popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America. Durham: Duke University Press, 2002.

Williams, Raymond. Keywords. New York: Oxford University Press, 1983.
---, Culture and Materialism. London: Verso, 2005.