# Naturalezas sin tierra: literatura y paisaje en Latinoamérica (1845-1942)

by

**Andrés Ernesto Obando Orozco**

B.A. Political Science, Universidad Nacional de Colombia, 2005

M.A. Literature and Culture, Instituto Caro y Cuervo, 2016

M.A. Philosophy, Universidad Nacional de Colombia, 2016

Submitted to the Graduate Faculty of the

Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment

of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2022

UNIVERSITY OF PITTSBURGH

DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

**Andrés Ernesto Obando Orozco**

It was defended on

December 6, 2022

and approved by

Juan Duchesne-Winter, Professor Emeritus, Hispanic Languages and Literatures

Gonzalo Lamana, Associate Professor, Hispanic Languages and Literatures

Lesley Wylie, Associate Professor, Latin American Studies, University of Leicester

Daniel Balderston: Mellon Professor of Modern Languages, Hispanic Languages and Literatures

Copyright © by Andrés Ernesto Obando Orozco

2022

**Naturalezas sin tierra: literatura y paisaje en Latinoamérica (1845-1942)**

Andrés Ernesto Obando Orozco, PhD

University of Pittsburgh, 2022

## Abstract

In light of the processes of national construction and capitalist modernization that took place in Latin America over the second half of the 19th century and the first half of the 20th, this dissertation examines how lettered urban elites codified and organized their relationship with three representative ecosystems of the region: Amazon rainforest, Peruvian Highlands, and Argentine pampas. Specifically, and through an extensive review of the literature produced between 1842 and 1942, I show how the incorporation of these three forms of "nature" within national and market spaces in the form of landscapes required the attribution of specific temporalities based on their aesthetic, economic, social, cultural, or ecological values. As a result, the Amazonian landscape becomes a mere reserve, an agricultural frontier to be exploited in the near future. Meanwhile, Peruvian highlands come to assume the form of a ruinous landscape whose cultural and ecological values lie in its past, but not in its current conditions. The Argentine pampas, finally, embodies the permanent contradiction between the future and the past, between the hope of transforming the pampas into a productive landscape and the longing for the romanticized days in which the pampas were something more than land for cows.

**Tabla de contenido**

**1.0 Introducción: entradas al paisaje .....1**

**1.1 Paisaje como institución.....5**

**1.2 Estado de naturaleza, paisaje y nación.....10**

**1.3 Capital, modernidad y tiempo .....16**

**1.4 Mimesis y producción: la arquitectura del paisaje latinoamericano.....22**

**1.5 Lo que sigue… .....27**

**2.0 El corazón de la oscuridad .....32**

**2.1 Los jardines y las mansiones de la selva .....36**

**2.2 La selva del futuro.....54**

**2.3 La selva gótica .....80**

**2.4 ¿Dónde comienza la selva?.....111**

**3.0 La montaña mágica .....117**

**3.1 Naufragios, ruinas y ciudades perdidas en los Andes .....123**

**3.2 Detrás de la cordillera: la pastoral andina .....148**

**3.3 La catástrofe de la pastoral: la novela indigenista .....182**

**3.4 Conclusión: retorno a la montaña mágica.....209**

**4.0 La tierra baldía.....218**

**4.1 En un principio no había nada: Sarmiento vs. Mansilla.....223**

**4.2 El paisaje, el precio de la tierra .....259**

**4.3 Recuerdos de la pampa: *horror vacui* .....300**

**4.4 Historia del estanciero y de las malas hierbas.....333**

**5.0 Conclusiones: salidas del paisaje .....339**

**Bibliografía.....351**

## Lista de ilustraciones

**Ilustración 1. Mapa de Cumandá, Green Mansions, Down the Orinoco in a Canoe, À Margem da história, A selva, Toá, La vorágine, Siringa, Canaima y la Serpiente de oro .....111**

**Ilustración 2. Mapa de los diferentes puntos geográficos mencionados en *Chambú, Huasipungo, El mundo es ancho y ajeno, El hechizo de Tomayquichua, Paisajes peruanos, Inca Land* y *Raza de bronce*.....209**

**Ilustración 3. Tarjeta de suerte. *Estanciero,* 1942.....219**

**Ilustración 4. Mapa de los diferentes puntos geográficos mencionados en *Facundo o Civilización o Barbarie*; *Una excursión a los indios ranqueles*; *Far Away and Long Ago* y *Don Segundo Sombra*.....334**

## 1.0 Introducción: entradas al paisaje

¿Cómo se entra a un paisaje? Petrarca asciende el monte Ventoso y en cierto momento se da cuenta que lo que está haciendo es ver el paisaje. Pero ¿cómo *entra* en el paisaje? Uno podría viajar varios kilómetros en Jeep para conocer el Salar de Uyuni en Bolivia, un desierto de sal sin relieves, achatado, marmóreo. En fin. Uno podría, pero ¿dónde comienza el Salar? Mejor aún: ¿dónde comienza el paisaje?, porque sus más de 12.000 $km^2$ de superficie no son necesariamente el paisaje. ¿O sí? La guía turística *Lonely Planet* me informa, me ofrece una lista de recomendaciones, agencias de viajes (honestas), lugares para cambio de divisas, sitios para hospedarme, etc. También me indica lo que no puedo dejar de ver, las principales atracciones (isla Incahuasi, Colchani, el hotel Playa Blanca, etc.), me sugiere incluso un sentimiento específico: "an evocative and eerie sight", "a surreal experience", etc. Y, sin embargo, *entrar* en el paisaje tiene poco o nada que ver con esa información. No es culpa de la guía. La guía es apenas el empaque de la experiencia, el manual de instrucciones para el paisaje, nunca el paisaje. En ese sentido es igual de irrelevante que un tratado de geología sobre el Salar, que los reportes sobre las consecuencias de la extracción de litio en Bolivia. Es cierto que todo eso está en el paisaje de alguna forma, que es útil para comprender, pero no es necesariamente una entrada. Para entrar al paisaje debo hacer algo más, debo acometer un esfuerzo adicional.

La foto que Natalia, mi esposa, me toma en el Salar es la foto estándar. En ella estoy mirando una especie de vacío blanco y agrietado que se extiende por varios kilómetros en todas direcciones. La foto no representa, sin embargo, mi relación con lo que veo. Llevo ya varios minutos ahí de pie y estoy evidentemente aburrido. Hay algo que los otros turistas que

han llegado con nosotros ven, incluso disfrutan, pero que se me escapa de alguna forma. No veo, en consecuencia, lo surreal ni aquel sublime del que habla nuestro guía turístico; mucho menos los rastros de lo divino que podría suscitar el reflejo del cielo en la superficie salina; tampoco veo posibilidades: no imagino así la infraestructura para extraer el litio con el que podría abastecerse la creciente demanda de baterías eléctricas en las metrópolis. Mi experiencia es un fracaso, pero es enteramente mi culpa. Y lo es porque no estoy viendo del modo en que debería ver. Pero entonces ¿cómo debería ver? ¿Cuál es la disposición requerida para apreciar el Salar de Uyuni, para entrar en el paisaje?

Un primer elemento a tener cuenta es que ver un paisaje supone asumir un punto de vista previamente codificado, un script visual, auditivo, sensorial; supone adoptar una forma de ver el mundo desde la cual se puede identificar la paridad entre el archivo de imágenes previamente autorizadas y el contenido actual de mi percepción. La "postal" que resulta (llamémosla así por comodidad), la imagen que normalmente depende de asumir cualquiera de estos puntos de vista históricamente legitimados es la confirmación de que hemos actuado del modo correcto, de que hemos visto de la manera que deberíamos ver y, por tanto, de que somos parte de una misma comunidad significante. El *click* de la cámara reproduce entonces el *click* entre percepción y ese *script* preexistente. Y el resultado es una foto del "paisaje", esa foto en la que aparezco con cara idiota intentando encontrar algo que no está en ninguna parte, pero que, de cierta manera, debería surgir como efecto de la combinación de los montoncitos de sal, de las nubes rechonchas que se desplazan pesadamente por el cielo, de la superficie color hueso en la que varias locomotoras envejecen mientras recuerdan mejores días.

Sin embargo, en ese punto, no estoy más cerca, ni mucho menos *en* el paisaje. Ver el paisaje exige algo adicional: cierta lejanía. Para contemplar verdaderamente el Salar necesito

conservar una distancia prudente, mantenerme a salvo ubicándome en ese afuera hipotético que me asegura la cámara de fotos, mi teléfono, la cultura, la tecnología, el capital o la modernidad. Porque si estoy *en* el paisaje yo mismo soy parte del paisaje y, en consecuencia, me someto a una mirada externa que me convierte en un elemento más de esa misma naturaleza que es su referente habitual. Esa es el problema fundamental, el mal de Petrarca que torna en paradoja la pregunta con la que he iniciado. Si quiero contemplar el paisaje entonces debo alejarme, extraerme de la naturaleza que sirve como "materia prima" para ese paisaje. El paisaje depende de que exista esa distancia, la distancia que crea Petrarca al llevar consigo las *Confesiones* de San Agustín y que de algún modo alcanza para recordarle su lugar y relación con lo que ve. Petrarca puede contemplar el paisaje porque no hace parte de la naturaleza que observa, porque no es un *paisano* como el pastor con el que se topa en medio del ascenso y que intenta disuadirlo del esfuerzo. Lo que descubre es así menos una vista, una perspectiva novedosa como lo insinuaría la *Lonely Planet*. Se trata, en realidad, de una distancia, una forma de ver la naturaleza respecto a la cual él mismo se ha escindido por el solo hecho de volcarse sobre su interior como le recomienda el pasaje que, por supuesta casualidad, abre en medio de su contemplación. Esa es la diferencia fundamental con otras miradas que lo precedieron. Aquello que lo hace, según Kenneth Clark, el primer moderno en ver el paisaje; aquello mismo que para Alain Roger constituye la esencia del paisaje moderno y que vuelve una tautología la dupla distanciamiento y cultura (32): entrar al paisaje es siempre una forma de huir de la naturaleza.

Esta disertación es precisamente sobre esta distancia y los efectos que ha tenido en la forma de entender la relación entre cultura y naturaleza en la segunda mitad del XIX y la primera mitad del siglo XX. A partir de una lectura comparada de 18 obras publicadas en ese periodo y que de una u otra manera son representativas de las tradiciones literarias de

Colombia, Brasil, Perú y Argentina, esta disertación examina las diversas formas en que las elites latinoamericanas codificaron y organizaron su relación con el bosque húmedo tropical amazónico, con el altiplano andino peruano y con las pampas argentinas en el marco de los procesos de consolidación de los estados nacionales y la modernización capitalista. Sostengo, en este sentido, que la distancia requerida para convertir estas naturalezas en paisajes exigió la atribución de temporalidades específicas vinculadas con su posible valor estético, económico, ecológico o político. Así, la naturaleza de la Amazonia se vuelve el repositorio de un futuro que por momentos coincidirá con la idea de una frontera agropecuaria siempre dispuesta y, en otros, con su rol para la seguridad bio-climática del planeta; los Andes, por su parte, se convierten en el penoso recinto de un pasado en el que se entremezclan imágenes del imperio inca, prácticas de cultivo y formas de tenencia de la tierra necesariamente premodernas; y los pastizales infinitos de la pampa, finalmente, vendrán a encarnar la eterna contradicción entre el futuro y el pasado, entre la esperanza de convertir al "desierto" un paisaje productivo y la necesidad de retornar a aquellos días en que la pampa era algo más que tierra para vacas y cultivos.

Pienso en estos tres paisajes como *Naturalezas sin tierra* por dos razones. Ellos son *naturalezas sin tierra* porque son, en estricto sentido, producciones culturales, ficciones ambientales cuyo sustrato se halla en el orden de los signos desde donde se articulan imaginarios, valores y significados vinculados a la relación entre la naturaleza y lo humano. Pero son *naturalezas sin tierra* también porque, pese a ser construcciones sociales, ellas también funcionan como una segunda naturaleza (o sobre–naturaleza, si se prefiere) con efectos prácticos sobre los ecosistemas, la flora y la fauna que son, en definitiva, la materia prima de estos mismos paisajes. Así las cosas, esta disertación es una exploración del modo en que las elites criollas produjeron estas naturalezas sin tierra (junto a sus repúblicas de aire)

como parte de la encrucijada histórica que les imponía la consolidación de sus estados nacionales, pero también su inminente inserción en el mercado global. Sin embargo, y antes de entrar de lleno en materia, quisiera aclarar algunos de los elementos teóricos que han servido como sustento para esta investigación. A su modo, cada uno de ellos permite entender cómo se estructura esta distancia que parece central en el concepto del paisaje. De ahí que también sean formas de entrar en el paisaje.

### 1.1 Paisaje como institución

Muchos de los elementos arriba mencionados informalmente fueron propuestos por Denis Cosgrove hace ya varias décadas. En su clásico estudio, *Social Formation and Landscape*, Cosgrove daba cuenta de la ambigüedad constitutiva del concepto del paisaje: el paisaje es, por un lado, una composición subjetiva, una forma de ver, que modela y rehace el mundo, pero también una formación social que es consecuencia de la transformación de la naturaleza realizada por los seres humanos. Su definición aclara cómo se vinculan ambas dimensiones:

> Landscape is an ideological concept. It represents a way in which certain classes of people have signified themselves and their world through their imagined relationship with nature, and through which they have underlined and communicated their own social role and that of others with respect to external nature. (15)

Aunque en un sentido general esta es la definición que asumo aquí para paisaje, es necesario resaltar uno de los elementos que está implícito en la definición de Cosgrove y el cual remite a su carácter institucional, convencional. Pensar el paisaje como una institución significa asumirlo como una construcción socio-histórica (probablemente vinculada con la modernidad) la cual encarna una amplia variedad de significados imaginarios que le confieren un sentido y valor para ciertos grupos, clases sociales, comunidades o, incluso, naciones. Al igual que otras instituciones, el paisaje también tiene efecto en nuestras prácticas cotidianas, en nuestra realidad social, en la medida que ofrece oportunidades o restricciones para la actividad humana. Imaginar la Amazonia, por ejemplo, como "el pulmón del mundo" supone un conjunto de medidas, prohibiciones, acciones individuales, políticas públicas, campañas publicitarias, movilizaciones que, por descontado, no estarían disponibles si esta región fuera pensada como "un infierno verde". Este mismo ejemplo demuestra igualmente que ningún paisaje tiene garantizada su permanencia en el tiempo. Modificaciones en los paradigmas científicos o sociales, descubrimientos y desarrollos tecnológicos pueden producir transformaciones en un paisaje e, incluso, su desaparición. Es diferente, por ejemplo, la relación que establecieron los hijos de la revolución industrial con la naturaleza a la que tenemos con ella en presencia del hiperobjeto que es el Capitaloceno o Chtuluceno. Con ello también, ha variado inevitablemente el valor que le damos al paisaje mismo como estructura apropiada para definir nuestra relación con nuestro entorno al punto que, como lo señala Jens Andermann, quizá debamos reconocer hoy en día el desgaste de la institución misma del paisaje (27).

Pero pensar el paisaje como una institución implica reconocer del mismo modo que este no es solo una simple representación de la naturaleza, una copia, digamos, de una realidad preexistente que podría ser redefinida hasta alcanzar un mayor grado de precisión.

Más bien, y como lo remarca W.J. T. Mitchell, el paisaje es en sí mismo un medio físico y multisensorial a través del cual significados culturales y valores son codificados "whether they are put there by the physical transformation of a place in landscape gardening and architecture, or found in a place formed, as we say, 'by nature'". (14). En ambos casos, el paisaje ya es artificio, uno que la pintura y la literatura han ayudado a producir y en cierto modo también a reproducir en el marco de diferentes visiones o formas de entender nuestro entorno natural y el lugar que ocupamos los humanos en este. Esto se sostiene incluso para aquellos paisajes que dependen de la supuesta existencia de una naturaleza prístina o inmaculada. Como nos lo recuerda Simon Schama en *Landscape and Memory*, "Even landscapes that we supposed to be most free of our culture may turn out, on closer inspection, to be its product" (9). Esto, desde luego, trasciende la distinción entre paisaje *in visu* y paisaje *in situ* que propone Alain Roger. Sin importar si lo que vemos es una representación pictórica del Apurímac o la hilera de árboles que guardan la entrada principal de la Porteña de Areco, el hecho es que cuando estamos en presencia de un paisaje no observamos la naturaleza en estado bruto sino una organización particular de ella en la que se interpolan necesariamente significados y valores sociales. Piénsese, en este sentido, en el espectro semántico que va desde un término como "tierras vírgenes" hasta la forma más elaborada de "integridad ecológica". Ambos términos han sido utilizados para caracterizar zonas que no han sido considerablemente modificadas por el ser humano. Y, sin embargo, la naturaleza que aparece allí ha sido transformada por el mismo acto irrisorio de codificarla en la forma de una naturaleza no tocada. William Gilpin y el pintoresquismo inglés pueden ser la hipérbole de este hecho, pero en todo caso, incluso el observador más neutral, más desinteresado, ve lo que tiene que ver, no lo que hay. El paisaje anula así su propio referente, lo hace vacío porque no puede representar lo que aspira a representar —apenas puede insinuarlo- y en ese acto

debe esconder también su artificio, naturalizar el script visual que lo sustenta y hacerlo pasar por el objeto que se ve, porque de lo contrario el paisaje sería idéntico a la naturaleza, es decir, caos, entropía, desorden de formas, vida. No veo, en sentido estricto, la naturaleza cuando estoy, por ejemplo, frente a Chiribiquete, uno de esos supuestos ejemplos de espacios prístinos en la Amazonia colombiana. Lo que veo es, como nos lo recuerda Alain Roger, el maquillaje con el cual transformamos "la desnudez" de la naturaleza en un "desnudo", la tierra-país en un paisaje. Por lo demás, si es cierto que solo Dios puede crear un árbol (Kilmer *dixit*), también lo es que solo nosotros podemos convertir ese árbol en parte de un paisaje.

Aunque los paisajes sean una producción cultural, esto no supone que su ámbito de acción esté restringido al mundo humano. Anna Tsing da cuenta de esto al señalar en su libro *The Mushroom at the End of the World* que los humanos estamos indefectiblemente condenados a construir mundos multi-especies (22). Una de estas formas de hacer mundos es a través de los paisajes. A través de ellos se adelantan agendas específicas, se ponen en marcha proyectos que tienen impacto en mundos creados por otras especies los cuales también ejercen influencia en la propia construcción de paisajes. Así, por ejemplo, al hacer de la pampa argentina un desierto se alientan dinámicas históricas que abarcan la introducción de la agricultura o la arborización con eucaliptos, factores que afectarán el mismo paisaje de la pampa. Tsing habla de este tipo de traslapamientos en términos de ensamblajes y, en muchos sentidos, los paisajes son eso también: ensamblajes de diferentes historias (humanas y no humanas), de diferentes significados y valores asignados a la tierra o a la naturaleza; ensamblajes de fuerzas y de intereses, de especies nativas y exóticas, de convenciones y referencias, pero de algún modo siempre armonizadas y estabilizadas bajo la forma aparentemente homogénea que exige la estructura misma del paisaje. En este sentido

al menos, la definición que proporciona Tsing para paisaje amplía y actualiza la propuesta de Cosgrove:

> By landscape I am referring to the configuration of humans and nonhumans across a terrain. I am interested in the material as well as the representational practices of making and maintaining the landscape. The landscape is both "social" (created within human projects) and "natural" (outside of human control; populated by nonhuman species). (*Friction* 173-174)

Aceptada entonces esta segunda definición, podría decirse que esta disertación rastrea y examina los modos en que algunas obras literarias escritas entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX participaron activamente en la producción de paisajes y, con ello, en la creación de estos mundos multiespecies. En este sentido, *Naturalezas sin tierra* se alinea con trabajos como *Sowing Empire* de Jill Cassid, *The DesertMakers: Travel, War, and the State in Latin America* de Javier Uriarte, *Un desierto para la nación* de Fermín Rodríguez, el volumen de ensayos *Visiones de los Andes* editado por Jorge Coronado y Ximena Briceño, *Colombia's Forgotten Frontier: A Literary Geography of the Putumayo* de Lesley Wylie, *Una cultura de invernadero*: *Trópico y civilización en Colombia (1808-1928)* de Felipe Martínez-Pinzón o *Mapping the Amazon* de Amanda Smith. Lo que hay en común en estas y otras obras es cierto compromiso tácito con la idea de que paisajes como la selva amazónica, los Andes centrales o la pampa argentina no son entidades naturales, sino construcciones socio-históricas con alcance e impacto tanto para los humanos como para los no-humanos. Una forma de destacar este hecho, que para muchos resultará ya obvio, es a través de la

caracterización del paisaje en los términos de una institución social con un alcance multiespecie.

### 1.2 Estado de naturaleza, paisaje y nación

Como ya se mencionó, uno de los rasgos fundamentales del paisaje es la distancia que crea entre el observador y su referente: la naturaleza. Muchos autores han notado que esta particularidad presupone la aceptación implícita de la división entre la naturaleza y la cultura (Descola; Latour; Bennett). Ahora bien, puesto que se considera que esta dicotomía es de origen moderno, se suele asumir que el paisaje es una institución necesariamente moderna y con una geopolítica más bien restringida a la historia de las sociedades occidentales (Barrell; Bermingham; Cosgrove; Roger). A pesar de que tal conclusión no está exenta de contraejemplos importantes (uno de ellos es la existencia de una tradición paisajística en la China durante la dinastía Song) que justifican cierto escepticismo frente a la pretendida "occidentalidad" del paisaje, existen, no obstante, aspectos en común entre la modernidad y el desarrollo del paisaje en occidente. Así, por ejemplo, Denis Cosgrove ha demostrado la importancia del tránsito entre el modo de producción feudal al modo de producción capitalista para la consolidación de la forma paisaje en Venecia y Florencia durante los siglos XV y XVI; paralelamente, Kenneth Clark identificó el nacimiento de la pintura paisajística en Holanda en el siglo XVII con el ascenso de la burguesía y su necesidad por contar con referentes visuales familiares e identificables de su *país* (59); y Alain Roger ha defendido la idea que la laización o desmitificación de la naturaleza acometida por la

modernidad podría ser uno de los factores cruciales para la concepción moderna del paisaje, algo que es también remarcado por Jane Bennett desde su concepto de ensamblajes.

Hay, con todo, una proximidad adicional que podría aducirse en este contexto y que atañe directamente a la formación de estados nacionales en América Latina. Pues en cierto modo la distancia que es presupuesta por el paisaje entre un observador y la naturaleza replica también la distancia que ha caracterizado a una de las teorías políticas modernas más relevantes de los últimos siglos: el contrato social. Entendidas a modo de una justificación racional del Estado moderno, las teorías del contrato planteaban un escenario hipotético normalmente conocido como estado de naturaleza y el cual se caracteriza, de un modo general, por la ausencia de leyes y la libertad natural de hacer todo lo necesario para sobrevivir. Partiendo de este estado inicial, el modelo asumía que individuos racionales decidirían, motivados por su propio interés, cambiar su libertad natural por las ventajas económicas y políticas que comporta la perspectiva de vivir en sociedad bajo una ley común. Las diferencias en la manera en que filósofos como Thomas Hobbes, John Locke, Jean Jacques Rousseau o el mismo Immanuel Kant concibieron este estado natural conduce a modelos políticos distintos. Así, la visión negativa de la naturaleza, muy cercana al *topos* del *locus terribilis*, con la que Thomas Hobbes barnizó su versión del estado de naturaleza justifica la restricción de la libertad natural en la forma de una monarquía absolutista, mientras que la visión más bien idílica que defiende Rousseau de este mismo estado primitivo produce una defensa de la democracia radical.

Aunque normalmente se piensa en este estado de naturaleza como una caracterización metafísica de la naturaleza humana es claro que, de una u otra forma, las teorías modernas del contrato social ofrecieron paralelamente una imagen de lo que podría ser una vida por fuera de la sociedad civil, por fuera de la ley y, por tanto, sin la institución básica de la

propiedad. Es cierto que ninguno de los contractualistas fue, *in strictu sensu*, un naturalista, al menos no más de lo que exigía su filosofía (Rousseau quizá sea la excepción). A pesar de ello, su visión reproduce y estructura la manera en que serán vistos los espacios no-sociales dentro de la tradición política y legal de occidente. Desde esta perspectiva, el estado-nación se convierte en el reflejo invertido del estado de naturaleza. Y, consecuentemente, la naturaleza vendrá a identificarse con eso que Margarita Serje llama "el revés de la nación", es decir, un estado presocial y prelegal de anarquía y caos (Harrison 101).

Cuando pensamos la función del paisaje a luz de la influencia histórica de este tipo de visión, la conclusión obvia es que el paisaje moderno se ubica necesariamente del lado de la sociedad civil, del estado-nación. Hobbes, por ejemplo, nos dice que en el estado de naturaleza no hay "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) y, desde luego, tampoco hay paisajes. Debemos presumir entonces que solo una vez se es parte de la *polis*, la mirada puede volver sobre lo que dejó atrás para encuadrarlo en la forma de un paisaje. La distancia que resulta, por tanto, es también una forma de legitimar la idea de un progreso o, a menos, una mejoría frente al estado inicial: de algún modo quien mira la naturaleza a través de la ventana del paisaje ha superado el estado natural, se ha emancipado de la naturaleza. En este contexto, el paisaje se comporta como una institución que verifica precisamente la superación de dicho estado de naturaleza, pero a que su vez reproduce la diferencia entre uno y otro momento al mantener a su objeto a una distancia prudente. Eso es, precisamente, lo que define la mirada de Petrarca: la distancia entre *natura* y *civitas.*

Es interesante ver que en el caso latinoamericano la situación no resulta muy distinta. A lo largo del XIX, uno de los principales desafíos que enfrentaron las sociedades americanas

tuvo que ver con demostrar la superación de nuestra forma particular de ese mismo estado de naturaleza y, junto a ello, el tránsito correspondiente hacia sociedades civiles fundadas en la ley. Esto es, precisamente, lo que anota Graciela Montaldo en "El cuerpo de la patria", cuando señala que en el principio de la literatura latinoamericana se impone la tarea de escribir la patria y el estado al tiempo que se cartografía, con el fin de ubicar y organizar, ese espacio reticente a la ley (4), es decir, el estado de naturaleza. Puede que la discusión asuma otros modos (por ejemplo, civilización o barbarie; campo o ciudad; modernidad o tradición), pero los términos remiten siempre a las mismas encrucijadas. Porque a la par con la construcción de ficciones fundacionales, de ficciones del capital, de ficciones políticas en el XIX y comienzos del XX fue también necesario producir ficciones ambientales que dieran cuenta, no solo de las subjetividades humanas marginadas (y a menudo identificadas con la naturaleza también), sino también de ese ensamblaje de especies de flora, fauna, hongos o minerales que debían se proscriptos de la ciudad letrada. Surgen entonces periferias al interior de sociedades ya periféricas: fronteras internas, territorios salvajes, tierras incógnitas, tierras de nadie o zonas rojas en las que es posible leer "no solo la realidad de estos espacios y sus gentes, sino la de la sociedad que los imagina" (Serje 23-24). Los bosques amazónicos, el altiplano andino y la pampa argentina son, sin duda, algunos ejemplos de estos lugares que hacen parte de la imaginación territorial del XIX y comienzos del XX (otros más serán los llanos, el Caribe, la Patagonia, por ejemplo). Respecto a esas regiones, existen preguntas obvias. ¿Qué son?, ¿Qué función desempañan dentro de la nación? ¿Qué hacer con ellas? Las respuestas son casi siempre ambiguas. En algunos momentos serán fuente del orgullo nacional, parte de la identidad o del progreso de la nación vinculado a sus posibilidades productivas, a su belleza escénica, pero también son ellas mismas síntoma del retraso, de la permanencia de la patología que se quiere extirpar: la prueba irrefutable de que

indefectiblemente siguen existiendo fuerzas anómalas e incontrolables que determinan al hombre americano.

No es gratuito, por tanto, que el paisaje se desarrolle en Latinoamérica a la par con este proceso de consolidación de los diferentes estados-nacionales. No se trata, sin embargo, de una condición de posibilidad para la nación sino, más bien, funcionan como contraparte o verificación de que este tránsito hacia una sociedad civil ha tomado lugar, como una suerte de validación simbólica de un progreso social que, en la práctica, pareciera existir más en el mundo de la letra que en la realidad misma. En este sentido, la consolidación del paisaje en América Latina, en su forma moderna al menos y no ya como simple telón de fondo, es reflejo de la emancipación de los americanos respecto a la naturaleza del continente. Podría decirse que se trata de algo así como un intento generalizado –y a menudo inconsciente– por responder a la tesis hegeliana de que los americanos no han logrado separarse y dominar la naturaleza americana, es decir, de que no hay cultura en América (Gerbi). Y, en este contexto, el paisaje, en tanto ficción ambiental, tranquiliza las mentalidades, reconforta el alma porque certifica que la relación entre naturaleza y civilización se ha estabilizado finalmente dando como resultado el control definitivo sobre aquella.

Este hecho de algún modo revela la faceta más colonial y retardataria del paisaje. Ya que, en general, fueron precisamente hombres blancos y propietarios los únicos susceptibles de apreciar el paisaje porque, como sostiene Graciela Montaldo en *Ficciones culturales y fabulas de la identidad en América latina*, "los tipos nacionales no 'contemplan' la naturaleza porque no son exteriores a ella, son ella misma" (51). Fueron los letrados entonces los encargados de organizar estos espacios desde el único lugar en el que podían: la letra. Principalmente, porque la distancia requerida nunca fue verificable en la práctica y, en consecuencia, será el espacio etéreo de la escritura el que deba asumir la tarea de producir

estas naturalezas plenamente diferenciadas. Con ello, no solo reafirmaban sus propios estatus de civilizados, sino también aseguraban y limitaban el espacio nacional de sus posibles amenazas. No por nada sus ficciones también encarnan temores. En sus obras es visible un esfuerzo por contener la proliferación de la vegetación, un intento de evitar que los calores y vapores de las tierras bajas penetren en las alturas andinas, por impedir que la anarquía del desierto infinito invada la ciudad o, simplemente detener la expansión de las raíces, la contaminación de las esporas, los hongos, la humedad, los pantanos, el crecimiento incesante de las malas hierbas. Y para hacerlo también subirán sus respectivas versiones del monte Ventoso de donde regresarán cargados con detalles, nombres de especies, olores, sonidos y colores que intentarán poner en forma a partir del lenguaje más familiar y aceptable que han aprendido en sus lecturas de los clásicos occidentales o en los reportes de los viajeros europeos o norteamericanos que los precedieron.

Esta disertación es, pues, sobre este proceso: examina la función del paisaje dentro del entramado nacional desde su necesaria diferenciación de las naturalezas regionales. Aun así, me preocupa también identificar las grietas que surgen en esta misma historia, esas tensiones que ponen en cuestión la distancia entre *natura* y *civitas*, entre la nación y la selva amazónica, el altiplano andino y la pampa húmeda. Porque a pesar de los esfuerzos por dominar estas naturalezas, por limitarlas y controlarlas, también encontraremos en esta historia pequeñas subversiones, momentos en que las plantas se enredan en los escudos nacionales, por así decirlo. Esta disertación es, pues, también sobre esta cuota de caos, sobre las malas hierbas y los cangrejales, sobre selvas que devoran y desiertos que engañan, en suma, sobre una naturaleza que se niega a quedarse inmóvil para la postal al punto que por momentos pareciera trascender la distancia que le ha impuesto su observador.

### 1.3 Capital, modernidad y tiempo

Otra de las posibles entradas al paisaje en América Latina refiere a su relación con el capitalismo. Además de explorar el vínculo con la formación de los estados-nacionales, *Naturalezas sin tierra* examina la relación del paisaje con la expansión del capital en la región. En este sentido, un primer elemento a tomar en cuenta es que el periodo de tiempo que abarca esta disertación (1840 hasta 1940 aprox.) coincide con lo que Ericka Beckman ha descrito como la fase de incorporación de estas naciones dentro del mercado global en la forma de exportadoras de materias primas y mercancías primarias e importadoras de manufacturas de Europa y Norteamérica (ix).

Debido a las condiciones mismas a través de las cuales se reproduce el capital, esta fase que Beckmann analiza desde su vínculo con las ficciones económicas que son producidas en la época, se presenta también como un fenómeno espacial, geográfico. Rosa Luxemburgo fue, quizá, quien mejor entendió esta faceta del capitalismo cuando señaló, partiendo de los escritos de Karl Marx, que la solución a las crisis periódicas que el capitalismo enfrentaba como resultado de los ciclos de sobreacumulación requerían de la incorporación de nuevas zonas geográficas en un intento constante por ampliar el mercado (339). Más recientemente, David Harvey ha caracterizado este rasgo del capital en la forma de un *spatial fix* (lo cual, por cierto, también sugiere una adicción), es decir, una suerte de ajuste espacial ligado a la necesidad recurrente de expandirse hacia nuevos territorios (369). Por supuesto, la condición de posibilidad de este *spatial fix* es la existencia de un "afuera" del capital, esto es, de sociedades precapitalistas o zonas naturales al margen de las relaciones del capital. Cuando este proceso de incorporación es exitoso, el resultado es una auténtica reconfiguración geográfica a través de un conjunto de inversiones fijas en una infraestructura

adecuada ("built environment") y cuyo propósito es la reducción de los costos asociados con el desplazamiento, eso que Marx consideraba como la anulación del espacio por el tiempo. Harvey desarrolla a profundidad las consecuencias y efectos de este fenómeno que, en el límite, se conectan incluso con el Imperialismo. Pero también es claro que, como parte de este ejercicio constante de expansión hacia los extramuros del Capital, resulta necesario, ante todo, redefinir estos territorios, caracterizarlos de tal modo que puedan ser considerados como posibles escenarios de incorporación. En este contexto, el paisaje cumple una función específica. Como lo destaca W.J.T. Mitchell en su análisis de la pintura paisajística y su relación con el imperialismo, el paisaje se torna también en estos casos en una suerte de "lenguaje secreto" a través del cual se producen estas periferias del capital, estas islas al margen de la historia, estos estados de naturaleza (18). De ahí que entre paisaje e imperialismo existan también aspectos en común: ambas se asumen desde la idea de una expansión progresiva de la "cultura" y la "civilización" hacia un espacio "natural", expansión que es presentada en ambos casos como "natural" e "inevitable" (17).

Pero además de este vínculo con el imperialismo, el paisaje también funciona como una bisagra entre los diferentes procesos de formación de los estados nacionales en América Latina y la expansión del capital entre el XIX y el XX en el continente. La cuestión es que ambos fenómenos dependen o necesitan de estas fronteras de acumulación y posibles centros de producción, de estas naturalezas prístinas, de estas tierras vírgenes, de estas especies de flora y fauna para sobrevivir en el tiempo. Porque, de algún modo también, y en un gesto posiblemente neocolonial, cada estado-nación replica en su interior la misma diferenciación global entre espacios del capital y espacios precapitalistas como parte de su tácita autodefinición como una sociedad civilizada y, por ello mismo, ya plenamente incorporada en el mercado. El paisaje entonces surge como una manera de articular las necesidades de

expansión hacia nuevas zonas geográficas, pero del mismo modo los ideales de civilización defendidos por las naciones latinoamericanas. Es, precisamente, esta doble faceta que encarna el paisaje latinoamericano la que lo hace un objeto tan interesante para el análisis. A través de esto es posible visibilizar la manera en que las élites criollas produjeron, entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, paisajes que respondían a estos dos procesos. Estos paisajes, estas naturalezas sin tierra, encarnan entonces el conjunto de preocupaciones, contradicciones y tensiones vinculadas al lugar de la naturaleza, a su significado y, sobre todo, su posible valor dentro de la nación, pero también de cara a la expansión de las fuerzas del capital en América Latina.

Pero entonces ¿qué define a estos paisajes? ¿cómo fueron organizados, diferenciados y, en suma, producidos en el marco de esta compleja red de relaciones políticas y económicas que definieron el cambio de siglo en América Latina? Estas son algunas de las preguntas fundamentales que esta disertación aborda. En este sentido, una de las ventajas de comparar diferentes biomas y tradiciones literarias como la amazónica, la andina o la pampeana es que permite apreciar cómo la producción o remanufactura de estas naturalezas en la forma de paisajes siguió diferentes caminos. Argumento aquí que, más allá de los formatos o modelos que los inspiran (por ejemplo, pastorales o visiones del paraíso), la transformación de la selva amazónica, los Andes peruanos y la pampa argentina en paisajes requirió asignarles una temporalidad específica, un lugar concreto dentro de la línea temporal definida por la modernidad capitalista. Remanufacturadas, transformadas o producidas en la forma de paisajes, la naturaleza de la Amazonia se convierte en un paisaje con potencial para el futuro (ya sea como frontera agropecuaria o reserva de biodiversidad); la del altiplano andino, en un repositorio del pasado vinculado con prácticas, cultivos y modos de vida premodernos; y

la pampa, una mezcla de futuro y pasado, de progreso y nostalgia que, por momentos, insinúa incluso también la anulación misma del tiempo, la eternidad de la pampa.

¿Por qué se organizaron así? Una forma de empezar a entender esta particular diferenciación remite a la temporalidad propia que crea la modernidad. En *All that is Solid Melts into the Air*, Marshall Berman señalaba que la experiencia de la modernidad se definía desde su incesante actualidad, desde un "hoy" que presupone una renovación constante de todas las estructuras sociales como parte de un impulso radical hacia lo nuevo. Walter Mignolo nos recuerda, por su parte, que este movimiento constante de fuerzas que define el *ethos* de la modernidad occidental presupone una visión lineal del tiempo que funciona como un dispositivo colonizador: "The present was described as modern and civilized, the past as traditional and barbarian" (152). Finalmente, esto mismo puede apreciarse, desde luego, en lo que Johannes Fabian denominaba "negación de la coexistencia temporal" que es parte esencial de la manera en que la antropología y, una disciplina esencialmente moderna, se aproxima a las culturas no-occidentales.

Más interesante para nuestro caso es que cuando esta temporalidad opera sobre espacios geográficos, esta identificación entre la modernidad y el presente produce, en consecuencia, lo que Anne McClintock denomina como "anachronic spaces", esto es, la construcción de diferencias geográficas desde una lógica estrictamente temporal (40). Análogamente, podría decirse entonces que la distancia que establece el paisaje entre su objeto y su observador es, en el fondo, una distancia temporal. A través del paisaje, la naturaleza es organizada como un espacio anacrónico en relación con la modernidad, con su presente y eterna orientación hacia el futuro. Esta es la conexión, de algún modo básica, entre fenómenos como nación, paisaje y capitalismo. De una u otra manera, ver, visitar, explorar o conocer las tierras por fuera del mercado o de la nación es siempre asumido como un viaje

en el tiempo. Y aunque a menudo se piensa que este viaje es al pasado, a la prehistoria (como en *The Lost World* de Arthur Conan Doyle), también es cierto que hay momentos en que la imaginación moderna ha proyectado sobre estas zonas verdaderas utopías, paisajes futuristas, "built enviroments" con bodegas, puertos y locomotoras o, incluso, distopias (piénsese, por ejemplo, en *Planet of the Apes*). Es esta perspectiva, justamente, la que determina al final de cuentas la diferencia que existe entre biomas como el amazónico o el andino peruano. Mientras el primero fue producido como una naturaleza prístina con un uso posible en la economía de futuros de la nación y el capital, los Andes peruanos son construidos como una tierra arruinada cuyo valor se encuentra en los fragmentos dispersos de un pasado imperial, algo que la hace particularmente atrayente para arqueólogos o antropólogos, pero también para proyectos extractivistas (Pérez Trujillo 6). Sea como sea, en ambos casos, opera una distancia, una forma institucionalizada de ver que equipara al bosque húmedo tropical con la ausencia de historia y a los Andes con la ausencia de futuro. Y, desde luego, esa distancia es articulada, trabajada y construida a través del paisaje.

Este hecho revela uno de los efectos más evidentes del paisaje. Pues al tiempo que se construyen estos espacios anacrónicos, también se asignan valores y significados particulares a las naturalezas o a la tierra que hacen parte de estos. En este aspecto, los paisajes funcionan un poco como el agua embotellada: ambos remanufacturan la naturaleza y en ese proceso le confieren un valor de cambio a lo que era un bien natural público. No es sorprendente, por tanto, que el valor monetario de una hectárea en el desierto bárbaro oriental que crea Domingo Faustino Sarmiento sea muchísimo menor de lo que llegará a valer esta misma hectárea, unos años más tarde, en el marco de la pastoral productiva que proponen Benito Lynch o Enrique Larreta. Entre uno y otro momento ha operado una transformación en la forma de etiquetar y envasar los pastizales de la pampa, por así decirlo, transformación la

cual, junto con el agotamiento de tierras disponibles y la llegada del ferrocarril, incrementará el valor de la tierra en la pampa. Pero esto no es todo lo que hace un paisaje. Cada paisaje determina igualmente una serie de usos autorizados y prohibiciones sobre lo que se puede hacer con la tierra. Las poderosas visiones de la naturaleza edénica que W.H. Hudson interpola en *Green Mansions* prefiguran formas de conservación estricta que se aplicarán con el tiempo para ciertas áreas de la Amazonia donde quedará prohibida cualquier clase de intervención humana. Frente a estas, el paisaje amazónico construido por Santiago Pérez Triana o Euclides da Cunha favorece, en cambio, el desarrollo de la agricultura y la ganadería de la mano con la materialización de una infraestructura adecuada (bodegas, red ferroviaria, bancos, puertos, etc.). Y del mismo modo, mientras los Andes de Hiram Bingham son un espacio propicio para la arqueología, la pampa de Güiraldes o Larreta no lo es. De hecho, como lo explica Mónica Beron, solo recientemente la pampa ha empezado a ser objeto de estudios antropológicos o arqueológicos, algo que supone implícitamente el reconocimiento de una historia que va más atrás de los días de los gauchos, pero sobre todo de que la pampa no fue necesariamente un "desierto" con limitadas posibilidades para su aprovechamiento (39).

En "Territorios anegados por la imaginación", Alejandra Laera se preguntaba con justicia "¿Qué ocurre en el orden de la imaginación que hace invertir la lógica temporal y que, contra la comprobación científica que establece que el tiempo pasa más lento cerca de la tierra y más rápido en las alturas, asocia la velocidad a la llanura y la lentitud a la montaña?" (48). Y, en cierto sentido, esa es la pregunta fundamental de esta disertación. Me interesa, no obstante, mostrar adicionalmente que no hay nada de natural en estos tiempos específicos ni en los usos y valores que se derivan de ellos y que son articulados en la forma estándar de un paisaje. Desnaturalizar el paisaje, asumir su condición de constructo o

institución a través de un examen de los diferentes efectos que ha tenido la mirada moderna sobre la Amazonia, los Andes y la pampa es, me parece, una labor necesaria y también uno de los objetivos fundamentales de esta disertación.

### 1.4 Mimesis y producción: la arquitectura del paisaje latinoamericano

Una última cuestión que aborda implícitamente *Naturalezas sin tierra* alude al lugar de la literatura en la creación de esos mundos multiespecies de los que habla Ann Tsing. En nuestros días esta cuestión se asocia con la escritura de la naturaleza, tema que ha sido fervientemente estudiado por la eco-crítica y, de un modo más amplio, por las humanidades ambientales, entre otras áreas. La metodología común aborda el tema en los términos de representación la cual puede definirse desde la "mimesis" (Buell), "la gesticulación" o "alusión" (Hiltner) o por lo que podríamos considerar como una "dark mimesis" (Morton). Implícito en el debate está la cuestión de la verosimilitud en tanto se presuponen ciertas condiciones normativas (por ejemplo, la doble responsabilidad del texto literario respecto al discurso científico y estético que exige Buell) que deben operar para que una representación (o anti-representación) pueda ser considerada no ya como verdadera sino como verosímil en relación con una naturaleza ubicada "allí afuera" y en constante cambio. En juego está, claro, la idea de que una representación es una suerte de réplica o copia *in absentia* de un supuesto referente, presupuesto que explica, al menos en parte, una forma de entender la historia de literatura que identifica su evolución en los términos de un perfeccionamiento de los modos de representación. No es este el lugar para insistir en este asunto, pero para el caso basta con señalar que, de alguna manera, mucho del trabajo en la crítica latinoamericana ha estado

ligado a evaluar, precisamente, la fiabilidad de estas representaciones para el caso de los indígenas, negros, mujeres, el campesino, los gauchos, los llaneros, la violencia, masculinidades, etc. Tomado en este sentido, la eco-crítica sería la trasposición de las mismas preocupaciones a un objeto de estudio relativamente nuevo: la naturaleza.

Pero las cosas cambian notablemente cuando pensamos en el paisaje como una institución, ya que el problema no es de verosimilitud, sino de los efectos e implicaciones que tiene cierto paisaje dentro de una red más amplia de relaciones de poder, consumo o reproducción. La razón obvia es que no existe en este caso un referente externo, digamos anterior o por fuera del lenguaje al que pudiera referirse una posible representación del paisaje. El paisaje está ya determinado por la forma en que lo presentamos, por el lenguaje con el que organizamos nuestra relación con la naturaleza. Así, y al igual que otros hechos institucionales, el paisaje no tiene una existencia extra-lingüística, de ahí que sea dependiente enteramente de un lenguaje y de sujetos que interactúan con ese lenguaje.

Aun así puede permanecer en firme cierto escepticismo sobre el rol de la literatura en este escenario, más exactamente sobre su papel como posible productor de paisajes. En *Fictional Environments*, Victoria Saramago afirma que "literary works not only represent specific environments but also help forge and negotiate public perception of these environments" (8). Una forma en que esto ocurre es a través de políticas públicas que intervienen en ciertos espacios naturales con el fin de recrear, desde la nostalgia que genera su posible desaparición, ciertos entornos retratados en la ficción (13). Un ejemplo de ello es, quizá, el Parque Nacional Grande Sertão Veredas el cual se esfuerza por conservar algunas de las especies descritas en las obras de João Guimarães Rosa frente a la devastación causada por el monocultivo y el crecimiento urbanístico (31).

Si bien estoy de acuerdo en términos generales con su posición, lo que planteo aquí es, de algún modo, más radical. Desde mi perspectiva, estos y otros ejemplos de lo que Saramago denomina "ficciones ambientales" no solo representan, ellas también alteran la materia misma de nuestra realidad social. Precisamente, Paul Ricoeur y Nelson Goodman defendieron, desde diferentes posturas filosóficas, esta posibilidad. Así, en su artículo "The Function of Fiction in Shaping Reality", Ricoeur argumenta que del hecho de que las ficciones carezcan de un referente en el mundo, no se sigue que no tengan relación con la realidad, solo que esta relación no es de reproducción sino de producción. Con ello, tan solo destaca el poder de la ficción para rehacer la realidad en tanto inventa y expande nuestra visión de esta: "Because —nos dice Ricoeur— we have seen paintings we can perceive the universe as landscape" (139). La pintura, pero también la literatura, nos permiten ver el mundo de otra manera y, en consecuencia, expanden nuestra visión de la realidad.

Paralelamente, Nelson Goodman señala in *Language of Arts*, y desde su identificación de sistemas o marcos de representación con mundos (no posibles sino reales), que el arte rehace estos mundos a partir de otros de la organización, composición y descomposición, de supresión o complementación de los elementos dispersos en otros mundos. De manera crucial, su postura admite que no hay sistemas de representación más válidos que otros; apenas diferentes juegos de lenguaje, formas de ver el mundo con movimientos y estrategias que modifican el destino mismo del juego, pero que nunca podrían asumirse como versiones más verdaderas o correctas de una realidad "preconceptual".

Este pluralismo ontológico presupuesto por el trabajo de Goodman tiene efectos directos sobre la manera como entendemos el paisaje. Así, y extendiendo sus conclusiones, podríamos decir que ningún paisaje es más verdadero que otro porque el paisaje es, sencillamente, el marco de referencia, el script específico, desde que interpretamos la

naturaleza. En consecuencia, y al igual que hay múltiples mundos, también hay múltiples paisajes con diferentes implicaciones y efectos en la red de significados que definen nuestra realidad social y, con ello, la naturaleza. Algo de esto es, justamente, lo que queda en evidencia cuando Lesley Wylie señala, en *Colonial Tropes and Postcolonial Tricks*, el carácter profundamente auto-referencial de varios de los textos que hacen parte de la tradición de la novela de selva: "The metaphor of Latin America as a palimpsest is central to the novela de la selva's postcolonial vision of the continent. This process…implies that, although the past can never be obliterated, it can be overwritten by the postcolonial present--re-membered although not forgotten" (19). Y, sin embargo, no es este un rasgo particular de la novela de la selva. Un proceso similar de reescritura define también la historia del paisaje andino y de la pampa. En cada caso somos testigos de un proceso continuo de remanufactura del paisaje a partir de múltiples modelos, reportes de viajeros, obras previas o también de la experiencia misma de sus autores con las "periferias nacionales". De ahí que la historia del paisaje en Latinoamérica no sea solo una historia de las representaciones sobre la naturaleza sino, más bien, una historia de los diversos modos en que se ha producido la naturaleza.

El término *landscaping* (paisajismo o arquitectura de paisajes) es la manera en que intento hacer manifiesto este rasgo productivo de la literatura en relación con la naturaleza latinoamericana. A través de este, aspiro a capturar las diferentes proyecciones, diseños, modificaciones e intervenciones que algunos autores han hecho dentro de la red de significados asociados con la naturaleza latinoamericana. En su *Breve tratado del paisaje*, Alain Roger usaba el ejemplo de la neblina de Londres para mostrar que fueron los impresionistas quienes "modificaron" el clima de la ciudad en tanto hicieron visible la neblina como parte del paisaje londinense (19). Algo similar sucedió en Latinoamérica. Pues fueron los escritores, letrados con diferentes orígenes e intereses, con sus limitaciones y

logros, los que nos enseñaron a ver también nuestra naturaleza en la forma de paraísos naturales, bosques góticos, pastorales, desiertos sublimes y demás. Al construir paisajes, al organizarlos en maneras inesperadas, ellos modificaron la relación entre naturaleza y la cultura afectando, en este ejercicio, a las múltiples especies que habitan el sur de este hemisferio.

Tal y como lo recuerda el arquitecto Miquel Adriá en su texto "Paisaje Latinoamericano", uno de los puntos más fascinantes de la arquitectura contemporánea de paisajes es que, en la práctica, aspira a cuestionar distinciones como naturaleza y cultura, campo y ciudad. Dado que su propósito supone hacer pasar por "natural" lo que es en principio una intervención arquitectónica, la distinción entre qué es natural y qué es artificial debe colapsar o, al menos, debe ser sutilmente encubierta. Punta Pite en Papudo (Chile) de Teresa Moller, el Parque del Agua en Bucaramanga (Colombia) de Lorenzo C. Jaramillo y Juan C. Santamaría o el Valle Sagrado de Tepoztlán de Jerónimo Gabayet son ejemplos de cómo la elección de formas orgánicas, el juego con las sombras y, en general, la identificación de las llamadas "condiciones naturales" produce un paisaje que aspira a reducir la distancia entre lo que es propiamente natural y lo que no lo es en el sentido moderno occidental. De algún modo, lo que sostendré en las páginas que siguen es que algo similar sucede con el desierto de Sarmiento, con la selva de Cova, con el bosque alto andino de Riva-Agüero. Todos ellos participaron en el diseño y producción de estos paisajes: podaron el bosque tropical donde hizo falta para que se asemejara a un paraíso, sembraron flores y árboles donde se requirió para embellecer algún jardín; dejaron crecer la maleza en los que casos donde era también funcional para su paisaje; y, desde luego, cortaron otros tantos árboles para abrir caminos por donde podrían pasar las carreteras y locomotoras del futuro, etc. Todos ellos, igualmente, naturalizaron estos mismos paisajes a pesar de que, en el fondo,

no eran otra cosa que producciones de la cultura. La contradicción fundamental que resulta de esto reside en que en el fondo lo que estaban haciendo ponía en cuestión la premisa fundamental de sus respectivos proyectos, esto es, la división de la naturaleza y la cultura. En este sentido, *Naturalezas sin tierra* es la narración de un proyecto contradictorio: la historia de la cultura que se vuelve naturaleza, pero también de la naturaleza que se integra dentro del ámbito de la cultura; una historia, en suma, en la que la letra se vuelve vegetación y animal, en la que la palabra termina floreciendo, por así decirlo.

### 1.5 Lo que sigue…

La disertación está dividida en tres capítulos que coinciden con tres paisajes paradigmáticos en el sentido lato de haber merecido un grado importante de atención por parte de cientos de académicos, pero sobre todo por ser centrales dentro de diferentes tradiciones de la historia de las letras latinoamericanas. Ellos son el bosque húmedo tropical de la Amazonia, el bosque alto andino y altiplano de los Andes peruanos y los diferentes tipos de pampa presentes en la Argentina. Cada capítulo está constituido por parches, para decirlo de algún modo, parejas de textos que se entrelazan mutuamente, que se acercan, pero que también sugieren conexiones con otros parches o secciones aunque estas no sean evidentes. Así, en el caso de la Amazonia, el primer parche lo conforman *Green Mansions* (1904) de W.H. Hudson y *Cumandá* (1877) de Juan León Mera. Entre ambas se teje una selva producida como un jardín edénico, un paraíso terrenal donde la abundancia y la prodigalidad de la naturaleza hacen innecesaria toda forma de trabajo; el siguiente momento retoma esta visión edénica para mostrar su conexión con una segunda ola de transformaciones

en la que figuras como el brasileño Euclides da Cunha o el colombiano Santiago Pérez Triana leerán esta misma abundancia como un desperdicio de recursos para la nación. Es esta misma preocupación la que los lleva a proponer, cada uno a su manera, un paisaje futurista en el que la selva se enriquece con visiones de locomotoras, barcos a vapor, carreteras, bodegas, puertos y otros elementos necesarios para su incorporación dentro del mercado. El capítulo concluye con el momento de las pesadillas, el corazón de la oscuridad. En este caso, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *Toá* (1933) de César Uribe Piedrahita articulan la suma de dudas y recelos que suscita esa selva futura, ya materializada de alguna manera en las estructuras construidas para la extracción de caucho. Como lo demostraré, en el fondo el temor remite a la posibilidad de "ser devorados por la selva", en que lo humano se convierta en naturaleza. Notablemente, dicho temor da pie a la construcción de una selva gótica que, si bien cuestiona una forma particular de la modernidad capitalista en la Amazonia, también favorece otros caminos para su materialización definitiva. De ahí que en ambos casos la selva siga siendo un proyecto por realizar, una naturaleza cuyo valor será sustancial para el futuro ya sea en la forma de una frontera agropecuaria permanentemente abierta o a través de su identificación con el futuro ecológico del planeta.

El segundo capítulo se mueve hacia el sur, hacia los Andes peruanos. Más que una invitación al futuro, el altiplano andino se construye desde el pasado. En un primer momento, Hiram Bingham y José de la Riva-Agüero identifican el paisaje con lo ruinoso y el final de un imperio, con un ciclo concluido del cual solo quedan vestigios y fragmentos; el ejercicio de reivindicación que emprenden Luis Eduardo Valcárcel o José Uriel García en la segunda década del siglo XX alienta la reconstrucción de este mismo pasado en la forma de una pastoral andina en la que los Andes se convierte en una entidad recluida en un pasado idealizado. Crucialmente, este mismo paisaje sirve de sustento para *El mundo es ancho y*

*ajeno* (1941) de Ciro Alegría y *El hechizo de Tomayquichua* (1943) de Enrique López Albújar. En tanto representantes de dos tendencias de la novela indigenistas peruana, ambas se estructuran sobre la base de un paisaje idealizado, pero también sobre la expulsión o salida de este. En ambos casos, sin embargo, el presupuesto esencial desde el cual se piensa el paisaje —y con ello cierta forma de la utopía andina— es a través de un regreso a la pastoral andina donde la relación entre lo humano y lo no-humano se daba de un modo armónico y sostenible. Esa imagen, desde luego, permea mucho de la discusión sociológica o literaria sobre los Andes, pero, sobre todo, el antagonismo entre lo "andino" y la modernidad que ha sido común en la forma de leer la producción cultural del Perú.

En el tercer capítulo bajamos a las planicies de Argentina, a la pampa. Con Domingo Faustino Sarmiento y Lucio Mansilla la pampa se produce en forma de un desierto, desierto cuyo rasgo primordial es la falta de límites y, por tanto, la ausencia de una clara delimitación de la propiedad. Empieza entonces un proyecto con miras al futuro que tiene como propósito último la transformación de la fisionomía de la pampa, su remanufactura en un paisaje productivo. En su novela *Los caranchos de la Florida* (1916), Benito Lynch mantiene la esencia de dicho proyecto, pero lo contextualiza a la luz las necesidades de su momento histórico que reclaman la necesidad de modernizar ciertas prácticas productivas mediante incorporación de la agricultura al proyecto nacional el cual había estado fundado casi exclusivamente en la ganadería. En clara oposición, *Far Away and Long Ago* (1916) de W. H. Hudson propone un paisaje en el que un pasado definido desde la pastoral (pero también desde una visión ecológica de la pampa) sirve como contrapeso al ideal progreso y modernización que empezaba a transformar la pampa radicalmente. El tercer parche en este capítulo pone en diálogo dos novelas en las que se sintetiza de algún modo la tendencia proyectiva y retrospectiva que definen a la pampa desde finales del XIX. Así las cosas,

argumentaré que tanto en *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes como en *Zogoibi* (1926) de Enrique Larreta la pampa viene a encarnar un *ethos* moral fundado en el trabajo con la naturaleza y del cual se desprende un conjunto de valores que pueden oponerse a los encantos, luces y comodidades asociadas con la modernidad europea y su efecto en la nación. Esta pampa, pampa que es espejo de los valores del gaucho y del estanciero, pero no de ranqueles ni araucanos, es la que sirve como sustento para el futuro productivo de la nación. Y esta misma pampa de trabajo la que, por momentos, pareciera también convertirse en una pampa eterna, sin un antes y sin un después.

Aunque cada capítulo parece funcionar de manera aislada, ello no significa que no existan convergencias, repeticiones, patrones en común o continuidades que aspiran a trascender las divisiones comúnmente aceptadas entre estos tres biomas. La Amazonia, los Andes y la pampa se encuentran, por alguna razón, separadas en nuestra imaginación territorial. Se trata de una división de la naturaleza que, al reproducirse en las ciencias sociales y biológicas, obliga a cierto grado de especialización. Esto explica que, en general, hablar de la pampa, de los Andes y de la Amazonia ocurra en ámbitos académicos normalmente distintos. Esta tesis propone, no obstante, un diálogo entre estos paisajes. Si en el vocabulario biológico se habla de corredores, de formas de conectar especies, aquí podría usarse la misma metáfora. Entre capítulo y capítulo hay entonces corredores ambientales que trascienden la división moderna en virtud de la cual cada paisaje le corresponde un uso y ciertos tipos nacionales. Esta disertación es entonces un intento por unir los parches aislados, los fragmentos que ha dejado la modernidad, a través de los cientos de corredores que existen entre la Amazonia, los Andes y la pampa.

Contrario a lo que se piensa, una disertación no es un trabajo solitario. Se sostiene gracias a un número importante de objetos vibrantes: plantas, animales humanos, animales

no humanos, cíborgs, etc. El lugar común que señala que nada de esto habría sido posible sin ellos es radicalmente cierto en un sentido práctico: el tiempo para investigar y escribir implicó tiempo de los demás en tareas de la economía familiar, tiempo de los demás en lecturas de varios capítulos, tiempo y trabajo para el cual no tengo otra palabra que profundo agradecimiento. Espero que esta disertación justifique de algún modo esta forma de explotación sutil y, de algún modo, legitimada por el cariño.

## 2.0 El corazón de la oscuridad

En su discurso de Manaus del 9 de octubre de 1940, el presidente Getulio Vargas establece, quizá por primera vez, el inventario de logros y victorias sobre la selva amazónica. Más allá de los límites de Belém do Pará o la Ilha Marajó se levanta el último desafío de la civilización, desafío que recuerda, con más de 50 años de retraso, la visión de Alberdi para el sur del continente: un espacio inmenso y despoblado. Sorprende, sin embargo, la novedad de sus expectativas. Claramente, la región amazónica no ha sido siempre la tierra del futuro y, en la tradición, esta ha estado más cerca de los "paraísos sagrados" o "infiernos verdes". Vargas, no obstante, establece la métrica más reciente para describir el paisaje amazonense: "terra do futuro, o vale da promissão na vida do Brasil de amanhã". Con más entusiasmo que evidencia, Vargas proclama:

> Nada nos deterá, nesta arrancada, que é, no século vinte, a mais alta tarefa do homem civilizado: conquistar e dominar os vales das grandes torrentes equatoriais, transformando a sua força cega e a sua fertilidade extraordinária em energia disciplinada. O Amazonas, sob o impulso fecundo da nossa vontade e do nosso trabalho, deixará de ser, afinal, um simples capítulo da história da Terra, e, equiparado aos outros grandes rios, tornarse-á um capítulo da história da civilização. (80)

Esto no significa que no exista una continuidad lógica entre todas estas visiones. En la práctica, Vargas concilia la idea de un "vale da promissão" con aquélla que ve la Amazonia

como “a terra do futuro” en la medida que declara que su objetivo es incorporar el río y, con ello, este espacio en la historia de la civilización (algo que evidentemente solo es posible en la medida que se asume que este “vale do promissão” existe al margen de la historia). Pero las conexiones no se detienen allí y, en realidad, plantean la necesidad de examinar cómo se han articulado estas y otras formas de entender la selva hasta consolidar un paisaje más o menos definido, con límites precisos, y con esa vegetación y fauna particular que reconocemos comúnmente como propia de la Amazonia. Ese es, en cierto modo, el desafío principal del que intenta dar cuenta este capítulo.

Un lugar desde donde se pueden empezar a examinar este tipo de conexiones es la literatura de finales de siglo XIX y comienzos del XX. Frente a ello, la interpretación común ha visto en la producción literaria que abarca estas décadas un fuerte compromiso con la descripción del territorio y, desde allí, una preocupación por los recursos formales empleados para dar cuenta de los paisajes considerados. Como lo indico en la introducción, mi propuesta, sin embargo, parte de un lugar distinto. En vez de asumir que el paisaje amazónico preexiste a estas novelas, argumento que estas han sido fundamentales en la consolidación de ese paisaje. Me interesa en consecuencia examinar, en este primer capítulo, los modos en que la selva ha sido organizada, cultivada, trasplantada y desbrozada desde las narraciones que nos contamos sobre ella. Crucialmente, todas estas intervenciones no operan necesariamente de un modo desordenado o aleatorio. De hecho, el patrón común indica una orientación: la selva es constantemente temporalizada y, con ello, su materialidad —en tanto espacio real— queda siempre suspendida. Mi idea es que, tal y como lo expresará Getulio Vargas en su discurso, desde el siglo XX la selva será convertida en tiempo. En este caso, en futuro.

El capítulo está dividido en tres secciones. En la primera, abordo las novelas *Green Mansions* (1904) del argentino-inglés William Henry Hudson y *Cumandá* (1877) del ecuatoriano Juan León Mera. A partir de ellas, analizo algunos de los elementos que dieron vida a la imagen de la selva como un jardín o paraíso. Específicamente, propongo que estos jardines fueron construidos (siguiendo la tradición del paraíso judeo-cristiano y de las arcadias) como espacios de abundancia, ubicados en zonas remotas y a menudo inaccesibles, y donde prima un orden *natural* que los convierte en territorios sagrados. Debido a que estos jardines fueron, antes que una descripción de los territorios reales, una expresión de los imaginarios románticos sobre la Naturaleza, la selva amazónica se convierte en una entelequia sin realidad material. Más aún, será esta imagen sobre la que se apoyan ideas más contemporáneas en las cuales la selva es concebida como un territorio prístino donde la presencia humana es mínima o nula.

La segunda sección concierne a la intervención de la agrimensura en la Amazonia y, con ello, a las formas en que se racionalizan estos jardines. En este contexto, la colección de ensayos, *À Margem da História* (1909), del brasileño Euclides da Cunha y el cuaderno de viaje, *De Bogotá al Atlántico* (1897), del colombiano Santiago Pérez Triana son examinadas a fin de establecer los elementos que vendrán a constituir la visión moderna de la selva. A la luz de ambas obras, propongo la aparición de un nuevo paisaje en el cual el bosque húmedo tropical se convierte, propiamente hablando, en "la selva del futuro". Como se verá, esto tiene algunas implicaciones en nuestra imagen de la selva. Por un lado, la selva deja de ser un "territorio sagrado" y pasa a ser una oportunidad para la expansión de la frontera agropecuaria. Por el otro, la selva se convierte en un paisaje productivo dotado con toda la infraestructura necesaria (ferrocarriles, puertos, líneas de embarque, etc.) para aprovechar toda la "abundancia" que allí se alberga. Dado que estos elementos definen una imagen del

futuro, antes que una realidad histórica, sostengo igualmente que este paisaje funciona más como una utopía que legitima el proyecto de modernizar la selva y, con ello, la necesidad de seguir ampliando la frontera agrícola en estos territorios.

En la tercera sección se examinan los límites de este proyecto. La ocasión para esta exploración serán dos novelas asociadas con lo que ha llegado a ser conocido como "la novela de la selva", a saber: *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *Toá* (1933) de César Uribe Piedrahita, ambos colombianos. Propongo para este efecto que en ambas novelas se construye un paisaje gótico en el que la selva es presentada o bien como un cementerio de árboles o bien como zona de contagio. La conjunción de ambos elementos produce un paisaje que puede ser identificado como un paisaje gótico. Aunque la interpretación más común de las novelas organiza estos elementos en la forma de una crítica al proyecto modernizador en la Amazonia, mi lectura propone, por el contrario, que este paisaje gótico funciona como contracara del paisaje futurista permitiendo, con ello, aislar y contener "los errores" asociados a dicho proyecto. Una consecuencia de esto es que, a la larga, este mismo paisaje alienta la esperanza de un nuevo ciclo de modernización, esta vez, libre de los errores del pasado.

Una nota adicional antes de iniciar. El espacio es importante en este trabajo. Para ayudar con la identificación de las diferentes zonas geográficas que se mencionan, el lector interesado podrá acceder al mapa interactivo ubicado en el siguiente link: https://arcg.is/1Sz5L8. Allí podrá encontrar los recorridos detallados sugeridos por las novelas (y otros textos) consideradas en este capítulo además de algunos otras también revisadas, pero no incluidas por razones de extensión. Confío en que este mapa podrá ayudar a entender la geografía detrás de estos paisajes.

## 2.1 Los jardines y las mansiones de la selva

Un desconocimiento general recubre la región amazónica durante los siglos XVIII y XIX. Tanto la extensión del territorio como su aparente inaccesibilidad son obstáculos insalvables para la mirada occidental que, en mayor o menor grado, tendrá que llenar los vacíos con imaginación. De ahí que los relatos de los viajeros y misioneros europeos que tienen la fortuna (o desgracia) de recorrer el territorio en estos siglos se mezclen continuamente con leyendas, fantasías, sueños y supercherías. En sus ojos el bosque tropical, los ríos, *várzeas* y *tepuyes* no son más que una *tabula rasa*, una tierra sin historia, sobre la cual se levantarán cientos de ciudades fantásticas, fuentes de juventud, Dorados, países de la canela, tierras pobladas por Amazonas y una docena de mundos perdidos.[1] No importará que bajo esas ciudades existieran ya los territorios de las comunidades que se han asentado en la región desde hace más de 22.000 A.P. (Castaño-Uribe, 74) y que los han intervenido en múltiples formas (agricultura ajustada al territorio como las *terras pretas*, pictogramas y petroglifos, además de toda una variedad de prácticas de cultivo que trascienden las categorías modernas de humano/no-humano). Tampoco que para esas mismas comunidades "lo remoto", "el aislamiento", "el gigantismo" y "lo prístino" del paisaje (todos ellos tropos comunes en la literatura de viajes) sean ideas ajenas y no necesariamente representativas de lo que ellos consideran como su "Hogar" (Martínez-Pinzón & Uriarte). La selva, la

[1] Incluso en pleno Siglo XVIII, encontraremos en los reportes de La Condamine conjeturas y explicaciones relacionadas con la existencia de las Amazonas: "Si alguna vez ha podido haber amazonas en el mundo ha tenido que ser en América, donde la vida errante de las mujeres, que siguen frecuentemente a sus maridos en la guerra y que no son muy dichosas en su vida doméstica, pudo hacer nacer en ellas esta idea" (72).

Amazonia, se creará desde el ojo que la observa y la imagina (Pizarro; Hecht). Y quien tiene el *derecho* de observar e imaginar, al menos por el momento, es Occidente.[2]

Entre los diseños más usados por los escritores del XIX para representar esta *terrae incognitae* se prefieren, quizá precisamente por esta falta generalizada de conocimiento que da pie a la fantasía, los jardines edénicos. En su artículo "Amazonia as Edenic Narrative", Candace Slater propuso el término "Edenic Narrative" para dar cuenta de presentaciones del paisaje amazónico que, consciente o inconscientemente, evocaban al Edén bíblico (234).[3] Y, sin duda, mucho de lo que fue escrito sobre la Amazonia en el siglo XIX y XX podría ajustarse a este modelo. Sin embargo, no todos los jardines que aparecerán en esta región

[2] Susanna Hecht distingue al menos dos formas de ver al Amazonas desde Occidente las cuales derivan de dos proyectos coloniales distintos. La primera, la cual sigue la estela inglesa legada por Sir Walter Raleigh, define la región, en términos generales, como una "tierra despoblada" o "vacía". Dadas las particularidades del modelo inglés, esto justifica el que sean reclamadas por el Imperio. Notablemente, de aquí mismo surgirán tropos comunes y profundamente sexualizados como, por ejemplo, "Virgin Land". La otra visión corresponde a la tradición mediterránea que reconoce el poblamiento del territorio, pero reclama este a la luz de la necesidad de evangelizar los pueblos que lo habitan. De esta línea provienen imágenes que caracterizan la selva como "salvaje" o "bárbara". En muchos sentidos, la historia de la Amazonia es la historia de cómo ambas tradiciones se han mezclado hasta el punto de conformar una narrativa única, aunque no exenta de contradicciones, que se desarrollará a través de tropos más recientes como "wilderness" o "jungle".

[3] La idea de un edén bíblico y sus múltiples usos en América también ha sido estudiada cuidadosamente por Sergio Buarque de Holanda en su libro *Visão do Paraíso*. Una forma general de caracterizar este jardín edénico en su origen judeo-cristiano es presentada por el autor: "O perfeito acordo entre todas as criaturas, a feliz ignorância do bem e do mal, a isenção de todo mister penoso e fatigante, e ainda a ausência da dor física e da morte: estes são os elementos constitutivos da condição primeira do homem, que há de ser abolida com o Pecado e a Queda" (185).

tienen un origen judeocristiano. Además de los elementos extraídos de esta tradición, existen también algunos rastros de fuentes paganas que parten de las convenciones literarias ya presentes en los *idilios* de Teócrito y Mosca y que readaptarán y desarrollarán Virgilio en sus *Bucólicas* y Ovidio en las *Metamorfosis* donde los temas de la arcadia y la Edad de Oro resultan fundamentales. La progresiva combinación de ambas tradiciones dará vida, a la larga, a una manera particular de diseñar jardines en estas latitudes. Ese modelo, mezcla de arcadia y paraíso cristiano, se apoya, como veremos, tanto en lo "remoto" del paisaje como en una suerte de "orden natural" inherente a este.[4]

Es importante anotar que las condiciones biogeográficas de la Amazonia no producen *naturalmente* estos jardines. Contrario a la idea común que identifica esta región con abundancia y fertilidad, buena parte de sus suelos son bastante pobres y no favorecen la aparición de estos "jardines salvajes" (Hecht 17).[5] Por lo cual fue tarea de los escritores del

[4] En sentido estricto esta idea proviene de Barlett Giamatti. Al respecto, el autor escribe: "The place [el Edén] is remote in space or time (or both), and it involves some ideal of love or harmony. These twin themes, the first 'external' and concerned with the place's 'geography,' the second 'internal' and related to its way of life, are found in every account. It is a beautiful place because that is the best symbol for man's inner need and desire for peace and harmony; it is lost or far away or fortified or . . . false, because that is the only way to convey man's daily awareness of the impossibility of attaining his ideal" (84-85).

[5] Así, por ejemplo, al examinar el asunto de la posibilidad de establecer la agricultura en el Amazonas, Susanna Hecht señala: "Amazon forests exist on soils that are, by temperate zone standards, mostly poor. The rapidly growing and weedy vegetation, and great diversity of insects, pests, and pathogens make tropical agriculture a formidable task, and one where European models of land use--the sweep of fields composed of one species--are extraordinarily difficult to sustain... People not native to the region regularly found their ambitious plans thwarted in the collision between their visions and the reality of the Amazon itself. Their tropical Eden was more refractory than they had supposed" (17-18).

XIX y comienzos del XX intervenir, desde sus textos, estos espacios a fin de crear las condiciones necesarias para que se pudieran producir paraísos en medio del bosque tropical. Para tal fin, ellos se vieron obligados a alinderar territorios, retirar arbustos en zonas específicas (generalmente en las riberas de los ríos que encontraron más accesibles para sus fantasías), reducir la densidad del bosque y decorar el lugar con pájaros, árboles frutales y una variedad inusitada de arroyos cristalinos. Esta labor, que obedece a una forma de eso que en la "Introducción" he denominado como *landscaping*, modificó y alteró la manera de ver la Amazonia en tanto le asignó atributos y valores no necesariamente presentes en esta región y que, al final de cuentas, resultaban más cercanos a las ideas románticas de la Naturaleza que abrigaban los escritores de la época. Cada escritor le dio así un estilo particular al pedazo de tierra seleccionado (ya fuera en Brasil, Venezuela, Ecuador, Bolivia, Colombia, Perú o Guyana) y construyó con las especies que conocía del bosque tropical su propia y particular adaptación del jardín natural romántico. Dos ejemplos son, quizá, representativos de esta tradición y abarcan un amplio espectro tanto geográfico como cronológico: *Cumandá o un drama entre salvajes* (1879) de Juan León Mera que se ubica en las regiones orientales del Ecuador del siglo XIX y *Green Mansions* (1904) de William Henry Hudson que abarca porciones importantes de la selva venezolana y de la Guyana Francesa.

Un auténtico anillo de selva trópical se extiende entre las metrópolis y los jardines que son propuestos tanto en *Cumandá* como en *Green Mansions*. Por momentos este es caracterizado, siguiendo el modelo de *Atala*, como un "desierto";[6] en otros, será descrito en

[6] El término "desierto" es fundamental en esta tradición. Una posible pista para entender su significado se halla en la *Atala* de Chateubriand, obra que tiene una enorme importancia en Latinoamérica. Tanto en la versión en francés como en la traducción que realizan Simón Rodríguez y Fray Servando Teresa de Mier, la palabra se

la forma de "un océano de verdura", "un Sahara de vegetación", "un tapete verde" o, adelantándose unos cuantos años en el tiempo, como un "earthly inferno" (Hudson 345). Se trata, en cada caso, de territorios aparentemente despoblados (o escasamente poblados) donde predomina una vegetación enmarañada, caótica, en ocasiones impenetrable, y constituida por eso que Mera describe en los términos de "… troncos enormes… cubiertos de bosquecillos de parásitas… ramas entrelazadas… cortinas de floridas enredaderas… y bejucos" (91) y que Hudson complementará con nubes de mosquitos y cientos de ranas y otros animales. Aunque son, en general, espacios de tránsito, escalas necesarias antes de alcanzar al destino deseado, estos territorios no carecen de interés. En *Green Mansions*, estas regiones esconden riquezas incalculables y, en esa medida, son objeto de eso que Martínez–Pinzón y Uriarte identifican como actualizaciones de las narrativas del Dorado, a través de las cuales se hace patente "el deseo de expansión de la frontera de explotación capitalista".[7] Y en *Cumandá*, estas regiones

---

emplea para referir no necesariamente territorios desprovistos de vegetación. Su uso, en realidad, está vinculado a territorios no habitados por hombres civilizados. Así las cosas, bosques, selvas y demás son "desiertos" por cuanto permanecen despoblados: "El desierto desenvolvía ya delante de nosotros sus interminables soledades" (Chateaubriand 461) y "¡Tú eres hermoso como el desierto con todas sus flores, y todas sus brisas!" (463) que contrasta con la profusa vegetación que caracteriza este territorio: cedros, carrasca, ríos, encinas, mariposas, pava de monte, paloma zurana, faisán. Desierto, por tanto, no debe ser confundido con el tipo de ecosistema y, más bien, debe identificarse con una forma de vaciamiento deliberado del territorio. Esta misma palabra aparecerá, además de *Cumandá*, en *Iracema*, *La vorágine*, *Toá* y *Siringa*, para mencionar tan solo algunos ejemplos.

[7] Es necesario establecer distinciones tempranas. Tal y como lo han desarrollado Martínez-Pinzón y Uriarte en la "Introducción" al compendio *Intimate Frontiers: A Literary Goegraphy of the Amazon*, esta identificación entre región amazónica y riquezas coincide con las lógicas propias de la narrativas del Dorado: "El Dorado… is a topic that has always defined the exterior descriptions of Amazonia… and it marks the connection not just

se convierten en el lugar de disputas territoriales y, por tanto, espacio que se piensa desde su integración al proyecto de nación ecuatoriano.[8]

Sea como sea, la inclusión de estas imponentes moles de vegetación en ambas novelas tiene al menos dos implicaciones. En primer lugar, convierte a los jardines que se ocultan detrás de ellas en un objeto preciado en la medida que los presentan como un lugar escondido y generalmente vetado para la mayoría. Así, en *Cumandá* quienes disfrutarán de la tranquilidad y armonía del jardín serán los dos jóvenes enamorados: Carlos Orozco y la propia Cumandá; mientras que en *Green Mansions*, el jardín será de uso exclusivo para Abel y Rima, los protagonistas del romance. Para los demás personajes de estas novelas, estos

between the región and myth but, most importantly, between the Amazon and the desire for capitalist exploitation of its peoples and lands" (7). Existe, sin embargo, una diferencia importante entre las narrativas del Dorado y las de jardines, ya sean estos arcadias o edenes. Tal y como lo ha mostrado Alexander Samson en su investigación sobre los jardines edénicos en el Renacimiento, las narrativas edénicas fueron, a menudo, intentos por reencantar el mundo y, precisamente por este motivo, tuvieron el propósito de contrarrestar la instrumentalización del paisaje y, con ello, su explotación (8). Me parece que esta lectura permite identificar un pliegue adicional, una distinción sutil en la que el Dorado y las arcadias y edenes se separarán y se configuran, más bien, como visiones opuestas de la selva.

[8] Para Ricardo Padrón el recorrido propuesto en *Cumandá* y que va desde los Andes ecuatorianos hacia las regiones orientales debe ser entendido como un gesto contra-cartográfico en la medida que aleja al lector de las zonas pobladas del Ecuador y le impone un escenario no cartografiado y apenas conocido. En su argumento general, este gesto es coherente con la idea de convertir esta geografía en el correlato de una agenda política conservadora a través de la cual se aspira a unir el Ecuador bajo un líder político espiritual a saber: Gabriel García Moreno. Escribe Padrón: "Esta posibilidad nos permite entender *Cumandá* como una contra-cartografía al servicio de una agenda nacionalista, e incluso reaccionaria, y también como un modelo para una sensibilidad territorial" (227).

sitios son un lugar desconocido o, incluso –como sucede en *Green Mansions*– prohibido. Pero sucede algo adicional. Desde una visión mucho más amplia es claro que solo accedemos a estos jardines tras un recorrido que, siguiendo el tropo de la narrativa de viajes (*The Lost World* [1912] de Arthur Conan Doyle es un ejemplo en este sentido al igual que la menos conocida *La Jangada: Huit cents lieues sur l'Amazone* [1881] de Julio Verne), inicia en la seguridad de la civilización (la cordillera ecuatoriana en el caso de *Cumandá*; Caracas en el caso de *Green Mansions*), para luego introducirnos progresivamente en la selva hasta dejarnos acceder a su corazón: el jardín. Como consecuencia de ello, se construye una geografía imaginada –fundada siempre en el punto de referencia de la metrópoli– que identifica estas regiones con lugares remotos, inaccesibles y, desde luego, aislados. En esa geografía las valiosas riquezas escondidas de la Amazonia se encontrarán siempre en la periferia de la periferia, más allá de la Historia, lejos de la civilización.

Ahora bien, ¿cómo son estos jardines? ¿Qué los hace tan especiales? Partiendo de la metáfora propuesta por Juan León Mera en su presentación de *Cumandá* ante la Real Academia Española, bien podrían considerarse estos jardines como "florecillas extrañas halladas en el seno de ignotas selvas". En la novela de Mera esta "florecilla" es el Arroyo de las palmas, mientras que en *Green Mansions* serán "The Woods" o las "Green Mansions" de Abel. La descripción del Arroyo de las palmas en *Cumandá* es diciente respecto a la estructura que subyace a estos lugares de ensueño:

> Un poco arriba … habían crecido en fraternal unión dos hermosas palmeras y dos lianas, de flores rosadas la una y la otra de flores blancas, que subiendo en compasadas espirales por los erguidos mástiles, las enlazaban con singular primor al comienzo de los arqueados y airosos penachos de esmeralda; por manera que bajo de éstos

columpiaban en graciosa mezcla los festones de las trepadoras plantas y los pálidos racimos de flores de las palmeras (107).

La disposición de los elementos en este pasaje no es casual. Se trata ciertamente de un *Locus amoenus* y, en esa medida, funciona como escenario ideal para el disfrute amoroso. Ernst Robert Curtius señaló, no totalmente exento de ironía, que todo *Locus amoenus* estaba conformado por una sombra agradable, uno o varios árboles, una pradera, flores, arroyos y algunos pájaros cantando (195). Cierto. Pero lo esquemático del escenario permite entrever un elemento adicional que está presupuesto en esta clase de lugares: abundancia de recursos. Flores, arroyo, arcos naturales e iluminación adecuada garantizan esta posibilidad (florecimiento y fertilidad) y facilitan, incluso, el símil con una arcadia. Así, no es extraño que Carlos compare el Palora, río que atraviesa su pequeño jardín con el Alfeo y, mucho menos, que en su visión Cumandá se transforme en una ninfa (138), posiblemente Aretusa. El resultado es predecible. La selva se transfigura en un paisaje donde la naturaleza provee con todo lo necesario posibilitando el flirteo amoroso y el ocio. Y, sin embargo, frente a ello, frente a este paisaje más bien mediterráneo, no podemos evitar preguntarnos ¿cómo es posible que se materialice en medio del trópico?

La cuestión es que un sentido muy importante no existe nada menos *natural* que un *Locus amoenus* y, en realidad, ciertos ajustes importantes son requeridos a fin de que pueda tomar forma este tipo de jardín en medio del bosque tropical amazónico. Mera y Hudson introducen en sus respectivos paisajes un número de elementos artificiales a fin de crear esta curiosa imagen de abundancia y fertilidad. Así, por ejemplo, y contrario al patrón general del bosque tropical cuya altura impide la proliferación de especies vegetales en el sotobosque,

encontramos aquí una vegetación reducida y, desde luego, diezmada. Explica Abel su experiencia en las "Green Mansions":

> I spent several hours in this wild paradise, which was so much more delightful than the extensive gloomier forests I had so often penetrated in Guayana: for here, if the trees did not attain to such majestic proportions, the variety of vegetable forms was even greater; as far as I went it was nowhere dark under the trees, and the number of lovely parasites everywhere illustrated the kindly influence of light and air (37).

En este escenario, cientos de especies animales y vegetales aparecerán. Hay monos aulladores que son comparados con ángeles charlatanes (Hudson 40), serpientes corales (85), innumerables pájaros (que recuerdan las primeras imágenes de Oviedo o Colón sobre América también ligadas al paraíso) y cuyas melodías se confunden, incluso, con las voces de las protagonistas de ambas novelas, Rima y Cumandá. Hay también un número importante de especies de plantas como palmeras, matapalos y ceibas (*Ceiba pentandra*), todos ellos dispuestos en la cantidad, altura y número necesario para no suscitar temores o recelos.

Toda esta abundancia requerirá igualmente de un clima apropiado. De esta forma, y al igual que en la arcadia, los ciclos climáticos del "Arroyo de las palmas" y de las "Green Mansions" corresponden a los de una gustosa primavera: "Hay gratísima frescura en el ambiente, dulces susurros en las hojas, suave fragancia en las flores" (Mera 231). Esto permite eliminar las incomodidades comunes del trópico. No hay animales molestos o peligrosos; tampoco excesiva humedad en el ambiente o calor; y mucho menos mosquitos que alteren la armonía natural de este jardín (algo de lo que, por cierto, Álvares de Azevedo

se burlará en su *Macario*).[9] Tampoco, por supuesto, hay enfermedades y más bien todo parece flotar en una agradable atmosfera destinada a resaltar la enorme exuberancia del escenario.

Un aspecto fundamental de estos jardines reside en el hecho de que a pesar de toda esta abundancia, del buen clima que predomina en ellos y de contar con terrenos aparentemente fértiles, nada de esto es aprovechado o siquiera considerado desde un punto de vista productivo por los amantes que los frecuentan. En cambio, estos prefieren dedicar su tiempo a las galanterías, a la composición de canciones y a la ensoñación amorosa propia de la tradición bucólica dejando de lado cualquier otra tarea, cualquier otra preocupación externa a su situación emocional. Tal desinterés por la vida material, por el trabajo y, en particular, por las fuentes de alimento tiene, desde luego, justificación. A diferencia de lo que sucede en las zonas aledañas a estos jardines,[10] allí todo florece y crece espontáneamente sin necesidad de intervención humana alguna. Se encuentran así cientos de racimos de uva

[9] Al hacer el balance del romanticismo en su país, Álvares de Azevedo señala sobre las descripciones de la Amazonia brasileña: "Falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas das florestas, nas torrentes das serranias, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite [...]. Mentidos! Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que esqueceu-se talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração: que na floresta há insetos repulsivos, répteis imundos, que a pele furta-cor do tigre não tem o perfume das flores—que tudo isto é sublime nos livros, mas é soberanamente desagradável na realidade" (311).

[10] Es cierto que la familia Tongana en *Cumandá* cultiva chacras de yuca, patata, maíz, y cañas de azúcar. Y que en *Green Mansions*, Nunflo, el padre adoptivo de Rima, siembra también en su huerto lentejas (pulses), el maíz (maize), las calabazas (pumpkins) y las papas (sweet potatoes). Sin embargo, todo esto es externo al jardín y sirve, más bien, para recordarnos la diferencia entre lo que está dentro y fuera, entre estos paraísos perdidos donde el amor y el disfrute son posibles y el resto de la selva en la que solo la desolación y la adversidad pueden encontrarse.

camairona (*Pourouma cecropiifolia*) abandonados en el suelo, dátiles y madroños (*Garcinia madruno*), naranjos y hasta plátanos "de cuyas abiertas y airosas coronas pendía el fruto en luengos cuernos de esmeralda de oro" (Mera 121). Todo este caudal de recursos hace innecesario el trabajo.[11] Mejor aún: dado que esta misma abundancia no es producto de la intervención humana, ambas novelas se ven obligadas a presentar estos espacios como *naturales*, al menos en el sentido de no haber sido tocados por la cultura, es decir, cultivados o "cuidados" para usar el término sugerido por Robert Pogue Harrison (1-13). El trasfondo de todo esto es conocido y presupone la dicotomía moderna que separa dos ámbitos ontológicos claramente diferenciados: la Naturaleza y la Cultura. Sin embargo, y más allá del oxímoron inherente a la idea de "un jardín natural", lo que resulta curioso es que estos jardines parecen ser más un ejemplo de zonas intervenidas y deforestadas que de lugares naturales. De ahí, quizá, que ambas novelas tengan que recurrir a ciertas convenciones comunes con el fin de reforzar la idea de lo natural y, sobre todo, para ocultar el artificio mediante el cual se han producido. En *Green Mansions*, el propio Abel explica lo que define a la Naturaleza:

[11] En *Green Mansions*, la mirada instrumental de Abel se enfrenta al desaprovechamiento que parece regir a sus Green Mansions. Así, él mismo se sorprende de que los indígenas que habitan cerca de sus Green Mansions no cacen allí: "Birds, too, were strangely abundant; and altogether this struck me as being the richest hunting-ground I had seen, and it astonished me to think that the Indians of the village did not appear to visit it" (39). La razón por la que los indígenas de la villa no visitan este jardín es que la caza (al igual que la ingesta de carne) ha sido prohibida en este territorio por Rima, esa "mistress of the creatures", "woodland fairy" que protege estos jardines.

> The human artist is only able to get his horizontal distance by a monotonous reduplication of pillar and arch, placed at regular intervals, and that the least departure from this order would destroy the effect. But Nature produces her effects at random and seems only to increase the beautiful illusion by that infinite variety of decoration in which she revels, binding tree to tree in a tangle of anaconda-like lianas, and dwindling down from these huge cables to airy webs and hair-like fibers that vibrate to the wind of the passing insect's wing. (Hudson 38-39)

Elegir la irregularidad o la ausencia de patrones como criterio último de lo natural no es ciertamente atípico en el siglo XIX. En cierto sentido, es precisamente esta imagen de la Naturaleza la que tienen en mente, por ejemplo, William Kent y Humphry Repton cuando propusieron, como alternativa a los clásicos jardines de formas regulares y predecibles, su versión del *Nature Garden* en Inglaterra. Siguiendo las ideas de Jean Jacques Rousseau,[12]

[12] El "Nature Garden", que se expresa a través del jardín inglés y del jardín francés, se concibe como un espacio en el cual el espíritu humano podría experimentar un sentido de libertad y alivio frente a las cadenas absolutistas y clericales (Hermand, 35). Estos se oponen a los jardines tradicionales en la medida que recurren a la irregularidad y evitan casi cualquier forma de decoración arquitectónica, todo con el fin de proporcionarle al paseante la sensación de libertad en medio de la magia de una naturaleza artificialmente presentada como "pristina" e "inmaculada". En *Julie ou la Nouvelle Héloise*, Rousseau proporciona un ejemplo de este tipo de jardines que, por lo demás, René Louis Girardin materializará en su parque en Ermenonville. Rousseau: "I began to traverse this transformed arboreal garden in a transport of joy; and even though I encountered within it no foreign plants, no products of India, I did find the indigenous plants so ordered and combined that they produced a delightful, charming, effect. Growing up in the growing, lush, but to trim a firm lawn were balsam plants, thyme, marjoram, and other fragrant herbs. One saw thousands of wildflowers shimmering there, among which the eye surprisingly discerned a few garden flowers that seemed to grow naturally with the others. From

ellos invocaron la irregularidad como rasgo fundamental de una naturaleza que identificaron con la ausencia de control humano. Al adaptar, por tanto, esta idea de naturaleza a los espacios reducidos de las ciudades modernas, ellos esperaban que la estructuración irregular de sus jardines artificiales pudiera proporcionar una experiencia de "libertad" e "independencia" respecto a las convenciones y normas impuestas por las sociedades modernas similar a la que podría encontrarse en medio de la naturaleza (Hermand 36).

Al reproducir esta visión en sus propios jardines naturales tanto Mera como Hudson les imponen también una connotación similar. En ambos casos, la selva se transforma en el símbolo de una vida libre de las convenciones sociales, de las obligaciones y prohibiciones de la vida en comunidad. Desde luego, esta visión positiva de la Naturaleza es, en buena medida, resultado de la influencia romántica que tiene un precedente directo en novelas como *Atala* (en el caso de *Cumandá*) o *The Missionary* (en el caso de *Green Mansions*).[13] En estos y otros ejemplos lo que está en juego es cierta visión romántica de la naturaleza donde esta se convierte en la depositaria de una suerte de moralidad espiritual que podría servir como orientación y norma para la vida social (Smith 18-30). De ahí la constante fascinación con

---

time to time I came upon dark shrubbery, impenetrable for the rays of the sun, like the densest forest. In open spots I saw here and there without any order rose hedges, raspberry, thickets, currants, lilac, hazelnut shrubs, Jasmine, broom, trifolium, all of which adorned the countryside and gave it the appearance of an uncultivated field" (citado por Hermand, 36-37).

[13] J. V. Fletcher sugirió en su artículo "The Creator of Rima" que las influencias directas para *Green Mansions* (específicamente para Rima) son la *Lucy* de Wordsworth, la *Cyntha* de Shelley, entre otras. Sobre este mismo argumento, Carlos Baker ha planteado múltiples similitudes entre *The Missionary* de Lady Morgan y *Green Mansions*. Un elemento particularmente relevante para nuestro caso reside en el parecido entre los bosques de *Green Mansions* y los escenarios de la Cashmira donde tiene lugar la novela de Lady Morgan (254).

esta Naturaleza no domada, por fuera del dominio humano y en la que podría encontrarse una visión más auténtica del propósito de la vida humana. De ahí también la común identificación entre los personajes femeninos (llámese Rima, Cumandá, Iracema o Atalá) y la Naturaleza. En cada caso, amarlas a ellas sugería la posibilidad de una suerte de armonía con este sentido moral último escondido en esta Naturaleza.

Aunque he insistido en los párrafos anteriores en que en ambas novelas se mantiene una división clara entre lo estrictamente natural y lo que es producto del trabajo humano, es claro que a menudo el límite que separa a una de otra se torna borroso permitiendo entrever un motivo adicional detrás de los jardines de Mera y Hudson. Una forma de apreciar este hecho parte de advertir que en muchos casos la selva, la antítesis romántica de la sociedad, es descrita a partir de un vocabulario arquitectónico, esto es, a través de curiosas alusiones a su infraestructura.[14] Encontramos así que la selva de *Cumandá* está hecha con "bóvedas del bosque", "pabellones de musgo y lianas", "artesones de verduras", una "fortificación de la naturaleza", una "mansión de lindas aves y brillantes insectos". la premisa en juego es, de hecho, explicada por el narrador omnisciente de *Cumandá*:

> En este laberinto de la vegetación…se hallan maravillosos dechados en que pudieran buscar su perfección las artes que constituyen el orgullo de los pueblos cultos: aquí está

[14] Lesley Wylie examina esta relación en la obra del escritor cubano Alejo Carpentier. Desde su perspectiva, las múltiples asociaciones y equivalencias entre naturaleza y arquitectura no solo permiten verificar la idea de América como un espacio adecuado para el barroco, sino también permiten cuestionar la división ontológica entre naturaleza y cultura, entre plantas y cosas: "The continuities between plants and buildings foregrounded by Carpentier's fictional and nonfictional writings are one way in which the author destabilizes the idea of human culture as separate from nature (*The Poetics of Plants in Spanish American Literature*, 109).

> diversificado el pensamiento de la arquitectura, desde la severa majestad gótica hasta el airoso y fantástico estilo arábigo, y aun hay órdenes que todavía no han sido comprendidos ni tallados en mármol y granito por el ingenio humano: ¡qué columnatas tan soberbias!, ¡qué pórticos tan magníficos!, ¡qué artesonados tan estupendos! (Mera 92)

El problema obviamente es que si no han sido manos humanas las que han modelado estos "pabellones verdes" entonces ¿quién ha sido? Mientras contempla sus "mansiones verdes", Abel tiene una epifanía que le revelará la mano detrás de su adorado jardín:

> how pleasant a place it was to be in! What a wild beauty and fragrance and melodiousness it possessed above all forests… then casting up my eyes, thanked the Author of my being for the gift of that wild forest, those green mansions where I had found so great a happiness (Hudson 68-69)

Conclusión que también encontramos ratificada en *Cumandá*, aunque expresada con un tono menos spinozista:

> Aquí está vivo el genio de la naturaleza que hizo las maravillas de las selvas, y las repite y multiplica todos los días: ¿no lo veis?, los escombros van desapareciendo bajo la sombra de otros suntuosos y magníficos edificios. La eterna y divina artista no demuele sus obras sino para mejorarlas, y para ello recibe nuevas fuerzas y poderosos elementos de la descomposición de las mismas ruinas que ha esparcido a sus pies (Mera, 93)

Y comprendemos entonces que el jardín es resultado también de la industria, sí, pero no humana, sino divina. La idea aquí en juego es antigua y tiene posiblemente origen en la misma visión del paraíso judeo-cristiano. Con todo, encontramos una versión depurada de ella en Tomas de Aquino quien ve a la Naturaleza como la representación de la voluntad y mente de Dios (Samson 7; Silvestri 43). Idea que, por lo demás, los románticos actualizarán a partir de los trabajos de Spinoza y Goethe para quienes la naturaleza no era una simple forma inorgánica y mecánica sino, más bien, una expresión material de cierto orden divino (Harmond 42-43). Crucialmente, una visión similar de la Naturaleza se encuentra delineada en ambas novelas. Así, tanto el Arroyo de las Palmas como las Green Mansions de Abel son presentadas como el producto de una entidad suprahumana. En *Green Mansions*, por ejemplo, esta entidad es referida como el "Author" (69), a "fanciful artist" (85), ese "unknown being, personal or not, that is behind nature" (310). Y en *Cumandá* como los "genios buenos de la selva" o "el buen Dios". Más allá de estas variaciones superficiales, el resultado es el mismo: a través de este recurso, ambos jardines dejan de ser un "*Locus amoenus*" y pasan a convertirse en algo más: un recinto sagrado (*locus sacer*), un santuario natural donde, como lo expresa la misma Cumandá, todavía hay "Genios que concurren invisibles a animar las fiestas" (113), en el que la naturaleza no es más que la obra de un gran diseñador.

El acto de maquillar estos jardines salvajes con el barniz de lo sagrado tiene varias consecuencias en nuestra lectura de ambas novelas. En primer lugar, nos ayuda a entender el juego de símbolos y signos vedados en la selva a través de los cuales se mueven los diferentes personajes. Buenos augurios si las palmeras crecen, si los arroyos y ríos son cristalinos, si los pájaros cantan, en suma, si hay abundancia en estos jardines. Y en el lado opuesto,

sabemos que hay un sino aciago porque hay serpientes entre las flores, fieras al pie de los árboles, porque las aguas del Arroyo de las Palmas se han enturbiado, porque las palmeras están destrozadas, por la tormenta que se avecina, por las nubes que permanecen grises o por los pájaros que se han marchado. No se trata, como es evidente, de un simple *topos oraculus*. Lo que presupone en realidad es una identificación clara y directa entre *physis* y un *ethos*. Así, estos territorios son definidos como expresión de una normatividad implícita de la cual emana una ética particular que aprueba o desaprueba las acciones en la novela. En ellos, por lo tanto, está ya de algún modo inmerso lo correcto e incorrecto, lo bueno y lo malo.

En segundo lugar, nos permite entender que ninguno de estos jardines (y algunos otros que surgirán en el siglo XIX por toda Latinoamérica) se refieren propiamente a la selva amazónica. En realidad, lo que ambos autores tienen en sus ojos es una idea, un arquetipo que ha permeado la historia de Occidente y que sigue articulando múltiples y, a veces, contradictorios significados, a saber: la Naturaleza. Es esa Naturaleza, ideal, ahistórica y desprovista de humanos, la que tiene necesariamente un aura divina y, por tanto, puede considerarse como abundante, fértil, es decir, como un paraíso sagrado. Eso explica porque la otra naturaleza, la histórica y concreta, que coincide con la zona del Pastaza (en *Cumandá*) o con la región que está entre las cuencas del Orinoco y del Amazonas (en *Green Mansions*) sean casi inexistentes en estas novelas. En realidad, podría decirse que estas son apenas una excusa para hablar de una entelequia, de una aspiración que se esconde en el seno mismo de la civilización y que remite, al final de cuentas, a la promesa de una arcadia terrestre, una nueva Edad de Oro donde la primavera sea eterna, corran ríos de leche y la tierra produzca sin arar sus frutos.

Es innegable que detrás de estos jardines existe el propósito de "reencantar" la selva. Lejos de ver este espacio como un paisaje estrictamente productivo, estos textos alentarán la

idea una naturaleza cuyo valor no residía en los recursos naturales o materias primas presentes en ella (como podrían haberlo hecho los informes de los exploradores europeos), sino, más bien, en ser la expresión de un orden y equilibrio natural al que la humanidad debería aspirar. El resultado, con todo, es contradictorio. Primero porque tal y como lo ha sugerido Raymond Williams en su *The Country and the City*, recurrir a estos paraísos de abundancia terrena es, casi siempre, también una forma de cuestionar la situación del presente, los usos cotidianos, las formas de vida actuales, los modos de poblar el territorio y las relaciones sociales que le dan sentido material a este. Segundo porque al mismo tiempo que estas novelas crean espacios sagrados que deberían mantenerse sin intervenir, ellas también incorporan, a través de la escritura, estas regiones dentro de o bien un proyecto de Nación (Mera) o bien dentro del circuito global de tránsito de mercancías y personas (Hudson). De esta suerte, ambos casos revelan, hasta cierto punto, las contradicciones mismas del romanticismo, su abierto rechazo de la modernidad, pero también su compromiso profundo con los ideales que la estructuran de un modo u otro (por ejemplo, la existencia de una división clara entre Naturaleza y Cultura).

Y, sin embargo, sería apresurado pensar que estos jardines son anacrónicos. De una u otra manera, tanto ellos como la ideología que les da sentido siguen vigentes determinando algunos usos de la tierra a lo largo y ancho de la cuenca del Amazonas. Así, por ejemplo, es esta misma imagen de un paraíso, una tierra prístina y no intervenida por el hombre donde la naturaleza es fértil y los frutos abundantes, la que ha creado la conciencia ambiental contemporánea bajo la figura secularizada de la biodiversidad o la megadiversidad de esta región. Y es también esta imagen la que ha servido como justificación (bajo el concepto de integridad ecológica) para instituir y delimitar porciones de la selva en la forma de áreas protegidas o Parques Nacionales donde la caza, la ganadería o la agricultura se encuentran

prohibidas (tal y como lo hiciera la propia Rima para el caso de su adorado jardín). Se trata en todos estos casos de tierras sagradas, sustraídas del libre uso y comercio (y, por tanto, de la Historia), donde la intervención del hombre se concibe como una alteración de una supuesta armonía natural. Como los jardines de Mera y de Hudson, estos pequeños paraísos megadiversos son también artificiales en cuanto su propia delimitación para efectos de su conservación es necesariamente el resultado de la intervención humana. Sin embargo, son estos paraísos –remotos y abundantes– los que determinarán también una forma en que se ha organizado y zonificado la selva desde el siglo XIX. No es por ello gratuito que el título que Euclides da Cunha usara para su libro sobre el Amazonas fuera "À Margem da História". Y mucho menos que el otro título considerado fuera "Um Paraiso Perdido". En el fondo hablaba de lo mismo. Un paraíso al margen de la historia humana. Y, con ello, de la necesidad de incluirlo.

## 2.2 La selva del futuro

Ningún tren o barco surca "los ríos de leche" que cruzan la arcadia. Tampoco hay bodegas donde se almacenen los "frutos de la tierra" que crecen sin necesidad de arado en el Paraíso. No es necesario. A la larga, la perspectiva de escasez es contrarrestada con una primavera eterna de fértiles y abundantes suelos. ¿Qué necesidad existe entonces en llevar trenes y barcos a la Amazonia si esta, como hemos visto, es un paraíso? ¿Qué ventajas podría haber en trasplantar la modernidad en ella? Ninguna aparentemente. Por eso, para incorporar la selva amazónica en el circuito de mercancías, para aprovechar todos los recursos que parecen encontrarse allí en abundancia, será necesario, primero, secularizar estos jardines y,

segundo, inventariar sus carencias. O lo que es, al fin de cuentas, lo mismo: racionalizar el territorio a fin de convertirlo en parte de la historia de la humanidad.

Racionalizar aquí tiene un significado bastante preciso. En términos generales, está ligado a la práctica de la agrimensura. Alejandro Quin y Susanna Hecht han sugerido que esta exigió en el caso latinoamericano transformar estos "paraísos perdidos" en territorios "legalmente incorporados a la jurisdicción de poderes coloniales o Estados nacionales" algo que "implicaba generar un vasto aparato intelectual compuesto por "estudios geológicos, cartografía, estudios de campo e informes legales, así como tratados sobre historia diplomática y cultural" (Quin 127). Así las cosas, lo que encontraremos desde las primeras décadas del siglo XX en la Amazonia es un esfuerzo por consolidar un conocimiento más preciso y detallado de este territorio en aras de organizarlo, ejercer soberanía sobre este y, además, explotar sus recursos.

Quizá no existe mejor lugar para entender este proceso que *De Bogotá al Atlántico por la vía de los ríos Meta, Vichada y Orinoco* (1897)[15] del colombiano Santiago Pérez Triana y la colección de ensayos sobre la Amazonia, *À Margen da História* (1909), del escritor brasileño Euclides da Cunha. A pesar de sus notables diferencias, en ambas obras está claramente esbozado el anhelo de trasplantar la modernidad en la selva, es decir, de

[15] Existen dos versiones del libro. La primera es *De Bogotá al Atlántico*, publicada en 1897 en Paris. La segunda, *Down the Orinoco in a Canoe*, publicada en 1902 en New York. Aunque ambas versiones son similares, existen varias adiciones en la versión en inglés que responden al tipo de lector presupuesto en cada caso. Así, mientras la versión en español parece funcionar como una carta de recomendaciones para el gobierno nacional respecto a cómo aprovechar las tierras orientales, la versión en inglés funciona más como un *brochure* destinado a incentivar la inversión inglesa al territorio nacional. Atendiendo a estas diferencias, en esta sección trabajo con ambas versiones.

actualizar las arcadias y jardines salvajes en la forma de espacios productivos. Por ello, en ambos casos encontraremos modificaciones sustanciales en los paisajes de esta región, transformaciones que, al tiempo que lo racionalizaban, creaban un espacio enteramente nuevo. El resultado es curioso. Dado que la Amazonia moderna es un proyecto futuro en estos autores, es imposible no pensar en este como un paisaje futurista. En este paisaje, la región del Amazonas se convierte en una compleja red de ferrocarriles integrados a una vasta red de ríos navegables a lo largo de los cuales cruzan cientos de barcos cargados con materias primas extraídas de zonas remotas y, de algún modo, todavía fértiles. En ese paisaje utópico, además, los modos de producción premodernos, mayormente centrados en el latifundio, han dado paso a formas racionalizadas de producción agropecuaria, a enclaves futuristas donde hospitales, teatros, carreteras y avenidas surgen en medio de paisajes anteriormente poblados solo con arroyos cristalinos, pájaros y árboles frutales. En cierto sentido, el sueño de llevar al capitalismo a la selva carga sobre sus hombros esta cuota de ciencia ficción.

Es claro, sin embargo, que no se abandonan totalmente los elementos a partir de los cuales se construyeron los jardines decimonónicos. La selva del futuro continúa siendo todavía fértil y abundante, aunque no exista ya una mano divina detrás de ella. De ahí que la Naturaleza no posea un valor o propósito inherente y que este dependa, más bien, de la visión humana, de su habilidad para perfeccionar las obras incompletas de la Naturaleza. Por otra parte, parece evidente que un propósito general en torno al cual se articularán ambos textos tiene que ver con lo remoto y, específicamente, con cómo reducir la distancia entre los centros metropolitanos y estos nuevos paisajes de producción. De este modo, a diferencia de *Cumandá* y *Green Mansions*, donde se acentuaba la lejanía geográfica como una forma de asegurar también la idea de un paraíso, aquí esta distancia se revela en la forma de una dificultad que tendrá que ser resuelta a fin de que estos territorios puedan ser

económicamente viables. La forma de hacerlo, como veremos, es a través de una amplia red de vías de comunicación.

Euclides da Cunha llega al Amazonas en 1905. Lidera la Comisión Brasilera de Límites con el Perú en el marco de las disputas territoriales existentes entre, primero, Bolivia y Brasil, y, luego, Perú y Brasil por la región del Acre.[16] Su ruta inicial es la misma que siguieron los "caboclos" de Alberto Rangel en "Inferno Verde", la de los exploradores que viajan al "Lost World" de Arthur Conan Doyle y la que realizará Mário de Andrade, años después, registrada en sus diarios y publicados con el título de *O Turista Aprendiz*: entrada al Solimões por Belém do Pará, pasando por Santarém, hasta alcanzar Manaus. Debido a que entre las tareas asignadas como agrimensor se contempla la corrección y el perfeccionamiento del mapa elaborado por William Chandless de la cuenca del Purús, da Cunha tendrá que dirigirse, desde Manaus, hacia los territorios que este último había dejado sin revisar (la cabecera del río Purús, específicamente) y que permanecían aún sin control administrativo. Como era de esperar, sobre este territorio se había especulado bastante dando origen a una geografía conjetural y ciertamente imaginativa. La labor de da Cunha se dirige precisamente a estas mistificaciones. De este modo, revisará el curso del río, confirmará

[16] La premisa detrás de las negociaciones con Perú se fundamentó en el principio *Uti Possidetis de facto* al que apelara el Barón de Río Branco desde su disputa territorial con Argentina. Según este, más allá de las divisiones dejadas durante la colonia, el territorio nacional se debería definir siguiendo el paradigma de la ocupación real de los territorios en disputa. Precisamente por este motivo, uno de los desafíos fundamentales que enfrenta da Cunha es probar que los territorios en disputa habían sido colonizados por brasileños. Al conseguir eso, sería posible reclamar legítima posesión sobre los territorios cedidos por Bolivia a Brasil.

nombres de las poblaciones ribereñas, revisará coordenadas y elaborará mapas[17] que documentan sus hallazgos. En suma, racionalizará este territorio expurgándolo de fantasías e imaginaciones y propondrá, a su vez, el camino para incorporar este "paraíso perdido" dentro de la Nación brasileña.

El primer paso en esa dirección supone una caracterización general de la Amazonia. En "Impressões Gerais",[18] ensayo incluido en la colección *À Margem da História*, encontramos el marco general de este proyecto. Tal y como lo ha sugerido Susanna Hecht, allí da Cunha pone en tela de juicio dos interpretaciones comunes sobre la historia geológica de la región. Por un lado, cuestiona a los "catastrofistas" (por ejemplo, Russell Wallace) que atribuyeron el origen del río Amazonas a un cataclismo o un evento singular y, por el otro, a los "deístas" (por ejemplo, Louis Agassiz), quienes apelaron a la intervención divina como explicación de las formaciones geológicas que predominan en la región (236). Frente a ambas visiones, da Cunha opone un modelo de evolución progresiva en el que el Amazonas es el resultado de cambios incrementales asociados al levantamiento de la cordillera de los Andes y a la formación de un gran lago (hoy conocido como formación Pebas) que, con el tiempo, terminaría drenando sus aguas hacia el este a través del canal natural que se formara entre el Escudos Guyanés y el de Brasilia. Como resultado de ello, da Cunha puede reubicar estos paraísos salvajes dentro de una línea causal. En ella, la selva se revela como un territorio

[17] Da Cunha realizará tres mapas: 1) un mapa de la región con sus asentamientos y forma de organizar el territorio; 2) un mapa del Puras y 3) un mapa del régimen de propiedad.

[18] Susanna Hecht ha señalado que el ensayo "Impressões Gerais" es una versión literaria y revisada del texto científico "Um Rio abandonado (O Purús)", publicado en la *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* en 1905, poco después de que da Cunha regresara de la Amazonia. Este texto aparecerá republicado en *Á margem* da História" con un título ligeiramente diferente: "Rios em abandono." (234)

nuevo, aún en formación, como eso que con cierto lirismo él expresa a través de la idea de que la selva es la última página inédita y contemporánea del génesis.[19] Es notable lo que sucede aquí. A diferencia de Mera y Hudson para quienes estos jardines eran ya la obra terminada y concluida de dios, da Cunha concibe a la Amazonia acomo un espacio en estado germinal donde todavía los ríos no han asentado sus lechos, donde predomina una vegetación propia del Cretácico y una fauna mayormente anfibia de origen Paleozoico. Se trata, en suma, de un escenario que funciona más como un *work in progress* y que requiere de la intervención humana para alcanzar su verdadera madurez.

Junto a esta caracterización inicial del espacio amazonense, da Cunha propone un segundo movimiento dirigido a poner en cuestión la idea de la selva (en particular la región del Acre) como un lugar despoblado (281). Desde luego, esto exigirá desvirtuar las conjeturas semi-míticas que existían sobre el Purús,[20] pero además exige mostrar que esta zona no es

[19] En su discurso para la Academia de Letras, da Cunha expone esta idea con su acostumbrada claridad: "A própria superfície lisa e barrenta era mui outra. Porque o que se me abria às vistas desatadas naquele excesso de céus por cima de um excesso de águas, lembrava (ainda incompleta e escrevendo-se maravilhosamente) uma página inédita e contemporânea do Gênese. Compreendi o ingênuo anelo de Cristóvão da Cunha: o grande rio deverá nascer no Paraíso..." (100).

[20] Se trata, de este modo, de un trabajo de desmitificación centrado en el área que comprende los ríos Yavarí, Juruá y Purús. Algunos imaginarios compartidos durante el siglo XVIII pueden ilustrar lo que aquí está en juego. Sobre este escenario el padre João Daniel había dicho en su *Tesouro Descoberto* que no había población alguna. Del mismo modo, el Padre Cristóvão da Cunha había indicado que en las estribaciones del Cuchiguara o Purús, habitaban "gigantes de dezesseis palmos de altura e mui valentes e andam nus; trazem grandes pateras de ouro nas orelhas e narizes e para chegar a seus povos são necessários dois meses contínuos de caminho desde a boca do Cuchiguara" (282); idea que Guilaume de Liste reafirmará diciendo sobre este mismo que "Mutuanis, que l'on dit être des géants riches em or, habitants à 2 mois de chemin de l'embouchure de la Rivière" (283).

una “tierra virgen”, un desierto sino más bien un lugar donde existen sólidas dinámicas de poblamiento. El escenario es propiamente hablando el alto Purús. Respecto a este territorio en disputa con Perú, la cuestión de los “siringales” y los “varadouros” será fundamental. En esencia, ambos sirven para probar la presencia de la nación brasileña y, por tanto, el derecho sobre dichos territorios.

Aunque lo revisaremos con más detalle en la siguiente sección, por ahora es importante señalar que los “siringales” son extensiones de tierra donde crece la siringa (*Hevea brasiliensis*), una variante del caucho. A diferencia de lo que sucede con el hule (*Castilloa elástica*) cuyo sistema de extracción impone el nomadismo de los recolectores, la siringa permite asentamientos estables en la medida que es posible continuar extrayendo caucho del mismo árbol durante periodos de tiempos más extensos. Notablemente, el argumento de da Cunha se fundamenta en la identificación de los brasileños con la siringa y de los peruanos con el hule. Dadas las condiciones particulares de cada uno de estos árboles, dicha identificación funciona como un argumento poderoso que prueba la presencia, aprovechamiento y consecuente poblamiento de los brasileños en la zona (en contraste con

Por otra parte, da Cunha también corrige los errores de sus predecesores como, por ejemplo, Aire do Casal que en su “Corografía Brasílica” sugiriera que el Purús no nace en las sierras del Perú basándose en la existencia de comunicación entre el Ucaiali y el Mamoré por el rió de la Exaltación y el lago Roguagoalo. También cuestiona la idea propuesta por James Orton de que el Purús era el legendario Maru-Maiú o “río de las serpientes” de los Incas. Al resumir los informes que existían sobre la región, da Cunha señala: “Não exemplifiquemos. Sem exagero pode-se dizer que o Purus, com tanta lucidez definido por W. Chandless, ia a pouco e pouco voltando a ser o fabuloso Cuchigura velado nos absurdos que aprouve emprestar-lhe a fantasia maravilhosa dos cronistas e cartógrafos que se sucederam de Cristóvão d’Acuña e Guillaume de Lisle” (291).

el nomadismo de los peruanos que, en principio, no podrían haberse asentado allí debido a su constante búsqueda de nuevos árboles).

El otro gran *corpus* de evidencia suministrada por da Cunha son los "varadouros". En general, estos corresponden a trochas o caminos construidos por los pobladores para conectar dos vertientes fluviales con el propósito de recortar distancias y evitar recorridos innecesarios a través de ríos o afluentes. Si bien estos funcionan a modo de vías de comunicación rudimentarias entre siringales y entre estos y los puertos de embarque, su importancia no es meramente económica. En su ensayo "Transacreana", da Cunha demuestra que estos son el legado de la actividad histórica de los paulistas que, tras años de presencia en el área, han logrado crear un verdadero paisaje brasileño en medio de la selva. En este sentido, ellos son la prueba irrefutable del modo en que los brasileños (pero no los peruanos) han domesticado el territorio "de um modo de todo contraposto à primitiva submissão ao fatalismo imponente das grandes linhas naturais de comunicação" (197). A través de ellos, estos primeros pobladores han logrado sembrar las primeras semillas de la civilización en medio de la selva. Mejor: ellos han preparado la selva para su incorporación a la Historia de la Nación Brasileña.

Una de las consecuencias que resultan de este ejercicio de racionalización del territorio es que esta selva se presenta como un espacio secularizado o, al menos, podríamos decir, deja de ser la expresión de ese orden divino que era parte constitutiva del paisaje amazónico en Mera y Hudson. Esto es fundamental para la visión que tiene da Cunha de la selva. Pues una vez la selva ha sido despojada del sentido que provenía de su relación con un orden supra natural, esta queda reducida a un mero desorden de elementos, una vaga colección de fragmentos inconexos y, a menudo, caóticos (Hardman 63-69). Para subsanar tal vacío, da Cunha propone un nuevo proyecto dentro del cual todos estos elementos puedan

articularse a la luz de un fin común. Ese proyecto es la modernización de la selva y, con ello, la transformación de esta en un paisaje productivo plenamente incorporado al proyecto histórico de expansión brasileño. Para entender el tipo de transformación que exigirá este proyecto que, en el fondo, apunta a trasplantar la modernidad a la selva podemos compararlo con la propuesta que Santiago Pérez Triana delinea en su obra *De Bogotá al Atlántico*.

El territorio recorrido por Pérez Triana comprende una buena parte del límite noroccidental de la Amazonia, específicamente lo que hoy en día es conocido como la cuenca del Orinoco. El libro revela los pormenores de su huida de Bogotá (debido a la llegada al poder de sus enemigos políticos –posiblemente conservadores), pasando por los Andes Orientales, la cuenca del Meta, luego el Vichada, para luego tomar el Orinoco y llegar a Ciudad Bolívar en Venezuela. Aunque prácticamente desconocido para la crítica contemporánea, Pérez Triana fue una figura intelectual relativamente influyente a comienzos del siglo XX. Conoció a Rubén Darío (quien escribe uno de los prólogos de la edición en español) y, en Nueva York, hizo parte del círculo formado por José Martí y Juan Antonio Pérez Bonalde. Además, fue cercano a R. B. Cunninghame Graham (quien escribe el otro prólogo del libro), Joseph Conrad y, posiblemente, también del mismo Hudson. Su influencia, sin embargo, no se detiene allí. El personaje de Don José Avellanos en el *Nostromo* de Conrad está inspirado parcialmente en los infortunios de Pérez Triana.[21]

[21] El 31 de octubre de 1904, tras haber finalizado *Nostromo*, Conrad le escribió a Cunninghame Graham una carta refiriéndose a las páginas 41 y 42 de su novela: "I am compunctious as to the use I've made of the impression produced upon me by the Ex Sr Don Perez Triana's personality". ("Explanatory Notes", 436). En *Nostromo*, José Avellanos es descrito como "A statesman, a poet, a man of culture, who had represented his country at several European Courts (and had suffered untold indignities as a state prisoner in the time of the tyrant Guzmán Bento)" (Conrad 39).

Asimismo, existen varios elementos en común entre la vida de Pérez Triana y la del Abel de *Green Mansions*. Y, más recientemente, Ericka Beckman ha insinuado en *Capital Fictions* que José Eustasio Rivera podría haber usado a Pérez Triana como modelo para el personaje de Arturo Cova.[22] Todo esto habla, quizá, de la importancia de una figura en la que vienen a coincidir distintas visiones de la Amazonia y a la que muchas otras se remitirán para cuestionar o reafirmar sus propias posiciones. De ahí la necesidad de considerar su intervención en esta tradición.

La visión de la selva que abriga Pérez Triana se mueve dentro de las mismas líneas que la de otros escritores de comienzos del XX. Siguiendo el ideologema común de la época, el colombiano reproduce la oposición entre civilización y barbarie, donde lo civilizado es identificado con la modernidad periférica colombiana (y de un modo más amplio con su adorada Londres) y la barbarie con los modos de vida de los indígenas, el intercambio incipiente de caucho y resinas y, sobre todo, con una normatividad en la que prima la fuerza, pero sobretodo los instintos (100). Sin embargo, y como sucede en otros casos en

[22] El argumento de Beckmann es mucho más preciso. En uno de sus poemas, Pérez Triana escribe que los "poetas son acuñadores de la moneda del sentimiento". En *La vorágine*, la metáfora es literalizada en la medida que Cova y Alicia son confundidos efectivamente por acuñadores de moneda lo que da pie para pensar en una suerte de parodia. Escribe la autora: "Pérez Triana's essay on poetry is not well known today, and I have not been able to ascertain whether Rivera read it or not. But two additional elements of his life make me think that Rivera might have found fertile grounds for parody: first, this intellectual wrote his own travel narrative detailing a trip from Bogotá through the jungle, entitled *De Bogotá al Atlántico* (1905). Second, this book was written after Pérez Triana was forced to flee Bogotá as a result of a scandal involving some murky business deals surrounding the construction of the Panama Canal, a context that transforms him into an intriguing site of possible inspiration for Rivera" (177).

Latinoamérica, su defensa absoluta de la civilización es infectada, a menudo, por una defensa romántica de la naturaleza. Quizá debido a las circunstancias mismas que lo obligaron a alejarse de Colombia, Pérez Triana encuentra en estos territorios "salvajes" y rara vez "visitados por hombres blancos" un bien más preciado y valioso en su situación: libertad. En este sentido preciso, podría decirse que Pérez Triana está mucho más cerca de Hudson que de da Cunha. Al este de Colombia, sobre el río Vichada, en el límite entre los Llanos y la Amazonia también encontraremos las mansiones verdes de Pérez Triana:

> The lessons of history seemed clearer and more intelligible, the puissant and sonorous voice of poetry sounded fitly under that blue sky in the midst of those forests, even as the notes of the organ seem to vibrate and echo as in their very home, under the fretted vault of some Gothic temple. (Pérez Triana *Down the Orinoco in a Canoe* 131)

Y, sin embargo, su ojo atento toma nota de todas las carencias y problemas de esta naturaleza. Establece los problemas y específica las modificaciones requeridas para solucionarlos en el futuro. El paisaje soñado que levantará Pérez Triana en el límite del Amazonas y la región del Orinoco incorpora 1) la ampliación de la frontera agropecuaria y 2) una red fluvial. La conjunción de ambos elementos produce un escenario donde la extracción racional de las materias primas que ya ofrece la selva (y que podría ofrecer en mayor cantidad una vez colonizado el territorio) puede ser exportada y vendida en los mercados internacionales. En ese escenario futuro, el Amazonas aparece como un espacio completamente integrado al circuito global de mercancías y ha dejado de ser una frontera interna para, al igual que el Oeste americano, convertirse en fuente de riqueza para la Nación.

Existe, ciertamente, una premisa conocida detrás de esta visión. El paisaje que imagina Pérez Triana parte de la abundancia de estos territorios:

> Abundan los productos naturales del trópico, tales como el caucho, la zarzaparrilla, la zarrapia, las plantas textiles, las resinas útiles y las maderas preciosas; y la fertilidad del suelo, al decir de los expertos, no es superada en parte alguna del mundo conocido. El clima, aunque caluroso, no es insalubre, y durante seis meses del año, la atmósfera es refrescada por las brisas que soplan todo el día, y que arrastran en sus alas los miasmas y las impurezas. (80)

Pérez Triana habla de vastas regiones no domesticadas y aún no sometidas al imperio humano. Habla de frutos que crecen naturalmente en lugares olvidados por los gobiernos de Colombia y Venezuela y de ríos caudalosos sin aprovechar. Habla, en suma, de un jardín en el que la naturaleza existe sin intervención humana. Estos jardines ya son conocidos para nosotros. Abundancia y fertilidad son fundamentales en ellos. Pero, a diferencia de Mera y Hudson, Pérez Triana no los considera como territorios intocables o sagrados. Es cierto que el autor colombiano sigue pensando que la Naturaleza es, al final de cuentas, la expresión de un Creador (62). Sin embargo, la conclusión que deriva de ello es claramente distinta. En un momento, el propio río Meta le explica a Pérez Triana el propósito último de los ríos y, con ello, de la Naturaleza:

> Ese grande imperio, para el cual formamos aquí la base, no podrá establecerse sino cuando el hombre haya vencido aquellas condiciones del trópico que hasta ahora lo han hecho apto tan sólo para la vida de comunidades compuestas de amos y esclavos.

> La ciencia moderna que ha de suministrar los medios para destruir los miasmas, los microbios y los animales enemigos del hombre, que por medio de acumuladores ha de cambiar á voluntad las temperaturas, y por medio de rápidos vehículos ha de destruir las distancias, será la que permita una transformación que hasta ahora no hay derecho de esperar, dada la experiencia histórica. Y para ello, para lograr todo eso, suministramos nosotros la fuerza que el roce de nuestras aguas mismas produce en la omnipresente electricidad, aprovechable cuando el hombre haya aprendido á recogerla en todas sus fuentes. (67)

A través del recurso retórico de la personificación, Pérez Triana crea un argumento para justificar la necesidad de desarrollo en la región. El efecto es poderoso en la medida que naturaliza la voz misma de la modernidad y el progreso. Desde esta perspectiva, la modernidad se presenta como una etapa más de la Naturaleza, como parte de su evolución inevitable. Las razones detrás de este juego retórico son evidentes y se encuentran ya delineadas en el prólogo que escribe Pérez Triana a *Por el sur* de Miguel Triana. Allí el autor recuerda la lección aprendida de la disputa por el Acre y señala el riesgo de que la tierra abandonada "pueda ser reclamada por otro más activo y emprendedor, que acomete la explotación de esa riqueza y convierte en elemento activo de bien para la humanidad" (xiv). Así las cosas, Pérez Triana ve la Naturaleza como un bien activo del cual resulta un imperativo casi moral para cualquier nación, a saber: su explotación. Lo contrario, en su perspectiva, supone un desperdicio:

> Pensábamos que esas selvas y esos bosques encierran riquezas abundantes para remunerar todos los esfuerzos del hombre, y soñábamos finalmente con el día en que

> gobiernos ilustrados y enérgicos hagan surcar esas aguas por raudos bajeles que lleven la civilización de una orilla á la otra y establezcan en esos bosques, en donde hoy impera la naturaleza bravía y agresiva, centros de civilización y libertad. (*De Bogotá al Atlántico* 316)

Nada de esto debería resultar sorprendente. Una consecuencia de racionalizar la selva es que toda la abundancia y fertilidad que se le atribuye deja de tener un sentido trascendental. De esta suerte, si antes su presencia era signo de lo divino, en ausencia de este fundamento, esa misma abundancia se convertirá en un simple desperdicio de recursos. De ahí que, al igual que sucede en da Cunha, el siguiente paso requiera conferirle un nuevo sentido, un nuevo propósito. La solución de Pérez Triana recurrirá, al igual que la de da Cunha, a la formulación de un proyecto futuro mediante el cual pueda sacársele el mayor provecho a toda esa abundancia de recursos (que desde ahora en más se convertirán en materias primas). ¿Cuáles son, pues, los elementos que definen la selva del futuro y que se articularán para dar vida a un paisaje completamente nuevo? Aunque entre da Cunha y Pérez Triana existen algunas diferencias, el modelo en el fondo es asombrosamente similar. Consideremos algunos de estos elementos comunes.

El primero de estos es la dupla agricultura/ganadería.[23] Más allá de ser formas de aprovechamiento de la tierra que presuponen la racionalización de los recursos naturales,

[23] Aunque será un tema para considerar explícitamente en el siguiente capítulo, parece necesario insistir aquí en los vínculos que se abren con la tradición de la geórgica de la cual Andrés Bello es uno de sus mayores representantes en Latinoamérica. Como lo indica Lesley Wylie, "Bello followed the Georgics in his view of agriculture as the foundation of a new political and social order in Spanish America and a source of personal

tanto en da Cunha[24] como en Pérez Triana estas cumplen una función política fundamental. Por un lado, la agricultura desestimula el carácter nómade de los pobladores de la región al promover e impulsar asentamientos estables a partir de los cuales resulta factible sacar un mejor provecho de la abundancia de los bosques tropicales. Escribe Pérez Triana:

> Sería labor fácil la de someter á esas pobres tribus, enseñándoles el cultivo de las tierras, dándoles animales e instrumentos de agricultura, y mostrándoles las ventajas de establecerse en sitio fijo, abandonando la vida nómade que hoy llevan…Así sometidos á algún régimen o administración regular prestarían incalculables servicios en la explotación de los frutos naturales que abundan de manera increíble en todos aquellos bosques. (115)

happiness" (*The Poetics of Plants* 22). Sin embargo, y a diferencia de la tradición que la autora reconstruye, en la que la adaptación de las convenciones del género no es incondicional e incluye también cierta prevención dirigida a la pérdida de una naturaleza prístina así como al impacto negativo de la cultura de la plantación sobre indígenas, flora y fauna, tanto da Cunha como Pérez Triana parecen favorecer casi totalmente la agricultura como forma de integrar los territorios amazónicos dentro de la nación.

[24] El problema para da Cunha es diferente al que enfrente Pérez Triana. Tal y como lo demuestra, en la región del Acre ya existen modelos de agricultura asociados con la explotación de la *siringa* la cual ha permitido justamente el poblamiento de los territorios del Alto Purús. Su preocupación, por tanto, está ligada a cómo garantizar la continuidad de dicha agricultura. Como veremos a continuación, para este fin será fundamental la materialización de una infraestructura que favorezca la conectividad entre los centros de extracción, los puertos de envío y la metrópoli.

La confianza que Pérez Triana pone en la agricultura y en la importancia de "someter" a las comunidades indígenas[25] parte de la necesidad de fundar un régimen de propiedad estable. Siguiendo el modelo clásico de apropiación por el trabajo que, hasta cierto punto, da Cunha reproduce en su propio argumento en favor de la posesión del Acre, el cultivo regular de la tierra provee fundamentos suficientes para reclamar la posesión sobre dichos territorios. De este modo, bien podría decirse que la agricultura es concebida como un paso necesario para consolidar un régimen de propiedad y, con ello, como condición necesaria para la incorporación de la Amazonia dentro de los respectivos entramados nacionales.

En este escenario, la ganadería desempeña una función complementaria. Si bien da Cunha no la considera en el caso del Acre, sabemos por *Os Sertoes* (1902) la importancia que le da al "régimen pastoril" en tanto forma inicial de dominar a los "campos gerais", situación que hasta cierto punto encontrará, más o menos replicada, en la relación de los siringueros con la selva amazónica. Sin embargo, si hemos de buscar mayor claridad sobre este punto, la mejor opción es *De Bogotá al Atlántico*. Allí la función de la ganadería aparece de un modo mucho más explícito. En una conversación con Leal y Valiente, los dos guías nativos que acompañan a Pérez Triana en su viaje, estos le explican que el ganado: "[es] representante de la civilización y complemento indispensable de la vida. Donde hay ganado

[25] Existe aquí un alto grado de invisibilización de la agencia de las comunidades indígenas. En primer lugar, estos territorios se asumen como tierras baldías. En la medida que Pérez Triana imagina una selva de comunidades establecidas alrededor de la agricultura, niega las formas de cultivo propias de estos territorios desarrolladas por estas mismas comunidades y que han contribuido, ciertamente, en la abundancia que él entiende como desperdicio: "Their present notions of agriculture are elementary; they only practise it on a very small scale, relying principally on what they can hunt and fish" (*Down the Orinoco in a Canoe* 118).

[…] hay leche, hay carne, hay queso; allí se facilita el cultivo de los campos y se ahuyentan las fiebres" (266). Y en la versión en inglés agrega Pérez Triana: "We and the cattle are allies against the boas, the tigers, the snakes, and all the beasts without which these lands would be a real paradise." (*Down the Orinoco in a Canoe* 266). La ganadería, en este sentido, parece ser asumida como el primer frente de expansión capitalista, la forma inicial de dominar o aplacar el territorio. Consecuentemente, una vez sea instalada la ganadería se podrá levantar la agricultura para completar la tarea civilizatoria.

Parece claro, no obstante, que un sistema de producción agropecuario sería insuficiente sin las conexiones adecuadas entre los centros de producción y los consumidores. Este es, precisamente, el segundo elemento que define el paisaje de la selva del futuro. Da Cunha, por ejemplo, identifica la necesidad de conectar los centros de extracción de siringa en el Acre con el resto del país a fin de evitar el declive del poblamiento en el área. Desde su perspectiva, la mejor forma para superar este problema sería la construcción de una vía férrea, la cual usaría como base los caminos trazados por los pobladores de la región, esto es, los *varadourus*:

> Deste modo, a grande estrada de 726 km, unindo os três departamentos, e capaz de prolongar-se de um lado até ao Amazonas, pelo Javari, e de outro até ao Madeira, pelo Abunã, está de todo reconhecida, e na maior parte trilhada. A intervenção urgentíssima do Governo Federal impõe-se como dever elementaríssimo de aviventar e reunir tantos esforços parcelados. Deve consistir, porém, no estabelecimento de uma via férrea – a única estrada de ferro urgente e indispensável no Território do Acre. (200)

El resultado es, sin duda, visionario. Con la materia prima que le proporcionan las condiciones específicas de la Amazonia, da Cunha imagina un paisaje atravesado por una línea férrea que iría desde Cruzeiro do Sul hasta el Acre y cuyo propósito sería el de distribuir la población a lo largo de diferentes puntos con el fin adicional de alentar la colonización y, por supuesto, la expansión histórica de Brasil. Además, en la visión de da Cunha, esta funcionaría como medio de transporte auxiliar para los desplazamientos por río, sobre todo en los trechos tortuosos en los que la navegación es difícil o prácticamente imposible. Las características de esta línea, que recibirá el nombre de la "Transacreana", son descritas por el mismo da Cunha:

> A via férrea...Deve nascer como nasceram as maiores estradas atuais: trilhos de 18 quilos, no máximo, por metro corrente, capazes de locomotivas de escasso peso aderente de 15 a 20 toneladas; curvas que se arqueiem até aos raios de 50 metros; e declives que se aprumem até 5% submetidos a todos os movimentos do solo. (202)

Si para da Cunha el problema reside en cómo mantener las semillas de la civilización en un lugar tan remoto como parece ser el Acre, para Pérez Triana el desafío está en cómo extraer todos los "valiosos elementos que yacen ahí inexplotados y que serían fuente segura de riqueza para los individuos y de grandeza y progreso para las naciones dueñas de la hoya hidrográfica del Orinoco" (*De Bogotá al Atlántico* 317). Triana no es el primero en Colombia en plantearse esta empresa. Antes que él, Rafael Reyes, Demetrio Salamanca, Rafael Uribe Uribe y Miguel Triana soñaron con escenarios similares donde vías, trenes y barcos conectarían, de una vez y para siempre, los abundantes recursos de la selva colombiana con las metrópolis globales y permitirían, al mismo tiempo, la nacionalización de las regiones

orientales, esos “desiertos” que en su perspectiva eran los departamentos de Caquetá y Putumayo. La solución de Pérez Triana completa ese sueño desde el extremo oriental del mapa de Latinoamérica. A la Interandina que Reyes propondrá o a la red de colonias agrícolas de Salamanca o a la vía entre Nariño y Putumayo del otro Triana, él sumará una red de navegación a lo largo de la cuenca del Orinoco susceptible de conectarse, a través del río Casiquiare o del Río Negro, con el Amazonas.

Pérez Triana esboza cuidadosamente las características que definen esta red futura. Imagina así una línea de barcos de vapor que navega dos veces por mes entre Ciudad Bolívar y Puerto Real, lugar donde termina el raudal de Atures y otros tantos que navegan los ríos Vichada, Guaviare, Casiquiare y Atabapo (326-27). Desde este punto, hasta los raudales de Maipures, el colombiano propone reconstruir la precaria vía terrestre que existe a lo largo de los raudales la cual, con el tiempo y una mínima inversión, deberá ser reemplazada por una vía férrea. Finalmente, este paisaje y sus múltiples líneas de transporte quedarían conectados con los centros metropolitanos en Colombia a través de un servicio de navegación que recorrería frecuentemente el río Meta hasta el puerto de la Cruz ubicado a 9 millas de Bogotá posibilitando así el comercio entre la región andina en Colombia (Santander, Boyacá y Cundinamarca), los llanos colombo-venezolanos y el Amazonas. En su visión, el resultado sería una “red de aguas aprovechable para la navegación [con] ramificaciones ilimitadas [que permitirían] la explotación fácil de millares de kilómetros cuadrados de territorio feraz, repleto de riquezas naturales” (318).

Los ríos, especialmente el Purús, también cumplen una misión fundamental dentro del paisaje futurista de da Cunha. En términos generales, ellos son, al igual que el ferrocarril, medios para la expansión histórica de la nación brasileña además de una forma en que podría garantizarse la pervivencia en el tiempo de los asentamientos humanos ya presentes en la

región del Acre. De cara al Purús específicamente, da Cunha señala que este guarda una riqueza que va más allá del cultivo de siringa. Según las estimaciones que el autor ofrece, la producción en la zona incluye castañas, óleo de copaiba, pirarucu seco, salsa parilla y cumarú. Así, la habilitación de la navegación periódica por el Purús, permitiría conectar la producción agrícola del valle del Ucayali con el río Amazonas reduciendo considerablemente el tiempo de transporte hasta las ciudades. El único inconveniente para que esto sea una realidad es que el río Purús presenta una oscilación de 17 m de nivel en sus aguas entre la temporada seca y temporada de lluvias que produce erosión constante en las márgenes del río. Esto lo convierte en un río "em plena evolução geológica", un río inacabado. La consecuencia más visible de ello es que durante la temporada seca sea solo posible recorrer el río en canoa. Por este motivo, da Cunha propondrá en lo que el considera como "um compromisso de honra com o futuro", unos ajustes necesarios destinados a mejorar la obra todavía inacabada de la Naturaleza. El conjunto de las mejoras contempladas por Da Cunha incluye "a defesa… das margens mais ameaçadas pelas erosões" (143) así como la excavación y profundización de su lecho. Eso, en la práctica, permitiría que el río tuviera un cauce más o menos definido tanto durante la "vazante" como durante la "enchente". Pero más importante para los fines de da Cunha, ello contribuiría a que este río dejará de ser un "enjeitado":

> O Purús é um enjeitado.
>
> Precisamos incorporá-lo ao nosso progresso, do qual ele será, ao cabo, um dos maiores fatores, porque é pelo seu leito desmedido em fora que se traça, nestes dias, uma das mais arrojadas linhas da nossa expansão histórica. (144)

Cuando sobreponemos las diferentes modificaciones propuestas por ambos autores podemos apreciar un paisaje totalmente novedoso. Se trata, a primera vista, de una Amazonia en la que varios ríos "mejorados" son recorridos por cientos de flotillas de barcos; es una Amazonia atravesada por docenas de líneas de tren que se unen para transportar fuerza de trabajo, pero también cientos de productos de esa selva, que como la definiera da Cunha, es "escandalosamente perdulária" (142). Y se trata, también, de una Amazonia donde cientos de hectáreas de bosque húmedo han sido reemplazadas por cultivos agrícolas o pastos para la ganadería. Todo esto, sin embargo, aparece en este paisaje acompañado por estructuras espaciales bastante específicas. Como es apenas evidente, los trenes y los barcos de vapor requieren puertos, estaciones de abastecimiento, aduanas, puestos de control, bodegas de almacenamiento, pero también instituciones legales y financieras además de toda la gama de medios de producción y consumo que deben operar *in situ*.[26] En conjunto, todos estos elementos configuran la selva del futuro: una utopía en la que esta región ha sido ya incorporada definitivamente dentro de los circuitos globales de intercambio de mercancías; una utopía en la que la Amazonia ha sido integrada a la Historia.

[26] El resultado de la combinación de estos elementos no es algo distinto que eso que David Harvey identificaba como un paisaje físico creado a imagen del Capital. Sobre este asunto, escribe: "In order to overcome spatial barriers and to 'annihilate space with time', spatial structures are created which themselves ultimately act as a barrier to further accumulation. These spatial structures are expressed, of course, in the fixed and immovable form of transport facilities, plants and other means of production and consumption which cannot be moved without being destroyed…Capital thus comes to represent itself in the form of a physical landscape created in its own image, created as use values to enhance the progressive accumulation of capital on a expanding scale" (247).

En su libro *Archaelogies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (2005), Frederic Jameson sugirió que las utopías responden a un diagnóstico y consecuente solución, la mayoría de las veces simple y unidimensional, a un problema presente. Por tanto, para que ellas tengan sentido dependen de la demolición y remoción de esos males menores que son la causa del problema identificado. Similarmente, el paisaje utópico esbozado tanto por da Cunha como por Pérez Triana se presenta como una solución a un problema que estos identificaron en sus respectivos países: el aislamiento de esos territorios (y el consecuente desperdicio de los abundantes recursos que allí se escondían). La solución para tal problema supuso la remanufactura de la naturaleza inacabada de la Amazonia en la forma de un paisaje futurista que incorporaba una serie de "mejoras" dirigidas a superar las barreras espaciales que se interponían entre las metrópolis y los abundantes recursos naturales que se encontraban desaprovechados en toda la región. El resultado es un paisaje que funciona, más bien, como una promesa, un espejismo de lo que será en un futuro no muy lejano, pero siempre más allá del presente, la Amazonia. Esa selva es un paisaje con la infraestructura necesaria para ser parte de la Nación y, a través de ello, del sistema del capital de comienzos de siglo pasado.[27] Esa selva, transformada en un paisaje del capital, no es otra cosa que la selva del futuro.

[27] Puede que en retrospectiva este escenario resulte poco atractivo debido a los múltiples impactos ambientales asociados a este proyecto de transformación. Pero es importante advertir que en su momento fue este paisaje utópico el que sirvió para promocionar e incentivar la migración de cientos de campesinos a estas selvas. Al respecto, Camilo Domínguez ha señalado en el caso colombiano que: "La población amazónica colombiana creció ocho veces y media en cuarenta y siete años: pasó de 50.738 hectáreas en 1938 a 428.069 hectáreas en 1985. Este crecimiento puede atribuirse, en parte, al estímulo causado por las inversiones y por la apertura de nuevas vías de comunicación que dejó la guerra con el Perú, pero fundamentalmente debe atribuirse al descenso,

Hay una forma análoga de ver todo esto desde un lente que podría considerarse inusual. Existe en la literatura de ciencia ficción de finales de la primera mitad del XX un tipo particular de novelas e historias que imaginaron a Venus como un bosque tropical (muy similar a la región amazónica o al Congo Africano). Muchas de estas novelas describen a Venus como un lugar evidentemente remoto, con lluvias extremas (*The Long Rain* de Bradbury, por ejemplo), pantanos, animales monstruosos y vegetación desproporcionada (debido a una gravedad menor), feroces guerreros indígenas, mosquitos de tamaño descomunal y hasta llegan a imaginar, como sucede en *The Logic of Empire* (1941) de Robert Heinlein, sistemas de extracción donde los trabajadores son esclavizados a través de un modelo de endeudamiento muy similar al que tomará lugar en el Amazonas durante el ciclo del caucho. En cierto sentido, el denominador común de estas novelas es su apuesta por la colonización de este planeta, su apuesta por hacerlo un lugar habitable a pesar de su hostilidad. El resultado es apenas predecible. En la mayoría de estas historias el paisaje

---

desde el claustro andino, de un gran número de personas y de familias expulsadas durante el periodo de la llamada 'violencia en Colombia', lo mismo que por el avance de la agricultura capitalista, especialmente en los valles del Tolima, Huila y Valle del Cauca, obligando a esas masas campesinas a buscar parcelas de recomposición en las áreas de colonización del Oriente durante las décadas de 1950 y 1960" (99). Son estos mismos campesinos que, de un modo u otro aparecen también como fantasmas en el *Inferno Verde* de Rangel o en *La serpiente dorada* Ciro Alegría, los que se asentaron a lo largo de la cuenca del Amazonas convencidos, al menos en parte, por esta imagen de un territorio con millones de hectáreas de tierras baldías, carreteras y trenes, y un mercado para sus productos. Son ellos también los que hoy heredan buena parte del peso de las denuncias históricas por destruir la Amazonia. Detrás de los incendios que pululan recientemente en el Amazonas está, de un modo u otro, todavía la esperanza de este paisaje utópico. Esa ha sido su función histórica. Atraer fuerza de trabajo; promover la colonización y con ello garantizar el aprovechamiento del territorio.

venusino es adornado con cohetes, puertos espaciales, gigantescas estaciones de almacenamiento y descargue, ciudades-domo, ciudades flotantes, sistemas agropecuarios, etc. Se trata, al final de cuentas, de un trabajo de terraformación mediante el cual Venus es incorporado dentro del capitalismo, en el que Venus se asume como una oportunidad para la expansión del capitalismo.

Lo que me parece relevante destacar de todo esto es que para la imaginación de comienzos de siglo XX la Amazonia resulta tan remota, lejana y distante como el mismo Venus (o, quizá, Venus es tan remota como lo es la Amazonia). Consecuentemente, imaginar los trenes, puertos, estaciones y barcos del Amazonas carga la misma dosis de ficción científica que las estaciones y puertos interestelares ubicadas en Venus. Este elemento que podría considerarse como una suerte de "extrañamiento" en los términos de Darko Suvin (1972) es completado por el elemento racional y científico que está implícito en los textos revisados. Ya que al racionalizar el territorio, al cuantificar la abundancia de la cuenca del Amazonas, o al medir sus posibilidades prácticas, tanto da Cunha como Pérez Triana hicieron verosímil también el proyecto de colonizar este planeta extraño y misterioso en el que se había convertido esta región. Notablemente, ambos proporcionaron evidencia clara que respaldaba la idea de que en los territorios que cada uno conoció, visitó y estudió existían ya las condiciones necesarias para su poblamiento y final colonización. Este es, desde luego, el elemento estrictamente ficcional que se esconde detrás de estos proyectos. Una forma de ficción especulativa *sui generis*, y a menudo justificada desde la agrimensura, en la cual la modernidad capitalista ha sido exitosamente trasplantada en la selva.

Existen, al menos, dos problemas en este paisaje futurista, con esta selva del futuro. En primer lugar, están las cuestiones económicas. La utopía amazónica permite crear un espacio diferenciado, construido desde la oposición respecto a la modernidad y la

civilización. Esta diferenciación connatural al proyecto utópico de su transformación identifica la Amazonia con un espacio destinado exclusivamente a la provisión de materias primas para las metrópolis. Sin embargo, una vez sean satisfechas las condiciones materiales (principalmente agricultura, ganadería y vías de transporte) que tanto da Cunha como Pérez Triana proponen para su selva del futuro, esta relación se modificaría sustancialmente. Esto debido a que una selva modernizada, verdaderamente modernizada, dejaría de centrarse en las materias primas para dar el salto a una industria fundada en la producción de mercancías, algo que a la larga significaría una mayor competencia para las metrópolis. De este modo, la incorporación de la selva en el mercado, debe darse de una manera dependiente de tal forma que produzca solo lo que se requiere de ella (materias primas a un bajo costo). Esto se traduce en una política más o menos clara desde la cual la selva es conectada para efectos de transportar las materias primas que son extraídas de ella, pero el tiempo se mantiene desconectada en tanto no se produce verdaderamente el salto a una sociedad plenamente desarrollada. Mediante esto se garantiza la pervivencia de una relación de intercambio desigual solo ventajosa para la metrópoli, esto es, una relación de dependencia.[28]

[28] Sobre este asunto, Prabhat Patnaik anota que aquellas sociedades incorporadas al capitalismo "are transformed by, and hegemonized by, metropolitan capitalism, but they themselves never get transformed into bourgeois societies." De este modo, Patnaik continúa: "the capitalist mode is . . . both revolutionary and yet not revolutionary enough" (39). Y en una línea similar, Ericka Beckman señala: "Later theorists of under- and uneven development have argued that capitalism does not necessarily produce bourgeois social structures. This is especially true in the periphery, where violent forms of coercion frequently coexist with free wage labor, and capitalist forms of exchange with noncapitalist ones" (166).

El segundo problema acentúa aún más las contradicciones ligadas a la modernización de la Amazonia. En su ensayo "Héroes de la civilización. La Amazonia como cosmopolis agroexportadora en la obra del general Rafael Reyes", Felipe Martínez Pinzón sugirió la paradoja de que en estos sueños del futuro estaba siempre la semilla de la destrucción del presente. La razón reside en que una Amazonia con sistemas agropecuarios supone, desde luego, una alteración del bioma amazónico que provocaría la desaparición de las condiciones mismas que alentaron estos sueños. En consecuencia, parece acertado decir que para que exista la selva del futuro, la presente deberá desaparecer arrastrando consigo las propias condiciones que justificaron la materialización de ese futuro (por ejemplo, la diversidad de flora y fauna). Es un hecho notable que de tiempo en tiempo vuelva a aparecer este proyecto (Perú, Brasil siguen soñado con estas "cosmopolis". Colombia se plantea la construcción de una vía "transamazónica"). ¿Qué hay detrás de ello sino la ilusión de este paisaje futuro donde la Amazonia será eventualmente reemplazada por moles de concreto, cables de luz, internet, autopistas, puertos, zonas francas, etc?

Manaos e Iquitos (y con menos fortuna Leticia) son ejemplos de este proyecto. En estas y otras ciudades de la cuenca amazónica sucede, sin embargo, algo curioso. Tarde o temprano, cada turista que llega se pregunta dónde está la selva. Y aunque para los locales, la respuesta sea evidente, el ojo externo solo puede imaginar que está allá, más allá, en esa porción de verde que falta todavía por conectar, por incorporar, por insertar en la Historia. Me parece que la respuesta delata el mismo proyecto entrevisto por da Cunha y Pérez Triana. Con ellos y otros escritores de comienzos de siglo, se inaugurará una forma de entender la Amazonia que, de un modo u otro, siempre remitirá al futuro, a lo que falta por hacer, a territorios remotos y aislados donde los recursos aún no han sido explotados, pero donde, más temprano que tarde, llegará la civilización.

## 2.3 La selva gótica

Un momento crucial de la historia de la Amazonia coincide con el llamado "Boom del caucho". En cierto sentido, el paisaje que aparecerá como parte de este ciclo extractivo corresponde a la materialización parcial y, por momentos, precaria del paisaje esbozado en la anterior sección. El futuro hecho presente (aunque no de la forma esperada). Ciertamente, los efectos de ello serán devastadores, pero es precisamente este paisaje desolador el que motivará nuevos intentos de modernización de la selva. En este sentido, el fracaso radical de la empresa, fracaso descrito detalladamente por la novela de la selva, es el que alentará la promesa de nuevos intentos por trasplantar la modernidad en esta región.

Una tesis importante sugerida por Manuel Marticorena Quintillana en la revista *Kanatari* señala que los ciclos de la novela en el Amazonas reproducen los ciclos de extracción. Así, al hacer un panorama de la novela en el XX, identifica dos ciclos importantes: 1) el del caucho (y post-caucho); y 2) el ciclo petrolero y de la coca. Si bien la tesis de Marticorena tiene un alcance limitado pues se restringe al ámbito peruano, ella nos sirve, con todo, para identificar una posible entrada a la conocida "novela de la selva". Nos alcanza, al menos, para intuir una relación entre las formas de extracción que han predominado en la región y las formas narrativas que han servido para producir el paisaje de la Amazonia. Por ello, resulta fundamental iniciar esta sección presentando algunos rasgos generales vinculados a la economía extractiva de la cuenca del Amazonas.

Tal y como lo ha sugerido Stephen Bunker, la región Amazónica se constituye históricamente como una periferia extractiva debido a la explotación de la naturaleza (en la forma de materias primas) y de la fuerza de trabajo por parte de una clase dominante regional. Debido a que los intereses comerciales de esta clase se organizaron en respuesta a las

exigencias de un mercado internacional fluctuante y con tasas de cambio poco ventajosas para sus productos, se producirá un empobrecimiento no solo del entorno físico y humano sino, también, de la misma clase dominante que dependía de ambos (*Underdeveloping* 60). Este proceso de desgaste continuo e insostenible a largo plazo, desde luego, no inicia con el conocido ciclo del caucho del cual tanto Pérez Triana como da Cunha fueron testigos. Durante la Colonia, la organización espacial del territorio adecuó, mediante el control de la cuenca del Amazonas, la explotación de azúcar, tabaco y especias (especialmente en Brasil). Esto contribuyó a la aparición y diseminación de monocultivos mayormente sustentados por la mano de obra que proporcionaban los indígenas quienes fueron, para este efecto, perseguidos y cazados. Con el tiempo, esto producirá una reducción importante de la población indígena en los diferentes focos donde el monocultivo y los latifundios predominaron produciendo, a la larga, una disminución dramática de la fuerza de trabajo necesaria para garantizar la sostenibilidad de las respectivas haciendas. Paradójicamente, será este mismo hecho, la progresiva ausencia de fuerza de trabajo, sumado a los altos costos de producción, lo que propiciará la transición a otras formas de extracción. Las más notables serán la ganadería en las áreas de pastos naturales (várzeas, por ejemplo) y la extracción de minerales preciosos (Brasil y Perú, por ejemplo) que predominarán entre los siglos XVII y XVIII y que tendrán costos ecológicos altísimos para la región. Además, ambos tipos de economía contribuirán a diezmar aún más la población indígena que se verá obligada a refugiarse selva adentro, lejos de las riberas de los ríos donde se encuentran los suelos fértiles, a fin de evitar el trabajo forzado. Con el tiempo, el panorama de la Amazonia será desolador. Para fines del siglo XVIII, el abuso ejercido sobre los recursos naturales y las poblaciones indígenas había creado un vacío económico y demográfico enorme en la región, interrumpido

apenas por algunas cuantas pequeñas ciudades empobrecidas (64). En este escenario aparecerá el caucho.

La demanda por caucho que alienta el descubrimiento de la vulcanización en 1839 por Charles Goodyear obligará a las grandes potencias a asegurar *stocks* que garanticen la producción, primero, de llantas de bicicletas y, luego, de llantas para autos. En estas condiciones, no se necesitó mucho tiempo para que la región amazónica se convirtiera en foco de atención debido a la calidad de su caucho (Barham & Coomes 41). La explotación del caucho a gran escala se da en un periodo de un poco más de medio siglo (entre 1879-1945). Dentro de este periodo hay evidentemente subperiodos, olas que responden subidas y bajadas tanto del precio en el mercado como en la producción de caucho. Uno de ellos es el momento de la "fiebre del caucho" el cual se extiende desde 1879 hasta 1912, momento en que la Amazonia se convierte en la fuente primaria del mejor caucho crudo en todo el mundo. Las cifras señalan que, para 1904, Brasil llegó a suministrar entre el 80 y 90 % del total producido cada año, seguido por Perú y Bolivia (con 5-10 %) y Colombia, Ecuador y Venezuela con cifras abiertamente menores (Barham & Coomes 40).[29] Toda esta demanda por caucho de la Amazoniase enfrentó, no obstante, a un problema histórico: la escasez de fuerza de trabajo resultado del despoblamiento que los anteriores ciclos de extracción habían producido.

[29] Las cifras para el caso brasileño son incluso aún más dicientes. Si en 1899 la carga de caucho exportada a Estados Unidos era de 51 millones, en 1910 está ascenderá a 101 millones. Y entre 1910 y 1920 esta cifra se quintuplicaría alcanzando 567 millones según las cifras del U.S Bureau of the Census. Finalmente, para 1925 (un año después de la publicación de *La vorágine*) esa cantidad aumentará a 800 millones. ("Modes of Extraction" 1034)

En la práctica la solución al problema de "la escasez de brazos" dependió del tipo de caucho recolectado. Existen, al menos, 40 especies de caucho salvaje. Dos, sin embargo, fueron particularmente relevantes en la Amazonia: la siringa (*Hevea brasiliensis*) y el hule (*Castilla elastica o Castilla ulei*). Tal y como lo percibió correctamente el mismo Euclides da Cunha, cada uno de estos árboles determina una estructura social y de extracción muy diferente. La *Hevea* es particularmente apreciada por su calidad, pero crece en baja densidad (28 árboles/km$^2$) principalmente al sur del río Amazonas, desde Belém hasta el río Ucayalí en el Perú. A pesar de ello, el látex puede ser extraído de esta durante varios años sin deterioro de la planta lo que obliga a que el siringuero se establezca, a veces incluso con su familia, cerca de las *estradas* donde esta crece. En contraste, tanto la *Castilla elástica* como la *Castilla ulei* son un caucho de menor calidad y, por tanto, de menor precio en el mercado. Crecen comúnmente al norte del río Amazonas, en Colombia, Ecuador y Perú. Además, a diferencia de lo que sucede con la *Hevea*, tras la incisión y el drenado, el árbol muere y debe ser irremisiblemente abandonado. Este hecho obligaba a que los caucheros tuvieran que desplazarse constantemente (casi siempre en grupos de 15 a 50) privándolos de la posibilidad de asentarse en un solo lugar durante mucho tiempo a riesgo de quedarse sin el sustento necesario para vivir (Barham & Coomes 46).

Estas diferencias supusieron dos formas distintas de poblamiento y, con ello, de garantizar brazos suficientes para recolectar el látex. En el caso de Brasil, donde la siringa predominó, las sequías en el Nordeste brasileño impulsaron a muchos campesinos provenientes del Sertão brasileño a dirigirse hacia la Amazonia y convertirse en *siringueros*. Son estos hombres y mujeres los que nutrirán novelas como *Inferno Verde* (1908) de Alberto Rangel o *A Selva* (1930) de Ferreira do Castro. De hecho, las condiciones en que operaba la contratación de estos trabajadores quedan perfectamente delineadas en *A Selva*:

> Seu Juca é quem manda buscar os «brabos» ao Ceará e lhes paga as passagens e as comedorias até aqui: Se eles viessem com as mulheres e a filharada, ficavam muito caros. Depois, se um homem tivesse aqui a família, trabalhava menos para o patrão. Ia caçar, ia pescar, ia tratar do mandiocal e só tirava seringa para algum litro de cachaça ou metro de riscado de que precisasse. E seu Juca não quer isso. O que seu Juca quer é seringueiro sozinho, que trabalha muito com a ideia de tirar saldo para ir ver a mulher ou casar lá no Ceará. (131)

Además de este primer contingente, la siringa también atraería a granjeros europeos, pobladores del pie de monte andino, enganchados e, incluso, a judíos sefarditas, marroquíes y libaneses. Todos ellos, sin importar su origen, sufrieron un destino idéntico. A fin de garantizar su permanencia, los siringueros fueron amarrados —a través del endeudamiento por provisiones y transporte— a un sistema de explotación abiertamente precapitalista (aviamiento). [30] Muchos de estos trabajadores perecieron por enfermedades como el beriberi, la malaria o la fiebre amarilla además de accidentes propios de su trabajo o también producto

[30] Stephen Bunker nos proporciona las características de este sistema: "The seringalistas controlled both the tappers' exchange of rubber and their provision of subsistence goods and tools. The seringalistas themselves exchanged this rubber and received provisions within the closed vertical exchange system of aviamento. In this system export firms provided trade goods and credit to aviamento "houses:' These houses traded goods down through a series of intermediaries (aviadores), who advanced the goods to other intermediaries against eventual repayment in the rubber which would be traded up through the same sequence. Aviadores at each level in this chain maintained control through the constant indebtedness of the aviadores at the next level down" (*Underdeveloping the Amazon* 67).

de la violencia. A pesar de estos enormes sacrificios, el sistema en su totalidad estaba condenado al fracaso. Primero, debido a la incapacidad de las élites regionales para constituir un mercado interno de bienes que garantizará la sostenibilidad del sistema a largo plazo independientemente de las fluctuaciones del mercado internacional. Y, segundo, porque los excedentes fueron destinados a medios de intercambio (botes, puertos, bodegas) y consumo conspicuo más que al desarrollo de las fuerzas productivas (Bunker *Underdeveloping the Amazon* 68; Weinstein 263-65). A la larga, el resultado será devastador. Debido a que las élites desarrollaron una economía que reforzaba la importancia de la extracción al tiempo que socavaba los recursos sobre los cuales se asentaba todo el aparato (fuerza de trabajo y recursos naturales), tras algunas décadas todo el modelo colapsaría dejando un legado de pobreza en la región.

Si el modelo extractivo de la siringa fue terrible, el de la *castilla* guardaba aún peores horrores vinculados al tipo de relaciones laborales que propició. Aunque existieron pequeñas cooperativas de recolectores que se repartían las ganancias, expediciones de patrones y peones y formas de intercambio entre los mismos caucheros, el aspecto, quizá, más recordado tiene que ver con los abusos que los indígenas de la zona tuvieron que padecer (Barham & Coomes 58). Con todo, es importante notar que los abusos más extremos se dieron en zonas donde el Estado, en un esfuerzo por expandir su soberanía sobre zonas de frontera en conflicto, le cedió el control administrativo de estas a intereses privados (por ejemplo, la *Peruvian Amazon Company* en la cuenca del Putumayo). Allí se reprodujo una verdadera cultura del terror. Debido a que el caucho del Putumayo era de menor calidad y bastante difícil de conseguir, los costos asociados a su extracción (transporte y pago por fuerza de trabajo libre) se hicieron bastante altos. De ahí que la solución práctica implicó recurrir a trabajo forzado bajo el esquema de peón-deuda apoyado en la tortura y el terror y cuyo

principal foco serían los indígenas de la zona.[31] Los crímenes cometidos como producto de estas variables fueron denunciados desde muy temprano por figuras como Benjamín Saldaña Rocca en "La Felpa" y "La Sanción" (1907), Eugenio Rebouchon en su obra "En el Putumayo" (cuya muerte es hasta cierto punto aclarada en *Toá* de Piedrahita y brevemente mencionada por Clemente Silva en *La vorágine*), Walter Hardenburg en su *Devil's Paradise* (1912) y Roger Casement en el *British Blue Book* (1912). El reporte de Saldaña Rocca sobre la Casa Arana en Putumayo es diciente:

> The Company does not pay salary balances in full; they steal part of them and sometimes the whole! They do not permit their employees to come here, except when the chiefs please. They beat, put in stocks, club, and even murder employees who do not do everything the chiefs order, and what is even worse they teach them to be assassins, to flog, to burn Indians, to mutilate them—that is, to cut off their fingers, arms, ears, legs […] As is evident, it is a horror to go to the Putumayo. I should prefer to go to hell. (citado por Hardenburg 216)

[31] Michael Taussig pondrá en cuestión esta explicación económica que racionaliza, hasta cierto punto, todo lo ocurrido. Para él, el espacio de terror que servirá como escenario de todo lo sucedido en el Putumayo tiene que ver más con "…creating a uncertain reality out of fiction, a nightmarish reality interplay of truth and illusion [that] becomes a social force of horrendous and phantasmic dimensions" (492). Y más adelante agrega sobre esta muestra particular de su concepto de mimesis que caracteriza la percepción de los "blancos" sobre los indígenas: "Like children who read the Arabian Nights…they had nightmares of witches, evil spirits, death, and blood… The only way they could live in such a terrifying world […] was by themselves inspiring terror" (493).

Aunque tal y como lo ha demostrado Barham y Coomes, los excedentes de toda la operación permitieron un importante grado de acumulación en todos los niveles, todo el modelo se empezaría a venir abajo desde la segunda década del siglo XX. Muchos elementos contribuyeron a ello. A la ya clara escasez de fuerza de trabajo se sumarán la aparición del caucho en Asía y en el África Sub Sahariana, la enfermedad holandesa (esto es, el aumento de divisas y la subsecuente reducción de las tasas de cambio en las monedas nacionales) y el efecto que tuvieron las denuncias de Casement en contra de los abusos de la Casa Arana en Inglaterra. Todos estos son algunos de los elementos que coincidieron para formar una tormenta perfecta y sirven como prueba irrefutable de los enormes costos asociados con la incorporación de la Amazonia dentro del capitalismo, costo que es todavía recordado en la región.

El recuento anterior da pie para plantear una distinción –consecuente con la tesis de Marticorena– entre el tipo de novelas que produjo la *Hevea* y el tipo de novelas que resultaron de la *Castilla*. Mientras que las novelas de la *Hevea* fueron, si bien fuertes y denunciaron los múltiples crímenes que ocurrían en las zonas donde se extrajo siringa, estas fueron también menos "terroríficas" que sus equivalentes en Colombia y Perú las cuales son el resultado de la *Castilla*. En estas últimas, la visión general tenderá a eso que Taussig llama un espacio-terror o espacio- muerte, esto es, un espacio donde "Social imagination has populated its metamorphosing images of evil and the underworld… zones of visions, communication between terrestrial and super-natural beings, putrefaction, death, rebirth, and genesis" (468). Precisamente por ello será allí donde buscaremos un nuevo paisaje, un paisaje que podríamos considerar, siguiendo a Lesley Wylie (2009), como un *Locus Terribilis*, pero que también articula y combina varios de los elementos que definieron al paisaje gótico decimonónico. Consecuentemente, desde aquí en más la Amazonia deja de ser, salvo contadas excepciones,

un jardín y se convierte en su opuesto: un infierno, el paraíso del diablo. Con ello se iniciará también una nueva época para la región. Antes que ser el lado opuesto de la civilización, la frontera por incorporar, la selva se convertirá en algo más radical. Se trata de un paisaje anormal, si se quiere, que se ubica en todo caso más allá de la división civilización/barbarie y que necesariamente tendrá que construirse desde lo "monstruoso" o desde el "horror". Dos novelas pueden ilustrar lo que aquí está en juego: *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *Toá* (1933) de César Uribe Piedrahita.

La imagen más poderosa em ambas obras es la selva que devora o traga. A este respecto, es importante ver que para los protagonistas de las novelas románticas, entrar y salir de la selva nunca representó un problema. Tanto los guías con los que contaban como un conocimiento previo (de origen impreciso, pero funcional al fin de cuentas) les proporcionaban lo necesario para recorrer de extremo a extremo la selva. Notablemente, estos personajes entran y salen de la selva sin ningún inconveniente, sin exhibir siquiera la menor preocupación por su orientación o posición. No tienen por qué. Ellos transitan la selva con la seguridad que les confiere saber que existe, tras la vegetación profusa, un orden último, un sentido que la hace legible de algún modo. Pero eso no sucede en las novelas que se ubican históricamente en el ciclo del caucho. Así, por ejemplo, no deja de ser curioso que el lugar donde Cova y sus compañeros de viaje desaparecerán está muy cerca del territorio recorrido por Abel, el personaje principal de *Green Mansions*. Si este último no tuvo ningún problema para recorrer este territorio, resulta más que sorprendente que Cova, más avezado y diestro, se perdiera en esta zona. ¿Cómo explicar esto? Hay sin duda un cambio extraordinario entre ambas novelas. Una forma de entenderlo ha sido sugerida por Lesley Wylie quien propone el concepto de "radical otherness" a fin de entender este nuevo paisaje que empieza a producirse desde la segunda década del siglo XX. Se trata de un espacio que está más allá de

cualquier categorización. De ahí que en estas y otras novelas que les sucederán esté abierta la posibilidad de perderse, de extraviarse, en suma, de ser devorado por la selva.

Tanto *La vorágine* como *Toá* inician en Bogotá. En *La vorágine*, sin embargo, la entrada a la selva se da desde el oriente. Luego de atravesar los Llanos, los personajes bajan por el río Vichada, el río Uva, el Vaupés hasta alcanzar el Brasil, a lo largo del Río Negro. En *Toá*, por su parte, se desciende, siguiendo la ruta de colonización del Caquetá, por el Occidente, a través de la cordillera hasta llegar a Neiva. Desde allí se baja a Tres Esquinas, se toma el río Macaya, hasta llegar a la Chorrera. Uno podría leer este recorrido en los términos de "un descenso a los infiernos", un viaje dantesco al "país de los muertos". Cierto y es claro que existen numerosos pasajes que apoyan tal interpretación (Morales 159). Pero lo que me gustaría destacar es que (quizá como sucede en la *Eneida* o la *Divina Comedia*) en ambas novelas hay una suerte de ingreso oficial, un momento en el que se abandona "la civilización" y aparece ante los ojos del viajero la selva, el infierno. Mediante ello se específica los límites del paisaje, su contorno y, desde luego, su extensión.

Siguiendo un viejo tropo que Mary Louis Pratt ha identificado con el modo de "monarch of all I can survey", en *Toá* esa entrada se realiza desde la seguridad que proporciona la cordillera de los Andes:

> Antonio había visto desde la cima de la cordillera extenderse la inmensidad de la jungla y la había sospechado más allá del Caquetá, el Putumayo, hasta el Amazonas y el Ucayali y cien tantos más, a lo ancho y largo del Brasil. Adivinaba la inmensidad de ese mundo de misterio y de sombra y presentía la infinita red de grandes ríos y la interminable trama, de brazos, caños y esteros dormidos y sombríos. (23)

Esta visión de la selva es, hasta cierto punto, común y reproduce, sin duda, "la mirada imperial" propia de la literatura de viajes.[32] Se trata de esa misma selva de los viajeros del XVIII y XIX en la que es posible, como lo piensa el protagonista de *Toá*, Antonio De Orrantía, "estudiar la flora fantástica y la fauna monstruosa de los ríos embrujados y conocer las tribus indígenas" (27). Tal visión, no obstante, cambiará a medida que este se acerque a Cuira, lugar que es considerado como la entrada a la selva, como "la puerta del infierno". Así, a medida que De Orrantia desciende de su páramo intelectual, la selva paulatinamente va transformándose en algo distinto. Empiezan a aparecer "ríos malditos", "los ríos del infierno", "los horrores de los invasores [peruanos]", "el comercio de indios", entre otros elementos que revelan, en conjunto, una variante distinta de la Amazonia más próxima a lo que ha sido considerado como un infierno verde. [33]

[32] Este punto de vista lo encontraremos una y otra vez en diferentes obras. En *Cumandá*, por ejemplo, la novela abre con una descripción de la selva desde la cima del Abitahua: "Allí está otro mundo, allí la naturaleza muestra con ostentación una de sus fases más sublimes: es la inmensidad de un mar de vegetación prodigiosa bajo la azul inmensidad del cielo" (90). Por su parte, Abel tiene también una visión similar de la selva al momento de coronar el inexistente monte Ytaoia: "…climbing on to a huge block of stone, began gazing at the wide prospect spread out before me …broken country, where forest, marsh, and savannah were only distinguishable by their different colours, like the greys and greens and yellows on a map" (167). Otro ejemplo adicional lo encontramos en *La serpiente de oro* (1935), la colección de relatos del escritor peruano Ciro Alegría. En una de estas historias, un ingeniero limeño (un agrimensor, en sentido estricto) observa la selva desde el cerro Campana: "¡Qué de árboles milenarios entrecruzarán allí sus ramas en una inacabable voluntad de existencia y si es que caen (¡Don Juán!) haciendo surcos en la espesura, ellos serán borrados allí mismo por esa cerrazón creciente, por ese extenderse ilimitado que no sabrá de tiempo porque ha de rebasarlo y vencerlo eternamente! Es la selva" (63).

[33] El nombre de "inferno verde" ha tenido ecos. Más allá de la conocida novela de Alberto Rangel, este título ha servido para estructurar toda una forma de entender la Amazonia. "O inferno verde" (Kautschuk, 1938) es

La entrada a la selva de Arturo Cova[34] ocurre de un modo distinto. Su "zona de contacto", para usar el término de Mary Louise Pratt en *Imperial Eyes*, está en otra dimensión, en la pesadilla:

> Soñé que Alicia iba sola, por una sabana lúgubre, hacia un lugar siniestro donde la esperaba un hombre, que podía ser Barrera... Franco, erguido sobre un promontorio de carabinas, amonestaba a los sedientos con este estribillo: "¡Infelices, detrás de estas selvas está el más allá!" y al pie de cada árbol se iba muriendo un hombre, en tanto

un film realizado por Eduard von Bosordy y producido en la Alemania Nazi (no es tampoco el único apoyado por el nacional-socialismo. Otro ejemplo es "Urwald symphonie" –Sinfonia de la floresta salvaje– de August Bruückner y Pola Bauer-Adamara [1931]). La película narra la peripecia de Henry Wickham y su famoso intento por trasplantar la semilla del caucho en India, Sri Lanka y Malasia. Pero hay no termina la larga lista de infiernos verdes. En 1940 aparece *Green Hell* de James Whale, película que narra la búsqueda de un tesoro Inca en medio del Amazonas. Otro ejemplo es *Cannibal Holocaust* (1980), un film de horror caníbal dirigido por Ruggero Deodato, cuyo título original iba ser "Green Hell" y su *remake*, *Green Inferno* de 2018 que, por cierto, reemplaza el *leit motiv* del antropólogo canibalizado por el de un grupo de ecologistas. Finalmente, encontramos el juego de video "Green Hell" (2018) de Creepy Jar que recrea la sensación de supervivencia en el Amazonas y que incluye, además, caníbales.

[34] Como ya se dijo en la nota al pie 25, Ericka Beckman ha sugerido que la figura de Cova podría estar posiblemente inspirada en Santiago Pérez Triana. En este sentido, el viaje de Cova funcionaría a modo de parodia del viaje realizado por Pérez Triana desde Bogotá hasta el Atlántico (177). De ser esto cierto, la parodia, sin embargo, no se detendría allí. Dadas las posibles similitudes entre la vida de Santiago Pérez Triana y la aventura de Abel en *Green Mansions*, se podría establecer, igualmente, que *La vorágine* es una parodia de *Green Mansions*, un espejo invertido, donde "el jardín del edén" se ha convertido en "un paraíso del diablo". Como se mencionó en la introducción, para Lesley Wylie esta tendencia a referirse a trabajos previos parece ser un rasgo carácterístico de la novela de la selva (Colonial Tropes and Postcolonial Tricks 19).

> que yo recogía sus calaveras para exportarlas en lanchones por un río silencioso y oscuro. Volvía a ver a Alicia, desgreñada y desnuda, huyendo de mí por entre las malezas de un bosque nocturno, iluminado por luciérnagas colosales. Llevaba yo en la mano una hachuela corta, y, colgando al cinto, un recipiente de metal. Me detuve ante una araucaria de morados corimbos, parecida al árbol del caucho, y empecé a picarle la corteza, para que escurriera la goma. "¿Por qué me desangras?", suspiró una voz desfalleciente. "Yo soy tu Alicia, y me he convertido en una parásita". Agitado y sudoroso desperté como a las nueve de la mañana. (311)

Cuando más tarde se encuentre con la selva en el reconocido pasaje que abre la segunda parte, los términos que usará para referirse a ella serán "cárcel verde", "pabellones de ramajes", "laberintos", "catedral de la pesadumbre", "cementerio enorme". Todas imágenes poderosas, vagamente modernistas,[35] pero que remiten también a una infraestructura muy particular que, hasta cierto punto, coincide con los paisajes propios de la ficción gótica. Desde luego, describir la selva a partir de identificaciones con infraestructura

[35] Más información sobre la relación de Rivera con el modernismo puede ser consultada en el estudio de Carlos Alonso, *The Spanish American Regional Novel*. Allí, Alonso señala que es posible encontrar en Rivera un deseo por fusionar la estética modernista con las temáticas autóctonas (152). Parte de este proyecto, que se enmarca en el movimiento *centenarista* de principios de siglo, aparece sintetizado en "Tierra de Promisión" (1921), el poemario escrito por José Eustasio Rivera antes de conocer directamente la selva. Desde una orilla distinta, Ericka Beckmann ha señalado que mientras el modernismo funciona desde la borradura de los regímenes de trabajo que producen las mercancías (privilegiando escenas de consumo), *La vorágine* emplea esta misma retórica para poner en cuestión la fantasía de la mercancía, aquel fetichismo que niega los abusos que se esconden detrás de esta (180).

no es algo nuevo. Como vimos en la primera sección, Mera y Hudson hablan de "bóvedas", "pabellones", "mansiones" "artesones". Sin embargo, hay una diferencia. El paisaje que crean ambos autores es asumido como expresión de un orden trascendental, de una voluntad divina. Pero cuando Rivera recurre a estas mismas metáforas, el paisaje que resulta es desolador. La razón estriba en que la selva de Rivera hace mucho tiempo ha sido racionalizada y, por ello, ya no hay dioses en ella que le confieran un sentido último, pero tampoco está disponible un proyecto futuro que permita interpretarla desde sus posibilidades económicas. Sin un marco que le dé sentido, la selva se transforma necesariamente en un espacio definido por fuerzas caóticas e incontrolables.[36]

Esto es particularmente relevante cuando se considera a la luz de los orígenes del paisaje gótico. A este respecto, Jan Ziolowski ha demostrado que, en muchos casos, la construcción de catedrales góticas se asumió como la réplica en piedra de la vegetación de árboles y arbustos que predominaba en los bosques europeos y norteamericanos (222). En la medida que estos sitios fueron asumidos como sagrados, su arquetipo natural también empezó a portar un valor similar. Sin embargo, la racionalización de la naturaleza, en la

[36] Existen, sin duda, alusiones a los dioses, pero muchas de ellas parecen remitirse a un espacio vacío, casi como si fueran pedidas de auxilio sin respuesta, como si los dioses se hubieran retirado ya del escenario para usar una expresión propuesta por George Lukács al referirse a los orígenes de la novela moderna. En otros casos, lo divino remite a esos "bosques intactos" que espera Cova encontrar y que, como él mismo lo descubrirá, ya no existen. Finalmente, los mitos indígenas están presentes, sí, pero ellos no responden a la visión del paisaje del hombre blanco. Son un elemento ajeno dentro de su manera de ver el bosque tropical a pesar de que, en medio del delirio, pueda tener cierto acceso a atisbos de ello. Con todo, al menos desde el punto de vista de Cova, estas insinuaciones de un orden trascendental todavía presente en la selva ya no hablan de un orden y bondad inherentes, de un jardín. No existe tal jardín. Parecería, en realidad, que estamos en su opuesto: el infierno.

medida que eliminó su connotación divina, convirtió a estos bosques en "catedrales sin dios". La ficción gótica del XIX nace de esta clase de vaciamientos. Nace de bosques donde ya no hay traza de lo divino al igual que de los castillos abandonados por la aristocracia y sus costumbres, de cementerios profanados, de catedrales polvorientas en las cuales dios ya no está. En buena medida, todos estos lugares son terribles porque dios (y lo que este representa) ya no habita en ellos. Son como un cascarón vacío donde lo divino ha dado paso a otra presencia, algo oscuro e indiscernible, pero en todo caso maligno.[37]

No es sorprendente entonces que tanto *Toá* como *La vorágine* reconstruyan la selva en estos términos. Catedrales y cementerios, laberintos y mansiones olvidadas y vacías capturan la decadencia de una selva que ha perdido su sentido, que ha dejado de ser un "jardín sagrado" debido a su racionalización y, consecuente, organización en términos de su posible aprovechamiento. Crucialmente, y al igual que sucede en la ficción gótica este vacío tendrá que ser llenado por algo distinto, casi siempre una presencia oscura, demoniaca o monstruosa.

[37] En el caso latinoamericano, el lugar de lo gótico tampoco es muy distinto. Como lo demuestra el estudio de Carmen Serrano, *Gothic Imagination in Latin American Fiction and Film,* la adaptación de lo gótico en autores modernistas como Leopoldo Lugones, Clemente Palma y Froylán Turcios, responde al vaciamiento espiritual alentado por la modernidad y el positivismo que influenciaban la política y cultura de su tiempo. Frente a ello, los modernistas responderán invocando vampiros, doppelgängers, castillos y laberintos, los cuales —señala la autora— encarnan lo arcaico, lo irracional, el exceso y el misterio (8).

En la misma línea, Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz señalan, en su introducción al volumen *Latin American Gothic in Literature and Culture*: "the Gothic becomes a language to express 'world changes that impinge diversely and relentlessly on different locales and peoples" (4). Consecuentemente, en Latinoamérica el género gótico se adapta a diferentes contextos socio-históricos para convertirse en una "dark and complex response to different processes of modernity as experienced in different parts of Latin America" (5).

De hecho, como veremos, será precisamente este elemento "monstruoso" el recurso desde el cual se gesta cierta crítica posible a la modernidad capitalista y sus aspiraciones.

¿Cómo se produce entonces este paisaje monstruoso? ¿Qué elementos se introducen en la selva amazónica a fin de llenar el vacío de sentido dejado por una modernidad incipiente? Lo primero es la fauna. A diferencia de las visiones anteriores, en ambas novelas nos topamos con una fauna pantanosa donde hay sanguijuelas, tarántulas, babosas, culebras, hormigas devastadoras, peces caribes. En *Toá*, por ejemplo, ese paisaje tiene lechuzas, jaguares esquivos, "coruntas" y "cheos" muertos. No hay animales comestibles y se trata más bien de un territorio "ingrimo". Un resumen del espectáculo lo ofrece el narrador omnisciente de *Toá*:

> La fauna estrafalaria de los ríos siniestros se pudría en el fango. Bufeos pequeños daban saltos desesperados para caer sobre la masa palpitante de puñúes de dientes afilados, mojarras y bocachicos cubiertos de lodo y de hojas negras. Los tembladores hundíanse en el fango semicubiertos por rayas flácidas, parecidas a renacuajos de pesadilla. Centenares de miles de peces blanqueaban sobre la superficie espumosa de las aguas y otros tantos se pudrían formando una nata gelatinosa sobre el fango. (61)

La flora tampoco se queda atrás. Respecto a las estradas de caucho, las metáforas que se emplean en *Toá* son dicientes: "los siringales están cubiertos de cadáveres" o "de los árboles de 'jebe' mana sangre viva en vez de goma" (74). Pero también el bosque mismo, tanto en *La vorágine* como en *Toá* está sometido a otro orden. El inventario es amplio e incluye las conocidas ceibas, yaripas, chontas, camurios, canelos, palmas cananguchas, yopo, yagé, iracas y matapalos. La organización de estas, sin embargo, sugiere una orientación

particular, una intención no necesariamente vinculada con la abundancia. En cambio, esta selva está cargada de voces, de vida; en ella todo acecha, habla o está a punto de hablar, de moverse y, sobre todo, de atacar. Así en *La vorágine* encontramos:

> Por primera vez, en todo su horror, se ensanchó ante mí la selva inhumana. Arboles deformes sufren el cautiverio de las enredaderas advenedizas, que a grandes trechos los ayuntan con las palmeras y se descuelgan en curva elástica, semejantes a redes mal extendidas, que a fuerza de almacenar en años enteros hojarascas, chamizas, frutas, se desfondan como un saco de podredumbre, vaciando en la yerba reptiles ciegos, salamandras mohosas, arañas peludas…¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores traslúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas! ¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! (488)

Lejos estamos en este punto de los "jardínes versallescos" de *Cumandá* y *Green Mansions*, pero también de las utopías modernas de trenes y barcos que transitan periódicamente la cuenca del Amazonas. No es la naturaleza ordenada que remite a lo divino la que aparece aquí, sino eso que María Negroni describe como un espacio abiertamente desorganizado y caótico mucho más próximo a un calabazo o pantano que a un jardín primaveral (9). En este sentido, la impresión que tiene Cova de la cauchería del Cayeno es un ejemplo del fracaso de los sueños de modernización abrigados por Pérez Triana y da Cunha:

> Avancé. No creía lo que estaba viendo. ¿Esas pobres ramadas de estilo indígena eran los tan mentados barracones del Guaracú? ¿Esas viles casuchas, amenazadas por el rastrojo, podían ser la sede de un sátrapa, que tenía esclavos y concubinas, señor de los montes y amo de los ríos?... Uno de los tambos… estaba casi enmallado por andariego bejuco de hojas lanudas y calabacitas amarillentas. En el suelo, espinas de pescado, conchas de armadillo, vasijas de lata carcomidas por el orín…Apréciame haber llegado a un bosque de leyenda donde dormitaba la desolación. (508)

La imagen aparece también en *Toá* donde una y otra vez encontramos la desolación de las caucherías, de las barrancas y los tambos, es decir, de toda la infraestructura construida para apoyar la extracción de caucho. Son todos restos o excedentes inmóviles del capital que, una vez agotados en su uso, han sido condenados a la obsolescencia y destrucción. El paisaje que resulta es, por tanto, decadente, ruinoso. A manera de castillos embrujados que han sido abandonados con la caída de la aristocracia, esta infraestructura obsoleta y sin propósito claro revela el agotamiento del modo de producción, la decadencia de la empresa cauchera, el final del ciclo. De ahí también que en ellos solo queden fantasmas y monstruos.

Crucialmente, la articulación de esta infraestructura con la fauna y la flora genera la sensación de un peligro inminente. Ese peligro, hasta cierto punto, está ligado a uno de los temores más comunes en la selva: perderse. Como ya se sugirió algunos párrafos arriba, esta es una de las principales variaciones de cara a la tradición que he estado delineando en este capítulo. No obstante, perderse en la selva delata una dimensión del miedo a la selva mucho más profunda e inquietante de lo que significa perder el rumbo. Se trata del miedo a ser "engullido", "tragado", "devorado" por la selva:

> "Andamos perdidos". Estas dos palabras, tan sencillas y tan comunes, hacen estallar, cuando se pronuncian entre los montes, un pavor que no es comparable ni al "sálvese quien pueda" de las derrotas. Por la mente de quien las escucha pasa la visión de un abismo antropófago, la selva misma, abierta ante el alma como una *boca que se engulle* los hombres a quienes el hambre y el desaliento le van colocando entre las mandíbulas. (Rivera 499)

El pasaje identifica subrepticiamente a la selva con una suerte de monstruo/bestia que se traga a los hombres ("Por el Caquetá abajo, el río se come la gente" [Uribe, 44] o la selva es "un chasquido de mandíbula que devora con temor de ser devorada". Elizabeth Parker ha sugerido que esta imagen contraviene la definición de la naturaleza como algo pasivo que es susceptible de ser consumido o explotado por la humanidad. Ciertamente algo de eso sucede y hasta cierto punto es la interpretación aceptada de *La vorágine*. Sin embargo, este miedo a ser devorado por la selva está ligado también a otros factores. Hay dos sentidos al menos que se desarrollan en la novela y que se conectan y articulan constantemente para terminar de dar forma a este paisaje gótico. El primero tiene que ver con convertirse en selva. En efecto, y como lo señala Lesley Wylie en su *Poetic of The Plants in Spanish American Literature*, ser devorado por la selva tiene que ver con dejar de ser humano y convertirse en parte de la Amazonia, acto a través del cual también se borra la línea divisoria entre "a materialistic reading of jungle as commodity and a relational reading that draws out the interconnection bewteen humans and no humans" (152). En medio de los primeros síntomas del beri-beri, Cova tiene una epifanía, su visión personal de lo que podría significar devenir-planta:

> No acierto a describir lo que fui sintiendo en esos instantes: me parecía que estaba muerto y que estaba vivo. Evidentemente, sólo la zona del corazón y gran parte del lado izquierdo daban señales de perfecta vitalidad… Sin embargo, el cerebro cumplía admirablemente sus facultades. Reflexioné. ¿Era alguna alucinación? ¡Imposible! ¿Los síntomas de otro sueño de catalepsia? Tampoco. Hablaba, hablaba, me oía la voz y era oído, pero me sentía sembrado en el suelo, y por mi pierna hinchada, fofa y deforme, como las raíces de ciertas palmeras, ascendía una savia caliente, petrificante. Quise moverme y la tierra no me soltaba. ¡Un grito de espanto!... (567)

Un elemento curioso, raramente notado por la crítica especializada,[38] concierne al hecho de que la sensación que experimenta Cova en este párrafo es similar a la que ofrece el Pipa sobre los árboles después de haber bebido Yagé: "[El Pipa] dijo que los árboles de la selva eran gigantes paralizados y que de noche platicaban y se hacían señas. Tenían deseos de escaparse con las nubes, pero la tierra los agarraba por los tobillos y les infundía la perpetúa inmovilidad" (402). Esta similitud permite identificar las raíces del temor de Cova. Se trata, en el fondo, del viejo miedo occidental a perder su subjetividad y convertirse en lo "otro", en este caso, selva. Así, podría decirse, a primera vista, que el terror a ser devorado por la selva enmascara el miedo a dejar de ser humano en la medida que se adopta la forma

[38] Una excepción es el artículo de Alejandro Mejías-López. "Textualidad y sexualidad en la construcción de la selva: Genealogías discursivas en 'La vorágine' de José Eustasio Rivera." Mejías—López identifica a partir de la similitud entre ambos momentos de la novela, un régimen común de opresión en el que lo masculino, los cuerpos de los hombres y los cuerpos de la selva, los árboles, son asfixiados por una economía sexual que sólo permite el enfrentamiento violento e interpreta como anormal cualquier tipo de relación afectiva o solidaria: "mariquitas" víctimas de su propia perversión (383).

de aquello considerado como el enemigo por excelencia de la civilización: la Naturaleza. Sin embargo, hay algo más. La mitología propia de este tipo de escenas permite visualizar un bosque donde cada árbol es uno de los tantos hombres o mujeres que fracasaron en su intento de huir de la selva. En ese sentido, lo inhumano adquiere un viso aún mucho más oscuro que vincula, y hasta cierto punto, identifica a la naturaleza con la muerte que es, si se lo piensa bien, su forma más extrema. Así las cosas, bien podría decirse que cada árbol es una tumba y que, en conjunto, la selva no sería otra cosa más que un cementerio, un cementerio maldito:

> ¡Déjame huir, oh selva, de tus enfermizas penumbras, formadas con el hálito de los seres que agonizaron en el abandono de tu majestad! ¡Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas! ¡Quiero volver a las regiones donde el secreto no aterra a nadie, donde es imposible la esclavitud, donde la vista no tiene obstáculos y se encumbra el espíritu en la luz libre! (383)

El otro sentido en que la selva devora a los hombres tiene que ver con la barbarie, imagen que remite a la violencia y, a través de ello, a la muerte también. En su forma común esta barbarie está ligada, de un modo muy específico, a los abusos y torturas propias al cultivo de caucho en el Putumayo, esto es, al régimen de extracción y explotación de la *Castilla*. De ahí que en este caso ser devorado por la selva remita menos al paisaje físico y aluda, en cambio, a un paisaje (in)moral que termina contaminando a todo aquél que se aproxima a este. Podemos ver esto de un modo más o menos claro en *Toá*. Al enterarse de los desmanes que tomaban lugar en las caucherías, el joven Antonio concluye:

> Por primera vez supo que la selva no era más cruel que los hombres brutales que pretendían poseerla. Presentía vagamente que la tremenda lucha que se libraba allí cerca no era sólo la lucha biológica. Había algo más terrible: el hombre blanco, lascivo y codicioso, violaba bestialmente la Naturaleza y pensaba dominarla así. (34)

Las escenas de violencia en *Toá* y *La vorágine* son variadas y han sido estudiadas con profunda atención. Hay torturas, asesinatos, vejaciones y demás (indígenas bañadas en kerosene; ahorcados; heridos por machete). De cara a esto, es importante ver que no es, en estricto sentido, la selva la causa de estas aflicciones. Esta violencia concierne evidentemente a lo humano que se envilece en estas condiciones. En *Toá* la idea aparece delineada claramente: "¿La selva?... La selva no era nada. La catástrofe no se debía a la Naturaleza. Se debía a los hombres que importaron las enfermedades y trajeron el suplicio y la muerte a los habitantes de los bosques húmedos donde crecía la siringa" (73). En términos generales, el reclamo atañe a la euforia capitalista del primer cuarto del siglo XX. Se dirige, en este sentido, a la explotación irracional de los recursos y mano de obra y, por ello mismo, al deseo acumulación desmesurado que sirvió como motivación última de toda la empresa extractivista. Lo interesante, quizá, es que este "deseo" no necesariamente se materializa en personajes específicos. Es cierto que hay "monstruos" que habitan ahora este paisaje y que en ambas novelas aparecen, incluso, referenciados con nombres propios (por ejemplo, los Funes, los Barreras, los Larrañagas, Zumaetas, Aranas y Jacobos, Chavez o Trigosos). Sin embargo, ellos tan solo transportan una enfermedad que, llegado el momento, afecta a todos por igual. En *La Vorágine*, por ejemplo, encontramos: "Y no pienses que al decir 'Funes' he nombrado a persona única. Funes es un sistema, un estado de alma, es la sed de oro, es la envidia sórdida. Muchos son Funes, aunque lleve uno solo el nombre fatídico" (537). -

Las referencias a este "contagio" no son escasas. Se habla de "la voracidad industrial insaciable por el caucho", de un deseo de acumulación que "pervierte como el alcohol" o que "embruja" y deshumaniza a todos los que ingresan a la selva, etc. Desde luego, la idea del contagio no es novedosa. Esta ha sido analizada por Sylvia Molloy en su conocido artículo "Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*" y, de un modo distinto, por Felipe Martínez-Pinzón en su texto "La voz de los árboles: fiebre, higiene y poesía en *La vorágine*". Sin embargo, más que establecer los modos en que los registros, ordenes, e incluso, la enunciación misma es minada constantemente por el delirio o la enfermedad (algo que, siguiendo el argumento de Molloy, debería extenderse al lector del manuscrito), me gustaría insistir en el impacto que este contagio tiene sobre el paisaje de la selva. En este sentido, lo que podemos apreciar, al menos en principio, es que esta selva recuerda de alguna manera esos escenarios post-apocalípticos donde un ejército de zombis ha puesto en jaque a toda la civilización. Así, en la selva de Rivera y de Uribe, ser devorado significa convertirse en un ente, un muerto viviente. Y, al igual que sucede con los relatos de zombis, una vez transformados, una vez hechos parte de la selva, ellos mismos se convertirán en "devoradores" también.

Una forma en que esto se manifiesta claramente es a través de la locura como la de los compañeros de Clemente Silva a quienes, durante su fuga, les entra "el mareo de la espesura" o la de Antonio quien decide no regresar a Bogotá y seguir buscando eternamente a Toá. Otra es a partir del delirio que está ligado a la ayahuasca o la enfermedad (el beri-beri, por ejemplo), pero que define también, como lo señala Molloy, la narración misma. Ambos casos prueban no obstante el contagio. Y como sucede en toda epidemia, eso "otro" que es la enfermedad pasa, tarde o temprano, a convertirse en parte de uno mismo. Así, más temprano que tarde, cada héroe, cada personaje descubrirá que el elemento perturbador, la

causa de su miedo, también está dentro de él. Es decir, que ya ha sido contagiado: "Un sino de fracaso y maldición persigue a cuantos explotan la mina verde. La selva los aniquila, la selva los retiene, la selva los llama para tragárselos. Los que escapan, aunque se refugien en las ciudades, llevan ya el maleficio en cuerpo y alma" (Rivera *La vorágine* 545). Es decir, que ellos mismos son el monstruo al que temen.

Aunque el contagio se extiende libremente por la novela, es claro que este tiene un origen preciso. En *Toá* este "maleficio" es atribuido a los peruanos en suelo colombiano (aunque también aparece de modo subrepticio el mismo motivo en *La vorágine*). Son ellos el "paciente cero", la fuente de la enfermedad y, por tanto, su contención resulta necesaria. Pedro Pizarro le explica el avance de los peruanos a Antonio de Orrantia en estos términos: "Miles son ya las víctimas de la ferocidad e inclemencia de estos hombres [los peruanos]. Eso no se puede remediar de una vez, pero sí se puede evitar que esa gente avance más. Tarde o temprano los echaremos a todos" (34). Lo curioso es que esta "invasión" es resultado justamente de los avances en el transporte, es efecto del aumento de buques a vapor que recorren la cuenca del Amazonas, es, en suma, resultado de la materialización parcial del paisaje utópico delineado en la sección pasada. En su artículo de prensa publicado el 13 de abril de 1924, "Las penetraciones peruanas en el Caquetá", Rivera explica el problema:

> Tropas de Iquitos pueden subir hasta Florencia en menos de dos semanas, navegando el Putumayo, el Caquetá y el Orteguaza, en lanchas de vapor. En igual tiempo pueden subir esas lanchas a San Vicente…Así, también, em menos de dos semanas puede el Perú situar sus tropas a tres días de Neiva. (63)

Hay en todo esto cierto nacionalismo fundado en la zombificación del enemigo, en la identificación de una pandemia moral asociada a la violación y explotación de los recursos nacionales de la masa de extranjeros que cruzan la frontera. Más interesante aún es que, al igual que sucede con las narraciones de zombis, el objetivo no sea la destrucción total (siempre sugerida, pero elusiva) del enemigo (esto sería imposible dadas las herramientas con las que cuentan los personajes) sino, más bien, la búsqueda de un lugar seguro donde poder esperar a salvo la llegada del Estado quien, al final de cuentas, será el encargado de detener el contagio, de ponerle freno a la invasión peruana, de garantizar que los límites nacionales sean respetados.

Ahora bien, ¿cómo se articulan estas dos imágenes de la selva que "devora"? ¿Cómo se unen las imágenes de la selva como un cementerio y la selva como el escenario de un contagio masivo? Cierto consenso académico ha señalado que el gótico fue una reacción frente a los ideales ilustrados del Siglo XVIII desde donde se imaginó un mundo susceptible de ser controlado y organizado por la razón. Valdine Clemens escribe que "[e]arly Gothic fiction revealed the one-sidedness of the Age of Reason and tended to unsettle prevailing assumptions about civilized superiority, the march of progress, and the powers of the rational mind" (4–5) de tal modo que "[w]hen Reason and Science usurped God, Gothic rushed in to fill the resulting vacuum with the daemonic" (3). Me parece que nada impide que extendamos tales comentarios hasta alcanzar el despertar del siglo XX donde la adaptación de esta clase de paisajes funcionará para probar los límites de la utopía moderna. En el caso particular del Amazonas, tanto *Toá* como *La vorágine* introducirán fuerzas oscuras, demonios, zombis, monstruos y demás que vendrán, a la larga, a llenar el vacío dejado por la incipiente modernización de este bioma. El resultado es "aterrador". En este paisaje se sobreponen la imagen de una selva convertida en un cementerio hecho de árboles a modo de tumbas y la de

una selva poblada por monstruos-zombis resultado del contagio masivo. Ambas imágenes se articulan en el límite. Porque en el fondo, ser presa del "embrujo de la selva", ser contagiado con el veneno de la avaricia capitalista, no conduce a un destino distinto que al de convertirse en parte de esta, a transformarse en lo que se quiere explotar, es decir, en Naturaleza. Ese es, a la larga, el miedo profundo que define el paisaje de *Toá* y de *La vorágine*: un miedo a que el sueño de ayahuasca del Pipa, aquél donde los árboles se vengaban y recuperaban las ciudades, se materialice convirtiendo a todos y todo en selva; el miedo a que una naturaleza supuestamente dominada por la razón exista libremente y sin control (y que nosotros seamos también eso). Ese miedo, finalmente, transforma a estas novelas en escenarios góticos.

Desde luego, nada de esto se explica enteramente a partir de la mera descripción de un paisaje preexistente y, más bien, nos habla de una forma de producir el paisaje de la selva amazónica. A este respecto, Margarita Serje ha hablado de la "imputación siniestra" que recae sobre la Amazonia y que, desde su perspectiva, corresponde a una construcción histórica desde la cual esta región empieza a ser presentada como un "territorio salvaje", "indomable", en suma, como un infierno en la tierra. Esto, sin embargo, no tiene nada inocente. Tal y como lo señala Serje el construir la selva en estos términos, el decorarla con los tonos de un paisaje gótico, crea también la imagen de que, a fin de civilizar estos territorios, ellos tendrán que ser necesariamente "domados", "penetrados" y "domesticados" con una fuerza igual o superior a la que se opone, supuestamente, al proyecto civilizador (148).

Un aspecto importante detrás de esta "imputación siniestra" es que responde al compendio de miedos y terrores que siempre han acompañado el proyecto civilizatorio. Taussig ha enfatizado en variadas ocasiones en este hecho a partir de su concepto "espacio de terror". Así, al abordar la violencia ejercida en el Putumayo por la Casa Arana, el autor

argumenta que las acciones de los colonos que llegaron fueron, en el fondo, una respuesta a su propia representación de lo que ellos pensaban era la selva. Puesto que en sus cabezas ese paisaje estaba plagado de horrores y monstruos, lo natural para estos fue responder con toda la fuerza y violencia que exigía derrotar sus propias pesadillas. Taussig llama a este tipo de paisajes, construidos desde la atribución de imágenes metamórficas de la "maldad" y del "submundo", "espacios-terror".[39] Así, enfrentados a una selva monstruosa hecha con los mismos materiales de sus pesadillas, los colonos que llegaron al Putumayo se vieron obligados a enfrentar este paisaje con toda la violencia y sevicia que requería destruir aquello que les aterraba. Me parece que de esa extraña mezcla de locura y realidad, de sueño y pesadilla, nace el paisaje gótico sobre el cual se estructuran *La vorágine* y *Toá*.

Dadas estas características que hemos examinado no sorprende que muchos críticos hayan visto a *La vorágine* (y, por extensión a *Toá*) como novelas que funcionarían a modo de crítica de los discursos y prácticas que propiciaron la explotación del Amazonas.[40] Y, sin

[39] En su artículo "Culture of Terror-Space of Death. Roger Casement's Putumayo Report and the Explanation of Torture", Michael Taussig describe la sección del Amazonas que coincide con la zona de extracción de *castilla* desde el concepto de "espacio de terror". Desde su perspectiva estos espacios son "umbrales", zonas donde la imaginación social ha instalado imágenes metamórficas de la "maldad" y del "submundo", zonas de comunicación entre lo "mundano" y lo "sobrenatural" (468). A la luz de esta definición, no parece exagerado afirmar que la selva que producen *Toá* y *La vorágine* es propiamente un espacio de terror.

[40] Dos ejemplos. En su texto "Green Hells: Monstrous Vegetations in Twentieth-Century Representations of Amazonia", Camilo Jaramillo indica que este tipo de novelas son "a form of literary and symbolic resistance to the modern Project of possession of the region's nature as a commodity and industrial resource" (92). Y Lesley Wylie, por su parte, ha argumentado que funcionaría a modo de reescritura subversiva y postcolonial de la retórica imperial.

duda, esto sucede en dichas novelas. Sin embargo, también pasa algo adicional. Para verlo quisiera retomar la cuestión del gótico, pero esta vez desde su función, desde el posible lugar que ocupa en nuestra salud mental. En su influyente ensayo, "Dialectic of Fear", Franco Moretti ha argumentado, entre otras muchas cosas, que las figuras de Drácula y Frankenstein –los dos monstruos por excelencia– funcionaban como un mecanismo de externalización del miedo siempre latente de que lo monstruoso pudiera encontrarse en nuestro interior: "the monster, then, serves to displace the antagonisms and horrors evidenced within the society outside society" (84). Así, a través de su identificación y posterior eliminación, la sociedad consigue curar las heridas dejadas por sus conflictos internos y aliviar la ansiedad de que el futuro pudiera ser igual de monstruoso.

Me parece que si nos atenemos, por tanto, a la lectura de Moretti, podemos acercarnos a una hipótesis general respecto a su uso y función dentro de los imaginarios decimonónicos de la selva: estos paisajes góticos son, como lo han sugerido varios autores, la expresión de un miedo social generalizado a ciertos desarrollos del capitalismo. Pero también son el lugar desde donde se sanan y curan las heridas dejadas por este y desde donde también, quizá, se gesta un nuevo proyecto, un futuro libre de los errores del pasado. Hay, de hecho, una forma particular en que esta conclusión se hace aún más evidente. Cuatro años después de la publicación de *La vorágine*, José Eustasio Rivera le escribe una carta a Henry Ford. Rivera conocía los planes de Ford para sembrar caucho en Brasil (lo que se conoce como Fordlandia) a fin de reducir la dependencia norteamericana respecto al caucho asiático. En su carta menciona los horrores del boom cauchero de comienzos de siglo, recrea el escenario gótico, las aberraciones conocidas. Sin embargo, un poco más adelante, Rivera explica cómo todo esto podría superarse con la intervención de Ford. Salarios justos y una organización verdaderamente racional podrían conducir al éxito de la empresa. Y luego, como para

recordarnos que la utopía moderna nunca ha desaparecido, escribe: "La selva amazónica es una reserva de la humanidad y alguien debe, en nombre de ésta, dar el primer paso a fin de prepararla y acondicionarla para las razas por venir" ("Carta a Henry Ford" 108),

Ericka Beckman identifica una contradicción aquí, una suerte de mala fe que parte de la negación de cómo funciona el capital a escala global (189). Pero, en realidad no existe tal contradicción. La carta es perfectamente coherente con la novela. Primero porque, siguiendo la tradición que hemos revisado hasta ahora, *La vorágine* (y también *Toá* desde luego) ubica la selva, ese monstruo que devora todo lo que toca, en un lugar remoto, inaccesible, pero sobre todo lejos de la civilización. Con ello, lo ocurrido, la violencia, el exterminio y la explotación, inherentes al proyecto mismo de expansión del capitalismo, se presentan como un hecho aislado o marginal, no como la esencia misma de este proyecto destinado a erradicar la selva y sus habitantes a fin de garantizar la expansión de la civilización y el comercio. Y, segundo, porque al identificar lo monstruoso con la selva misma, transforma los conflictos inherentes al capitalismo y la modernización en cuestiones periféricas que podrían ser resueltas, al menos en teoría, una vez este monstruo ubicado en los márgenes de la civilización fuera eliminado. Eso, desde luego, posibilita una renovación de la utopía, crea las condiciones necesarias para que un nuevo intento por incorporar estos territorios tome lugar.

Esta es, en suma, la función del paisaje gótico: este encapsula, aísla y externaliza el terror. Mediante este proceso, lo monstruoso es extirpado como un tumor maligno y queda reducido a una cuestión marginal, a un episodio aislado, un error que no pone en cuestión el modelo general (como los errores que dan vida a los zombis modernos no ponen en cuestión la ciencia que será la encargada de encontrar la cura). Debido a que en ambas novelas existe una conexión profunda entre estos elementos y el modo de producción, se sigue igualmente

que este paisaje gótico pone en cuestión los errores de la expansión capitalista, más no el modelo económico mismo. En cierto sentido, el paisaje gótico es necesario para que el capitalismo pueda reactivarse, para que la utopía de una selva modernizada pueda volver a iniciar. La razón estriba en que este paisaje funciona también para establecer un espacio donde el capitalismo aún no se ha materializado. Ahora bien, dado que el capitalismo depende de la expansión constante debido a sus crisis internas, este paisaje permite crear, siempre que aparece, la idea de una frontera, de un espacio aún no incorporado que se sigue manteniendo incontrolable e indomable. Gracias a esto, será posible que surja, una y otra vez, la promesa de un futuro mejor, de una Amazonia con carreteras plenamente construídas, de una Amazonia poblada, de una Amazonia que, como lo dijera al comienzo de esta sección Getulio Vargas pueda, finalmente "tornar-se-á um capítulo da história da civilização". La trampa, como espero ya sea claro,es que para que este tipo de discursos puedan seguir teniendo alguna validez se necesita, antes que nada, que la selva se siga produciendo como espacio terror. Gracias a ello, el bosque húmedo tropical podrá ser, una y otra vez, un proyecto ubicado en el futuro.

Como lo intuyó Rivera esa selva del futuro, sanada de demonios, es Fordlandia. Respecto a esta, un reportero del *Iron Mountain Daily News* de Michigan señaló "Henry Ford has transplanted a large slice of twentieth century civilization" a la Amazonia. Lo que queda de ese sueño, sin embargo, es bastante diferente:

> [A]fter hours of passing little but green to round a river bend come upon a 150-foot tower bursting from the forest canopy holding aloft a 150,000-gllon water tank. Decades of rain have since scrubbed off its cursive white Ford logo … Decrepit and overrun by weeds, as could be expected, the houses are now home to colonies of bats,

> which have left a patina of guano on the walls and floors…The turbines and generators have been removed from the engine room. Outside, buried in the jungle grass, are twisted rails, what's left of a three-mile train line that carried logs to the mill. [In the Hospital] most of the beds are gone, but some equipment, made of metal and glass that today looks menacing […] remains. (Grandin 10-12)

La imagen es profundamente gótica en tanto supone el terror a lo que ha dejado el paisaje moderno. Edificios en ruinas cubiertos de vegetación, turbinas abandonadas, casas desocupadas, todo eso está allí para recordarnos el horror inherente a una modernización inacabada. Pero también nos hablan de lo que podrá hacerse con las condiciones adecuadas, con la maquinaria propicia, con una voluntad férrea, con más presupuesto, con mejor planeación, etc. A la larga, un pueblo fantasma –pese a sus fantasmas– siempre es una oportunidad para la especulación inmobiliaria. Y una selva desolada –pese a sus monstruos– siempre será una oportunidad para la extracción. ¿Acaso el futuro de la humanidad no está en el Amazonas?

## 2.4 ¿Dónde comienza la selva?

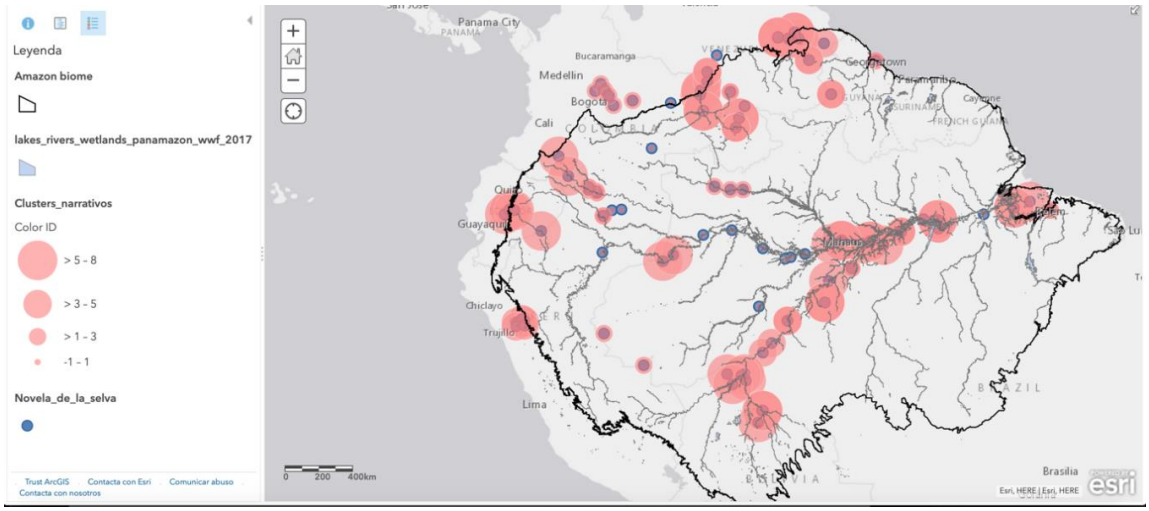



**Ilustración 1. Mapa de Cumandá, Green Mansions, Down the Orinoco in a Canoe, À Margem da história, A selva, Toá, La vorágine, Siringa, Canaima y la Serpiente de oro**

Este es un mapa de la selva que registra los lugares y zonas geográficas mencionadas en diez obras que han sido particularmente significativas en la historia del paisaje amazónico. A partir de este, varias conclusiones se pueden extraer. Los círculos grandes indican las zonas donde convergen varias historias, algo así como *clusters* narrativos. Pese a que la muestra es ciertamente reducida, estos permiten detallar: 1) que estos *clusters* están ligados a diferentes cuencas hidrográficas, entre las cuales sobresale predeciblemente la del Amazonas y 2) que estos *clusters* coinciden con zonas que fueron relevantes dentro de los ciclos extractivos (debido, quizá, a que la mayoría de estos dependían de los ríos para el transporte de las materias primas extraídas).

El mapa revela, así mismo, un hecho fundamental. La línea negra que atraviesa buena parte de este corresponde a lo que se conoce, hoy por hoy, como el bioma amazónico. Sorprendentemente, este territorio coincide, en buena medida, con la delimitación del paisaje

amazónico que resulta de tomar a todas las obras referenciadas en el mapa. Sin duda, esto supone una enorme conciencia geográfica de los autores respecto a los límites del paisaje amazónico. Uno podría explicar esta coincidencia a partir de la relación de la escritura de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX con la geografía o la agrimensura. Con todo, también parece importante tomar en cuenta la posibilidad de que estas obras, junto con los paisajes que crearon, ayudaran a definir los contornos de ese territorio de más de cinco millones de $km^2$ que posteriormente se convertiría en el Amazonas. En este sentido, estas obras no se limitaron a representar pasivamente un territorio previamente definido sino, más bien, ellas mismas habrían contribuido en la creación de eso que comúnmente conocemos como Amazonia. Como consecuencia de ello, esta región quedará definida como un territorio autónomo, de límites precisos y, desde luego, distinto a otras regiones geográficas (por ejemplo, los Andes, el Caribe y la pampa).

¿Qué hace, pues, a este territorio tan único y diferente a todos los otros? ¿Qué atributos permiten identificar sus límites? En este capítulo, he intentado dar una respuesta a estas preguntas. Para hacerlo he seguido el rastro dejado por las diferentes formas de producir el paisaje amazónico, por las diferentes formas de transformarlo y adecuarlo a intereses o proyectos específicos que, a su vez, determinaron los posibles usos para este territorio. En conjunto, estas prácticas destinadas a intervenir el paisaje corresponden a lo que he llamado en la introducción *landscaping*. Mi hipótesis es que ellas definieron el rostro de la Amazonia.

A lo largo de este capítulo, he identificado al menos tres formas de intervenir la naturaleza a través de la creación de paisajes en esta región. La primera corresponde a la creación de jardines en la selva. Como vimos a partir de *Green Mansions* y *Cumandá*, estos jardines son generalmente imaginados como espacios remotos, caracterizados por una flora y fauna abundante y ligados a un diseño divino que les asignaban un valor trascendental,

incluso ahistórico. Esta imagen coincide en buena parte con ideas comunes sobre la cuenca del Amazonas, por ejemplo, con la imagen de una Amazonia "pristina", "pura", no manchada ni tocada por la mano humana.

Frente a estos jardines, aparece la selva del futuro, un paisaje vinculado a los proyectos de modernización de la Amazonia. Crucialmente, este paisaje mantiene la imagen de una Amazonia remota y abundante, pero cuestiona la idea de que ellos son la "expresión de la voluntad de dios". Como efecto de esto, la selva se transforma en un inventario de riquezas naturales desperdiciadas que requieren de la intervención humana para alcanzar su verdadero propósito que no será otro que su aprovechamiento. De ahí que el resultado sea un paisaje plagado con barcos de vapor, canales, ferrocarriles entre otras formas de capital fijo. El resultado es, ciertamente, una utopía muy cercana a los escenarios comunes de la ciencia ficción. En ese mundo del mañana, la civilización ha sido transplantada a la Amazonia convirtiéndola en una "despensa" de materias primas (tal y como lo visualizó alguna vez Alexander von Humboldt). Al menos ese es el paisaje que se revela tanto en *À Margem da História* de Euclides da Cunha y *De Bogotá al Atlántico* del colombiano Santiago Pérez Triana.

Las consecuencias de este proceso son duramente criticadas tanto por *La vorágine* como por *Toá*. La forma en que esto ocurre remite a una nueva forma de organizar la naturaleza de la región que pasa por la producción de otro tipo de paisaje: el paisaje gótico. En este, la selva se presenta como un "monstruo" que devora y convierte lo que devora en parte de la selva, de la naturaleza. Se trata, en suma, de un paisaje pantanoso, poblado con bestias y una vegetación atroz donde, poco a poco, la selva va "devorando" a todos aquellos que anhelan explotar sus recursos. Interesante como puede ser, la forma en que esto ocurre

simula la estructura biológica del contagio y, en el límite, puede ser comparada incluso con los escenarios postapocalípticos propios de las historias de zombis.

En clara oposición con la aproximación habitual que diferencia y distingue estos tres paisajes, en este capítulo he intentado demostrar que ellos no están necesariamente desarticulados y que, en realidad, tienen varios elementos en común. Así pues, todos ellos parten de una separación radical entre naturaleza y cultura, entre la nación y sus estados de naturalezas, entre el capital y sus zonas de expansión. En este sentido, la aceptación implícita de tal presupuesto los enmarca necesariamente dentro de la modernidad. De hecho, garantiza el que podamos hablar, en este caso, de paisajes que son observados desde la seguridad que proporciona la civilización. A menudo, esta distancia metafórica entre la naturaleza y la civilización se materializa a partir de la producción de una distancia abismal entre la Amazonia y la metrópoli que encarna la civilización. No importa así que esta distancia sea relativa y que, por encima de todo, no tome en cuenta el punto de vista de las comunidades que se han asentado en el Amazonas durante siglos. La región del Amazonas es, en tanto paisaje, un espacio ubicado en un lugar remoto, casi en un planeta distinto (por ejemplo, el Venus de los Sci-fi de la segunda década del siglo XX).

Por otra parte, es claro que estos paisajes no son mutuamente excluyentes. Aunque he contado una historia aparentemente lineal, donde un paisaje sucede a otro, ellos no se presentan necesariamente así. Por momentos, en *Toá* encontraremos remanentes del paraíso (especialmente en momentos donde la trama amorosa lo requiere). En otros, será posible encontrar escenas góticas en la selva de *Cumandá* (por ejemplo, cuando la noche cae y la tormenta se avecina). Y está claro que en medio de los paisajes futuristas del capital encontraremos alusiones a las arcadias o jardines abundantes y perfectos. Estos y otros ejemplos son evidencia de conexiones profundas que constituyen también una tradición

donde, sin duda, se mezclan y combinan diferentes modelos, a veces destacando ciertos aspectos, a veces ocultando otros.

Además de este elemento relativamente conocido, existe otro aspecto desde el cual se articulan estos tres paisajes y que servirá para definir y distinguir propiamente la Amazonia de los otros biomas que consideraremos en los siguientes capítulos. Ese elemento también se articula perfectamente con la lógica de la modernidad capitalista y establece una visión de la Amazonia en los términos de un futuro inalcanzable. Si bien la idea ya está implícita en las páginas precedentes, podemos verla de nuevo aquí en una forma general. En teoría, construir la Amazonia como un jardín funciona para crear, subrepticiamente, la idea de una frontera agropecuaria, un límite de expansión del capital que genera, al racionalizarlo, las condiciones para su incorporación dentro de un paisaje utópico. En este contexto, el paisaje gótico permite recrear los límites de ese mismo proyecto, sus defectos e imperfecciones, por así decirlo. Pero esto, a su vez, justifica y alienta un nuevo proyecto de expansión que necesariamente deberá asumirse como imperfecto también para que pueda volver a aparecer un nuevo proyecto mejorado y así *ad infinitum*. La cuestión es que, a largo plazo, este ciclo reduce el espacio de la Amazonia a un tiempo específico: el futuro. El paisaje así es producido como una posibilidad, una promesa, como un territorio siempre a punto de ser civilizado, pero nunca totalmente, como aquéllo que aún no ha sido tocado por la humanidad y que, en un tiempo posterior, lo será ya sea porque en su seno se esconden riquezas inimaginables (en la forma de captura de carbono, material genético o suministro de materias primas, por ejemplo).

La promesa de Getulio Vargas que abre este capítulo nace en este lugar de la imaginación. Su fracaso posterior tan solo alentará, al igual que lo hicieron los fracasos precedentes en otras tantas partes de la Amazonia, nuevos intentos de ampliación de la

frontera agropecuaria. Lo curioso, lo que la hace tan particularmente interesante a este paisaje es que en, cada caso, la lógica interna que determina la estructura de la selva sigue siendo, en términos generales, la misma. La selva, es ese "océano de verdura" que existe más allá de la civilización, es eso que será eventualmente dominado, controlado, explotado: ese lugar donde ocurre nuestro futuro.

## 3.0 La montaña mágica

Uno de los paisajes más distintivos de los Andes peruanos es el conocido Callejón de Huaylas. Ubicado en la región de Ancash, al norte del Perú, este valle interandino se abre paso entre los picachos prietos de la cordillera Negra y las cimas nevadas de la cordillera Blanca. A cada lado, apostados sobre las faldas de las montañas, se distinguen los tejados de los caseríos y algunos labrantíos, el ganado de las haciendas que se descuelga perezosamente por la pendiente e incluso varías hileras de casas desordenadas que forman pequeños poblados. Hay en esa combinación de elementos cierta gravedad intrínseca, una dureza proverbial que apenas es interrumpida por la belleza de varias docenas de lagos de altura, de las turberas y los campos de ichu (*Stipa ichu*). Hacia el costado oriental, empotrada en medio del paisaje lunar de la cordillera Blanca, se encuentra la comunidad campesina de Vicos.

Vicos, otrora una hacienda perteneciente a la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima, alcanzó cierta atención internacional debido a que, entre 1951 y 1966, fue escenario de uno de los experimentos antropológicos más ambiciosos del siglo XX: The Cornell–Perú Project (CPP). A manera de respuesta al mal llamado "problema indígena" y en el marco de la política estadounidense centrada en neutralizar el avance del comunismo en la región, este proyecto de ciencia aplicada buscó modernizar las prácticas agrícolas e integrar a la población indígena dentro de los estrechos límites de la nación peruana. En la propuesta presentada a la *Ford Foundation* por Allan Holmberg, director del programa, es posible encontrar los rasgos básicos de la visión moderna del paisaje andino:

> The valley in which Vicos is situated, The Callejon de Huaylas, is one of the largest and potentially richest in Peru and is now undergoing considerable industrialization because of heavy investments by the Peruvian Government in smelting plants, transportation systems and hydroelectric power… In this respect, Vicos and the communities of the valley, are not radically different from other isolated rural villages throughout the world, which are beginning to feel the impact of modern civilization with accelerating force. (3)

Tal y como lo han recalcado Barbara Lynch (1982) y Billie Jean Isbell (2009), la premisa del proyecto partía de una caracterización equivocada de Vicos y de sus pobladores. Desde un inicio, la hacienda y, con ello, el paisaje que lo rodeaba fue asumido como un "anachronism in the modern world" (Holmberg y Scheldon 32), esto es, como una región inevitablemente aislada, condenada al retraso en un mundo donde la modernidad avanzaba vertiginosa y de una manera pretendidamente homogénea. Respecto a los criterios de progreso y desarrollo establecidos desde esa modernidad, el paisaje andino parecía entonces un escenario condenado al atraso, un paisaje relegado en el tiempo. Ante tal situación, la solución resultaba obvia. Vicos y el Callejón de Huaylas y los Andes en general debían ser actualizados. La modernidad debía ser trasplantada en los Andes.

Desde luego, la idea de que los Andes son una entidad anacrónica no se ha originado en el vacío y, en favor de Holmberg, podría aducirse que esta responde a una larga tradición histórica en la que se le ha asignado a este paisaje la responsabilidad de ser el portador del legado Inca. En esa historia, si bien no lineal y con claros altibajos, los elementos característicos de la Sierra peruana, ya sean estos naturales o culturales, han sido organizados

dentro de un marco de interpretación que los ubica necesariamente como un paisaje del pasado o, para usar el *tagline* con el que se suele promocionar internacionalmente el sitio arqueológico de Machu-Picchu, como "a window to the past".

Definido y simplificado en estos términos, el paisaje andino ha tenido diferentes usos y ha sido, en la práctica, útil a diferentes posiciones ideológicas en el escenario político y cultural del Perú. Por ello, no es en absoluto sorprendente que haya sido este paisaje precisamente uno de los presupuestos inamovibles de las corrientes indigenistas más ortodoxas, pero al mismo tiempo, e irónicamente, de las diferentes olas de modernización que vieron en este una manifestación del atraso de la región. En ambos casos, la Sierra peruana fue diseñada como una excepción rampante dentro del proyecto homogéneo de la nación, una *rara avis* donde se combinaban las ruinas de un pasado glorioso, la vida precaria de sus pobladores contemporáneos y la enorme diversidad de sus escenarios naturales dentro de un paisaje casi siempre presentado como contraparte de la modernidad y el modo de producción capitalista que amenazaba con imponerse en la región en los inicios del siglo XX.

Este capítulo intenta entender el conjunto de transformaciones e intervenciones textuales que se han hilado y articulado, mayormente desde la escritura, para darle forma al paisaje andino en el Perú de la primera mitad del siglo XX. Sostengo, para este efecto, que al igual que sucede con la Amazonia, donde los diferentes procesos de modernización y expansión capitalista modelaron el paisaje en términos temporales, en los Andes peruanos un desarrollo paralelo de estas mismas fuerzas producirá un paisaje organizado en términos de un pasado casi siempre idealizado. Más que un recorrido detallado, lo que presento a continuación son algunos vistazos de este paisaje en un periodo de cincuenta años. A través de ellos espero mostrar el patrón que ha servido de antesala para proyectos como el realizado

por la Universidad de Cornell, pero, sobre todo, y de un modo más general, los elementos que han conducido a que el paisaje serrano haya sido asumido como expresión de un tiempo pasado.

Aunque en cierto momento esa revisión coincidirá con el indigenismo de la primera mitad de siglo XX, este no será el centro de la discusión. Me interesa más el paisaje andino y, sobre todo, examinar cómo este se cruza y nutre de diferentes discursos e intereses, y cómo estas intersecciones han colaborado en la definición y caracterización de la especificidad de este mismo paisaje. En concordancia con esta idea, he decidido dividir el capítulo en tres partes, tres parches. En la primera, exploro la influencia de dos textos: *Inca Land* (1922) del norteamericano Hiram Bingham y *Paisajes Peruanos* (póstumo, 1955) del peruano José de la Riva-Agüero. A mi modo de ver, ambos encarnan una mirada fundacional de la Sierra surperuana centrada, particularmente, en la ruina (ya sea en su forma literal o metafórica). Como resultado de ello, el paisaje se escinde entre dos tiempos: un presente ruinificado y un pasado glorioso mayormente equiparado con el ciclo imperial incaico (aunque, por momentos, también con la Colonia española). La segunda parte del capítulo se enfoca en el trabajo de los indigenistas, trabajo que hasta cierto punto es un eco cercano del interés arqueológico y cultural que suscitaron las visitas a la región tanto de Bingham como de Riva-Agüero. Los ensayos que se revisan en esta sección son *Tempestad en los Andes* (1927) de Luis E. Valcárcel y el *Nuevo Indio* (1930) de José Uriel García. Pese a las conocidas diferencias ideológicas que existen entre estos autores, planteo la existencia de puntos de contacto entre ambas posturas. Principalmente, encontraremos en estos trabajos un reajuste de esa visión ruinificada de los Andes que supondrá el reconocimiento de la vitalidad actual de la Sierra. Con ello, y si bien se incorporan nuevos elementos en el paisaje, mayormente

ligados a un proyecto de nación alternativo y de cuño indigenista, este continúa manteniendo sus raíces en el pasado, esta vez, desde un modelo no necesariamente andino: la pastoral.

La tercera parte es, en buena medida, la conclusión natural de este recorrido. En esta última sección analizó las novelas *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría y *El hechizo de Tomayquichua* (1943) de Enrique López Albújar. Respecto a las secciones o parches precedentes, ambas novelas sirven, en primera instancia, como una ampliación del paisaje serrano en la medida que se ubican, parcial o totalmente, en los Andes centrales y norteños del Perú. A partir de ello, será posible examinar el alcance de las convenciones utilizadas previamente en la construcción del paisaje andino, pero también su ya evidente desgaste. Específicamente, y siguiendo los estudios de Cornejo Polar, planteo que ambas novelas se estructuran sobre el fracaso de la pastoral en tanto modelo para construir el paisaje andino. En esta medida, cada una de ellas ofrece una apertura frente a dicho marco. En el caso de *El Hechizo de Tomayquichua* esto se revela a través de un cuestionamiento de la relación amorosa entre sus protagonistas quienes encarnan la pretendida conciliación entre las virtudes bucólicas de la Sierra y el ajetreado y acartonado modo de vida limeño. Por su parte, en *El mundo es ancho y ajeno* presenciamos otro desenlace, esta vez violento, donde el encuentro con la modernidad supondrá la eliminación material de Rumi, ese último bastión de la comunidad indígena, del paisaje andino. Como se podrá apreciar en su momento, mi interpretación de estas dos novelas sugiere que en ellas el paisaje andino funciona como un dispositivo retórico el cual articula el diferencial insubsanable que deja el encuentro de las fuerzas de la modernidad con la vida andina. Ese residuo, de límites imprecisos, pero casi siempre mítico, corresponde a un paisaje que, si bien está anclado en el pasado, desempeña el papel de referente de cara al presente y al futuro de la nación.

Dos comentarios antes de iniciar. Salvo contadas excepciones, he omitido en este capítulo buena parte de la historia visual del paisaje andino, historia en la que figuras como Humboldt, Church, Figueroa, Sabogal, Martín Chambi, Bernardo Quispe o el mismo Bingham sin duda resultan fundamentales. La razón para ello reside en la necesidad de restringir la atención principalmente al modo en que la escritura ha participado y contribuido dentro de esta larga historia de préstamos, superposiciones e idealizaciones que constituyen lo que conocemos hoy por hoy como paisaje andino. Aquellos interesados en examinar la historia del paisaje andino desde una faceta visual encontrarán en los trabajos de Deborah Poole, Natalia Malfuj, Jorge Coronado, Jean Pierre Crousseau, entre otros, una sugestiva e invaluable fuente de referencias e información.

En segundo lugar, es necesario aclarar que el capítulo se restringe a una parte muy reducida de los Andes: la Sierra peruana. En este sentido, quizá deberíamos recordar que la cordillera de los Andes tiene una longitud de 8500 km y atraviesa a Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. La relación de cada uno de estos países con su porción de cordillera ha supuesto formas de entender los Andes que resultan variadas y, con cierta frecuencia, disimiles. Que la suma de lo andino responda más al modelo potenciado desde el altiplano boliviano, la sierra peruana y los Andes ecuatorianos y con menos frecuencia al de Venezuela o Colombia, sugiere cierto grado de simplificación de la historia de los Andes o, al menos, una visión reducida de la enorme complejidad andina. Aunque considero que parte de este reduccionismo se explica desde la identificación de lo andino con un paisaje muy específico, es clara la necesidad de un trabajo más amplio donde se realice un rastreo de cómo lo andino llegó a ser la contraparte ideológica –como lo sugería Flores Galindo– de la civilización Inca y su legado (16). Por ahora, y como parte de un ejercicio en

esta línea, incluyo como apéndice de este capítulo un mapa interactivo (https://arcg.is/14r4Tm) el cual georreferencia varias obras revisadas –algunas de ellas no peruanas– en las que el paisaje andino desempeña un papel relevante. Con fortuna, este ayudará a que se aprecie la heterogeneidad que subyace a ese largo y enorme gigante dormido que es la cordillera de los Andes.

### 3.1 Naufragios, ruinas y ciudades perdidas en los Andes

En los albores del siglo XX la sierra peruana –esa manifestación nacionalizada de los Andes latinoamericanos– es todavía un enigma. No es este, sin embargo, un problema exclusivo de los Andes centrales. Tal y como lo anota Daniel Gade, será tan solo hasta el siglo XIX que comenzará a entenderse la coherencia fisiográfica de la cordillera, la aparente unidad que forman el bosque altoandino, los páramos, las punas, los valles interandinos y los nevados (31). En este trabajo de unificación biogeográfica, dos figuras serán centrales: Alexander von Humboldt (1769-1859) y Frederic Edwin Church (1825-1900). Así mientras von Humboldt construye el régimen visual moderno de los Andes a través de su conocido modelo vertical en el que las variaciones en los perfiles de vegetación son consecuencia de factores como la elevación y el clima, Church traduce este mismo modelo a la forma de un paisaje benigno y domesticado que encontramos, entre otros momentos, en su reconocido, aunque impreciso, *The Heart of the Andes* (Avery; Gade *Nature and Culture* 33).

A pesar del enorme peso e influencia internacional que tendrán von Humboldt y Church en la promoción del paisaje andino, en el Perú de finales del XIX su recepción es limitada (Majluf 91). Predomina para este efecto una visión instrumental de los Andes ligada a las

necesidades inmediatas de la joven república. En esa mirada, la cordillera es definida como una barrera, un obstáculo entre la costa y la montaña, entre una modernidad en ciernes y el potencial económico aún no explotado de la selva amazónica.[41] Este retraso, sin embargo, no supone una negación tajante de los posibles aportes de Humboldt y Church para la definición de las particularidades del paisaje andino. Con el tiempo, y mediado por una larga lista de exploradores extranjeros que visitan el Perú, se consolidará progresivamente la mirada moderno-científica de los Andes peruanos caracterizada, primero, por la verticalidad (y las enormes dificultades topográficas que esta presupone) y, segundo, por la constatación de que esta misma verticalidad ha sido domesticada por los humanos que allí han vivido. Dos ejemplos son ilustrativos de este movimiento inicial, de estas primeras tentativas por identificar, a comienzos de siglo XX, la esencia del paisaje andino peruano. El primero es *Inca Land* (1922) de Hiram Bingham; el segundo, los *Paisajes Peruanos* (1955) de José de

[41] Sobre este asunto, Natalia Majluf ha señalado en su artículo "Photographers in Andean Visual Culture" que la función de los Andes en la fotografía del XIX se redujo, en muchos casos, a ser una ocasión para resaltar el triunfo de la modernidad sobre la naturaleza (por ejemplo, a través de la locomotora o la construcción de puentes que atravesaban las montañas). Desde una línea más geográfica, Benjamin Orlove argumenta en "Putting Race in in its Place: Order in Colonial and Postcolonial Peruvian Geography" que los pocos desarrollos geográficos en el Perú después de la independencia fueron resultado de los conflictos entre caudillos y la debilidad de la administración central durante buena parte del siglo XIX. Finalmente, similares conclusiones han sido constatadas por Porras Barrenechea en el "Prefacio" a *Paisajes Peruano*s donde sostiene que, al menos durante el XIX, el paisaje andino funciona más como fondo de acción, como una ocasión para la mitología y la metáfora, o como el asidero para una filosofía del cosmos. En resumen, las montañas andinas aparecen en el Perú de comienzos de siglo XX o bien como una mera figura retórica (sin ninguna narrativa ostensible sobre sus rasgos y características) o bien como un obstáculo que resultaba necesario superar dentro de una narrativa del progreso y la integración nacional de las diferentes regiones (Costa, Sierra y Montaña).

la Riva-Agüero. Aunque ubicados en circuitos de recepción abiertamente distintos y con alcances disímiles, será a gracias a estos reportes que empezará a establecerse una narrativa específica para los Andes peruanos, una narrativa a través de la cual se empezará a consolidar una identidad particular distinta a la del paisaje amazónico o el de la pampa, por mencionar dos ejemplos.

*Inca Land: Explorations in the Highlands of Perú* describe las tres expediciones realizadas por Hiram Bingham al mando de la Peruvian Yale Expedition en los Andes centrales, entre 1911 y 1915,[42] y con el apoyo y financiación de instituciones como la Universidad de Yale (1911, 1912, 1914-1915) y la National Geographic Society (1912, 1914-1915). Si bien varios apartes y capítulos enteros del libro habían aparecido ya en otras publicaciones anteriores, *Inca Land* es uno de los primeros intentos de Bingham por presentar una narrativa más o menos coherente de exploración en la que los diferentes momentos de su trabajo en Perú son presentados como parte de una misma lógica de exploración. Dentro

[42] Aunque la expedición de 1911 es la más famosa debido al "*descubrimiento*" de Machu-Picchu, esta no es ni la primera ni la única oportunidad en que Bingham visitará la región. Su primera visita al Perú ocurre entre 1908 y 1909 como parte de su participación en el Primer Congreso Científico Panamericano, evento que le permitió ir al Cuzco y visitar Choquequirao en 1909. La primera expedición (y segundo viaje a la región, la cual duró desde junio hasta diciembre de 1911 y tuvo el apoyo de la Universidad de Yale, arrojará como resultado el encuentro pretendidamente casual de Machu Picchu. La segunda expedición inicia en mayo 18 de 1912 y durará hasta diciembre de ese mismo año. En esta se propone realizar trabajo arqueológico (excavación y mapeo) en Machu Picchu y cuenta, además del apoyo de la Universidad de Yale, con la financiación de la National Geographic Society. La tercera expedición ocurre entre la primavera de 1914 hasta 1915 y tiene como objetivo realizar más trabajo de campo, completar mapas y colectar especímenes también en el área de Machu Picchu. Además, incluía un mayor énfasis en el trabajo cultural que estuvo a cargo del asistente de Bingham, Osgood Hardy (Cox *Machu Picchu* 52-53).

de esta narrativa, que por momentos pareciera acercarse al relato de aventuras, la sierra peruana se reduce tan solo a una dimensión*:* ser la tierra de los incas (Inca Land). Aunque no necesariamente un gesto nuevo (Ephraim George Squier lo había utilizado ya en su propio libro: *Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas* [1877] y Clements Markham en su artículo "The Land of the Incas" [1910] aparecido en el *Geograhical Journal*), esto conducirá a la popularización internacional de los Andes peruanos a partir de sus posibilidades científicas (principalmente para el caso de la arqueología y la antropología). Desde esta perspectiva, no resulta sorprendente que, tal y como lo ha señalado Ricardo Salvatore, su narrativa de exploración pueda leerse como parte de una empresa de conquista científica en el marco de la expansión imperial de Estados Unidos a comienzos del siglo XX (77).

*Paisajes peruanos*, por su parte, es una extensa descripción del viaje realizado por José de la Riva–Agüero a través de la sierra del sur del Perú y el norte de Bolivia en 1912. [43] Pese a que fue escrito casi en su totalidad entre 1912 y 1915, será tan solo hasta 1955 que

[43] Aunque el viaje de Riva-Agüero compilado en sus *Paisajes Peruanos* inicia el 10 de junio de 1912 con su salida de Cuzco en dirección a Huancayo (un recorrido de 100 lenguas a lo largo del camino de los Incas, con las modificaciones establecidas por los españoles en la ruta Buenos Aires a Lima), su salida oficial de Lima ocurrió probablemente el 15 de abril de 1912, cuando sale de Callao a Mollendo como tripulante del vapor "Orita" (Porras Barrenechea, CXVIII). Desde allí se moverá, a través de la línea de tren del Ferrocarril del Sur, hasta Arequipa y, luego, Puno, Juliaca y La Paz (junto con Julio Carrillo de Albornoz, Mansueto Canaval, Luis Pardo y el boliviano Carlos Aramayo). Vuelta al Perú, y ya en Sicuani, Riva–Agüero tomará nuevamente el tren hasta Cusco a lo largo del tramo construido en 1908. Si bien la parte del viaje que corresponde al transecto entre Puno y Cusco no es incluido en la edición final de *Paisajes Peruanos*, existe en el Instituto Riva–Agüero una versión mecanografiada titulada "Apuntes de viaje. De Lima a Puno por tierra" (registro JRAO-O-0551).

salga a la luz una primera edición del libro. Antes, sin embargo, el capítulo XI ("Excursión a Junín y al campo de batalla de Ayacucho") apareció en la *Crónica* (28 de julio de 1916) mientras que otros más (Capítulos I-X) aparecerían en *el Mercurio Peruano* entre 1918 y 1929 y, en *El Comercio* de Lima, el capítulo XVI titulado "El Convento de Ocopa".[44] La edición de 1955, la cual viene acompañada de un profuso ensayo introductorio realizado por Raúl Porras Barrenechea, permite una lectura lineal del viaje gracias a la cual es posible entrever con cierta claridad el proyecto político de Riva–Agüero. De esta suerte y como lo ha sugerido Víctor Vich, *Paisajes peruanos* puede ser leído como una narrativa de poder mediante la cual se busca incorporar la Sierra peruana dentro del proyecto nacional de cuño centralista y conservador defendido por Riva–Agüero (124).

Existen diferencias importantes en los objetivos que motivan los viajes que cada uno de estos autores. Riva-Agüero recorre el camino conocido (parte de la famosa ruta de Concolocorvo que coincide con el camino del Inca) a modo de una "peregrinación a las fuentes de la Patria" (Cayo Córdoba 61; López Martínez 31). Su propósito es descubrir, a

[44] Un pequeño comentario sobre los títulos. En el número 1 del *Mercurio Peruano*, revista fundada y dirigida por Víctor Andrés Belaunde, aparece, por primera vez, el nombre de *Paisajes Peruanos* elegido para la edición de 1955. Aún así, cabe resaltar que en el *Comercio* del Perú (1923) el nombre con el que es referenciado el escrito es *Paisajes Andinos* acompañado por la nota: "Capítulo de la obra inédita "Por la sierra" (aunque este último ya no aparece en números posteriores de la revista en los que aparecerá solo *Paisajes andino*s).
Por otra parte, en el Fondo Riva-Agüero del Instituto Riva-Agüero en Lima, se conservan cuatro libretas con los apuntes e intenciones programáticas del texto. En la libreta JRAO-LIB-O27 aparece el título "Por las sierras de Perú y Bolivia", mientras que en la libreta JRAO-LIB-028 aparece "En las serranías del alto y bajo Perú". Por último, en la libreta JRAO-LIB-30 aparece un título más cercano: "Por las sierras del Perú. Paisajes andinos" y, adicionalmente, encontramos "Por la Sierra. Paisajes andinos".

partir de su revisión de los lugares históricos, las raíces de la nación y, con ello, fundar un proyecto de nación futuro sustentado en el pasado imperial del Perú. Bingham, por su parte, se aparta deliberadamente de los caminos habituales con el fin de encontrar aquellas regiones inexploradas que se encuentran aún ocultas "behind the ranges" (*Inca Land* 2), para usar la expresión que sirve como *leitmotiv* del libro. Aún así, y pese a esta diferencia manifiesta en el propósito de sus viajes, el paisaje que se produce a través de los dos textos es sorprendentemente similar. En ambos casos, encontraremos un claro compromiso con el legado de Humboldt y Church que se expresa en una forma particular de diseñar el paisaje andino a partir de la verticalidad y el grado de domesticación de este paisaje. Los matices específicos, ciertas tonalidades que son resaltadas o desestimadas y que resultan en variantes de este mismo paisaje, dependerán, a la larga, de los modos en que se combinan y ajustan estos dos criterios en sus respectivos textos.

En su forma más simple, el concepto de verticalidad alude a un patrón de ambientes altamente especializados dispuestos sobre una pendiente pronunciada ubicada por encima del nivel del mar (Gade *Spell of the Urubamba* 83). Crucialmente, cambios en la temperatura y la precipitación asociados con la elevación dan forma a "regiones" que se diferencian unas de otras en razón de una flora y fauna singular. Así, siguiendo la clasificación desarrollada por Javier Pulgar-Vidal en su reconocido trabajo *La geografía del Perú: las 8 regiones naturales del Perú* –la cual mantiene los nombres asignados por los pobladores de la región– es posible identificar seis regiones que constituirían la Sierra: zona Quechua (2.300–3.500 m s.n.m.), región Suni o Jalca (3.500–4.000 m s.n.m.), Puna (4.000– 4800 m s.n.m.), región Janca (4.800–6.768 m s.n.m.); Yunga fluvial (1.000–2.300 m s.n.m.) y Rupa–Rupa (1.000–1.5000 m s.n.m).

Es un hecho notable que tanto Bingham como Riva-Agüero empleen en sus respectivos textos estos mismos nombres. Hasta cierto punto, ello puede tomarse como un indicador importante de su grado de conocimiento de la diversidad de la Sierra y también de los significados que esta ha tenido para sus pobladores. [45] Aún así, es claro que existen

[45] A manera de ejemplo extenso, se puede considerar la lista de especies mencionadas en ambos casos. En Riva-Agüero hay una preferencia clara por los paisajes donde predominan las especies nativas como las chachacomas (*Escallonia resinosa*), pisonayes (*Erythrina edulis*), el molle (*Schinus molle*), la queylla (sin identificar, pero mencionada por Bernabe Cobo en su *Historia del Nuevo Mundo* [448–449]), ahuacollaya (probablemente *Echinopsis pachanoi*), el pati (*Eriotheca vargasii*) o el sauce (*Salix Humboldtiana*). Pero también, coexiste junto a este un interés profundo por los "frutos de Castilla" (como la uva que el mismo Riva-Agüero sugiere debería reemplazar a la caña embrutecedora) y, en general, por la vegetación de algún modo representativa de la península o al menos de la presencia colonial. Crucialmente, la alternancia de ambos elementos aparece en cada uno de los pisos de la gradiente andina. Así, por ejemplo, en la puna los cebadales (introducidos por los españoles) alternan con los sembrados de papa; más abajo, el maíz y la quinua conviven plácidamente con potreros de alfalfa (traído por Pizarro en 1530) y los cultivos de trigo (introducido por los españoles en 1540), que espolvorean la tierra obscura con un tenue velo dorado (28). Y alrededor del molle y del pati, en valles como el del Mantaro, prefiere bosquecillos de alisos, sauces y eucaliptos (79) mientras que en las haciendas se duele del estado decadente de los olivos y se emociona con la presencia de algún pino o de las alamedas (243). Por su parte, Bingham, aunque con menos detalle, no es tampoco inmune al encanto y diversidad florística de la Sierra. En el valle del Urubamba (2.871 m s.n.m.) se marravilla con los jardines que forman las rosas, lilas, duraznos, peras, manzanas y fresas hasta el punto que declara que "there is everything to please the eye and delight the horticulturist" (205); un poco más arriba, ya entre los 3.200 y 4.000 m s.n.m y de camino a La Raya, pasa revista por los *temporales* (campos de granos), las terrazas de cultivo (andenes) henchidas de maíz, cebada, quinoa (*Chenopodium quinoq*), kiwicha o amaranto (*Amaranthus caudatus*) y de cañihua (*Chenopodium pallidicaule*) y apenas unos metros más arriba, toma nota de las parcelas cultivadas con tubérculos como la papa (convertida en ocasiones en chuño y moraya) o la oca (*Oxalis tuberosa*) (123); finalmente, en la puna de

también enfoques distintos en la manera en que cada uno da cuenta de esta variedad de regiones que surgen como consecuencia de la verticalidad. En Bingham, por ejemplo, esta diversidad de la Sierra aparece ligada al esfuerzo físico que él ha tenido que realizar para alcanzar un nuevo e inexplorado punto de observación, una visión original y única de la naturaleza. Así, al resumir su experiencia en Choquequirao, este señala:

> As we mounted [Choquequirao), the view of the valley became more and more magnificent. Nowhere have I ever witnessed such beauty and grandeur as was here displayed…In the distance, as far as we could see, a maze of hills, valleys, tropical jungle, and snow-capped peaks held the imagination as though by a spell. Such were our rewards as we lay panting by the side of the little path when we had reached its highest point. (*Across* 308)

Tal y como lo anota Deborah Poole en su interpretación de este mismo pasaje, no solo la visión es importante aquí. Para ver los Andes, nos dice Poole, Bingham tiene que ocupar físicamente el punto de vista (en este caso Choquequirao) que le permitiría apreciar el paisaje ("Landscape and the Imperial Subject" 27).[46] Pero la narración de Bingham no solo se limita

---

Ajochiucha, ya por encima de los 4.000 m s.n.m. y donde se extiende un paisaje de turberas, observa que el "ichu grass and other little foliage plants, watered by rain and snow, furnish forage for large flocks of sheep, llamas, and alpacas" (63)

[46] Al desarrollar esta misma intuición, Amy Cox Hall ha empleado el término "aesthetic of physical achievement and conquest" (*Framing* 96) para indicar el modo en que la narración de Bingham (aunque en especial las fotografías que hacen parte de sus artículos para el National Geographic) se presenta como un relato de superación de la adversidad, una historia de sus múltiples esfuerzos por descubrir aquello que permanece

a este aspecto más bien épico propio de las narraciones de conquista. Además de ello, Bingham recurre igualmente a un tropo común del montañismo: la caracterización de la montaña como un "physical obstacle testing stamina" (Harrison 63). Bingham usa este recurso no solo como un elemento vertebrador de su propia experiencia, sino también del paisaje serrano. Debido a esto el paisaje es reducido a un inventario de dificultades y penalidades organizadas y clasificadas a partir de la altura en la que aparecen. Consecuentemente, abundan en su informe raudales en las zonas más bajas, caminos que bordean peligrosos precipicios (a medida que se atraviesa la zona quechua), pendientes tan pronunciadas que obligan a caminar a gatas (ya en la puna), puentes de madera siempre a punto de venirse abajo, entre otros lugares comunes dentro de la literatura de viajes y aventuras en el sur global. Lo significativo de todo esto es que en este proceso, en este trabajo de caracterización del paisaje, este ha terminado convirtiéndose en un escenario de aventuras interminables que ofrecen, para los más osados, la recompensa de un escenario inexplorado o, lo que es al final de cuentas los mismo: la conquista de aquello que se encuentra escondido "behind the ranges".

Nada de esto, sin embargo, resulta relevante para Riva-Agüero. De hecho, para el polígrafo peruano la atención a las penalidades y penurias del viaje revela, más bien, la carencia de una formación literaria digna de "agentes comisionistas o a lo más del pícaro Concolocorvo" (79). Así, y en clara oposición con Bingham, la mirada de Riva-Agüero se

escondido detrás de las montañas, a saber: las ruinas. Un ejemplo relativamente contemporáneo de este tipo de narraciones lo encontremos en Indiana Jones, personaje que, ciertamente, tuvo su inspiración en las aventuras de Hiram Bingham.

estructura a partir de lo que, en un guiño a Miguel de Unamuno y al mismo Humboldt,[47] este denomina como un "sentimiento de la naturaleza". Se trata de un punto de vista estrictamente intelectual, cercano incluso al lenguaje modernista finisecular (Wiesse "Consideraciones" 238) en el que se ponen entre paréntesis los elementos coyunturales a fin de capturar "la expresión en conjunto, el íntimo sentido de la tierra andina" (Riva-Agüero *Paisajes Peruanos* 235). En sus "Impresiones finales", último capítulo de *Paisajes Peruanos*, Riva-Agüero, quizá más escueto que de costumbre, presenta los rasgos fundamentales de este paisaje:

> La extraordinaria diferencia de alturas hace, en los Andes del Perú, que un reducido espacio, de una o dos jornadas, presente superpuestos los más contrarios climas, como singularísimo muestrario de geografía…Toda esta diversidad de temples y aspectos se agolpa verticalmente de tan apretada manera que, en infinitos lugares de la Sierra peruana pueden verse desde el ardiente bajío, las frías estancias de las punas y los conos de nieves perennes. (232-234)

Como ha sido ya anotado por Victor Vich en "Vicisitudes trágicas: territorio, identidad y nación en los *Paisajes peruanos* de José de la Riva-Agüero y Osma", la

[47] En su "Estudio Preliminar" Raúl Porras Barrenechea ha hecho un cuidadoso análisis de las distintas influencias que le han permitido a Riva-Agüero identificar ese carácter diferenciador de los Andes. Además de Unamuno, menciona las "lecciones del color" aprendidas de los románticos franceses (por ejemplo, Chateaubriand o del Gautier de *Viaje a España*); el uso de "la metáfora incendiaria" que ha visto en los modernistas de su época como González Prada, Herrera y Reissig o Santos Chocano; y el manejo de las fuentes históricas, al estilo de Taine, que le sirve para apropiar y reanimar lugares específicos a la luz de las crónicas de la conquista.

concreción de esta impresión general de la verticalidad andina ha requerido que Riva-Agüero dejara de lado las fatigas de la vida cotidiana, los afanes de las economías precarias de los Andes, los caminantes que recorren las trochas buscando posada o arreando sus mulas, en suma, los días y los trabajos detrás de las siembras y las cosechas, todo con el fin de presentar la esencia última del paisaje, su dimensión más perdurable. El resultado es cuanto menos ambiguo. Purificado de los pormenores de la vida cotidiana de la Sierra, el paisaje se reduce al contraste permanente entre dos notas que Riva-Agüero intuye esenciales en este: ternura y gravedad. Así, hay gravedad en los Andes cuando semejan "una marea de tempestad petrificada", un "tropel de fieras en acecho" o "una manada de monstruos antediluvianos", pero hay también ternura en sus lagunas que lucen como "záfiros olvidados en copas de piedra" o "záfiros incrustados en una lámina de acero"; gravedad también en "el bermejo sangriento" que colorea los perfiles de los cerros mientras que ingenua ternura en los tintes "opalinos y azulados" de los declives. Notablemente, al momento de articular estos dos tonos, Riva-Agüero prefiere interpretarlos –en concordancia con sus preocupaciones letradas– como una mezcla de géneros literarios. Los Andes, escribe Riva-Agüero, son una tierra de contrastes en la que se funden "la gracia suave al lado de la extrema violencia arrebatadora, la ternura…con la desolada majestad y el idilio elegante con la más patética tragedia" (52). Los contrastes que presentan los Andes, los cambios de alturas, los valles y punas son, por ello, ya formas literarias que el ojo atento de Riva-Agüero ha descubierto mediante su "instinto de la poesía campestre" (79). La naturaleza es entonces tragedia en la puna, pero también idilio bucólico en sus valles. La alternancia entre estas dos notas es lo que define para Riva-Agüero el talante de la Sierra, pero también, por momentos, el de la nación.

Tanto el paisaje inherentemente poético que surge de las descripciones encendidas de Riva-Agüero como el escenario de aventuras interminables que resulta de las expediciones

de Bingham encuentran un punto en común en el terreno de la domesticación de este paisaje.[48] En efecto, los Andes fueron tempranamente diferenciados de otros escenarios naturales (por ejemplo, la Amazoiía) en razón del grado de intervención y adaptación que han tenido lugar allí históricamente. Desde luego, tanto Bingham como Riva-Agüero son plenamente conscientes de ello. Ambos reconocen que los Andes no son un paisaje prístino o simplemente natural. En los dos casos, por tanto, encontraremos un marcado interés por las obras humanas y su efecto en el territorio. Sin embargo, y salvo contadas excepciones, ese interés se restringe al pasado y no al presente de la Sierra. A la postre, esto hará que su atención se dirija a los vestigios dejados por las civilizaciones precedentes y que, a su parecer, son prueba irrefutable de la domesticación del paisaje andino. Estos vestigios corresponden primordialmente a las ruinas (Incas).

No se trata aquí únicamente de la ruina arqueológica (que desde luego ocupa un lugar sustancial en ambos textos) sino, más bien, de la ruina funcionando a modo de dispositivo retórico que sirve para aislar y precisar la intervención humana en el paisaje y, sobre todo, su grado de decadencia actual en relación con un pasado memorable. En este sentido, la ruina moviliza una serie de significados a menudo ligados con la modernidad occidental donde se ponen en diálogo lo visible e invisible, el fragmento y la totalidad, el pasado y el presente (Hell & Schönle 7). Es importante advertir, sin embargo, que las ruinas o lo ruinoso no

[48] A este respecto, Clark Erickson define domesticación en los siguientes términos: "This domestication includes transformation of the environment for crops and economically important wild species of plants and animals, as a result increasing their numbers, quantity, and availability, often in competition with natural biodiversity. The process involved clearing of land; physically reshaping or "terraforming" the surface of the earth for fields, residences, roads, and other human features, and substituting natural biodiversity with agrodiversity" (29).

existen por fuera de una mirada que las interprete a la luz de ciertas convenciones o códigos previamente establecidos. Es solo a la luz de este marco de interpretación que ciertos rasgos o características pueden llegar a ser leídos como indicadores de la ruinificación, como signos del final de la historia, de la caída de un imperio o de la catástrofe de una nación.

Uno de los códigos más comunes que hacen parte de la iconografía de las ruinas a comienzos del siglo XX es la presencia de naturaleza salvaje (Dwyer 10). [49] Ya sea bajo la forma de vegetación foránea que se abre camino entre las piedras, de hierba que crece libremente en terrazas y jardines, de moho que se pega a los azulejos o de animales que andan sueltos entre los muros de un viejo templo, la invasión de la naturaleza funciona como un poderoso indicador de abandono o negligencia de cara al escenario considerado. De ahí que la representación de la ruina requiera de la compañía de alguna forma de naturaleza a fin de certificar la decadencia que la ruina presupone. En el caso común, la naturaleza indica la caída de la cultura, el fin de la civilización, la derrota de las fuerzas humanas que ahora pasan a estar bajo el yugo de la naturaleza.

No debería sorprender, en consecuencia, que Bingham y Riva-Agüero recurran en sus descripciones a alguna forma de naturaleza (casi siempre vegetación) para efectos de corroborar la decadencia que insinúan los edificios, monumentos y templos que visitan. Bingham, por ejemplo, utiliza la vegetación como una ratificación de la autenticidad de sus

[49] George Simmel también notó esta relación. En su ensayo "The Ruin" (incluido en "Two essays"), Simmel presenta a la ruina como un fenómeno natural y señala que el destino inevitable de todos los artefactos humanos es desintegrarse para así retornar a la naturaleza. En *Performing ruins*, Simon Murray interpreta esta visión como una variación de la entropía y la toma como indicador del modo en que la cultura está siempre bajo el acecho del "chaos of nature" (23).

descubrimientos, como prueba de los siglos de abandono y olvido requeridos para que algo merezca ser avalado como ruina. La descripción de su primer encuentro con Machu Picchu[50] es notable a este respecto:

> I entered the untouched forest beyond, and suddenly found myself in a maze of beautiful granite houses! They were covered with trees and moss and the growth of centuries, but in the dense shadow, hiding in bamboo thickets and tangled vines, could be seen, here and there, walls of white granite ashlars most carefully cut and exquisitely fitted together. (*Inca Land*, 320) [51]

[50] Hablar de descubrimiento aquí es cuestionable desde múltiples perspectivas. Para empezar, y como ha sido anotado en múltiples ocasiones, Bingham no fue el primero en llegar al territorio (Mould de Pease, 274). Además, y en contra del sentido individual que se reclama el sentido de un descubrimiento, el éxito de la expedición de Bingham fue facilitado por una red de flujos de capital y de corporaciones que apoyaron a Bingham. Entre estos National Geographic, Kodak e incluso poderes estatales tanto en Perú como Estados Unidos merecen ser mencionados (Cox *Framing Machu Picchu* 80).

[51] Un hecho notable es que a lo largo de las diferentes versiones de su relato del encuentro con Machu Picchu, Bingham modula la cantidad de vegetación haciendo más evidente el avance de la naturaleza, el grado de abandono del sitio. Así, en 1912 se limita a escribir: "When I first saw Machu-Pichu, which is on a very high mountain commanding a magnificent view, I thought that I have come across Pitcos" (*Vitcos* 42) y nada más. Sin embargo, en la versión de 1913, que aparece en el articulo "In the Wonderland of Peru" publicado por en el *National Geographic Magazine*, la descripción del primer encuentro con Machu Picchu incluye vegetación (tropical forests), aunque se mantienen espacios abiertos que permiten distinguir con claridad algunos edificios: "Presently we found ourselves in the midst of a tropical forest, beneath the shade of whose trees we could make out a maze of ancient walls…A few rods farther along we came to a little open space, on which were two splendid temples or palaces" (408). Algo diferente sucede en la versión de 1922 arriba citada. Allí la vegetación

Riva-Agüero, por su parte, utiliza la naturaleza también como evidencia del fin irrevocable de una supuesta época dorada ligada al ciclo incaico (y por momentos a la colonia española). Así, al recorrer las ruinas de Vilcashuamán no puede evitar notar la intrusión de la naturaleza en las callejuelas que hicieron parte de uno de los centros administrativos más importantes del Perú imperial:

> Avanzaba la tarde; y aproveché los momentos que me quedaban, en ver las ruinas de la atalaya y el palacio… En la callejuela que atravesé los cerdos hozaban el fango delante de las cabañas. Otro doble asiento se ve caído al pie de la torre que debió de coronar... Entre los agrietados pedrones han nacido algunas plantas cuyas hojas ondean al aire libre. (99)

En los dos casos, la presencia de la naturaleza sella el destino de estos lugares al ser una declaración expresa de su abatimiento y abandono, esto es, al remarcar su carácter de ruinas. Las consecuencias de ello son sutiles, pero no por ello menos importantes. Pramod K. Nayar señaló, para el caso de la India, que las ruinas vacían el espacio de cualquier signo de prosperidad, riqueza y placer. Así, estas convierten al lugar en una especie de tierra baldía sobre la que es posible inscribir cualquier significado que el explorador elija. Similarmente,

---

ha aumentado y los edificios están cubiertos por matorrales y enredaderas. Finalmente, este mismo elemento se refuerza en *Lost City of the Incas* (1948) donde los edificios han sido totalmente cubiertos por moho y vegetación: "Suddenly I found myself confronted with the walls of ruined houses built of the finest quality of Inca stone work. It was hard to see them for they were partly covered with trees and moss, the growth of centuries, but in the dense shadow, hiding in bamboo thickets and tangled vines, could be seen, here and there, walls of white granite ashlars carefully cut and exquisitely fitted together". (152)

mediante la construcción de Machu Picchu y Vilcashuamán como ruinas Bingham y Riva-Agüero ocultan, implícitamente, sus dinámicas socio-culturales bajo un manto de miseria y pobreza generalizada.[52] No importa de esta suerte que en el caso de Machu-Picchu existan –para el momento en que Bingham llega– pobladores que aún utilizan las terrazas de cultivo ubicadas alrededor del sitio o que, incluso, el sitio pertenezca a la Hacienda de Mariano Ignacio Ferro y que en esa medida haya sido integrada desde hace mucho tiempo a las dinámicas de la producción capitalista a través del cultivo intensivo de caña de azúcar; tampoco que entre las edificaciones Incas y el pueblo de Vilcashuamán que visita Riva-Agüero no exista una separación tajante al punto que los pobladores actuales (en su mayoría morochucos) las han integrado dentro de sus rutinas diarias. Todos estos elementos son omitidos o, al menos, tratados marginalmente dentro una mirada que acentúa la idea de que estos lugares han permanecido ocultos bajo siglos de vegetación y que, por tanto, no pueden aspirar a ser algo más que las ruinas de un pasado glorioso ahora extinto.

Idéntico procedimiento encontraremos ya no de cara a sitios específicos, sino en lo que respecta al paisaje serrano en general. Existe también aquí un trabajo de puesta en escena, ya sea espontáneo o deliberado, mediante el cual se construye temáticamente el paisaje y con el que se seleccionan ciertos aspectos de este en tanto se dejan por fuera algunos más no

[52] Un ejemplo de esto para el caso de Machu Picchu lo suministra Amy Cox Hall en *Framing a Lost City* donde estudia el rol desempeñado por las tecnologías de visualización en la transformación de Machu-Picchu en un sitio de patrimonio nacional e internacional. Desde su perspectiva, Bingham construye una narrativa visual (a través del uso de diferentes tipos de cámara Kodak y una cuidadosa curaduría apoyada por Grosvenor, el editor de *National Geographic*) que alentará tanto el aparente aislamiento de Machu Picchu como también su pretendido despoblamiento, ambas características esenciales para la materialización y concreción de la imagen de Machu Picchu como una ciudad perdida.

consecuentes con el sentido último de un paisaje en ruinas. En una carta a José Gabriel Cossio el 17 de junio de 1912, en medio de su viaje por la Sierra, Riva-Agüero propone una analogía entre el estado de la nación y el del paisaje serrano:

> El aspecto general de esta parte del territorio y sus ciudades, es desolador, por lo quebrado y fragoso, por lo angosto de los valles, lo inutilizable de los ríos que corren tan profundos que no pueden aprovecharse en riegos, y por lo pobre y decadente de las poblaciones […] Casas derruidas, iglesias cerradas, conventos abandonados; todo da la impresión de un pasado español irremisiblemente perdido y degradado; parece esto oriental, musulmán por el abandono y la tristeza desolada. El Perú, amigo mío, es una ruina, un país de recuerdos. (*Epistolario*, t. XIV, vol. 2 1103-1104)

Este énfasis en los escombros y restos no es gratuito. Riva–Agüero selecciona los elementos del paisaje que le permiten construirlo como "una ruina" y que favorecen la analogía común en el XIX y comienzos del XX con "lo oriental" o "musulmán".[53] Así es apenas natural que predominen en su texto referencias a casas derrumbadas, pilastras carcomidas, bardales agrietados, trozos de acequias por el suelo, edificios derruidos,

[53] En su artículo "Troubadours and Bedouins on the Pampas: Medievalism and Orientalism in Sarmiento's *Facundo*", Ericka Beckman ha mostrado como, para el caso de Sarmiento en Argentina, el tropo de oriente funciona para efectos de expresar la otredad espacial que se encuentra dentro y afuera de la nación argentina (42). Dado que el recurso se funda no en un conocimiento real de Oriente, sino sobre ese conjunto de lugares comunes que, siguiendo a Edward Said, dan forma a una visión decadente y arruinada de Oriente, la autora lo identifica como una forma de Orientalismo. Me parece que un argumento similar podría aplicar para el caso de Riva-Agüero. Dejo abierta la discusión.

catedrales descascaradas, escaleras gastadas, casas arruinadas que dan la apariencia de que toda la sierra no es algo distinto que una colección de fragmentos, de escombros dispersos sin aparente sentido, en suma, que la sierra surperuana no es más que un conjunto de ruinas.

Como sucedía en el caso de las ruinas arqueológicas específicamente, parte importante de esta escenificación de la sierra depende también del lugar que ocupa la naturaleza y, más exactamente, del grado actual de domesticación de esta. Con frecuencia percibimos esta presencia en ambos textos a través de alusiones a desastres como inundaciones, sequías, derrumbes, pero también mediante sutiles referencias a las indiscreciones de la naturaleza (por ejemplo, la expansión del moho, presencia de maleza, una fauna que deambula a sus anchas en medio de los poblados o árboles que crecen libremente sin nadie que se ocupe de ellos). Cuando son tomados en conjunto, la impresión general que producen todos estos elementos es la de una naturaleza fuera del control humano, la de una naturaleza que se explaya libremente sin que los habitantes de la Sierra puedan hacer nada para aprovechar sus beneficios. Crucialmente, este hecho es percibido como uno de los indicadores más visibles de la abierta decadencia de la Sierra peruana. Así, por ejemplo, al evaluar la situación del altiplano boliviano, Bingham escribirá:

> The principal crop is the bitter white potato, which, after being frozen and dried, becomes the insipid chuno, chief reliance of the poorer families. The Inca system of bringing guano from the islands of the Pacific coast has long since been abandoned… Naturally these Indians always feel themselves at the mercy of the elements. (103)

Esta descripción, sin embargo, contrasta radicalmente con la imagen que Bingham tiene del pasado incaico de la Sierra. En la introducción a su más famoso y conocido libro, *Lost City of The Incas*, Bingham escribe:

> Few Americans realize how much we owe to the ancient Peruvians: very few people appreciate that they gave us the white potato, many varieties of Indian corn, and such useful things as quinine and cocaine. Their civilization, which took thousands of years to develop, was marked by inventive genius, artistic ability, and a knowledge of agriculture which has never been surpassed. (*Lost City of the Incas*, v)

Desde luego, no se trata simplemente de una mera comparación entre el presente y el pasado de la Sierra. Eso supondría una suerte de reconocimiento de la continuidad histórica y, por tanto, de la vigencia del pasado en el presente. Pero lo que sucede realmente en este caso es una ruptura radical, cierto quiasmo entre el paisaje imperial incaico y el presente miserable de los indígenas que viven "a merced de los elementos". John Beasley-Murray lo expresaba para el caso de su análisis sobre las ruinas de Vilcashuamán en los términos de una interrupción temporal en la historia que separa totalmente ese pasado y el presente al punto de negarles cualquier vínculo o secuencialidad (224). Es precisamente desde esta perspectiva que Riva-Agüero puede preguntarse legítimamente sobre la brecha insoslayable que pareciera existir entre el pasado y el presente de la Sierra:

> ¿Qué les importa a estos infelices aldeanos el recuerdo de los divinizados reyes de sus progenitores, ni qué saben ellos? Nunca he sentido más punzante y desgarradora la sensación de decadencia. El silencio del caserío era profundo […] Algún trino de

> pájaros, los humildes ruidos del corral […] turbaban la soledad que oyó un tiempo los cantos de adoración al Sol y las frenéticas aclamaciones al Inca. (*Paisajes Peruanos* 99)

Y es esta misma brecha la que encontraremos también en Bingham, especialmente en sus opiniones generales sobre el estado de postración de los campesinos indígenas de la Sierra: "Presumably, to him and his kind [indígenas], Inca ruins of temples and palaces built by their remote kindred are not in themselves interesting but merely evidence that the latter found the land worth occupying and cultivating" (*Lost City*, 10).

De forma notable, dicha interrupción entre el pasado y el presente se sustenta y es reforzada por el grado de domesticación de la naturaleza o, más específicamente, de la riqueza y diversidad ligada a la verticalidad andina. Así, el pasado es presentado como un espacio ordenado, un paisaje cultural domesticado donde los pobladores alcanzaron un grado de conocimiento importante sobre la verticalidad y supieron, además, aprovecharla. En oposición, el paisaje presente (con sus ruinas, pobreza y miseria) es construido como un espacio en el que la naturaleza se explaya libremente y la civilización ha sido reducida a ruinas y, por tanto, reinstalada dentro de los dominios de la naturaleza.[54]

Una forma alternativa de entender esta misma disparidad temporal, pero que ha llegado a ser común dentro de los estudios andinos, parte de la idea de control vertical

[54] Como nota curiosa, es interesante advertir que el sueño del Pipa (*La vorágine*) reseñado en el capítulo anterior presagia este escenario. Un mundo donde la naturaleza ha recuperado espacios perdidos es, para decirlo en una palabra, un mundo ruinificado. De esta manera, el sueño del Pipa es, en cierto modo también, el sueño de las ruinificación de la cultura.

propuesto por John Murra. Aceptando la definición común según la cual las sociedades andinas establecieron colonias en zonas ecológicas distantes y, con frecuencia, no contiguas a fin de ganar acceso a los bienes producidos en estas (Murra 60-61; van Buren, 338), lo que diferenciaría el presente y el pasado de la Sierra es, en efecto, esta capacidad para ejercer este tipo de control vertical. Así las cosas, mientras las sociedades precolombinas fueron capaces de aprovechar la zonificación altitudinal y climática de los Andes dentro de esquemas de reciprocidad y complementariedad que garantizaron un alto grado de autosuficiencia, las sociedades actuales, comunidades por lo demás diezmadas por la Conquista, son presentadas como incapaces de llevar a cabo tal empresa. A la luz de ello, surge una escisión también entre paisajes. Mientras el pasado corresponde, estrictamente hablando a un paisaje cultural definido a partir de la domesticación de la naturaleza, el presente se construye como un paisaje degradado, semi-salvaje, donde la negligencia e ineptitud de los habitantes ha posibilitado que la naturaleza invada y reduzca las obras humanas.

Esta división temporal en el seno mismo del paisaje serrano tiene una dimensión aún más dramática cuando abordamos la manera en que se representan los pobladores del presente. En el caso común el paisaje serrano parece enteramente despoblado, casi deshabitado excepto por unas pocas figuras que deambulan por los caseríos y sementeras desprovistas de toda vitalidad. A este respecto, la descripción que proporciona Riva-Agüero de su paso por Zurite resulta ilustrativa:

> La mañana que salí de Zurite, ya el sol rayaba bien alto. El camino corre entre prados abiertos, limitados a la distancia por las cadenas paralelas de los cerros. Delante de las chozas y alquerías, se amontonaban las papas puestas a helar; en las laderas se desplegaban los superpuestos cultivos de los andenes; y en las verdes lontananzas se

desvanecían algunos rebaños, envueltos en leve polvareda. (Riva–Agüero *Paisajes Peruanos* 36)

Inevitablemente, la cita nos obliga a preguntarnos sobre el rol de los humanos en este paisaje. Pues ¿quiénes son y dónde están esos que han amontonado las papas para hacer chuño?, ¿quiénes son los que han sembrado en los andenes o los que pastorean los rebaños? Riva–Agüero no nos ofrece noticias de ellos. No hay en su reporte el menor indicio de las personas detrás de estas labores y tampoco del trabajo que han llevado a cabo (Flores Galindo 289; Vich *Vicisitudes trágicas* 129). En el caso típico, ellos son sistemáticamente excluidos de la escena y reemplazados por personajes y hazañas tomadas de las referencias históricas que usa Riva–Agüero para leer la Sierra.[55] Son estos personajes de otros tiempos juntos con sus obras heroicas los que llenan, en un ejercicio por momentos anacrónico, el vacío dejado por la ausencia deliberada de vida actual en estos paisajes peruanos. Sobre las chozas despobladas, entre las papas y los cultivos de la pampa de Zurite, son los incas de Riva-Agüero –y no los habitantes del actual Zurite– los que pueblan el paisaje: "Es natural que en esta pampa edificarán los Incas y sus dignatarios los palacios y casas de recreo que Cieza nos

[55] En su artículo "La historiografía de José de la Riva–Agüero y Paisajes Peruanos", Margarita Guerra Martinière menciona algunas fuentes que usó Riva–Agüero como preparación para su viaje. Entre ellas, cabe destacar la *Historia del Nuevo Mundo* de Bernabé Cobo, la *Descripción breve de todas las tierras del Perú* de fray Juan de Betanzos, *la Relación* de Juan Santa Cruz de Pachacuti, los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, *la Corónica moralizadora de San Agustín* de fray Antonio de la Calancha, *los Anales* de Montesinos, *la Crónica del Perú* de Cieza de León y *la Nueva Corónica y buen gobierno del Perú* de Guaman Poma de Ayala (77).

habla: venían a respirar el aire sutil de la meseta y a complacerse con el paisaje descampado, serio y solemne como sus almas…" (36)

Este tipo de sobreposiciones históricas son frecuentes tanto en *Inca Land* como en *Paisajes Peruanos* y responden, quizá, a la vena histórica y arqueológica que sirve como trasfondo para ambos textos. En Riva-Agüero esto exigirá la reconstrucción histórica[56] de la toponimia herrumbrosa de la sierra, la preocupación por desempolvar la etimología quechua e, incluso, por revivir la historia de los lugares que recorre, todo con el fin de encontrar las fuentes mismas de la nación que este identifica en la síntesis de dos imperios: el Inca y el español. El resultado, como bien lo menciona Victor Vich, es una forma de estetización de la historia que reduce su carácter inherentemente conflictivo a la forma más simple y aceptable de una nostalgia del pasado, nostalgia que al final de cuentas se remite a los tiempos imperiales (127).[57]

[56] Varios autores han identificado la influencia de Taine en la visión de la historia que abraza Riva–Agüero al igual que otros integrantes de la Generación del 900 como Francisco García Calderón o Víctor Andrés Belaunde. Según este modelo, el paisaje era el resultado de la geografía y la historia inscrita en él (Velázquez Castro 170). Esto explica en parte la necesidad ver el paisaje desde una perspectiva histórica en la cual el pasado juega un papel central en la idea misma de nación. Escribe Riva–Agüero en *La historia del Perú*: "La patria es una creación histórica… Vive de dos cultos igualmente sagrados, el del recuerdo y el de la esperanza, el de los muertos y el del ideal proyectado en lo venidero" (*La historia del Perú* 504-505).

[57] Jorge A. Trujillo Jurado ha anotado, en oposición a la lectura de Vich, que la nostalgia que opera en el caso de *Paisajes Peruanos* no es simplemente "estetizante" sino que responde al lugar que ocupa la tradición dentro de su pensamiento. En ese sentido, afirma el autor, se trata, más bien, de una "búsqueda del mejor paradigma sobre el cual construir la identidad y la nación" (146) y en este propósito Riva–Agüero, si bien se apega a la tradición, también es crítico frente a ella.

En Bingham, la historia también cumple un papel importante en la producción de este paisaje ruinificado. Un ejemplo de ello es su interpretación de las ruinas de Machu Picchu. Bingham lee estas ruinas a la luz de los informes de Pachacuti Yamqui Salcamyhua y Clements Markham ("The Hill with Three Openings or Windows") quienes señalaron que la presencia de un templo con este número exacto de ventanas sería una prueba importante del hallazgo de Tampu-Tocco, la cuna del Imperio Inca (*In the Wonderland*; *Inca Land*).[58] Para validar esta lectura, Bingham realiza una serie de intervenciones materiales en el área,[59] pero ante todo oculta el hecho de que el número original de ventanas en esa pared era de cinco y no tres como su hipótesis requería para que el lugar coincidiría con las versiones propuestas en las crónicas. Al resumir las implicaciones del gazapo, Philip Ainsworth Means señala en

[58] Sobre este lugar, Bingham señala: "Tampu means "tavern," or "a place of temporary abode." Tocco means "window." The legend is distinctly connected with a place of windows, preferably of three windows, from which the three brothers, the heads of three tribes or clans, started out on the campaign that founded the Inca empire" (410).

[59] Entre las intervenciones realizadas cabe mencionar la eliminación de la vegetación, que como vimos, era un recurso retórico. En *Lost City of the Incas*, por ejemplo, Bingham escribe: "We made a determined effort to uncover everything that had been hidden by Nature in the course of the centuries and did our best to restore the beauties of the Inca's favorite residence" (161). Otras intervenciones importantes fueron la construcción en 1912 de un puente para cruzar el río Urubamba y construir una trocha desde el río hasta las ruinas (*In the Wonderland* 419); quemar los cultivos de caña en las inmediaciones (424); limpiar la maleza y los nombres inscritos en las paredes; quemar la basura (452); y, en general limpiar, todo aquello que se considerara valioso de alguna forma a fin de producir un área con un reconocido valor para la ciencia.

su reseña a *Inca Land* (1923): “In brief these chapters may be said to contain the story of a loss that never happened and a find that was never found” (100).

Cuando se toman estos y otros ejemplos en perspectiva es difícil no percatarse del hecho de que tanto en Bingham como en Riva–Agüero el paisaje parece ajustarse a sus expectativas sobre este. Como sucede con el Colón de la versión de Todorov (1987), sus sistemas de interpretación consisten menos en buscar la verdad y más en encontrar confirmaciones para una verdad conocida de antemano (en este caso, las crónicas que han leído). Notablemente, algo similar sucede con el paisaje que producen Riva-Agüero y Hiram Bingham. Más que una descripción realista es una confirmación constante de sus deseos por encontrar, en el caso de Bingham, ruinas que prueben el poderío inca y su dominio del entorno natural, y, en el caso de Riva–Agüero, la presencia de una tradición poderosa (inca y colonial) desde la cual sería posible reconstruir la nación. En un sentido importante el paisaje, con sus ruinas y diversidad de climas, con su miseria actual y gloria pasada, es justamente la materialización de estos deseos.

La conclusión a esta altura puede resultar predecible. Muy temprano en el siglo XX, las intervenciones de José de la Riva-Agüero y Hiram Bingham inauguran una visión del paisaje de los Andes surperuanos en la que estos se construyen como una tierra vacía, un imperio derruido, un paisaje decadente poblado por algunos cuantos indígenas empobrecidos, sucios y miserables. A través de la combinación de ruinas y de una naturaleza expansiva y desbordada, este escenario de degradación generalizada contrastaba con la imagen de un pasado señorial, incaico o colonial, donde Perú había alcanzado su máximo esplendor y al cual debería revistarse a fin de encontrar su lugar dentro del proyecto de nación como también dentro del escenario global. El resultado, quizá, pueda ser resumido a partir de la impresión que Cieza de León tuvo durante su visita a las ruinas de Vilcashuamán, pero que tiene efecto

para la Sierra en general: "…fue lo que no es y por lo que es juzgamos lo que fue" (*Crónica del Perú* 235).

La Sierra, parecen recordarnos tanto Riva-Agüero como Bingham, es valiosa no tanto por lo que es sino por lo que fue. De ahí que sea un paisaje que funciona, en la práctica, como una alegoría del pasado, como un símbolo de la totalidad perdida en la que alguna vez los fragmentos dispersos del presente tuvieron un sentido pleno. Esto, a la larga, nos pone de cara con la encrucijada fundamental que encontraremos en las siguientes décadas: o bien el paisaje andino se reduce tan solo a este pasado idealizado sin guardar ninguna relación con su actualidad histórica o bien el paisaje mismo es, desde su presente, una materialización del pasado y, desde allí, parte esencial de un posible proyecto futuro de Nación. Como veremos a continuación, los indigenistas de la siguiente década se esforzarán a su modo por probar lo segundo.

### 3.2 Detrás de la cordillera: la pastoral andina

¿Qué hay detrás de las montañas? El comienzo de Luis E. Valcárcel a su *Tempestad de los Andes* parece ser una respuesta a lo que Bingham esperaba hallar "behind the ranges":

> Desparramados por la cordillera, arriba y debajo de las montañas, en las estribaciones de los Andes, en el regazo de los pequeños valles, cerca a las cumbres venerables, cabe a los ríos, a la orilla de los lagos, sobre el césped siempre verde, debajo de los kiswares vernáculos, en las quiebras de las peñas, oteando el paisaje, allí están los ayllus. (33)

Se trata de un inventario resumido del paisaje andino que, a diferencia de lo que ocurre en Bingham y Riva-Agüero, incluye la presencia viva de los ayllus en cada una de las ecozonas de la Sierra peruana. No se trata de una inserción menor. Los ayllus han sido, salvo algunas menciones menores, excluidos casi por completo del paisaje hasta el momento. Su inclusión así marca cierta posición, actualiza, si se quiere, los elementos del paisaje, aunque siga operando dentro de los límites preestablecidos de la verticalidad y la domesticación de la naturaleza andina. Los ayllus, sin embargo, no aparecen de cualquier modo en este paisaje. Estos son presentados como naturaleza (o al menos como parte de esta), formas cuasi geológicas (la piedra es un tropo fundamental en toda esta historia) cuya esencia está ligada insoslayablemente a los Andes mismos. Pero eso no significa que estos sean entidades pasivas. En su seno se cultiva también la semilla que alienta los levantamientos indígenas que canalizarán la indignación de cara a la expansión tentacular de la hacienda en la Sierra en las primeras décadas del siglo XX. La fórmula elegida para anunciar esta inconformidad será, predeciblemente, un fenómeno natural: tempestad.[60] A través de esta figura, en realidad dramática, se organiza el descontento social de la Sierra Surperuana en la promesa de una

[60] Además de ser leitmotiv en Valcárcel, la encontraremos en el "todas las revueltas, todas las tempestades" de Mariátegui (*7 Ensayos* 36); en el final de *El tungsteno* de Vallejo: "El viento soplaba afuera anunciando tempestad" (117) o, incluso difuminada, en el *Nuevo Indio* de Uriel García: "El trueno, el rayo, la lluvia que conectan de manera inmediata el cielo con la Tierra, son las voces apocalípticas que fortalecen la voluntad de los Andes" (31). Más recientemente, *Tempestad en los andes* (2014) es el título del documental dirigido por Mikael Wiström donde se hace el recuento, desde una perspectiva intimista, de la historia de Sendero Luminoso, esto es, la materialización armada de la tempestad históricamente anunciada.

transformación radical que tomará lugar en el futuro, pero que supone, igualmente, una renovación radical en la manera de entender los Andes.

El contexto general en el que se enmarca esta revitalización del paisaje andino pasa necesariamente por el indigenismo peruano moderno. Siguiendo los trabajos de Tamayo Herrera (1980), Deustua y Rénique (1984) y Zoila Mendoza (2001) se puede pensar en el indigenismo como un movimiento político, social y cultural que buscó poner en "el centro de la atención y del debate al indio o a la población indígena" y cuyo desarrollo fue parte de "la expansión del capitalismo y el Estado en el Cuzco y el Perú, principalmente durante el gobierno de Augusto B. Leguía" (1919-1939) (Mendoza *Crear y sentir lo nuestro* 25). A pesar de su inherente complejidad y de las múltiples manifestaciones políticas y culturales que alcanzó en sus varias décadas de vida, puede afirmarse que los catalizadores iniciales del indigenismo de principios de siglo XX fueron, por un lado, los levantamientos campesinos que, si bien tenían una larga historia que se remontaba hasta el siglo XIX, se intensificarían en la segunda década del siglo XX como respuesta al avance de los terratenientes sobre las tierras de las comunidades (Lauer 1997); y, por el otro, la modernización económica de la Sierra, marcada principalmente por la llegada del ferrocarril del Sur (Deusto 70), el cual amenazaba la hegemonía cultural y social de una clase señorial cuya riqueza dependía exclusivamente de la tenencia de la tierra (Poole *Vision, Race, and Modernity* 182). En la práctica, tanto las demandas indígenas –conceptualizadas en muchos casos bajo la forma reduccionista de "el problema indígena"– como los intereses hacendados (distinguidos en el discurso de la figura negativa del gamonal) se articularían con las aspiraciones regionalistas de una clase media emergente y de origen provinciano que abogaba por una verdadera democratización de la sociedad peruana definida en los términos de la descentralización y el federalismo del Estado (Mendoza *Al son de la danza* 86). Estos intelectuales, agrupados en

lo que vendría a llamarse "cusqueñismo", intentarán redirigir la insatisfacción general de los indígenas hacia las instituciones legalmente establecidas como parte de su propia agenda anti-centralista. Con frecuencia, los integrantes de este movimiento, entre quienes es posible identificar estudiantes, profesores y periodistas agrupados en torno a la reforma de 1909 de la Universidad San Antonio Abad del Cuzco, sustentaron su regionalismo en la defensa y preservación del glorioso pasado incaico de la Sierra. Muchas de sus ideas fueron difundidas inicialmente en la revista de *La Sierra* (dirigida por José Ángel Escalante) y luego en la *Revista Universitaria* que fundaría en 1912 Albert Giesecke junto con Luis E. Valcárcel, Félix Cosio, José Uriel García, Rafael Aguilar, Miguel Corazao, Humberto Luna, Francisco Tamayo, José Mendizábal y Luis Rafael Casanova, la mayoría ya parte de la revista *La Sierra* (López "La creación" 708). Desde estos y otros espacios similares propondrán la cohesión de la élite intelectual cusqueña, la popularización del debate científico, la defensa de una educación adaptada a las condiciones de vida de los indígenas y el tratamiento de tópicos regionales con el fin último de crear conciencia regional (709).[61]

Un componente fundamental dentro del proyecto cusqueñista está ligado a la investigación arqueológica y etnolingüística, algo que es a menudo interpretado como una

[61] Vale resaltar que, a pesar de su reluctancia, no fueron ajenas a este movimiento las cuestiones ligadas a los caminos que debería asumir la modernización de la Sierra. En su texto temprano *La cuestión agraria en el Cusco*, Luis E. Valcárcel exploró la posibilidad de una modernización liberal de la Sierra surperuana fundada en la reforma del régimen de propiedad de la tierra, la división de los grandes latifundios, la enajenación de los bienes rústicos de la Iglesia, el cultivo intensivo, la introducción de nuevos cultivos, y el uso de maquinaria moderna así como la construcción de vías de comunicación, el fomento de la inmigración y llegada de capitales, la creación de nuevas necesidades de consumo y la instrucción de los campesinos. Aunque corresponde a la tesis universitaria de Valcárcel, muchas de estas medidas serán parte de la agenda política del movimiento.

forma de apropiación de índole nacionalista del trabajo arqueológico y antropológico ya desarrollado por la Peruvian Yale Expedition (Tamayo 38). Si bien existen serias disputas en este ámbito (principalmente sobre el destino de ciertas piezas encontradas y la legalidad de las excavaciones realizadas [Wiener 20-25]) lo cierto es que mucha de la información recopilada hasta el momento sirvió como sustento científico para dar base a una versión del pasado incaico que, en la práctica, legitimó sus demandas regionalistas y su oposición al centralismo limeño (Coronado 151). Además, este mismo trabajo posibilitó toda una empresa de promoción, con alcance nacional e internacional, de aquellas manifestaciones folclóricas que respondían al criterio último de la *autenticidad incaica* a través de escenarios como el Instituto Histórico de Cusco, el Centro Qosqo de Arte Nativo o la rama cuzqueña del Instituto Americano de Arte y la Misión Peruana de Arte Incaico (Mendoza *Al son* 89).[62] A la larga, el resultado más evidente de este trabajo, que incluso exigió en momentos la fabricación e invención de piezas folclóricas, será el conjunto de estereotipos del pasado incaico, la identidad indígena y el folklore que resultan comunes hoy por hoy respecto al Cusco (93). Entre ellas, también estará el paisaje andino.

Dos obras aparecen en este escenario de revitalización de lo andino. La primera es la ya mencionada *Tempestad en los Andes* (1927) de Luis E. Valcárcel; la segunda, *El nuevo indio* (1930) de José Uriel García. En juego está aquí una negociación dirigida a definir el

[62] Los matices son importantes aquí. En *Crear y sentir lo nuestro,* Zoila Mendoza ha insistido también convincentemente en que el arte folclórico no fue simplemente el resultado de "una simple manipulación y estilización de elites intelectuales y artísticas sobre elementos culturales pertenecientes a grupos rurales y populares urbanos" (24). Así, una imagen más ajustada ve la producción cultural de la época como el resultado de la interacción entre artistas e intelectuales de diferentes sectores rurales y urbanos de la sociedad cuzqueña de la época (25). Este trabajo comparte dicha conclusión.

significado de lo andino y, con ello, de lo que puede ser la esencia de los Andes como paisaje. En el caso de Valcárcel esto supondrá la articulación, por un lado, de los saberes de la arqueología, la sociología y la etnología y, por el otro, el registro propio de la égloga para crear un paisaje cuya esencia se halla en el mundo incaico. Por su parte, Uriel García recoge las lecciones de las vanguardias estéticas y culturales para producir un paisaje donde la creación, el trabajo y el mestizaje dan vida a una geórgica andina. A pesar de las diferencias patentes, ambos paisajes coinciden en el límite: los Andes se convierten en una forma idealizada de lo rural, ubicada siempre en un pasado elusivo y que en la práctica funciona más como un tropo desde el que se intenta fundar una modernidad alternativa.

Tal y como lo ha señalado López Lenci, *Tempestad en los Andes* es "un hito dentro del pensamiento peruano moderno y una cifra de los límites de los debates de las artes, las letras y las ciencias sociales en una época del auge de las vanguardias en América Latina" ("Del sepulcro al germen" 37). En esta como en anteriores publicaciones (por ejemplo, su *Glosario de la vida incaica* [1922]), Valcárcel recoge la teoría monogenista y autoctonista del arqueólogo Julio C. Tello para sustentar una imagen en conjunto de la vida andina ligada al agrarismo, esto es, a la idea de que las civilizaciones andinas fueron, en esencia, sociedades agrícolas cuyo florecimiento habría estado ligado a un vínculo armónico con su medio natural (45-46). A la luz de ello, Valcárcel propondrá una utopía regresiva (54) en la que se anuncia el inminente retorno de la pureza primitiva del agrarismo incaico, pureza perdida durante la colonia, y cuyo propósito apunta a conciliar el pasado imperial andino con ese proyecto futuro que es la nación peruana.

Desde un punto de vista estructural, *Tempestad en los Andes* está compuesta por una serie de cuadros o estampas agrupadas en seis conjuntos más o menos coherentes que por momentos parecen seguir incluso una dinámica cinematográfica: "Tempestad en los Andes"

(textos manifestarios con trazas utópicas y milenaristas), “Detrás de las montañas” (escenas bucólicas de la vida incaica), “La sierra trágica” (escenas de los pueblos mestizos), “Los nuevos indios” (cuadros de personajes andinos), “Ideario” (textos programáticos); y una parte final donde se agrupan la conferencia “ El problema indígena”, los comentarios sobre la obra contenidos en “Arriba los indios” y un ensayo sobre el papel de la educación en los Andes titulado “La acción adventista”. A pesar de la aparente diversidad de temas y formas narrativas que aborda la obra, es posible percibir en su centro la constante tensión entre dos tipos de paisajes que encarnan lo que el escritor puneño, Gamaliel Churata, consideraba, en su comentario de la obra, como “dos seculares poderes andinos”, a saber: el paisaje feudal del que hacen parte los “poblachos mestizos” y el cual está asociado al gamonalismo latifundista y aristocrático; y el paisaje andino-incaico de ayllus que Churata asocia con lo plebeyo y distributivo (75).

En un sentido importante, este paisaje feudal al que alude Churata coincide con el paisaje miserable de pueblos decadentes y arruinados que tanto Bingham como Riva-Agüero conocieron en sus respectivos periplos por la Sierra. Valcárcel, sin embargo, es menos benevolente con estos:

> Todos los poblachos mestizos presentan el mismo paisaje: miseria, ruina: las casas que no se derrumban de golpe, sino que como atascadas de lepra, se desconchan, se deshacen lentamente, son el símbolo más fiel de esta vida enferma, miserable, de las agrupaciones de hibrido mestizaje (40)

Herencia de las reducciones efectuadas por el Virrey Toledo en el siglo XVI mediante las cuales se reagrupó la población indígena dispersa dentro de unidades territoriales ubicadas

en los valles interandinos, [63] estos "poblachos mestizos" representan para Valcárcel la expresión material de la corrupción de las prácticas y formas de vida incaicas. Las historias de la "Sierra Trágica", segunda parte de *Tempestad en los Andes*, ofrecen una imagen clara del estado de estas aldeas que acentúa el elemento de descontrol natural que ya hemos visto tanto en Riva-Agüero como en Bingham: poca irrigación de los cultivos, falta de pastos, ganado moribundo, cultivos de trigo echados a perder, sementeras malogradas, plagas en los hatos. Al resumir las variedades de la miseria andina, Valcárcel señala de un modo lapidario: "Todo estaba amarillento definitivamente muerto. Nada producirían los tallos quemados por el frío que antes agostara la sequía" (61).

Valcárcel, con todo, va un paso más allá que Riva-Agüero y Bingham e identifica en el triunvirato que forman gamonal,[64] latifundio y servidumbre la causa directa de la

[63] Sobre el asunto de las reducciones, escribe José María Caballero: "Fueron una manera de concentrar la población indígena dispersa y dotarla de tierras suficientes, bajo un sistema de propiedad colectiva inalienable que seguía el patrón del derecho comunitario ibérico y su régimen de *Cabildo*. Se perseguían varios propósitos: delimitar las tierras que quedaban libres –además de las del Sol y las del Inca– para distribuirlas a caciques y principales; concentrar la mano de obra indígena; facilitar el cobro del tributo; facilitar la evangelización; prestar cierta tutela a los indígenas protegiéndolos de la codicia indiscriminada de los colonizadores; y asegurar el poder central colonial, desestructurando –de un lado– las bases que quedaban del imperio incaico, y formando –de otro– un campesinado libre, dependiente sólo de la corona, para limitar el surgimiento de reductos feudales" (279).

[64] A manera de curiosidad: en *Vision, Race and Modernity*, Deborah Poole señala que el término se deriva del nombre de una planta perenne virtualmente indestructible de la familia de las liliáceas, el gamón. Esta crece incluido en los terrenos más ásperos y puede ser clasificada como una planta parásita. (372). Un rasgo crucial es que su crecimiento y propagación se da en detrimento de sus vecinas más pasivas. En este sentido, eliminar el gamonal es, metafóricamente hablando, una forma de intervenir también el paisaje.

enfermedad que aqueja a la sierra surperuana. Cercano en este sentido al pensamiento de su amigo José Carlos Mariátegui, el paisaje que resulta es, al menos desde su dimensión productiva, una mezcla de comunidad agrícola y latifundio (Mariátegui 52), de prácticas incaicas y prácticas coloniales.[65] La pobreza, miseria y decadencia que observa se presenta entonces como la consecuencia directa de esta suerte de mestizaje desafortunado que él percibe como una degradación espiritual de la Sierra. Así, y del mismo modo que ocurre en la definición de las identidades andinas en la segunda década del siglo XX donde lo mestizo da cuenta de una degradación moral de los indígenas (antes que de un aspecto biológico) (de la Cadena *Indígenas mestizos* 82), el paisaje mestizo de Valcárcel es menos una entidad biológica que un espacio moral. A través de este se naturalizan y articulan las preocupaciones ligadas a la connivencia espacial de formas sociales propiamente precolombinas (el ayllu) y aquéllas heredadas de la colonia (la hacienda). De ahí que su caracterización en términos negativos no sea más que el correlato espacial de un discurso que rechazaba al mestizaje como posibilidad dentro del escenario de la Nación.

En oposición a este mundo decadente, Valcárcel propone un paisaje imaginado, ideal y utópico fundado en sus propias investigaciones sobre la vida inca antes de la llegada de los españoles. Se trata de un paisaje hecho con fragmentos disperso, levantado a partir de las ruinas y datos aislados que, combinados, aspiran a sustituir el presente miserable con un

[65] Para Mariátegui, las implicaciones de este modo de producción son dramáticas. Dado que la producción de las haciendas está subordinada a la demanda internacional, la tierra, el comercio y los transportes se organizan también para este propósito. La consecuencia inmediata es la erosión del mercado interno lo cual, a su vez, conduce a una reducción notable de los productos necesarios para el consumo local. De ahí que la miseria, el despojo y la decadencia de la sierra pueda ser percibida como una consecuencia inmediata del avance de las haciendas.

pasado glorioso, lo que es con lo que fue. Un preludio de esto se puede encontrar en obras anteriores como *La vida inkaica* o *Del Ayllu al imperio* donde, a partir de los recursos proporcionados por la arqueología y la etnología, se reconstruyen tanto la historia como los elementos de ese Perú antiguo que merecen ser perpetuados en la Sierra. Entre estos, el elemento más importante es el andinismo:

> El andinismo es el amor a la tierra, al sol, al río, a la montaña. Es el puro sentimiento de la naturaleza. Es la gloria del trabajo que todo lo vence. Es el derecho a la vida sosegada y sencilla. Es la obligación de hacer el bien, de partir el pan con el hermano. Es la comunidad en la riqueza y el poder […] andinismo es agrarismo. (*Tempestad en los Andes* 104–05)

El andinismo identifica a las labores agrícolas y, en general, toda relación de arraigo entre lo humano y su entorno como eje articulador de la experiencia andina. Notablemente, esta experiencia encuentra su máxima expresión en los ayllus. Caracterizados de una manera general como unidades organizacionales de cultivo y pastoreo agrupadas en torno a nexos de parentesco, los ayllus fueron un componente central en la transformación de la Sierra en un paisaje agrícola productivo (Erickson 31). Su existencia, por tanto, es considerada a menudo una prueba del grado alto de intervención y adecuación de la tierra, pero también de dominio y control de la verticalidad andina realizado por los Incas. Sin embargo, para el Valcárcel de *Tempestad en los Andes* estos revelan igualmente una forma distinta de entender la relación entre las obras humanas y la naturaleza que no necesariamente está ligada al control y domesticación moderna:

> Los ayllus respiran alegría. Los ayllus alientan belleza pura. Son trozos de naturaleza viva. La aldehuela india se forma espontáneamente, crece y se desarrolla como los árboles del campo, sin sujeción a plan; las casitas se agrupan como ovejas del rebaño; las callejas zigzaguean, no son tiradas a cordel, tan pronto trepan hacia el altozano como descienden del riacho. El humillo de los hogares, al amanecer, eleva sus columnitas al cielo; y en la noche brillan los carbones como ojos de jawar en el bosque. (33)

Es interesante apreciar cómo a través del juego de identificaciones que abarcan entidades como aldea/árbol, casas/ovejas, carbón/ojo de jawar, los ayllus se convierten esencialmente en "trozos de la naturaleza". Esto permite construir la imagen de una vida más natural o, al menos, más acorde con las leyes naturales (algo que, dentro del discurso de Valcárcel, servirá para sustentar la diferencia entre el mundo andino y el mundo occidental). En este escenario, la relación primordial entre la naturaleza y los humanos no es la domesticación como era el caso dentro del régimen de visión usado por Bingham o Riva-Agüero para interpretar la Sierra sino, más bien, una suerte de equilibrio, una armonía natural resultado de la comprensión íntima del territorio y de suponerse parte de este mismo. De esta suerte, las prácticas e intervenciones en el paisaje son presentadas como soluciones orgánicas, consecuentes con el *ethos* natural que emana de los Andes mismos y que no parte del control de la naturaleza para beneficio de la humanidad, sino de una especie de continuidad esencial. Así, nos encontramos con un paisaje donde predomina la agricultura intensiva (en oposición al régimen extensivo de la producción de la hacienda) con campos que se dedican a diferentes cultivos de acuerdo con la gradación altitudinal y los conocimientos ancestrales de los ciclos de la Sierra; aparecen también los andenes (o terrazas

de cultivo) que transforman en "obra de jardinería la agricultura" (167) y que distribuyen el agua, escorrentía, y aguas lluvias de una manera pareja y efectiva garantizando la apropiada irrigación de los cultivos; surgen igualmente los sistemas de canalización que permiten mover aguas desde lugares donde esta es abundante a terrenos secos para su cultivo; y desde luego las especies arbóreas son aprovechadas y optimizadas en función del piso ecológico que les es más favorable.

Es importante advertir que una vez han sido los ayllus reintegrados dentro de las dinámicas naturales, el paisaje se modifica sustancialmente. Así, contrario al paisaje feudal, el paisaje incaico de ayllus libres y en armonía con la naturaleza se torna en un escenario abundante y fértil. Esto posibilita que surja, por un lado, un modelo social comunitario basado casi enteramente en la reciprocidad y repartición justa de la abundancia y, por el otro, el disfrute y el ocio. Proliferan entonces en esta imagen las escenas de celebración de la cosecha, el pastoreo de las allpakas y llamas, la feliz calma de los oficios y días del campo, el gozo natural en la oscilación de los chakitajllas en los maizales, las canciones que se tejen en las gargantas como los hilos de agua en la "pampa grávida", y el tiempo libre para el culto al sol, la luna, los apus y los aukis, porque, al final de cuentas, todos aquí son felices "en la comunidad de la tierra y en la universalidad del trabajo" (37). Explica Valcárcel:

> Vivir y morir bajo el gran cielo de los Andes. Vivir el amor de su paisaje de égloga sin fin. Vivir la eterna juventud de los pueblos campesinos. Morir, cerrar los ojos como para guardar siempre el bello panorama en la cámara interior de los recuerdos. Los ayllus son trozos de naturaleza. (35)

Desde luego exagera, pero esa exageración captura, no obstante, una experiencia que de algún modo resulta ya familiar. Valcárcel organiza los elementos de la vida inca (verticalidad, armonía y abundancia) en la forma de una bucólica. Y aunque el concepto normalmente remite al género lírico cuya historia recoge los trabajos de Teócrito, Virgilio, Horacio o Petrarca entre otros, esta también configura una ideal donde la contemplación, el ocio y el disfrute de una vida en medio de la naturaleza son asumidos como valores centrales (Cohen 22). Históricamente, el compromiso tácito con estos ideales ha presupuesto la adhesión a un paisaje idealizado, mítico y con una geografía imprecisa: la arcadia.[66] Valcárcel mantiene la convención. Poco a poco, la Sierra se va transformando en una arcadia andina en la que valles fértiles, aptos para la agricultura y el pastoreo, se alternan con la placidez y el ocio a los que invitan la geografía de la serranía peruana.[67] Desde luego, no se trata de un

[66] En *Inventing Eden*, Zachary Hutchins establece una distinción que puede ser relevante aquí a fin de entender la diferencia entre esta arcadia andina y los jardines paradisiacos de la Amazonia. Desde su perspectiva, la diferencia fundamental estriba en que la arcadia presupone una armonía entre el mundo humano y la naturaleza donde, por lo demás, existe alguna forma ligera de trabajo (el pastoreo, por ejemplo). Este tipo de armonía, sin embargo, no está disponible en los paraísos y, como vimos, el trabajo no hace parte del paisaje. (25).

[67] Existen precedentes. En su texto "La Invención de una arcadia andina: una aproximación a las figuras alegóricas de la pintura cusqueña La Profecia", Constanza Acuña Fariña considera la presencia de elementos milenaristas asociadas con las arcadias europeas en la pintura cuzqueña del siglo XVII, específicamente en "La Profecia" del círculo de pintores de Juan Zapaca Inca. Sobre la incorporación de los temas de la arcadia en este contexto, la autora señala: "El milenarismo, recogido por los movimientos andinos, funcionó como un modelo de resistencia frente a la aculturación. La imagen de la resurrección de un pasado mítico que incorporaba elementos de la cultura colonial, permitió establecer un espacio de sobrevivencia entre el pasado precolombino y el presente mestizo y colonial. Una mezcla entre el Paraíso cristiano, la arcadia clásica y el propio paraíso mítico que los pueblos andinos llamaron "huerto florido" o Hanacpacha". (56)

momento aislado en su extensa obra y, en realidad, este paisaje atraviesa y define buena parte del trabajo intelectual de Valcárcel. Así, en *De la vida Inkaica,* Valcárcel nos ofrece un vistazo de esta Sierra:

> Un sentimiento de placidez virgiliana asciende de la historia inkaika; vallecitos cultivados, riberas brillantes de verdor, henchidos graneros, danzas y libaciones: en la pradera, comidas públicas precedidas por el Inka, faenas del sembrío, del riego y la recolección, ofrendas de óptimos frutos al Sol propicio, cantos, música de flautas y tambores, monorritmo de victoria agreste. (70)

Estos mismos vallecitos cultivados con sus riberas brillantes de verdor y graneros henchidos son parte igualmente de las puestas en escena de la Misión Peruana de Arte Inkaico, compañía itinerante de más de 47 artistas dirigidos por Valcárcel que recorrerán, entre 1923 y 1924, varios teatros en Bolivia, Argentina y Uruguay promocionando el arte incaico en sus diferentes manifestaciones.[68] Así, por ejemplo, el diario *El Comercio* del 24 de noviembre de 1923 reseña la obra destacando sus elementos innegablemente bucólicos:

---

[68] Como lo menciona López Lenci, el programa estándar de la Misión se abría con la ejecución sinfónica orquestal del *Himno al Sol* y de un yaraví cusqueño, respectivamente; se presentan fragmentos de los dramas *Ollanta* y *Manco II* (Luis Ochoa, 1921), piezas musicales populares, piezas sinfónicas, cantos corales, danzas y una serie de cuadros escénicos que abordaban reconstrucciones históricas, paisajes costumbristas y paisajes naturalistas cuzqueños ("Del sepulcro al germen" 42).

> La pastorela incaica del Cosco Llacta, cántico de las montañas del Cuzco, la égloga del Inti-raimi, himno sagrado de la fiesta del sol, i el Ahuaccuna que cantan i bailan hembras i varones de la tribu humildosa, mientras las acciones tejen i cosen sus barros domésticos, es un cuadro plástico-exótico que gana la atención, aunque esa música estridente i ruidosa ponga destemples en el oído, pero las zalameritas de los acordes dulces despiertan hondos sentimientos de dulce i ameno bienestar que acalla los fuertes de la orquesta increscendo. (5)

Como es apenas natural, producir este paisaje ha exigido eliminar los aspectos que no resultaban tan convenientes dentro de una agenda política donde la defensa del regionalismo cusqueño era central. No aparecen, por tanto, alusiones a la deforestación ligada al consumo de leña ni del desgaste de la cobertura vegetal del bosque andino provocado por el sobrepastoreo durante el periodo incaico (Ansión 28) y que podría cuestionar la idea de una armonía inherente entre los incas y su entorno; tampoco hay referencias al sistema de trabajo incaico que requirió en momentos la sujeción de yanacaonas y el traslado masivo de poblaciones bajo el sistema de los mitimaes (Flores Galindo, 36); y mucho menos existen alusiones a los elementos mestizos que hacen parte del paisaje actual de la Sierra, los cuales han sido identificados por estos autores como una de las tantas patologías serranas. Reducido así su aspecto más positivo, el paisaje celebra las delicias de la vida comunal y la felicidad del labriego que cosecha, pero no el trabajo de sembrar, ni la frustración de esperar durante meses a que el chuño ceda y sea comestible, y mucho menos las duras temporadas secas de la sierra o los problemas y conflictos de la vida común, en suma, el enorme y constante esfuerzo humano y natural necesario para mantener un Imperio. Todos estos elementos, elementos que, a la larga, podrían enriquecer la realidad andina son eliminados del paisaje a

fin de encajar dentro del modelo más conveniente de una arcadia andina. Esta arcadia, depurada y simplificada, será precisamente el contenido último de la utopía que defenderá Valcárcel dentro de su agenda regionalista.

Pese a su enorme impacto y visibilidad, la arcadia andina de Valcárcel no es la única versión disponible dentro del amplio espectro de posibilidades que animaron los movimientos indigenistas de principios de siglo XX. Tres años después de la aparición de *Tempestad en los Andes*, el cusqueño José Uriel García publicará *El Nuevo Indio* (1930) y, con ello, surgirá también una variante de este paisaje, esta vez formulada desde el proyecto neodindianista.

En términos generales, podría pensarse en el neoindianismo como un movimiento de tintes vanguardistas integrado por artistas e intelectuales cusqueños quienes identificaron el mestizaje cultural como elemento esencial dentro de la identidad andina (de la Cadena; Mendoza *Crear y Sentir*; Poole *Vision, Race, and Modernity*). Para ello, incorporaron dentro de la discusión indigenista el término "indianidad" el cual daba cuenta, no tanto un elemento propiamente racial, sino, más bien, de una forma de relacionamiento entre diferentes sistemas culturales y las condiciones naturales que se expresan en el paisaje andino. Ciertamente, la referencia al paisaje aquí no es casual. Si bien el concepto expandía las fronteras de la identidad indígena constituyéndose en una entidad más bien moral y, ciertamente, heterogénea, este se asentaba en una visión del paisaje que servía, a la larga, como elemento unificador de la identidad regional.[69] Notablemente, este paisaje tiene muy poco que ver con el paisaje bucólico de Valcárcel:

[69] Es precisamente esta dimensión telúrica del neoindianismo, mediante la cual se desplazan las fuentes de la identidad andina a su vínculo con la tierra, la que permite hablar de un "telurismo sincretizante" cuya

> Estos campos de la sierra, de la sierra que abraza con sus montañas, que liga al breñal con sus ríos, que pone atajos con sus escarpas verticales o con sus pampas dilatadas, son, pese a los lirismos sobre la "vida del campo", a lo fray Luis de León, una cárcel y, como toda cárcel, incita a la libertad. (García 9)

Podría pensarse que este distanciamiento respecto a "las divagaciones románticas" y los "supuestos líricos" (87) presentes en la visión bucólica de los Andes de Valcárcel se limita a dos percepciones distintas del mismo paisaje. Pero, en realidad, esta tiene mayores alcances. La alusión en el pasaje arriba citado a la oda a la *Vida retirada* de Fray Luis de León sugiere que se han modificado los términos de la discusión, el campo común de significados admitidos sobre los Andes. García así no plantea su paisaje desde el criterio temporal (pasado / presente) sobre el cual operan las distinciones y matices del paisaje de Valcárcel (restaurar el pasado, por ejemplo) y que de algún modo hacen eco de la visión sobre la Sierra creada con Bingham y Riva-Agüero. Su discusión se da, en cambio, sobre una dicotomía de origen moderno que ha llegado a constituirse también en parte de la experiencia andina: la distinción entre la vida rústica del campo y los afanes y ajetreos de la vida en la urbe. De este modo, y si bien existe una crítica importante dirigida a todos aquéllos que como Valcárcel anhelan "volver a aquella primera etapa tradicional para extraer de allí las normas directivas de la cultura del porvenir" (87), existe igualmente un cuestionamiento dirigido a las idealizaciones

---

manifestación más visible es el nuevo indio. Para García esta figura, una suerte de protohombre, es una entidad mestiza formada por los elementos indígenas e hispanos que se andinizan gracias al contacto con el paisaje.

de “la vida de campo” y sus relaciones sociales y económicas. Frente a estos, la Sierra de Uriel García no es (ni ha sido) el lugar de retiro apacible sino, más bien, un lugar de lucha donde la voluntad se pone constantemente a prueba. Al menos en este sentido preciso se puede afirmar que el paisaje de Uriel García hace parte de una tradición distinta, de una forma de pensar el paisaje que hace del trabajo con la tierra un valor fundamental. Ese modelo, diferente parcialmente de la bucólica, nos ubica necesariamente ante las formas propias de la geórgica.

Para entender las implicaciones de este desplazamiento resulta importante ver los elementos que configuran el paisaje de la Sierra en Uriel García. A este respecto, la metáfora que usa García para definirla y en virtud de la cual la convierte en una cárcel resulta particularmente iluminadora. Es cierto que, en estricto sentido, no se trata de una imagen nueva y que esta aparece ya sugerida en la visión de la montaña como un obstáculo a ser superado que encontramos en los textos de Bingham. Sin embargo, la visión de Uriel García es mucho más radical. Restringiéndose casi por completo al Cuntinsuyo (uno de los cuatro suyos que conforman el conocido Tawantinsuyo) el cual identifica con la entraña de los Andes (5), García caracteriza la verticalidad del paisaje en términos estrictamente negativos. De esta suerte, el Cuntisuyo se convierte por momentos en una “naturaleza ... elemental y bravía”, “tierra bárbara e indomeñable” (87), “naturaleza irrefrenable” (50); en otros se resalta “la opresión de la montaña”, o la dificultad para trepar sus empinadas cuestas; y en otros más se insiste en aspectos particulares como las “soledades glaciales” (47) de las cumbres, en la “oquedad del cielo y la tristeza huraña” (49) de la puna alta o esos “campos implacables del altosano medio” donde abundan “fangos traidores” propios de la zona quechua (52). A la larga, García atribuye al paisaje una carga dramática sustentada en su

implacabilidad y dureza. De ahí que en ese paisaje no existan asomos de la fertilidad gratuita de la naturaleza. Por el contrario, todo en ella es amenaza, invitación a la lucha y esfuerzo.

Además de estas características que dan cuenta del entorno natural propiamente hablando, García se esfuerza, a su vez, por presentar al Cuntinsuyo como un espacio aislado. La manera en que construye este aislamiento aparece asociada mayormente a una topografía adversa. De esta suerte, atributos geológicos del paisaje, en teoría neutrales, son presentadas desde un lenguaje que enfatiza las rupturas y quiebres que estos producen en el paisaje. Las montañas son así "agresivas barreras de oposición", "cumbres titánicas" y "barrancos profundos" (100). La hidrografía de la Sierra también contribuye a este aislamiento. Hay así "ríos turbulentos" que se "despeñan con estrépito" (52) y que desgarran el Cuntinsuyo en todas sus formas manteniéndolo separado del resto del mundo; y finalmente, la misma pampa (Kollasuyo) se convierte en una "recia barrera… como un contrafuerte andino" (48) que enclaustra el paisaje del Cuntisuyso: "La extensión de la pampa, la cumbre del confín, la oquedad del cielo y la tristeza hurañía…de la puna alta son barreras que dividen el espacio social y geográfico" (49). Tal aislamiento, sin embargo, es artificial. Al identificar la sierra con el Cuntinsuyo, Uriel García elimina subrepticiamente las conexiones entre este y otros suyos, conexiones que fueron aprovechadas durante muchos siglos por los pobladores del Sur del Perú. El recurso, no obstante, alcanza para alentar cierto regionalismo amparado en un espacio con límites precisos y cuyas características estarían plenamente diferenciadas respecto a las otras zonas del Tawantinsuyo. Es este paisaje, aislado y agresivo –esta prisión cuyos barrotes son sus montañas y raudales– la que constituye la "entraña de la nacionalidad y de toda cultura original extraída de la tierra" (52), no el "paisaje de égloga" en el que quería vivir y morir Valcárcel.

Ciertamente, estas condiciones extremas demandan una disposición particular, una actitud que está muy lejos de corresponder con el disfrute de una vida en paz con la naturaleza. Uriel García escribe:

> Sobre estos campos implacables no hay para el hombre más que un dilema: perecer o dominar. La naturaleza obliga a la acción esforzada y eminente… El páramo desértico, el collado hosco, el inmenso pajonal son dolorosos incentivos que endurecen la voluntad. Sobre este escenario, el azar y el peligro son los elementos ineludibles de ese drama vital. (48)

Dominar en este contexto tiene una connotación específica. Aunque Uriel García lo asocia comúnmente con el arte indiano el cual expresa, tanto en su manifestación musical como arquitectónica, "un anhelo de dominio", "voluntad de poder" e "intuición artística del espacio" (77), este aparece vinculado, de un modo más general, con el trabajo y, por tanto, con la domesticación del paisaje. En este sentido, el concepto de trabajo remite a una acción eminente y transformadora sobre el territorio la cual expresa un ansia de libertad respecto a las constricciones ambientales del paisaje andino. Evidencia de la importancia que asume este componente dentro del paisaje andino la encontraremos en su relectura del legado incaico presente en el paisaje. Así, frente a la vida de disfrute y hedonismo que Valcárcel recrea en *Tempestad en los Andes* o *De la vida incaica*, Uriel García antepone su concepto de trabajo el cual asocia, en este caso, con la conquista del espacio:

> El sensitivo espíritu indiano…se ensanchó con las conquistas incas… Conquistadores del espacio y formadores de una conciencia americana…Y esa expansión no se hizo

> a base de la feminidad de esa supuesta vida feliz que llevaba el agrícola, entre la paz virgiliana de los campos y la pasiva alegría de los días de fiesta, entre cantares lánguidos y danzas monótonas, sino al impulso de una voluntad trágica, de un dolor fuerte, del fracaso moral de lo cotidiano, de la amargura de la decepción… Si el acento moral de la vida incaica fuera el ideal hedonista o del placer epicúreo, del goce tranquilo del fruto de la tierra como de la mujer a lo "Eloísa" o a lo "Atala" el incanato no habría podido conquistar el mundo. (39)[70]

Por supuesto, esta centralidad que adquieren el dominio, la conquista del espacio y que, en efecto, relega la armonía entre naturaleza y humanidad a un segundo plano, no ha sido inventada por Uriel García. En realidad, dicho énfasis hace parte de una tradición que encuentra su mayor expresión en lo que ha venido a conocerse como una ética geórgica (Hiltner; Cohen; Low) y que nos proporciona una manera de entender las relaciones humanas con la tierra opuesta a la forma pasiva, idílica de la tradición bucólica que Uriel García encuentra reflejada en la *Atala* de Chateubriand o en la *Eloisa* de Rousseau.[71] El modelo

[70] La oposición machista entre una cosmovisión cuyo eje es el trabajo viril y masculino y otra afincada en el placer epicúreo es común a los indigenistas. Para Valcárcel esta permite dividir el campo semántico entre una sierra masculina y una costa femenina (Vargas Llosa, 69). Uriel García lo usa en este caso para distinguir la versión de los Andes de Valcárcel de la suya propia. Sin embargo, en el *Nuevo Indio* también aparece ligada a la dicotomía Sierra / Costa donde reproduce los mismos motivos y asociaciones.

[71] El botánico e historiador colombiano Víctor Manuel Patiño ha planteado algunos elementos que definen la geórgica y, que de acuerdo con su antología sobre la influencia de este género en América Latina, incluirá algunos de los siguientes elementos: "El asunto es una ocupación rural: el tema central es la glorificación del

incorpora, por tanto, una visión positiva del trabajo ligado a labores prácticas como la agricultura y la construcción e identifica en estas las bases necesarias para la civilización y la prosperidad de las naciones (Low 8).

Uriel García parte de una visión similar para distinguir ese espíritu último que determina el paisaje de la Sierra. Siguiendo la máxima virgiliana según la cual "Labor omnia vincit", el autor traza una línea de continuidad, una historia del paisaje que se reduce a los modos en que sus pobladores históricos han luchado, fracasado o triunfado en su ansía por dominar esa naturaleza. Esa historia articula la conquista inicial del territorio en los albores de las civilizaciones andinas; el dominio y aprovechamiento de la verticalidad con el surgimiento del ayllu (40); la expansión del horizonte andino con el advenimiento del Imperio Incaico que se expresa en sus monumentos, caminos, arquitectura y arte en general (40); la transformación geográfica de los Andes infligida por la conquista española (106) que aumenta aún más "las dimensiones del panorama andino" y que, además, funda la aldea; y, finalmente, el momento de la colonia en la que se ponen los cimientos del comercio y la industria que darán vida a "una estupenda cultura artística" que se manifiesta en el folclor serrano (115). La suma de estas transformaciones convierte al paisaje en un palimpsesto en el que han quedado impresas cada uno de los esfuerzos acometidos por domesticar el entorno andino. Ese palimpsesto es, no obstante, una geórgica andina.

trabajo; elogio de la sencilla vida del campesino, en contraste con la lujosa de los palacios; el tratamiento didáctico con preceptos matizados por digresiones relacionadas con la materia principal" (16).

Dentro de esta geórgica el sincretismo es fundamental. Y aunque Uriel García lo ve también manifiesto en la mezcla[72] propiamente biológica de especies nativas y foráneas traídas por quienes han habitado los Andes, la entidad que mejor resume este aspecto del paisaje es la aldea. Caracterizada por este como "el corazón del paisaje andino" (166), la aldea representa, desde su articulación de la tradición española e inca, el verdadero rostro de la nacionalidad: espacio de convergencias donde se agrupan las más diversas pasiones y orígenes para crear una cultura renovada y única. Predeciblemente, la manera en que García incorpora la aldea en el paisaje dista por mucho de la versión degradada y miserable que ha prevalecido desde Riva-Agüero. La imagen es optimista ciertamente. Donde antes habíamos visto apenas ruinas y maleza, aparecen ahora casas rejuvenecidas cuyos rojos tejados "reverberan al sol" (166) y "sus techumbres de paja" son suficientes para enfrentar los embistes de "la lluvia y la tempestad" (166); ya no encontramos tampoco en estas aldeas la suciedad o las ruinas del pasado sino, más bien, la vida de las plazas inmensas, de las chicherías y picanterías que acogen, por el igual, a las cholas desenvueltas y provocativas como a los cientos de indígenas que viajan por la sierra ataviados con sus ponchos, chullos y chumpis. La aldea es entonces una caverna, sí, pero una donde confluyen diferentes orígenes

[72] Una pista para entender mejor este elemento la encontramos en los comentarios que Uriel García hace sobre el arte: "Por eso creo poco claro y apropiado llamarlo hispano-americano o hispano-incaico, en el mismo sentido fisiológico en que usualmente se emplea la palabra mestizo; es decir, como el vástago que tiene un cincuenta por ciento de sangre indígena por otro tanto de sangre española. Pero ya se sabe que la persona humana –y en este caso, la cultura– no sólo es una masa sanguínea, sino, principalmente, una entidad espiritual, y para el espíritu ya no valen las leyes mecánicas…Psicológicamente, aquel arte, por ese su carácter original es indiano o neoindiano" (*Nuevo Indio* 133-34).

y cuya supervivencia en el tiempo y el espacio es prueba irrefutable del triunfo sobre esa "naturaleza viril, fiera y heroica que llama a la acción eminente y mata, destruye o expulsa a la voluntad débil, al ánimo claudicante" (167).

A pesar de las diferencias evidentes entre la Sierra geórgica de Uriel García y la Sierra bucólica de Valcárcel, existe al menos un punto de convergencia entre ellas. Teniendo como trasfondo su programa regionalista, Uriel García identifica la Sierra con los valores propios de la geórgica (producción, el trabajo y lo autóctono) en tanto que a la Costa le asigna el lugar de la bucólica (ocio, hedonismo y lo foráneo). Lo notable, en este caso, es que dicha clasificación es también compartida por Valcárcel:

> El virus moderno del parasitismo elegante penetra al Perú por la puerta abierta de su capital europeizada. Hay que oponer a la suicida tendencia de la vida muelle, la ley universal del trabajo, instituida como uno de los fundamentos de la grandeza inkaica… Gentes amigas de la holganza, de la vida muelle, de los placeres viciosos eran las del litoral, en tanto que las andinas se distinguían por la rudeza de las costumbres, su frugalidad y su espíritu bélico. (Revista *La Sierra* 1927 3)

No se trata simplemente de una confusión de genotipos (en este caso, entre la bucólica y la geórgica) ni tampoco de una mera incapacidad para percatarse de la contradicción patente en la que incurre su crítica a la Costa. En realidad, lo que ocurre es que Valcárcel al igual que García han delineado la Sierra desde una categoría, más bien imprecisa, de relaciones sociales, económicas y culturales ligadas a la tierra y que ha sido desarrollada históricamente bajo el arquetipo de lo rural. A la luz de este contexto, tanto la bucólica como la geórgica no corresponden a entidades necesariamente opuestas sino, más bien, a dimensiones específicas

que han sido invocadas para defender la vida rural frente a sus críticas usuales (por ejemplo, atraso, premodernidad o, incluso, anticapitalismo). Podemos percatarnos de esta misma complementariedad de géneros cuando advertimos que, a menudo, la geórgica ha sido subsumida dentro de la bucólica en la forma de una "bucólica dura" (o "Hard Pastoral" para usar el término propuesto por Benjamin Cohen). En estos casos, la bucólica, tanto en su expresión más pura como en su forma más próxima a la geórgica, asume la agricultura (y el pastoreo) como sustento de un *ethos* rural opuesto al *ethos* metropolitano (Cohen 21). Para nuestro caso, es justamente este paisaje –paisaje que podríamos considerar como una pastoral andina a fin de incluir tanto a la bucólica como a la geórgica– el que servirá de sustento para la división entre una Sierra pretendidamente rural y una costa pretendidamente urbana (López "Del sepulcro al germen" 52).[73]

Es importante ver que esta idea de la sierra como una pastoral rural responde, en estricto sentido, a intereses y necesidades históricas muy específicas. Para empezar, la imagen que reivindican García y Valcárcel está profundamente anclada en un tipo particular de producción: agricultura y pastoreo. Tal vocación presupone, no obstante, un modo de vida donde la tierra (su posesión) estructura y define la mayoría de las relaciones económicas y sociales. Es precisamente desde este lugar de enunciación específico que Valcárcel criticará

[73] Sobre esta misma paridad entre las posiciones de Valcárcel y García, la misma López ha indicado que ambos discursos son vertientes complementarias o "hilos de un único entramado simbólico y cultural". Sobre su percepción de la ciudad, escribe López: "Para García y Valcárcel la ciudad occidental como fundación espacial colonizadora era vivida como la materialización del proceso destructivo de las sociedades andinas iniciado en el siglo XVI, como espacialidad cósmica profanada, por el que los diferentes sujetos (el indígena, el terrateniente, el mestizo y el oligárquico burgués, con sus cuatro modos de reproducción socio-cultural) se encontraban en constantes procesos de afirmación y destrucción mutua. ("Del sepulcro al germen" 52)

al gamonalismo y en el que, posteriormente, Uriel García atacará al centralismo (en tanto sustento de dicho gamonalismo).[74] En ambos casos, sin embargo, lo que está en juego es la defensa de una versión de lo rural definida en los términos de un paisaje de propietarios legítimos donde eran incluidos no solo los indígenas con sus terrenos comunales, sino también los hacendados que "ejercían el derecho sobre sus tierras ancestrales con toda honestidad" (de la Cadena 128-29). Puesto que este ideal dependía necesariamente de un conjunto de relaciones sociales y estructuras económicas[75] que empezaban a verse amenazadas por el paulatino, y si bien desigual, ingreso de la modernidad y el capitalismo en

[74] García utiliza esto como sustento del regionalismo y crítica del centralismo: "Solo que este regionalismo tiene que ser forzosamente, hasta tanto que se obtengan soluciones valiosas, lucha no sólo contra el "gamonal" sino también contra el centralismo que opera desde Lima tanto como un gamonal. La forma centralizada de nuestra constitución política fue siempre desde antiguo el caciquismo de primera potencia, y mientras no desaparezca éste tampoco podrá desaparecer aquél". (120)

[75] Sobre este sistema de valores el trabajo de Mariátegui resulta iluminador en muchos sentidos. Más recientemente, Caballero resume algunos de los elementos que constituyen el modo de vida hacendado: "El hacendado se aferra a su hacienda no sólo como medio de vida sino también como medio de adquirir prestigio. Cultiva relaciones de amistad con otros hacendados y con las autoridades, intercambiando favores, como modo de obtener poder o reforzado. Es paternalista en el trato con sus colonos, considerando que al aceptarlos en su hacienda está realizando una labor humanitaria. Honra el buen nombre de su familia y rinde culto a la continuidad familiar. Busca para sí y sus hijos seguridad económica y social a través de la posesión de un patrimonio en bienes raíces. Es hospitalario con sus pares (amigos, autoridades). Tiene alguna afición particular: caballos de paso, gallos de pelea, perros de raza, toros de lidia, árboles frutales. Le gusta tener fama por la calidad de sus productos agrícolas o ganaderos. Y es machista; lo que se muestra no sólo en su actitud con las mujeres sino también en su orgullo de "tener habilidad y atributos de masculinidad para manejar a la buena o a la mala a los indios y sacar provecho de ellos." (270)

la Sierra, fue necesario construir un paisaje que encarnara las virtudes de la vida rústica ya fuera en la versión anacrónica de una arcadia o en la de un elogio del trabajo práctico inherente a la geórgica. Ataviado con los colores, tonos y escenas de ambas tradiciones, este conjunto de relaciones, en esencia conservadoras y mayormente ancladas en la tradición, se renovaban y adquirían una vitalidad especial que podría sustentar incluso un proyecto futuro, el regreso de los Incas o el surgimiento del Nuevo Indio. En la práctica, sin embargo, ambos modelos ayudaron a crear una versión de lo rural donde cabían tanto los intereses de los hacendados como los de los indígenas, y que resultaba fácilmente integrable dentro de una narrativa regionalista que identificaba en la supuesta modernidad y urbanización de la Costa los males de la Nación.[76] La sierra entonces se convertía en el bastión de una ruralidad ligada a significados contradictorios (como el *otium* de la pastoral y el *labor* de la geórgica), pero unificados en torno a su necesaria contraparte urbana y moderna: la Costa.

Para acentuar esta diferencia entre una Sierra rural y una Costa urbana, para producir una distancia clara entre ambos espacios, tanto Valcárcel como Uriel García llevan a cabo un trabajo soterrado de eliminación de todo indicio de modernidad en la Sierra. Podemos ver

[76] Un caso interesante es el de los neoindianistas. Tal y como lo ha indicado Deborah Poole en *Vision, Race and Modernity*, los neoindianistas adoptaron formalmente el lenguaje de las vanguardias como una manera de cuestionar las autoridades estéticas, pero también como un modo cuestionar conceptos como tradición y comunidad y abogar por la internacionalización de la cultura. En este sentido, se presentaron como diferentes a las posiciones indigenistas más conservadoras de las que cuestionaron su fe en la tradición y en la comunidad a través de su énfasis en el folclor y el arte contemporáneos. Sin embargo, al mismo tiempo, reivindicaron, ya en relación con Lima, su vínculo profundo con "las fuerzas telúricas de los andes" en las cuales vivían. De ahí también que, pese a ser una vanguardia, percibieran la modernidad y, en particular, el ritmo y la velocidad de la urbe como una amenaza al paisaje andino (185).

esto a la luz de la manera en que la modernidad se inserta en el paisaje bucólico (pastoral) para el caso de América del Norte. En su conocido trabajo *The Machine in the Garden*, Leo Marx aborda el modo en que el poder tecnológico irrumpe, dentro la pastoral americana,[77] a manera de indicador de que la modernidad no está plenamente confinada a un espacio específico (por ejemplo, la ciudad) y se expande, como una fuerza centrífuga, irrumpiendo en el sueño de una vida bucólica (32). Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurrió con la pastoral norteamericana, en el caso de Uriel García y Luis Valcárcel se da un gesto inverso que mantiene a la Sierra hermética a cualquier irrupción de la tecnología. En este paisaje, por tanto, no hay lugar para la línea del ferrocarril del Sur, terminada en 1908, y que comunicaba Sicuani con Cuzco o, similarmente, para la línea del Ferrocarril Central, construido en 1908, que iba desde la Oroya hasta la Sierra (parte del Ferrocarril Central) en el cual regresará Riva-Agüero a Lima desde Huancayo; tampoco aparecen las vías para automotores que comenzarán a construirse en 1916 y que alcanzarán entre este año y 1929 casi dieciocho mil kilómetros en tráfico (Díez Canseco 15); no hay indicios de los primeros intentos de conquistar los cielos andinos realizados por los biplanos de la Ansaldo S.V.A compañía y luego, ya en 1928, por la Faucett con su Stinson Detroiter (Hiatt 59) y que tienen un precedente directo en el vuelo desde Lima a Cusco realizado por Juan Velasco Astete, el "cholo volador", en 1925; tampoco existen en este paisaje los barcos de vapor que ya se

[77] Leo Marx explica en detalle las características de este paisaje: "In the pastoral economy nature supplies most of the herdsman's needs and, even better, nature does virtually all of the work… Hence the pastoral ideal is an embodiment of what Lovejoy calls "semi-primitivism"; it is located in a middle ground somewhere "between," yet in a transcendent relation to, the opposing forces of civilization and nature" (23).

desplazaban por la superficie resinosa del Titicaca (Larson 47); no aparecen las líneas de telégrafo que empiezan a extenderse, si bien tímidamente, a través de la Sierra (por ejemplo desde Pucará a Pomata) administradas por la Compañía Marconi (Ugolotti 48) ni las estaciones de radiotelegráficas y radiotelefónicas en Chachapoyas, Huánuco, Ayacucho, Tarma, Cuzco y Puno (50).[78]

Es cierto que ninguno de estos elementos prueba la presencia de la modernidad en conjunto y que, en realidad, corresponden a pequeños destellos de ella que se manifiestan de manera a veces azarosa y desigual. Aún así, ellos dan cuenta de cambios perceptibles, de pequeñas transformaciones ocurridas en la Sierra peruana que hacen del paisaje una entidad menos homogénea, quizá más compleja en la medida que plantean cierto diálogo con la

[78] La negación de lo moderno y de la presencia del capitalismo se extiende a la estructura misma de las relaciones sociales. Así, por ejemplo, aunque es una tesis común aceptar el estancamiento feudal de la hacienda, existe también evidencia que prueba su incorporación paulatina de los adelantos técnicos de comienzos de siglo. En este sentido, Caballero identifica la adopción de nuevos métodos de cultivo, selección de variedades, mejora del ganado, cambio en la línea de producción e ingreso en el terreno del procesamiento de productos (derivados lácteos, aguardientes, molinerías, azúcar y jabones, por ejemplo) (271).

Por otra parte, es importante también notar que las comunidades indígenas no fueron indiferentes a la presencia del capitalismo en la región. Olivia Harris, por ejemplo, ha estudiado las "economías étnicas" en las cuales, desafiando el modelo tradicional de entender la economía indígena de la Sierra, se interpolaba la producción para la subsistencia y la acumulación e intercambio mercantil (368). En la misma línea, Harris ha estudiado el rol que jugaron las comunidades agrícolas y pastorales del sur del Perú en el abastecimiento de lana para la exportación en el marco de una creciente demanda internacional (361); y finalmente, Larson ha dado algunos ejemplos de cómo los campesinos andinos se involucraron en transacciones comerciales como hipotecas, venta o compra de tierras e, incluso inversiones en consumo conspicuo ("Andean Communities" 19) (si bien en muchos casos todo esto ocurría de una forma no necesariamente equitativa [Harris "Ethnic Identity" 352]).

modernidad. En cualquier caso, la exclusión de estas y otras transformaciones tiene un doble efecto. Por un lado, convierte a la Sierra en un paisaje inmune a las transformaciones históricas que experimenta el resto del Perú, específicamente respecto a todo lo relacionado con la modernidad y el mercado; y, por el otro, aunque de una manera implícita, sugiere que la modernidad se encuentra contenida en un espacio específico: la Costa.[79]

Crucialmente, esta particular organización del espacio nacional peruano en dos entidades diametralmente opuestas permite la asignación de un amplio abanico de cualidades, rasgos y tiempos. De este modo, la Costa se asociará con el presente continuo de la modernidad, con la industria y el desarrollo constante, pero también con el individualismo, la tendencia europeizante y el conjunto de males de la vida moderna que identificaron Valcárcel y García en su momento. En tanto, la Sierra se ubicará, al menos, con relación a la presunta modernidad limeña, en un pasado idealizado, donde aún prevalece el trabajo vinculado a la tierra, lo comunal, lo autóctono y, claro está, también el atraso, lo retardatario y tradicional entre otras críticas esgrimidas desde la metrópoli por la generación del 900. Lo paradójico de esta reconstrucción del paisaje andino en la forma de una pastoral rural es que, a pesar de su evidente tendencia antimoderna y anticapitalista, se sustenta en una división entre lo rural y lo urbano alentada e impulsada por el desarrollo mismo del capitalismo (Williams 304). De ahí que, pese a presentarse en oposición a las fuerzas del capital y la

[79] Así, por ejemplo, Zoila Mendoza ha señalado que una de las condiciones exigidas por los neoindianistas para el reconocimiento de ciertas muestras de folclor serrano fue cierto grado de representatividad de este mundo rural purificado de cualquier elemento moderno. De esta suerte, "cuanto más alejado de la ciudad de Cuzco estuviera el producto artístico, cuanto más rústico fuera su material, cuanto más retuviera las características de la tradición prehispánica, cuanto más rural fuera, más indígena sería, al menos idealmente" (27).

modernidad, este paisaje rural sea, a la larga, una manera también de inscribirse dentro de la división social del trabajo desde la identificación del espacio serrano con la producción agropecuaria. Notablemente, la defensa de este modelo, que en el caso de la pastoral norteamericana sirvió como antesala para la agricultura industrial, producirá en el caso peruano una reivindicación de una estructura económica en la que a la Sierra le corresponde la producción de materias primas mientras a la Costa tanto su consumo como el desarrollo de la industria. Así, y al menos en este sentido, bien podría decirse que la defensa de lo rural planteada por los indigenistas de la primera mitad de siglo XX (defensa que desde luego reivindica los saberes tradicionales, las economías locales y demás formas de organización campesina) tuvo como efecto colateral la legitimación implícita de una relación de desigualdad y de dependencia en la que la Sierra se reducía exclusivamente a una de sus posibles facetas: la producción de los bienes necesarios para abastecer la demanda nacional e internacional por suministros textiles o agrícolas y, eventualmente, minerales.

A la larga, esto explica la impresión general que ha venido a ser predominante de cara a esta sección de los Andes. De acuerdo con esta imagen que encontraremos una y otra vez en guías turísticas e informes antropológicos o económicos o, incluso, en textos literarios, el paisaje serrano surge como una entidad suspendida en el tiempo, como un lugar donde la historia se ha estancado o detenido en algún momento en el pasado (Vich 159). Sobra agregar que parte de esta forma de entender la Sierra ha estado vinculada a los formatos mismos que se han elegido para caracterizar lo rural en esta parte del continente y que, en la práctica, respondían a los ideales culturales occidentales que compartieron también las élites regionales en su momento: la bucólica y la geórgica (Lauer 69).

Ahora bien, una forma alternativa en que podemos apreciar los alcances e implicaciones simbólicas que tendrá este paisaje parte de lo que Orin Starn denominaba como

andeanismo en su artículo “Missing the Revolution: The Anthropologist and the War in Peru”. Sobre este término, nos dice Starn:

> Andeanism […] dichotomizes between the Occidental, coastal, urban, and mestizo and the non-Western, highland, rural, and indigenous; it then essentializes the highland side of the equation to talk about "lo andino”, "the Andean world-view," "indigenous highland culture," or, in more old-fashioned formulations, "the Andean mind" or "the Andean Indians." The core of the "Andean tradition" is presented as timeless, grounded in the preconquest past. (66)

Si bien Starn se preocupa por entender cómo el andeanismo ha influenciado la imagen común de los campesinos serranos (64), es evidente que esta categoría también atañe e, incluso, nutre la concepción del paisaje rural defendido por Valcárcel y García. [80] De hecho, bien podría decirse que este es el imaginario detrás de ciertas idealizaciones y lugares

[80] Desde luego, el andeanismo también está vinculado igualmente a la visión de lo andino como un mundo sin mercado o dinero, esto es, por fuera de la historia del capitalismo. Sobre esto, Olivia Harris señala: “This tendency to idealize the pristine Andean world finds expression today in the view of Tawantinsuyu as a sacred, harmonious state in which exploitation was minimized through the reciprocal relationship uniting ruler and ruled, in contrast to the mercenary Europeans' desire for individual gain and their desecration and sacking of holy places. The contrast can be further emphasized in that the Inca economy was organized in such a way as to preclude the circulation of a generalized standard that we would recognize as money, and it lacked trade and markets. Since Murra analyzed these key features of the Inca economy, money and markets have been used by many as a key signifier of European domination, of the rupture with the Andean past” (“The Sources” 301-02)

comunes sobre lo andino, aún incluso cuando estas pueden resultar diametralmente opuestas en otros aspectos. Así, y tal y como lo ha anotado Jorge Coronado, es más o menos esta idea de lo andino la que sustenta posiciones que encuentran el modo de vida de la Sierra una alternativa al capitalismo, pero también, y casi a la par, de posturas que ven en este mismo paisaje un ejemplo de atraso y decadencia (*The Andes Imagined* 58-59). En ambos casos, el paisaje imaginado es el mismo: un mundo perdido entre las cordilleras donde florecen ayllus inmemoriales en los que se continúa trabajando y disfrutando de la enorme diversidad natural a partir de sistemas de intercambio, reciprocidad y cooperación, pero también ese mundo de hombres y mujeres tremendamente trabajadores capaces de enfrentar las duras condiciones de su entorno.

Termino esta sección con un ejemplo. Entre las piezas desarrolladas por el Centro Cosqo como parte su agenda de promoción de los valores culturales de la Sierra, podemos encontrar "Los llameros", obra que sería representada entre 1930 y 1940 en Perú, Bolivia y Argentina. Una de las críticas que recibió en su momento revela la esencia del paisaje serrano:

> Por valles y cordilleras, por riscos y pajonales, los indios recorren las enormes extensiones de la patria; desafiando tiempo y distancias, aquilones, lluvias, nieve insolaciones, intemperie y hambre, en pos de sus llamas cargadas de maíz o de coca, de charki o chuñu, y en sus travesías, para descansar de sus sinsabores de caminantes conspicuos, sazonan sus «pascanas» [cuando desatan sus cargas] bailando y cantando. Para el indio, la llama, es el animal más generoso que la Naturaleza le prodigó; él ofrece, desde la carne suculenta que mitigará sus hambres a la lana cálida que abrigará sus desnudeces; del combustible que anima su hogar, a la acémila que transporta sus abastecimientos. La ideología india, ha estereotipado esa concepción en la danza «Los

> llameros», haciendo participar elementos occidentales que nuestro pueblo incluyó en sus usos. (Paúkar 1947: 28; Mendoza *Crear y sentir* 115-116)

Zoila Mendoza menciona que el uso de las convenciones propias de la bucólica (y, en cierto modo, también de la geórgica) fue recurrente en la escenificación de la experiencia particular de lo andino (108) y, por supuesto, está presente en muchas de las producciones culturales que aparecerán en esos años (por ejemplo, en las fotografías de Chambi o de Figueroa). Quizá lo importante a tener en cuenta aquí resida en el hecho de que en ninguno de estos casos se trata de una simple representación de la Sierra. La Sierra pastoral de "Los Llameros" no existe más que como una serie de convenciones que fueron comunes en la primera mitad del siglo XX y que permitieron diseñar y producir la vida rural de la Sierra Surperuana. Al igual que una moneda (la comparación es de W.J.T. Mitchell) que transita de mano en mano, este paisaje se convertirá, ya naturalizado, en un medio común fácilmente adaptable dentro de obras de arte, programas políticos, utopías y sueños. Sorprende, con todo, que el desgaste histórico de la discusión entre centralismo y regionalismo en la cual se inscribe este paisaje no haya reducido su vigencia. Operando libremente y sin las mediaciones de los discursos políticos en los que se originó, este paisaje sigue siendo una de las formas estándar de imaginar los Andes. Se trata, ciertamente, de un lugar imposible, sin una geografía precisa, pero ubicado simbólicamente en la orilla opuesta de la modernidad y, por tanto, de la Historia: una arcadia y una geórgica oculta detrás de los cerros, en ese vallecito temperado en el que apenas sobrevuela la imaginación, pero que siempre estará ahí para recordarnos los innumerables déficits del presente.

### 3.3 La catástrofe de la pastoral: la novela indigenista

En "La novela indigenista: un género contradictorio", Antonio Cornejo Polar argumenta que la novela regionalista (y con ello la indigenista que ubica dentro de ella) es un género netamente rural, no urbano: "[Esta] refleja el estado de las sociedades latinoamericanas en las primeras décadas de este siglo, cuando la estructura de su producción es todavía agraria y cuando su población, por eso mismo, se mantiene masivamente ligada a la economía de la tierra" (61). Así mismo, Cornejo Polar identifica como rasgo fundamental de esta tradición cierto posicionamiento exterior que, en la práctica, abre la puerta a la heterogeneidad, esto es, al encuentro de dos cosmovisiones que se enfrentan, se solapan, se contraponen o, simplemente, se desarrollan paralelamente sin tocarse. Este gesto presupone así un universo en esencia urbano, occidental sobre el que se asienta la novela como género y otro, su referente, casi siempre rural o semi-rural, sobre el que habla la novela. El conflicto se desarrolla precisamente por la incapacidad de la novela misma, en tanto género occidental, de esconder su propio artilugio, su origen burgués, para entregarse de lleno a un mundo que, en su perspectiva, es inherentemente distinto al occidental. Y, sin embargo, es precisamente esta contradicción inherente al género la que confirma su valor: a través de ella se reproduce "con todo su dinamismo, y con todas sus contradicciones, la realidad de unidad y contraste de las naciones andinas […] ese carácter dialógico y polémico" (70).

La heterogeneidad de la que habla Cornejo es también un rasgo clave del paisaje que produce la novela indigenista. A este respecto, el crítico peruano también nos ofrece algunos indicios de la función del paisaje dentro de esta tradición. En efecto, y como parte de su condena del gamonalismo y consecuente reivindicación de los derechos indígenas, el indigenismo literario recurre a la creación de un escenario ideal (incluso mítico) anterior al

momento paradigmático de la caída, caída que, en casi todos los casos, es efecto de la ambición del gamonal por las tierras comunales, pero que puede extenderse hacia atrás, en la memoria de sus personajes, hasta la Conquista española. Ese escenario, pese a sus variaciones, responde normalmente a los formatos ya presentes en las posiciones teóricas de Valcárcel y Uriel García. Por ello, no es sorprendente que encontremos aquí nuevamente como sustento de las historias de los indígenas de la Sierra la forma general de la pastoral (ya sea este expresado como una bucólica o como una geórgica). Sin embargo, para Cornejo la intervención de fuerzas externas a esta pastoral sugiere que la novela indigenista se constituye desde la desmembración o degradación de ese escenario ideal. Esto es: para poder convertirse en novela y adquirir el dinamismo requerido, es necesaria la intrusión de un elemento desestabilizador al interior del *mythos* que funciona como punto de partida de la narración. Así, la novela indigenista necesita el descalabro de la pastoral. Es, si se prefiere, la representación de la crisis de la pastoral misma.

Dos ejemplos ubicados en extremos opuestos de la novela indigenista pueden ayudar a entender las repercusiones que tendrá esto de cara al paisaje andino. La primera es *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría; la segunda la menos estudiada *El hechizo de Tomayquichua* (1943) de Enrique López Albújar.[81] Ambas suponen una apertura respecto a los estrechos límites geográficos (Andes Surperuanos) en que se consolidó el indigenismo

[81] Unas palabras sobre la inclusión de esta novela dentro del indigenismo. A pesar de que, en estricto sentido, cumple pocas o ninguna de las características definidas por Tomás Escajadillo en el "indigenismo narrativo peruano" (por ejemplo, reivindicación del indio, superación de la idealización romántica del indio y cierta proximidad al mundo del indio), sigo aquí la interpretación de José Castro Urioste en "Releyendo el indigenismo: De *Cuentos Andinos* al *Hechizo de Tomayquichua*" para quien la novela es indigenista en tanto se adecua al tropo característico de esta tradición, a saber: mirada externa del mundo de los indígenas.

más ortodoxo. Pero ambas también cierran un ciclo inicial de la novela indigenista donde se visibilizan ciertos logros junto con las limitaciones y cansancios de este género. Entre estas y otras cuestiones, el paisaje también será un asunto central. A su modo, cada una de estas novelas ofrece miradas distintas de la pastoral, miradas que de alguna manera alcanzan para pensar en un mundo post-pastoral, por decirlo de algún modo. La primera de estas salidas, y que encontraremos en *El mundo es ancho y ajeno*, pero también en otros momentos de la novela indigenista como *Raza de bronce* (1919) o *Huasipungo* (1934), presupone un ejercicio revolucionario de transformación del paisaje donde el modelo a seguir, su fin último, será la lucha por recuperar ese mundo de la pastoral alterado por la presencia del gamonal. La segunda, menos común sin duda, aparece delineada en el *Hechizo de Tomayquichua* y exhibe una Sierra atemporal (encantada) que funge como espacio de retiro, sanatorio espiritual para todos aquellos aquejados por los rigores de la vida moderna.

Como sucede en otros momentos de la novela indigenista, tanto en *El mundo es ancho y ajeno* como en el *El hechizo de Tomayquichua* el paisaje pastoral está situado en las zonas de valles interandinos donde crecen frutales, prevalece un clima cálido y agradable y la vida sucede de un modo tranquilo y sin mayores sobresaltos. Existe, con todo, una apertura importante en ambas novelas con respecto a la geografía manejada por los indigenistas cusqueños. Aquí nos encontramos en el Norte y el Centro de la cordillera peruana, esto es, una zona que, como Vargas Llosa señaló en la *Utopía Arcaica*, ha sido menos reacia al mestizaje y donde, por el contrario, lo indígena puro tiende a ser aún más elusivo, y, como resultado de ello, predomina más la figura del Nuevo Indio de Uriel García (118). No es por ello extraño que muchos de los elementos propios del paisaje serrano cuzqueño desaparezcan,

que algunos más sean cuestionados[82] y que otros tantos sean revertidos en un ejercicio de adaptación de las convenciones del género a los escenarios locales.

Así, a modo de una clara excepción dentro de esta tradición, en el caso del *Hechizo de Tomayquichua* no iniciamos instalados en el lugar de los hechos. En realidad, la novela es construida sobre un desplazamiento vertical que inicia en Lima, pasa por la Oraya, Huariaca, Ambo, Huanuco, y termina en Tomayquichua. Lo importante de este movimiento ascendente es que el paisaje se presenta no como una condición dada de antemano sino más bien como una construcción mediada por la mirada escéptica de Quesada (un limeño de clase alta) quien ha dejado su vida como psiquiatra en Lima para ir en busca de su viejo amigo, Ricardo Andraca, en ese remoto lugar de la cordillera Norte de Perú. Al final de su viaje encontrará ese lugar detrás de las montañas anhelado por Bingham y descrito por Valcárcel, la suma de las esperanzas andinas, una suerte de arcadia serrana. Aún así es claro que enfrentamos una variación en el modelo común de la novela indigenista. A diferencia, por ejemplo, de *Los ríos Profundos* donde nos encontramos frente al viaje de Ernesto y su padre por la Sierra (viaje que incluye en algunos momentos los recuerdos de otros viajes por la Sierra y la Costa), no es la mirada andina la que nos revela el paisaje sino su opuesto histórico: la de la modernidad limeña. De ahí que no exista en la novela, estrictamente hablando, un interés especial por dar cuenta por el punto de vista indígena y de su relación con el entorno (de

[82] Un ejemplo entre muchos. En *El hechizo de Tomayquichua*, la caracterización de "gamonal" ya no tiene el mismo significado con que fue dotado por los indigenistas cusqueños. Al describir las cualidades de Andraca, uno de los protagonistas de la novela, su amigo, el psiquiatra Quesada, señala como una cualidad el que se haya asentado y convertido incluso en un "gamonal". En su perspectiva, los valores que aparecen ligados a esta figura pasan por "señor del pueblo", "trabajo", "agricultor", esto es, por los valores propios que definieron la geórgica andina en Uriel García.

hecho, la novela en su totalidad puede leerse como el testimonio del fracaso para dar cuenta de esa mirada). En cambio, lo que vemos es la manera en que el paisaje andino se dibuja ante los ojos de los espectadores externos a ese paisaje, el influjo que ejerce sobre la voluntad de estos y el artilugio que lo sustenta. Así, es la mirada moderna de Julio Quesada la que nos introduce al paisaje andino:

> De entre los sembríos de la pampa, unas chozas dispersas comenzaron a decirle un poco de la eglógica vida andina […] A medida que avanzaba iba encontrando más acentuadamente verde y frondosa la rala y lánguida arbolería que viera durante el trayecto andino: los maizales, más floridos y recios; el canto de las aves, más melódico; las flores de los diminutos jazmines que escoltaban las chozas, más lindas y espléndidas, y hasta la misma tierra que iba trasponiendo le pareció menos agresiva y más compenetrante […] el aire, que en ese instante rebullía entre las frondas, le traía desde las agrias alturas que le cerraban el horizonte […] Y a la visión de este paisaje se sumaba el aliento de la tierra, como una tufarada embriagadora, en la cual parecía desleírse, caóticamente todas las emanaciones de un valle hasta donde el Huallaga, al pasar frente a él, lo hacía dibujándole una clásica postura femenil. (17)

El paisaje que observa Quesada corresponde al valle de Tomayquichua, el cual se halla enquistado entre la meseta de Machqui y la serranía de Chinchobamba, a orillas del río Huallaga. La mirada de Quesada, sin embargo, organiza estos elementos en la forma estéticamente aceptable de una arcadia en la que quedan, desde el mismo inicio de la novela, anuladas las cuestiones propias del régimen de propiedad de la tierra, las jerarquías raciales y las relaciones de trabajo en la zona. Del mismo modo, se eliminan los elementos disonantes,

todas aquellas cosas que podrían enturbiar eso que, no sin razón, Quesada y su amigo Andraca consideran, en varios momentos de la novela, como una bucólica. En cambio, se acentúan las virtudes de la naturaleza (belleza, alegría, fertilidad), naturaleza en la que caben de un modo u otro también los personajes de la zona. Con ello, se activan igualmente las posibilidades amorosas representadas mayormente a través de la entreveración de la fertilidad del paisaje con las cualidades femeninas que Quesada (y ya antes Andraca) encuentran en la mujer andina (particularmente en las figuras de la Micucha y Rosario, sus amantes). En la novela, estas cualidades están íntimamente ligadas a su fecundidad, la exquisitez de sus frutos y "desnudez" que funcionan como ejemplo de los encantos de la vida natural. Por esta misma razón, no sorprende que la gongapa (*Vaccinium meridionale*) y la chirimoya (*Annona chirimola*), frutos representativos de la zona (junto con la guayaba [Psidium guajava L.] y los "durashnos"), sean (entre otras fórmulas manidas como las flores o los pájaros) también la forma común de caracterizar y diferenciar el sujeto femenino y, a través de ello, el paisaje de Tomayquichua. Explica el mismo Andraca: "La chirimoya es lo que mejor simboliza a Tomayquichua. Simboliza no solo al lugar sino a sus mujeres: blancas por dentro, dulces en el amor y verdes en la vejez y en los ojos. Físicamente, hermosotas, frescas, ubérrimas" (32).

Es cierto que este juego de imbricaciones y equivalencias entre la naturaleza y lo femenino no resultan novedosas y han sido, a todas luces, frecuentes en la literatura latinoamericana del XIX. Lo encontramos, por ejemplo, en *Iracema* de José de Alencar, en *La María* de Jorge Isaacs o en la misma *Cumandá* de Juan León Mera entre otras novelas con visos fundacionales, donde la unión amorosa funciona como alegoría del futuro de la

nación.[83] Así, si bien el recurso podría parecer anacrónico a primera vista, este se renueva a la luz de la oposición moderna entre el campo y la ciudad, a la luz de la división tácita entre el modo de vida de la serranía de Huánuco y el de Lima. Como cabe esperar, el inventario de dicotomías propuesto aquí se mantiene entre los derroteros ya establecidos por los indigenistas cusqueños. De esta suerte, Lima es la modernidad y el capitalismo mientras la sierra es cooperativismo, vida agraria y pasado inca (79); Lima es rigidez y artificialidad; la sierra, sencillez y franqueza. Lima es movimiento, tráfico y ruido; la sierra, tranquilidad y canto de aves. Y frente a la mujer "chic" de Lima surge su contraparte andina, la mujer honesta, hogareña y sencilla de la Sierra (74).

El resultado, a pesar de lo trillado que pudiera parecer el juego presupuesto, es llamativo de algún modo. Pues la Sierra que se produce no se reduce exclusivamente al espacio agrícola que imaginaron Valcárcel o García (ello se da por sentado dentro de la lógica misma de la novela). En realidad, si se trata de encontrar su imagen, su sentido último dentro de la narración, la Sierra de López Albújar tiene más en común con la lista de sanatorios (en muchos casos alpinos) que la modernidad ha creado para servir de sitios de reposo y tratamiento para las enfermedades del alma que esta misma produce. Esto explica por qué las posibilidades agrícolas de Tomayquichua, si bien relevantes de alguna forma, son relegadas a un segundo plano donde, en cambio, importarán más las ventajas que la zona ofrece para la salud espiritual de los limeños. En estas circunstancias, las características usualmente atribuidas a la Sierra, por ejemplo, su carácter supuestamente ahistórico, su modo de vida

[83] La tesis es conocida. Doris Sommer señaló en *Ficciones fundacionales* que los romances fundacionales "tienen en común el proyecto de construir un futuro mediante las reconciliaciones de distintos estratos nacionales imaginados como amantes destinados a desearse mutuamente" (41).

ligado a la tierra, su belleza y diversidad, entre otras, son asumidas por Andraca y Quesada como condiciones perfectas para la renovación espiritual, como una oportunidad de expansión de la sensibilidad. El narrador omnisciente de la novela nos aclara lo que sucede al interior de Quesada a medida que descubre el paisaje de Tomayquichua:

> Iba descubriendo en cada cosa un motivo de captación, una belleza digna de admirar. A su vez el paisaje le iba poseyendo también, mostrándole nuevos horizontes a su vista de perspectivas cortas, acostumbrada a la monótona y lamida regularidad de las calles limeñas, sin más cambios que el flujo y reflujo de la marea multitudinaria. (116)

Los beneficios del aire puro de montaña son conocidos desde que Hermann Brehmer abriera en 1859 su sanatorio para tratar la tuberculosis en Goebersdorf (ahora Polonia). Con ello iniciará una era de sanatorios y resorts ubicados en los Alpes destinados no solo para los enfermos sino también para todos aquéllos que buscaban escapar de la vida urbana moderna (Nenno 310). La bucólica de Tomayquichua sigue una línea similar. En conjunto los múltiples beneficios espirituales advertidos por Quesada y Andraca sirven como una cura para los males que los aquejan "abajo" en Lima o –como el mismo Andraca lo expresa– a modo de limpieza de la "sucia levadura" que ha dejado la ciudad en el alma (37). Dadas estas condiciones, es factible decir que ambos personajes –Quesada y Andraca– ascienden a Tomayquichua con la esperanza de dejar la vida urbana atrás, en un intento por escapar de la modernidad (aunque manteniendo en todo caso la debida conexión con esta). En este sentido, y muy a pesar de las esperanzas de Valcárcel, su arcadia se ha transformado no en un proyecto de emancipación sino apenas en una cura para foráneos, *sanatorium* para limeños acongojados.

En la novela, la relación de Andraca y Quesada con este paisaje se manifiesta en la forma de un enamoramiento cuyos objetos de deseo inmediato son Rosario y la Michuca, respectivamente. La novela articula esta fascinación a partir del recurso a un hechizo, un hechizo producido supuestamente por un bebedizo hecho con el perfume mismo de la femenino (chirimoya y goncapa) destinado a "amarrar" a los foráneos, pero que se extiende alegóricamente a la biodiversidad del paisaje, a su sensualidad femenina (que se manifiesta ante todo en su disposición a la fecundación), en los árboles de frutos azucarados, en los pájaros como la oropéndula, el zorzal o el pitirrojo. En virtud de esta suerte de erotismo telúrico que la novela activa, la posibilidad de quedarse a vivir en la Sierra se convierte en un escenario profundamente atractivo para los limeños. Con ello, se plantea implícitamente la tentativa de una unión, no necesariamente de razas (ni la Michuca ni Rosario son indígenas),[84] sino, más bien, entre la ciudad y el campo, solo que resignificado en la forma de una Sierra que es percibida como correctivo a esa misma modernidad y que, dados los intereses amorosos de ambos, podría servir como asiento para un nuevo y mejorado proyecto de nación.[85]

[84] Aún así el motivo es fuerte. Quesada le explica a su tía su interés por Rosario en los siguientes términos: "Quiero sangre nueva, de esa constantemente renovada y golpeada, como el agua que corre entre las rocas andinas, para que al fundirse con la mía asegure la existencia y la salud de mis hijos" (172). La unión está destinada a superar el endogamismo de la sociedad limeña. A través de esta será posible enriquecer el patrimonio genético de la nación, darle un nuevo aire que permita un hijo. Ese elemento, sin duda, reproduce el centro de las ficciones fundacionales.

[85] Una lectura complementaria de esta unión ha sido planteada por Castro Urioste quien percibe en la superposición que la novela plantea entre lo femenino andino y la naturaleza de la Sierra indicios también de los ideales de nación defendidos por las élites limeñas de la época: "Detrás de estas relaciones amorosas se

Con todo, para que la novela supere la mera sucesión de escenas idílicas y gane el dinamismo requerido por el género, será necesario que elementos externos a esta arcadia –ahora convertida en sanatorio– irrumpan para ponerle fin o, al menos, cuestionar el encantamiento, el supuesto hechizo que provoca el paisaje/hembra. Este elemento externo del cual depende la novela para generar tal conflicto es la modernidad, la cual aparece encarnada principalmente en la figura del propio Quesada, particularmente en su posición como psiquiatra. La riqueza y complejidad de la novela deriva de este hecho. A pesar de ser el mismo Quesada quien imagina esta arcadia en la Sierra, es también Quesada quien introduce, desde su posición como psiquiatra, el escepticismo necesario respecto a su propia fantasía telúrica. Advertimos esto desde el inicio de la obra cuando toma nota de que los efectos de la tierra, su espíritu embrujador, le falsean el panorama al presentárselo como algo paradisiaco. Es significativo que con el correr de las páginas las barreras que levanta su "circunspección científica" empiecen a debilitarse. Esto abre la puerta a la posibilidad de que surja el juego amoroso que desencadenará, a su vez, un conflicto interno donde Quesada se verá obligado a cuestionar su propia identidad como limeño, blanco de clase alta. Y, sin embargo, incluso en sus momentos de mayor entrega a "las fuerzas telúricas" de la Sierra, su presencia en el escenario sigue siendo portadora de una desconfianza que introduce

---

instala otro nivel semántico: ambas representan una división de la élite capitalina que busca construir un proyecto de identidad nacional, cuya amplia base se encuentra en el mundo andino… Visto así, las características de frivolidad y superficialidad de la mujer limeña hacen que ésta sea incapaz (o infecunda) para crear al nuevo ciudadano. La mujer andina, en cambio, representa el espacio que debe ser fecundado y de allí la abundancia de comparaciones en la novela entre el cuerpo femenino y la naturaleza de la sierra" (162-63).

cuestionamientos sobre las creencias populares, las supersticiones, las costumbres, la unión de los opuestos, la realidad del paisaje que ve.

En muy buen grado, esta dualidad que experimenta Quesada en su interior expresa, de un modo más amplio, los conflictos comunes que caracterizaron la relación de la modernidad con la naturaleza, la vida rural y todo aquello externo a la civilización. Así, por ejemplo, en *El malestar de la cultura* (1930), Freud examina esa curiosa inclinación de los modernos a fantasear con sociedades primitivas o con modos de vida más simples o naturales. Lo que le inquieta particularmente es la sugerencia implícita de que la humanidad podría ser más feliz toda vez que la creciente complejización de las sociedades modernas fuera abandonada. Para Freud, tal actitud es el producto de un profundo descontento que esconde, en su seno, los signos de la frustración y la represión de los instintos naturales sobre los cuales se asienta la civilización. La cuestión es que en un muy buen grado, Quesada se acerca al paisaje con esta prevención. Desconfía de lo que sus sentidos le invitan a disfrutar porque, al final de cuentas, reconoce en ello la posibilidad, si bien no de un hechizo, si de una neurosis expresada en su deseo de una vida más natural o armónica que la que encuentra en la Costa. Podría decirse que toda la novela depende de esta ambivalencia. La indecisión de Quesada, momentánea ciertamente, lo obliga a oscilar entre un mundo donde la arcadia serrana es una ilusión de los sentidos (y la realidad es lo que es desde la visión moderna-científica) y un mundo donde existen pliegues desconocidos, áreas externas a la modernidad y al capitalismo donde todavía es posible disfrutar de los placeres que confiere una vida más sencilla en medio de la naturaleza. Formalmente, tal vacilación reclama cierta adhesión del lector (como sucede en la versión de lo fantástico de Todorov) quien deberá identificarse de algún modo con Quesada y, eventualmente, con Andraca. Este lector, desde luego, no es un lector indígena. Es un lector externo a ese mundo, un lector moderno en algún sentido y que ha llegado

también a fantasear con un paisaje que podría servir como posibilidad de escape a su vida citadina.

Con el final de la novela se resuelve también esta ambigüedad estructural. Enfrentado a los hechos, Quesada agradece que su Rosario haya decidido quedarse con el cholo Ferrer, su rival amoroso. Gracias a eso se ha roto el hechizo y, con ello, el posible amor entre la Costa y la Sierra fundado en el paisaje se ha revelado como un imposible. La novela, por tanto, abandona el terreno de la pastoral indigenista para inscribirse en el formato, quizá más familiar para López Albújar, de la novela burguesa. En ese tránsito, sin embargo, la novela ha logrado poner en cuestión el paisaje que sustenta la tradición de la novela indigenista. La razón es que una vez el hechizo es roto, el paisaje pastoral queda reducido a un dispositivo retórico vacío, una fantasía enervante, una vana ilusión carente de un correlato material. Es precisamente en este sentido que la novela se revela como profundamente consciente de la tradición en la que se inscribe. Frente a una forma estandarizada de entender los Andes como un paisaje pastoral dotado con elementos bucólicos o geórgicos, la novela de López Albújar nos demuestra, desde su lugar enteramente moderno, el carácter impostado y artificial de este paisaje, su profundo nexo con una mirada externa, casi siempre ajena a la de quienes habitan la Sierra. Es lógico, por tanto, que al menos desde esta perspectiva, la Sierra ya no pueda aspirar a ser una cura para la modernidad, una montaña mágica ubicada fuera del tiempo. En contraste, la epifanía final de Quesada –hasta cierto punto compartida por Andraca– confirma la existencia de una división insoslayable entre Costa y Sierra, división cuya única salida disponible para Quesada será su regreso a la Costa con el fin de recobrar su vida citadina. Los hechos son incuestionables y, junto con el despecho amoroso, aparece también la aceptación pasiva de una organización platónica donde cada uno deberá ocupar el lugar que le corresponde sin restañar. Nos explica Quesada: “Está visto que hay que respetar la razón

de clase […] que es tan fuerte como la razón de Estado […] Cada oveja con su pareja" (199), conclusión que confirma la propia Rosario con su decisión de quedarse con el cholo Ferrer: "Prefiero a los hombres de mi pueblo a estos pobrecitos, que, aunque los desdeñen, saben matar por la mujer que quieren (204).[86] Los Andes y la Costa deben, en consecuencia, permanecer separados, cada uno en su lugar que es, a la larga, un tiempo también: pasado para la Sierra y presente para la Costa.

Y aún así, aún cuando esta solución más bien retardataria se encuentra en el corazón mismo de la novela, existe algo más que ocurre en ella, quizá incluso de manera inadvertida para su autor. La cuestión es que, con frecuencia, los romances fundacionales también sirvieron para enmascarar la integración armoniosa entre las periferias dedicadas al abastecimiento de materias primas y las metrópolis asociadas con el consumo y la industria. En estos casos, la unión amorosa –cuando resultaba exitosa– legitimaba también el lugar de cada zona dentro de la división global del trabajo. Este tipo de equilibrio, sin embargo, ya no tiene cabida dentro *del Hechizo de Tomayquichua*. La solución calamitosa en la novela

[86] De hecho, este tipo de solución es común en la obra de López Albújar. En sus *Cuentos andinos* (1920) encontramos el biotropo que define su percepción de los indígenas: "Son como las ranas: cantan y gozan bajo las ardientes caricias del sol, pero, a lo mejor huyen de él y tornan al charco cenagoso y pestilente" (196). Esta misma imagen aparece al final del *Hechizo de Tomayquichua* a modo de sentencia sobre el lugar de cada raza. Andraca le dice a Quesada: "¡Qué te parece! Se arrojó la ranilla al charco. Esta gente ha de dar siempre de lo que tiene. Y luego mátese usted por educarlos y querer hacerlos mejor de lo que son" (205). En ambos casos, la imagen sirve como excusa para oponer la naturaleza a la civilización y, a través de ello, las cumbres andinas a las planicies costeñas.

alcanza también para minar la posibilidad de un intercambio armonioso entre Sierra y Costa, al menos desde el modelo de un pastoral rural dedicada a la producción agrícola. Así, y aunque la conclusión de la novela expone unos Andes inmovibles y relegados en el tiempo, paradójicamente ella misma revela, subrepticiamente, el agotamiento de las formas y modelos usados para interpretar los Andes desde el indigenismo de la segunda década del XX. Explica el cholo Ferrer al hablar de la mujer andina (que es lo mismo que hablar del paisaje, de la producción agrícola, del encanto serrano, etc.): "Es una vergüenza que los forasteros vengan a llevárselas o a dejarlas burladas cada vez que quieren. Y nosotros tenemos que aguantar esto, cruzados de brazos. Las tomayquichuinas no son chirimoyas, ni naranjas, ni durashnos para que vengan así no más y se las lleven" (185). Se trata, en definitiva, de una negación de los lugares comunes, de las formas tradicionales de entender el paisaje y sus elementos. A través de este se niega la identificación entre mujer y paisaje, pero también la función paradigmática de la Sierra como simple proveedor de materias primas dentro del engranaje capitalista del Perú de la primera mitad de siglo XX. El reclamo del cholo Ferrer, sin embargo, no contiene ninguna propuesta alternativa, apenas nos deja con un sinsabor en el que se mezcla el rechazo de la mirada externa, pero también ciertos resabios que siguen y seguirán presentes en la definición del paisaje andino. Y, aún así, está aquí la semilla de algo más, la prueba marginal de un descontento que tendrá que ser canalizado de alguna forma y que se dirige principalmente a la pastoral como marco interpretativo de la Sierra. Dicho descontento, si bien apenas sugerido marginalmente en el texto de López Albújar abre la puerta para otra alternativa, esta vez más cercana al Aprismo o el Partido Socialista peruano, donde la remodelación del paisaje serrano exigirá una

revolución. Esta es precisamente la segunda salida a la pastoral, salida que encontraremos en *El mundo es ancho y ajeno*.[87]

Aunque a menudo soslayado, la verticalidad juega un papel central en *El mundo es ancho y ajeno*. Esto hace que el paisaje que aparece en la novela de Ciro Alegría no sea homogéneo y varíe de acuerdo con la gradiente altitudinal en la que nos encontremos en cada momento de la obra. De este modo, hallamos primero al valle interandino donde la comunidad se encuentra asentada inicialmente y el cual corresponde propiamente al paisaje de pastoral cuya posesión desata la mayor parte de los conflictos en la novela. Luego están las tierras de Yanañahui ubicadas en la puna, muy cerca incluso de la Janca (siguiendo la clasificación de Pulgar Vidal mencionada en la primera sección) a donde la comunidad tendrá que mudarse tras perder su paraíso comunal y en el cual predomina un paisaje cargado de "peñas", "barrancos", "lomas agudas" (40), "rocosas cumbres" (45), cerros (52), caminos quebrados, cresterias pétreas (186), pajonales amarillentos, "enhiestas cimas oscuras" (185). Pero también y fruto de la migración de los indígenas aparecerán otros paisajes que se interpolan dentro de los relatos que narran la suerte de diversos personajes. En esos paisajes marginales reconocemos el bosque húmedo tropical, el bullicio de Lima, y el mismo callejón de Huaylas con el que abrimos este capítulo.

[87] La Alianza Popular Revolucionaria Americana nace como parte de un partido político con escala continental, por lo menos como aspiración. Fundado en 1924 por Víctor Raúl Haya de la Torre, el partido de cuño socialista en sus inicios aspiraba a consolidar la unidad política de América latina, lucha contra el imperialismo, nacionalización de tierras e industrias, entre otros. Tal y como lo ha señalado Lewis Taylor, Ciro Alegría se alineó con el APRA (350). Tras el levantamiento en Trujillo en 1932, el partido sufrió una dura represión y Alegría tuvo que exiliarse en Chile donde, en sus palabras, escribiría *La serpiente de oro, Los perros hambrientos* y *El mundo es ancho y ajeno*.

Pese a esta enorme variedad de ecosistemas, es claro que el valle donde se encuentra Rumi, la comunidad indígena, es el referente primordial en la novela, el lugar al que se remiten los sueños de cada uno de los personajes que vagan por ese mundo penoso y lleno de injusticias que parece rodear a esta pequeña comunidad. Rumi, no obstante, ha sido cuidadosamente construida por Alegría siguiendo el modelo pastoral. Por ello, no es sorprendente que ya desde las primeras páginas nos topemos con una manifestación particular de la ya conocida arcadia andina en la que la vida de la comunidad se funda en los ciclos de las cosechas, en la cercanía con la tierra, en la oralidad como forma de transmitir las canciones, las fabulas, los dichos y, en general, la sabiduría popular heredada del pasado. Explica el narrador omnisciente:

> La vida comunitaria adquiere un evidente carácter de paz y uniformidad y toma su verdadero sentido en el trabajo de la tierra. La siembra, el cultivo y la cosecha son el verdadero eje de su existencia. El trigo y el maíz –"bendito alimento"– devienen símbolos. Como otros hombres edifican sus proyectos sobre empleos, títulos, artes o finanzas, sobre la tierra y sus frutos los comuneros levantan su esperanza... Y para ellos la tierra y sus frutos comenzaban por ser un credo de hermandad. (119)

El valor central aquí en juego es desde luego el agrarismo y, junto con ello, cierta armonía esencial que define la relación entre los humanos y la naturaleza.[88] De este modo, y

[88] A este respecto, trabajos como los de Grazia Sanguinetti, Bárbara Ashbaugh o la disertación de Diane Foley han destacado el rol protagónico que cumple la naturaleza en el mundo ficcional de Alegría. A través de distintos

al igual que ocurre en Valcárcel, la novela parte de un paisaje definido, no por la domesticación, sino, más bien, por un entendimiento tácito entre comuneros y naturaleza. No existe, por tanto, una distinción radical entre los humanos y esta. Los comuneros y el paisaje de Rumi son asumidos como entidades similares dentro de esta arcadia que, a menudo, se reviste de elementos sagrados y ritualísticos. Más allá, por tanto, de que el mismo nombre de Rumi signifique "piedra" (15),[89] es claro que la visión mítico-religiosa del paisaje impregna todas las relaciones entre los comuneros y la naturaleza. Las montañas en esta arcadia funcionan así como figuras paternales y proveen consejo (padre Rumi); en los lagos se esconden aún entidades supranaturales como el Chacho; los animales de pastoreo como vacas, caballos, vicuñas, llamas y asnos transitan por las laderas de Rumi pastando y sirviendo, incluso, como oidores de las penas de Rosendo Maqui, el líder de la comunidad

procedimientos fónicos, metáforas, símiles y sinestesias, Alegría recrea una visión dinámica de la naturaleza que, a menudo, aparece subordinada a la representación de un vínculo profundo entre lo humano y esta.

[89] La piedra es un tema usual en la literatura indigenista. En su artículo "Del sepulcro al germen", López Lenci hace un recuento de su importancia dentro de la lectura que hace Valcárcel de las leyendas y mitos del pueblo Inca. Explica la autora: "La génesis en *De la vida inkaica* concentra su atención en el hombre que no es hecho de tierra o barro sino de piedra, vinculándose a montañas, cuevas, manantiales y ríos; y nos presenta al dios *Thunapa* que convierte en piedra a los danzantes que le impiden la revelación de misterios cósmicos; a hombres convertidos en piedra por desobediencia al *Apu* o por querer acercarse demasiado a él y no reconocer el límite humano; a *Wirakocha* que transforma piedras en soldados, los *Purur Auk'a*, para salvar al Imperio Inca de la invasión chanca. A *Ch'ata K'ak'a* como el dios diluvial petrificado en la cumbre de Sapi (alto de la ciudad del Cusco), y al Apu Asankati, la divinidad protectora incaica, como el pastor que en su huida de ciertas hordas guerreras olvidó la ofrenda debida a una de las Apachetas, y fue convertido en piedra por los dioses. A la tradición del génesis bíblico del hombre-barro, opone Valcárcel la antropogonía paleolítica andina del hombre-piedra hecho de perenne granito". (41)

(Foley 118); y, en algunos casos, la presencia de culebras y plantas (como la coca) arrojan presagios sobre el futuro (Alegría 13). En la práctica, esto explica el que no exista propiamente hablando un conflicto directo entre las fuerzas naturales y los comuneros. Incluso en los casos en que hay una transformación efectiva del paisaje a través de la agricultura intensiva o del pastoreo, esta ocurren en el marco de una relación de simbiosis y equilibrio con el entorno mediada por la visión mítico-religiosa que comparten los pobladores de Rumi. Encontramos entonces cultivos de trigo, de maíz y hortalizas (45), de arvejas, repollos (48) y de papa y quinua en la Jalca (193) y aunque en la práctica estos productos no alcanzan más que para abastecer la demanda de la comunidad, su presencia en la novela funciona como un poderoso indicador de un diálogo fructífero y feliz con la naturaleza de los Andes (Foley 96). De este modo, y tal como lo habría podido decir Valcárcel de sus ayllus, la vida en Rumi expresa, cabalmente, un modo de vida alejado de la especulación del mercado, de las ideas de desarrollo y progreso propias de la modernidad.

Y, sin embargo, es necesario que algo adicional ocurra para que la historia de esta comunidad pueda adecuarse a las exigencias formales de la novela. Para que exista realmente una trama, será necesario nuevamente que fuerzas externas –sociales sin duda– entren a intervenir y resquebrajar esta armonía original. Solo a través de esta irrupción en el paisaje, la historia gana la velocidad, fuerza e intensidad requerida para convertirse en una novela. Es en este sentido preciso que puede decirse que la obra de Alegría depende de la catástrofe de la arcadia, de la negación de esta armonía primigenia sobre la cual se funda la representación indígena al menos desde la tradición indigenista de comienzos del siglo XX.

En la novela, este elemento disruptivo no es otro distinto que don Álvaro Amenábar y Roldán, dueño de la hacienda de Umay (donde se encuentra también Rumi). Bajo su

dirección, se articulan una serie de elementos conocidos: leguleyos, sacerdotes[90] e, incluso, gobernantes, quienes forman, en conjunto, una auténtica máquina de desposesión de tierras. El mecanismo y los engranajes son conocidos. Dada la incapacidad de la estructura latifundista para intensificar la producción mediante otras vías (por ejemplo, fertilizantes) y en un contexto legal heredado de la República en el que todas las tierras tienen ya su *debido* propietario, el hacendado se ve obligada recurrir tanto al apropiamiento por medios paralegales de nuevas tierras como a la intensificación de la explotación de mano de obra servil (Piel 494). Normal, por tanto, que en *El mundo es ancho y ajeno* al igual que en otros momentos del indigenismo (*Raza de Bronce* de Alcídes Arguedas o *Huasipungo* de Jorge Icaza), el hacendado necesite no solo de las tierras comunales sino, también, de la fuerza de trabajo de los comuneros desposeídos. De hecho, en la novela esta relación se hace evidente en tanto es precisamente el despojo de tierras comunales lo que crea las condiciones necesarias para la explotación de la mano de obra indígena, ya que sin tierras –al menos así presume Amenábar– los comuneros se verán obligados a servir al hacendado donde esté sí lo quiera. En estas condiciones, el endeudamiento y el alquiler de una parcela (a menudo como contraprestación por los servicios realizados en las tierras del "Patrón") completan la estructura social que ya Mariátegui en su momento había considerado como una forma de servilismo de naturaleza feudal o semi-feudal. El propio Álvaro Amenábar y Roldan explica su propósito último detrás de la usurpación de las tierras de los comuneros:

[90] El precedente directo remite necesariamente al "Discurso de Politeama" de Manuel González Prada quien tilda ahí al cura, al juez de paz y al gobernador como "la trinidad embrutecedora del indio".

> Zenobio García me ha asegurado que en la parte alta que demando está lo mejor de Rumi. Arriba hay solo piedras […] Ellos trabajarán para mí, a condición de que les deje en su tierra, que es la tierra laborable. Yo necesito sus brazos para el trabajo en una mina de plata que he amparado a la otra orilla del río Ocros. (136)

El triunfo jurídico, aunque ilegítimo, de Amenábar en la consecución de esas tierras produce entonces el conflicto necesario. Con ello, varios de los miembros de la comunidad emigrarán, a manera de último recurso, a las tierras menos fértiles de Yanahuai mientras otros iniciarán un periplo por el Centro, la Costa y el Norte del país en busca de un nuevo lugar para vivir. La novela, junto con el cartapacio de historias que la constituyen, se centra en el desarraigo y los esfuerzos de los indígenas por recobrar alguna forma de ese paraíso perdido con que inicia, esto es, en un intento por regresar a Rumi, su arcadia. El conflicto central de la novela es el resultado de la corroboración, por cada uno de los emigrados, de que el mundo por fuera de Rumi se ha transformado paulatinamente en una larga sucesión de haciendas donde no existe espacio ya para este tipo de arcadias. En este sentido, el sueño de los comuneros de recuperar su tierra es, de una forma u otra, una negación del presente histórico la cual se ampara en la añoranza de un pasado mejor, una edad dorada donde todos vivían felices y armonía con la naturaleza.

De cara a este proyecto por recuperar esta arcadia, el regreso de Benito Castro (uno de los emigrados)[91] supone el inicio de un nuevo *momentum* para Rumi donde entrarán a

[91] En su artículo "Ciro Alegría: novela total, narrador popular y comunidad", Gonzalo Espino realiza un interesante análisis sobre la figura de Benito Castro. Partiendo de la presencia del mito en la narración, Espino señala que la historia de Benito Castro, su periplo por el mundo, se configura como una historia circular que

jugar un papel relevante ideas de progreso, modificaciones explícitas del paisaje y, en general, una nueva forma de aprovechar la tierra que exigirá un grado importante de desencantamiento de la naturaleza para su materialización (por ejemplo, drenar el lago donde los comuneros creían que vivía el Chacho para efectos de irrigar los cultivos de papa y quinua). No se trata en estricto sentido de un proceso de modernización tradicional. En realidad, lo que Castro trae consigo es una idea de desarrollo sostenible donde la naturaleza se convierte en un recurso sí, pero bajo una perspectiva que sigue reconociendo el vínculo estrecho entre comuneros y naturaleza:

> Tenía que surgir una concepción de la existencia –piensa Benito– que, sin renegar de la profunda alianza del hombre con la tierra, lo levantara sobre los límites…para conducirlo a más amplias formas de vida … solamente con el progreso el indio podía desarrollarse y librarse de la esclavitud (369-372).

Tal transformación en el modo de vida de los comuneros es acompañada por el nacimiento de una conciencia política de cuño revolucionario. Los indígenas hasta este momento identificados con la piedra, estáticos, casi mimetizados con los pajonales, indistinguibles en medio del desfile de toros, vacas y gallinas abandonan su lugar presuntamente pasivo para luchar por lo suyo, por su pedazo de tierra. Con ello sucede lo

---

permite una conclusión fundada en la comparación entre la comunidad que ha abandonado y el mundo que ha conocido. Al final de su camino, Castro llega a la epifanía que la comunidad es mejor que todo lo que ha vivido (134). Es desde este conocimiento que surgirá la necesidad de defender la tierra de los comuneros.

inesperado. En respuesta a los abusos del hacendado, las *piedras* se levantan y, con ello, ese paisaje serrano de haciendas y latifundios improductivos es puesto en cuestión. Ha comenzado la tempestad anunciada por Valcárcel:

> Uno escucha el estruendo de la fusilería y da la voz. Lo oyen todos ya y vacilan entre regresarse o seguir … Enormes piedras resbalan cuesta abajo, estallando, describiendo parábolas llenas de ciega furia. Algunos logran correr y apenas siguen las curvas del camino. Pero ya están sobre ellos las piedras y con desesperado miedo unos cuantos abandonan el sendero y vacilan entre los roquedales. Las piedras rebotan en el desorden, como una tormenta de rocas, y una derriba a un jinete y otra sólo al caballo … Y más y más piedras llegan y pasan. Las piedras bajan arrastrando a otras con ellas, descuajando arbustos, levantando polvo, indetenibles y mortales. (382)

El resultado es ciertamente un fracaso, pero aún así se trata de un prototipo de transformación telúrica, transformación dirigida a la hacienda en tanto forma única de estructurar el paisaje serrano. Tal revolución no es proletaria, ni siquiera campesina. De hecho, puesto que dentro del mundo de la novela existe una identificación explícita entre los comuneros y la naturaleza, parecería más conveniente pensar en este evento como una revolución ecológica, esto es, como una revolución de la naturaleza misma destinada a modificar la estructura básica del paisaje serrano.[92]

[92] Uno podría encontrar ciertos vínculos entre estos comentarios y la idea de Pachacuti. Como José Imbelloni indica en *Pachacuti IX*, este corresponde a un "transformarse la tierra" (84). Cercana también es la definición que propone Huaman Poma: "fuerza telúrica".

Y, sin embargo, pese a ser a todas luces una reforma radical del paisaje, su fundamento no es totalmente original.[93] En realidad, esa transformación clama por un retorno a la arcadia, por la recuperación del paisaje bucólico perdido al inicio de la novela, por la reivindicación en un futuro de ese paisaje que ha estado en el centro mismo de la tradición literaria de los Andes. A este respecto, resulta diciente que en la novela Rumi carece de una referencia geográfica precisa o, lo que viene a ser lo mismo, de títulos de propiedad que prueben su existencia histórica.[94] Ciertamente, los terrenos comunales a comienzos de siglo carecen de personería jurídica y de reconocimiento legal, algo que se ve reflejado en la novela

[93] Sobre este aspecto, es importante tener en cuenta que Mariátegui (al igual que Escajadillo), ha insistido en que uno de los rasgos del indigenismo colabora en una obra política y económica de reivindicación y no en la restauración o resurrección. En efecto, Escajadillo afirma: "En mi conceptualización del término «indigenismo» aplicado a la narrativa no basta, pues, el factor «sentimiento de reivindicación social». Hace falta, además, la superación de ciertos elementos o lastres del pasado: la visión romántica, la idealización romántica del mundo indio" (120). A mi parecer, la superación de la versión idealizada del indio no necesariamente ha supuesto la superación de una imagen idealizada del paisaje. El indigenismo, el indigenismo ortodoxo de Escajadillo, depende también de un grado de ilusión para funcionar. Ese grado lo confiere el paisaje. Mariátegui, como siempre, zanja la cuestión: La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por ello se llama indigenista y no indígena.

[94] Es obvio que esto responde a la normatividad vigente para el momento en que se enmarcan las acciones de la novela. Como lo menciona Jean Piel, desde la Independencia hasta la Constitución de 1920 las comunidades no son reconocidas legalmente (498). De ahí que las comunidades carezcan de medios institucionales para defender su patrimonio territorial. Así las cosas, un mecanismo usual entre los gamonales para la expansión latifundista a expensas de las tierras comunales eran los títulos supletorios, procedimiento fundado en una prueba testamentaria oral en la cual se debería asegurar la posesión de la tierra en cuestión por más de 45 años. El proceso en total costaba alrededor de 450 soles a comienzos de siglo.

en la forma del robo del expediente que, como lo menciona el mismo abogado Correa Zavala, contiene las pruebas de la existencia de la comunidad (202). Pero lo fundamental aquí estriba en el hecho de que, al menos formalmente, la existencia de la comunidad, su materialidad, depende enteramente del relato que cuentan los comuneros y, por tanto, de la novela misma que funciona formalmente a manera de archivo en el que se custodian las historias de Rumi y sus habitantes.[95] Esta particularidad convierte al paisaje bucólico añorado en una entidad dependiente también de la memoria y del mito que se transmite oralmente (Cfr. Salazar Necker),[96] que se vivifica a través de cada uno de los miembros de la comunidad y que, lamentablemente, está condenada a desaparecer una vez desaparezcan también los comuneros.

Rumi retoma las piezas de una larga y compleja tradición literaria que a menudo ha alcanzado para canalizar los deseos y esperanzas ligadas a la vida andina. Puesto que esta tradición se levanta sobre las ansiedades que despiertan la modernidad y el capitalismo, este

[95] Sobre el asunto de la oralidad y su relación con la memoria colectiva, la disertación de Nécker Salazar ofrece una excelente aproximación. Partiendo del concepto de mimesis verbal andina, Salazar señala: "La mimesis verbal andina actúa en el estrato del mundo representado en la novelística alegriana, ya que, mediante el complejo constituido por las formas líricas, las canciones, la música, el propio discurso del narrador extradiegético, los relatos testimoniales y las narraciones historiográficas, se revela la memoria local, regional o nacional en términos de conflicto y tensionalidad". (209)

[96] En relación con este punto es esencial señalar que el mito se inserta también en la memoria y el recuerdo. Tal y como lo señala Espino, "El mito estructura la historia que se nos narra en *El mundo es ancho y ajeno*" (137). Este, además, sirve de parteaguas. Como lo muestran las historias del viejo Chauqui en la novela, "antes todo era comunidad" y ahora, tras la llegada de los españoles, "existe la pobreza". La comunidad se estructura, por ello mismo, sobre este plano donde la memoria y el mito se mezclan. En este sentido, la prueba de la existencia de Rumi es y solo puede ser la novela misma.

ha requerido asumir ciertos constructos que pudieran realzar dicha oposición. Para el caso específico de Rumi esto ha supuesto la adecuación de un lugar, hasta cierto punto imposible, ubicado en la frontera del capitalismo, más allá de los arrabales de la modernidad, detrás de las cordilleras inexploradas con las que soñaba Bingham. No es un lugar único en estricto sentido. Lo hemos visto ya delineado en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, en el idilio al orillas del Titicaca que encontramos en *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas, en algunos pasajes de los *Cuentos andinos* (1920) de Enrique López Albújar, en las breves descripciones de la comunidad de los soras del *Tungsteno* (1931) de César Vallejo, en el *Huasipungo* (1934) que levantará Jorge Icaza en el norte del Ecuador y, también, ciertamente, en la Lahuaymarca de *Todas las sangres* (1964) de José María Arguedas. En cada caso, el lugar anhelado existe dentro de una estructura de sentimiento específica y responde a las peculiaridades de su *momentum* histórico. A veces aparecerá en oposición a la colonia y su visión del territorio, en otras frente al paisaje feudal de la hacienda y, ya hacia el final de su ciclo, contrastará con la modernidad limeña y sus efectos en la agricultura de la Sierra. No se trata de una entidad real, sino más bien de un dispositivo retórico que permite aglutinar y dar movimiento a la insatisfacción rampante frente al presente, la nostalgia del pasado, y las esperanzas de un futuro menos peor. Esto podría explicar por qué, en estricto sentido, no hay insubordinación, levantamiento o revolución que pudiera traer de vuelta tal paisaje. Su lugar es estrictamente contextual y aunque puede guiar ciertas políticas (por ejemplo, la protección de las comunidades indígenas mediante el Decreto Ley N° 17716 de 1969), este parece estar destinado a servir más como contrapeso e ideal al cual aspirar que como realidad a ser materializada.

El final de *El mundo es ancho y ajeno*, al igual que el de otras novelas indigenistas (por ejemplo, el *Huasipungo* de Icaza), confirma esta conclusión: no hay un lugar al que

regresar. Más aún, es notable el desajuste entre la visión de Benito Castro quien imagina una comunidad expurgada de su concepción mágica y el deseo de recuperar ese pasado mismo. Tal desajuste, irresoluble en la novela y a menudo también dentro de la novela indigenista, adquiere un nivel dramático con la construcción de la carretera que, al integrar a Rumi dentro de la red de intercambios comerciales, reduce también la distancia simbólica entre el mundo de los comuneros y el de la modernidad. Con ello, entrará también en escena el necesario componente armado que sellará el despojo de las tierras de los comuneros. Será en este momento en el que nos toparemos, quizá por primera vez en esta tradición, con el tropo de la máquina en el jardín. No son, sin embargo, las locomotoras de Hawthorne o los barcos a vapor de Mark Twain los que interrumpan la placidez de la arcadia. El tránsito entre las formas de vida comunales sustentadas en el andinismo hacia la modernidad capitalista es mucho más violento. Se trata casi de un estallido a través del cual toma forma toda la represión que ha experimentado la modernidad bajo el manto del ideal bucólico. Tal intrusión la encontraremos así representada en la metralleta (y el cuerpo armado) que aparece en la novela como para recordarnos que la modernidad se ha desbordado hasta alcanzar las periferias del capital y que, por lo mismo, las posibilidades líricas de la pastoral andina han llegado a su fin. Los últimos párrafos de la novela son dicientes: "La metralla barre los roquedales, los máuseres aguzan su silbo después de un seco estampido y toda la puna parece temblar con un gran estremecimiento" (382-83). La modernidad ha irrumpido en escena con su propio paisaje. Notable es que, a diferencia de otros modos del paisajismo latinoamericano, esta dependa casi enteramente de la metralleta y los máuseres.

Esta violencia, no obstante, no es excepcional dentro de la novela indigenista. Debido al hermetismo con el que se ha construido el paisaje andino, la intrusión de fuerzas externas (sean estas las de la modernidad o las del capitalismo) resulta siempre devastadora, casi como

si dos planetas colisionaran. El marcado desbalance de fuerzas determina el desenlace. De hecho, el compromiso tácito con el realismo en tanto modelo para canalizar la denuncia social que es propia del género excluye toda posibilidad de que la parte más débil pueda triunfar convirtiendo a la novela indigenista en una épica. En contraste, lo que encontramos es una adaptación local del tema universal de la caída cuyo presupuesto necesario es la expulsión del paraíso y, con ello, el inicio de la historia humana. Es claro que esta expulsión puede asumir varias formas, pero en cada caso presupone un acto violento capaz de alterar el equilibrio de fuerzas, de romper con la placidez virgiliana de los primeros días antes de las injusticias y penurias que impone la vida material. Notablemente, tanto en *El Hechizo de Tomayquichua* como en *El mundo es ancho y ajeno* es ese paraíso, que hemos caracterizado en la forma de una pastoral andina, el motivo de fondo a partir del cual se desarrollan las vidas de los personajes. La salida de ese paraíso serrano y el consecuente ingreso en la historia es entonces necesariamente un acto de violencia fundacional, el inevitable sino adverso que determina la estructura narrativa de ambas novelas.

Quizá, sin embargo, lo más interesante de cara a ambas novelas es el sedimento que queda, las ruinas que deja el resquebrajamiento del modelo de la pastoral. En *El hechizo de Tomayquichua* la Sierra, expurgada ya de fantasías, se reduce a un escenario de atraso y premodernidad y, por tanto, más que ser una montaña mágica se transforma en un espacio enfermo, anclado en un pasado insostenible, que requiere para ser salvado de la poción mágica de la modernidad, mientras que en *El mundo es ancho y ajeno* las ruinas a las que ha quedado reducido Rumi tras la tempestad siguen cargando sobre sí el sueño de la comunidad, la promesa imborrable de un mundo-otro con tierra, justicia y libertad.

Como si se tratara entonces de un ciclo que se cierra, nos encontramos de nuevo frente al paisaje arruinado de poblachos mestizos que Bingham y Riva-Agüero conocieron en su

momento. Una sierra en latencia constante, escindida entre un presente que invita siempre a imaginar su contraparte pasada. Las ruinas, la gravedad de la usurpación y la generalizada pobreza alientan de esta suerte la pastoral andina nuevamente y, con ello, se reiniciará el ciclo de usurpaciones y reivindicaciones, de recuerdos y utopías, de futuros que remiten siempre al pasado. La novela indigenista es, si es necesario recordarlo, el espejo de ese ciclo, precuela y desenlace, pasado y futuro del paisaje andino.

### 3.4 Conclusión: retorno a la montaña mágica

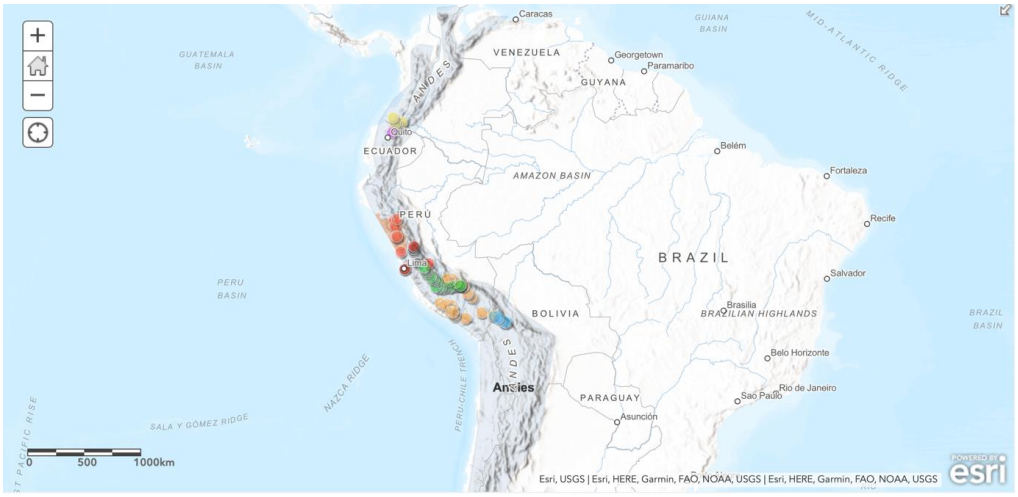



**Ilustración 2. Mapa de los diferentes puntos geográficos mencionados en *Chambú, Huasipungo, El mundo es ancho y ajeno, El hechizo de Tomayquichua, Paisajes peruanos, Inca Land* y *Raza de bronce.***

Lo primero que se advierte al examinar el mapa de los Andes (Fig. 2) es la extensión de la cordillera, la manera en que se descuelga por el extremo occidental de Latinoamérica. La segunda, quizá menos evidente, es la escasez de puntos geográficos que correspondan a lugares referenciados en algunas de las novelas que hablan de los Andes peruanos. Salvo las referencias suministradas por viajeros como Hiram Bingham o José de la Riva-Agüero, el paisaje de la Sierra, el paisaje que aparece en los libros y relatos revisados para este capítulo no parece tener una referencia geográfica precisa. Hay, sin duda, algunas alusiones a pueblos (no siempre existentes), evocaciones de lugares importantes, nombres de ríos o valles y unos pocos más nombres de montañas a menudo difícil de ubicar. Aún así sorprende la ausencia de un número mayor de coordenadas que permitan triangular los lugares donde toman lugar estas historias. E incluso en los momentos en que se ofrecen detalles, estos parecen difuminarse rápidamente, como si la historia se negara a ser encuadrada dentro de un marco referencial más exacto, como si sus paisajes tuvieran una existencia ajena a la geografía andina.

Conocidos son los reclamos dirigidos a *Todas las sangres* por su falta de verismo o su incapacidad de dar cuenta correctamente de la realidad de los Andes. Otro ejemplo más y, quizá menos sonoro, es *El mundo es ancho y ajeno* y, en particular, Rumi. La preocupación común parte del presupuesto realista sobre el que se asientan estas y otras obras. Dado que han nacido dentro del seno del realismo en cualquiera de sus variantes, pensamos, ellas deberían hablar de la realidad. Así, si Rumi no existe, si no es identificable en un mapa, la conclusión más obvia es que la novela, en su totalidad, tampoco es fiable. Un argumento en esta línea fue propuesto por Lewis Taylor en su artículo “Literature as History: Ciro Alegria's View of Rural Society in the Northern Peruvian Andes”. A través de un extenso estudio sobre

la realidad socio-económica de la región de Cajabamba-Huamachuco donde el autor ubica tentativamente Rumi, concluye que todo el basamento de realidad de *El mundo es ancho y ajeno es ajeno* es falso.[97] Sobra añadir que dicha conclusión podría extenderse hasta abarcar muchas de las obras escritas sobre los Andes.

Como cabe esperar, el problema recae en la relación entre la obra y el mundo que supuestamente tienen la obligación de abordar. En este caso, ese "mundo" son necesariamente los Andes, pero los Andes no es necesariamente una entidad clara. El reclamo, por supuesto, no atañe exclusivamente a la falta de referencias geográficas. Conocer la ubicación exacta de Cuzco o de Machu Picchu (por mencionar dos ejemplos comunes) no nos aporta más información sobre la realidad del mundo andino. Podríamos incluso añadir algunos datos sobre biodiversidad, ecozonas, temperaturas y tampoco así tendríamos un panorama preciso del mundo andino. Ningún atlas y mucho menos un estudio ecológico o sociológico sobre la distribución de especies en los Andes, los mercados campesinos, etc., es cabalmente una "representación correcta" del mundo andino, al menos en el sentido que argumentos como el de Taylor y otros académicos aspiran a encontrar.

Pero entonces ¿qué es este "mundo andino" que se introduce una y otra vez como criterio último al momento de evaluar la verdad de ciertos textos y que, sin embargo, no parece tener una existencia material clara? En su artículo "Sobre lo andino: contextos y consideraciones", Jorge Coronado planteaba que "los Andes" y "lo andino" ya no funcionan

[97] Frente a este reclamo, Tomás Escajadillo defiende la novela amparándose en la vieja distinción entre la verdad histórica y la verdad poética y añade que Alegría jamás quiso "ubicar" a Rumi (Rumi *¿Existió alguna vez?* 255). Y, finalmente, que si se trata de evaluar la historicidad de la literatura quizá debería hacerse más desde las posibilidades que activa que desde la comparación punto a punto.

primariamente para señalar un lugar físico, sino que "operan dentro de una compleja red simbólica donde contrastan con otros términos altamente abstractos como 'nación' y 'cultura' a la vez que los matizan" (204). De este modo –continúa el autor– antes que fijar una esencia, lo andino habla de "una distancia movediza que persistentemente expresa un deseo de modernidad y un descontento con la misma" (205). Así, más que una entidad fija, lo andino habla de un conjunto de saberes que han servido para interpretar la región. Pero entonces, preguntémonos nuevamente, ¿de qué hablamos cuando hablamos de lo andino?

Una posible respuesta está en el paisaje. Digo posible porque el paisaje tampoco es cabalmente la suma de saberes que constituyen lo andino (ningún discurso lo es). A través de sus múltiples dispositivos y convenciones apreciamos la manera en que ha sido vista, percibida e interpretada e incluso analizado la región de los Andes peruanos. El Apurimac, por ejemplo, es en los mapas del Perú apenas una línea azul que se extiende desde la cordillera hasta desaparecer en el río Mántaro. Pero el Apurimac es también o es quizá más el río del rey Inca Roca que nos narra Garcilaso, el grabado de Squier con su puente colgante en medio de dos peñascos grisáceos. El Apurimac, el paisaje que lo rodea y que cifra una parte importante de la historia peruana, lo encontramos en la decepción de Riva-Agüero cuando la atraviesa, pero igualmente en la emoción con que el Ernesto de *Los ríos profundos* lo reencuentra en su memoria de camino a Abancay. Hay entonces un surplus de realidad afectiva que el paisaje incorpora y que es esquivo a nuestras geografías. Y no es solo que ese surplus parece esté más cercano al mundo andino que los mapas, sino que, en el límite, este mismo es constitutivo de su propio referente. El mundo andino es el paisaje del mundo andino.

Pero el paisaje tiene sus propios inconvenientes. El paisaje andino –y en realidad cualquier paisaje– no es una entidad natural, un hecho bruto, por decirlo algún modo. Como

se señaló en la introducción, el paisaje es una construcción y como tal es producto de múltiples prácticas discursivas que se traslapan y se sobreponen unas a otras. Formas de ver la naturaleza que van madurando con el tiempo, no necesariamente afinándose hasta alcanzar una representación más fiable el mundo, pero que se van sedimentando al punto de parecer parte de la naturaleza. De ahí que la historia del paisaje andino sea, en realidad, la historia del modo en que ciertas convenciones han sido utilizadas para dar forma a la relación de los humanos con la naturaleza (en este caso vertical) de los Andes y de cómo estas han llegado a naturalizarse al punto de ser asumidas como un referente obvio para esa entidad también difusa que es lo andino.

En este capítulo he intentado mostrar algunos de los momentos que a mi parecer hacen parte de esa larga historia literaria de los Andes peruanos. Como se mencionó en la primera sección, los criterios a partir de los cuales leo los Andes corresponden a la verticalidad y a la domesticación, ambos establecidos tempranamente con Humboldt, pero quizá desarrollados activamente a través de las obras de Murra y Pulgar Vidal. Teniendo estos criterios como referencia, me parece que un momento fundacional, un momento de inflexión, ocurre con las obras de Hiram Bingham y José de la Riva-Agüero. No es que no existan precedentes, pero en la mayoría de casos el paisaje no cumple un papel preponderante. Es más utilería, escenografía indiferenciada. Con Bingham y Riva-Agüero, sin embargo, inicia un régimen de visión que identifica en el paisaje andino los restos de un pasado glorioso asociado con los ciclos imperiales (principalmente el incaico, aunque por momentos también el español). La definición del paisaje se da entonces mediada por una escisión entre ese pasado imperial y un presente decadente materializado explícitamente a partir de la imagen de un paisaje arruinado. El criterio usado para sellar el destino de la Sierra es la ausencia de control sobre la naturaleza, ausencia que se expresa predeciblemente en la pobreza y decadencia de los

indígenas contemporáneos en oposición a la riqueza y opulencia de sus antepasados quienes fueron capaces de domesticar el territorio que habitaron. De ahí, quizá, que hasta cierto punto exista también una rara paridad entre esta visión y el tema de la caída que encontramos en la novela indigenista. De ahí también nace, me parece, la necesidad de pensar la Sierra en términos de su pasado, algo que aparece una y otra vez en muchos de los discursos de la primera mitad del siglo XX.

Con los indigenistas y neoindianistas de la segunda década del siglo ocurre un giro particular. Su reivindicación de la Sierra, ciertamente enmarcada dentro de las preocupaciones por la tierra y, en especial, por la defensa del regionalismo, supondrá la actualización del paisaje andino. Aparecen entonces los ayllus y, junto a ellos, el conjunto de prácticas que Valcárcel identifica como parte de un modo de vida alternativo a la modernidad que ya se veía avanzar desde la Costa. Se agregan también los "poblachos mestizos", donde Uriel García, a diferencia de Valcárcel, siente latir el corazón de la nación. A la larga, y a pesar de sus diferencias más bien superficiales, entre ambos movimientos se produce un paisaje caracterizado por las convenciones propias de la pastoral. Como resultado de ello se consolida cierta visión en la que el paisaje, a pesar de sus innegables transformaciones históricas, se concibe como una entidad blindada a la historia que en este caso es la modernidad y el capitalismo. Con ello entonces surgen igualmente los tropos comunes que interpretan a la Sierra o bien desde su atraso o bien como un modo de vida armónico, sostenible y necesariamente al margen de los vicios de la modernidad y el capital. En cualquier caso, y sea que se opte por una u otra interpretación, el presupuesto es el mismo: un paisaje de pastoral caracterizado por una mezcla de bucólica y geórgica donde valores como el disfrute y el ocio son asimilados a través de los modelos locales del andinismo o el agrarismo. Paradójicamente, la reivindicación regionalista propuesta por Valcárcel y García

en la que se aboga por la pervivencia de un auténtico y puro espíritu andino solo puede ser formulado a través de las convenciones de una tradición externa inevitablemente marcada por una temporalidad específica: un pasado idealizado. De esta suerte, el ritmo del paisaje andino queda definido a partir de una lista préstamos, fragmentos y ajenidades (como lo expresan Graciela Silvestri y Fernando Aliate para el caso de la pampa) que lo subsumen, a pesar de los esfuerzos de Valcárcel y García, dentro del código temporal de un tiempo pasado.

La novela indigenista entra en esta historia desde la crisis de la pastoral andina. Siguiendo en esto el trabajo de Antonio Cornejo Polar, planteé en la tercera sección que la adecuación formal de la estructura novelística del tema local exige el resquebrajamiento de esa pastoral so pena de convertirse en una mera sucesión de imágenes idílicas. Tanto en *El hechizo de Tomayquichua* de Enrique López Albújar como en *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría tal crisis es provocada por fuerzas externas asociadas o bien a la modernidad o a la expansión del modelo feudal de la hacienda, respectivamente. Las consecuencias de estas intervenciones dejan un saldo negativo en el paisaje reduciéndolo de algún modo a una forma arruinada muy similar a lo que vieron Riva-Agüero y Bingham donde, como si se tratara de un ciclo que se repite, solo resta soñar con un pasado anterior a la caída, esto es, con una supuesta arcadia ubicada en un pasado remoto, apenas recordado, pero necesariamente ubicado al margen de la historia humana que es, al fin de cuentas, la historia del capital. Esa arcadia, si es necesario insistir en ello, está ubicada, espacial y temporalmente, detrás de las cordilleras, oculta en esos vallecillos que no han sido aún tocados por la modernidad, el capitalismo, Occidente o cualquier entidad externa que pudiera alterar su vida en armonía y paz con la naturaleza.

En retrospectiva comprendo que la manera en que he presentado esta historia del paisaje, de cómo ha sido producido podría dar la apariencia de cierta linealidad, de una

evolución en el tratamiento del paisaje. Sin embargo, y al igual que sucedía en el caso de la Amazonia, esa linealidad es ilusoria. En realidad, el patrón de fondo es profundamente circular y se mueve a partir de la alusión constante a un pasado remoto al que se recurre una y otra vez como forma de medir los logros del presente y las posibilidades del futuro. De ahí que este paisaje canalice la inconformidad de las masas respecto a la situación actual ya sea en la forma de usurpación de tierras, el avance de la modernidad, la expansión del capitalismo, la perdida de la identidad nacional frente a una creciente globalización, etc. Amparado entonces en el marco de una pastoral andina, este paisaje junto con las relaciones que posibilita se presenta como una alternativa, una salida, incluso una solución para los males actuales, solución que en todo caso siempre remite a un mundo anterior a la caída. Ya sea que, como sucede en el caso de Vitcos, este paisaje se invoque como ejemplo de rezago y atraso en comparación con el tiempo de la modernidad o que se use como ejemplo de un camino distinto al ideal progreso que esta misma modernidad defiende, el paisaje es siempre el mismo: *paititi*, una montaña mágica en el sentido más amplio del término, es decir, un lugar perdido en medio de las montañas, aislado y ajeno a la Historia, pero necesario siempre funcionando como referente en el horizonte indicando el futuro.

Una conclusión que surge en este punto relacionada con los paisajes que hemos analizado es que ellos se presentan como un saldo, un excedente en la transacción entre las fuerzas de la modernidad y el capital y la naturaleza. Son aparentemente lugares externos a la historia que son presentados dentro de una organización temporal. De esta suerte, si la Amazonia, con su *wilderness*, era el futuro, ese lugar que será necesario domesticar en algún momento, los Andes peruanos son el pasado, lo que fue y se negó a montarse en el tren de la historia. Y, sin embargo, su incorporación ya ha ocurrido quizá bajo lo que David Harvey consideraba como residuos del modo de producción capitalista. Y como tal son espacios que

el capital necesita para expandirse y solucionar las continuas crisis por las que atraviesa. Uno en el pasado, el otro en el futuro. Ambos, sin embargo, a la espera del arribo de los barcos de la historia.

He comenzado este capítulo con una historia sobre Callejón de Huaylas y me gustaría cerrar con otra más, esta vez sobre Cuzco. En el libro de Willie Hiatt, *The Rarified Air of the Modern: Airplanes and Tecnhological Modernity in the Andes*, el autor incluye un cuento escrito en 1925 (imposible de encontrar en otro lugar) y atribuido a un tal José Graclán. En la versión traducida por Hiatt, encontramos la siguiente descripción de Cuzco que de algún modo habla también de la Sierra: "That city was enchanted. There, everything turned into the past…Surrounded everywhere by insurmountable walls, the door that led to the future was always closed" (80). ¿Qué es Cuzco? ¿Qué es Vitcos o Vilcashuamán? ¿Machu-Picchu? ¿Rumi o Tomayquichua? ¿O qué es Abancay? Una montaña mágica, una trampa en la que el viajero llega buscando un futuro y el futuro ya es pasado.

## 4.0 La tierra baldía

En 1942, la casa Toyco de Argentina saca al mercado un juego de mesa que adapta al contexto local referentes más conocidos como el *Monopoly* o el *Landlord Game*: *Estanciero*. El juego está organizado por provincias argentinas (Formosa, Río Negro, Salta, Mendoza, Santa Fe, Tucumán, Córdoba y Buenos Aires), todas ellas en mayor o menor medida parte del imaginario territorial de la pampa. Como sucede en este tipo de juegos, cada jugador debe asegurarse de comprar una a una las zonas disponibles (casillas) a fin de poder hacerse con el control de estas provincias. Una vez se alcanza este punto, toma lugar un proceso de crecimiento sostenido en el que el tablero plano empieza a mostrar ciertos relieves: estancias, chacras, ferrocarriles o petroleras aparecen y, con ello, el valor de tránsito por esas mismas provincias aumenta. El juego denomina a esta transacción "renta" y, en cierto modo, la riqueza de cada jugador depende de ella. A mayor inversión en mejoras, la renta sube lo que repercute positivamente en las arcas del propietario. Sin embargo, la suerte también es un factor clave. Algunas de las tarjetas señalan impasses del destino, jugarretas a favor o en contra del estanciero en ciernes que le obligan a pagar, ir preso a la comisaria o recibir algún beneficio del Banco. Una de ellas podría haber ahorrado, no sin cierto simplismo irónico, muchas de las tribulaciones del *Martin Fierro*:

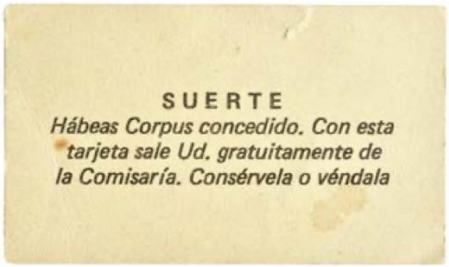



**Ilustración 3. Tarjeta de suerte. *Estanciero,* 1942.**

Estrictamente hablando, la aparición del juego cierra un ciclo de transformaciones ocurridos en el paisaje. Lejos de la pampa vacía donde es imposible determinar qué le pertenece a cada uno, el juego parte del presupuesto de que esa división ya ha ocurrido (algo que verifican las escrituras que controla el banco central) y que, en consecuencia, es posible comprar cualquier cosa que el jugador desee. Pese a que el fondo del tablero muestra una pastoral en la que gauchos, campesinas y tractores conviven en un feliz equilibro, la lógica última del juego es menos ideal. El objetivo final es la acumulación de tierras. Todo depende de ello y jugar al *Estanciero* exige que aceptemos que nuestra victoria depende de que los demás jugadores quiebren. A medida que avanza la partida, la tensión aumenta. La cantidad de tierra disponible se reduce y como consecuencia directa algunos jugadores se empobrecen. Poco a poco los jugadores van declarándose en bancarrota, algo que, dentro de la lógica del juego, no es distinto a la aceptación de que ya no hay posibilidad de moverse más, que no se cuenta con el dinero suficiente para pagar los alquileres asociados con el tránsito por el tablero.[98] Poco queda al final del tablero con el que se inició, de aquel tablero en el que se

[98] La exposición, *Interior* (2016), de Livio Giordano pone en diálogo las imágenes del juego con otros soportes contemporáneos como resoluciones publicitarias en pantallas led, banners, formatos audiovisuales. Sebastián Vidal McKinson, curador de la exposición, señala: "Basta evocar el juego de mesa *El Estancier*o para recordar

podía andar sin rumbo, libremente. El paisaje se ha transformado como resultado de las interacciones de los jugadores y, aunque la monotonía parece una constate, es claro que con cada vuelta algo cambia, que cada vez está menos vacío, que cada vez hay más cosas, más obstáculos para el movimiento. El juego de algún modo sintetiza extraordinariamente el proceso de incorporación de un territorio pretendidamente vacío dentro del sistema del capital junto con su desenlace: el monopolio de tierras. Pero en este proceso el tablero cuenta otra historia, la historia de las transformaciones que sufre el tablero y que son el correlato de ese mismo proceso de acumulación de tierras. De algún modo, el tablero es el paisaje, la pampa. Y *Estanciero*, el conjunto de relaciones que alienta el juego, resume la historia de este paisaje.

Este capítulo es, precisamente, sobre los imaginarios que se han producido en relación con este tablero y cómo estos fueron cambiando a medida que el juego iba avanzando en la Argentina. Describe así las sutiles modificaciones que se trazan desde la imagen de una pampa llana como el océano, sublime y libre, hasta esta pampa estriada, dividida, medida y escriturada en su totalidad. En esa historia, que nace del seno mismo de la guerra y del exterminio parcial de los ranqueles y araucanos, la literatura no es inocente o, al menos, no ha permanecido callada. Transmitiendo, reproduciendo, pero sobre todo participando activamente en la producción del paisaje, los trabajos aquí considerados han contribuido a la

procesos imaginativos y de identificación de largo alcance. Dentro de este constructo la expansión de la agroindustria anuda nuevos pliegues desde hace más de treinta años. Industria que, como tal, busca sacar el mayor rédito económico y que, en su afán comercial, hasta propone desdibujar fronteras delimitadas durante la construcción de los Estados–nación y delimitar nuevas, de acuerdo a su propia lógica empresarial" (2).

terraformación de la pampa. Hay antecedentes. Los trabajos de Tulio Halperin Dongui, David Viñas, Fermín Rodríguez, Javier Uriarte y Axel Pérez Trujillo han abierto caminos, callejones de sentido a través de la pampa que invitan a pensar en las posibles relaciones que se tejen entre literatura y realidad política, pero también cómo factores como la guerra, la necesidad de ampliar la frontera agropecuaria, la consolidación del Estado o la legitimación de formas productivas particulares han contribuido en la configuración de esa construcción ideológica que aceptamos llamar la pampa. Este capítulo recoge muchos de los elementos propuesto por estos y otros trabajos y propone continuidades, pero también disrupciones que revelan transformaciones sustanciales en la visión de la pampa. La pampa es un desierto, vacío y monotonía, abundancia de horizonte, pero también es cardal, fachinal, jardín o cangrejal. Me parece que en las tensiones que surgen como resultado de la interacción de todos estos elementos es posible entrever un *continuum* histórico a través del cual la pampa se interpreta, justifica y racionaliza en la forma de tiempo. Específicamente, argumento aquí que, tras un proceso que se extiende a lo largo de casi cien años y en el que persiste incesantemente el fantasma de que la pampa pudiera no ser más que tierra baldía, esta termina por definirse, al menos literariamente, a partir de la ambigüedad estructural que supone encarnar a la vez, el pasado y el futuro.

El capítulo está dividido en tres secciones. En la primera vuelvo sobre los sospechosos usuales: *Facundo: civilización o barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento y *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio Mansilla. A pesar de las diferencias patentes entre uno y otro autor, ambos tienen en común una imagen de la pampa que la reduce a un tablero vacío en el que la institución de la propiedad es inexistente. La solución a esta falencia, sugerida de algún modo por ambos autores, posibilita que la pampa se construya, al menos inicialmente, como un espacio futuro, como un paisaje en camino a convertirse en la

imagen misma de la civilización sustentado en la relación propiedad / ley. La segunda sección da un salto en el tiempo para analizar la visión de la pampa en *Los caranchos de la Florida* (1916) de y *Far Away and Long Ago* (1916) de W.H. Hudson. De algún modo, ambas obras proponen límites al sueño de una pampa civilizada, pero también expresan una escisión en la imagen homogénea de la pampa. Pues si mientras Larreta identifica los elementos que ponen en riesgo el proyecto civilizador de la estancia (los cuales identifica con la figura de las malas hierbas), Hudson cuestiona el sentido mismo de ese proyecto mediante la reivindicación nostálgica de una pampa pasada, y ciertamente idealizada, en la cual la agricultura aún no era una práctica extendida. Finalmente, la tercera sección profundiza en esta escisión entre una pampa que es pasado, pero también es futuro a la luz de dos novelas: *Zogoibi: el dolor de la tierra* (1916) de Enrique Larreta y *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes. En ambas, sostengo, el pasado y el futuro se mezclan dentro de un espacio semántico compartido en que la nostalgia de los años dorados de la pampa vendrá a servir como referente moral para afrontar la crisis del modelo de la estancia ya patente en la segunda década del siglo XX.

Como ya es costumbre, a este capítulo lo acompaña también un mapa que recoge los movimientos de las piezas dentro de los estrechos márgenes de la pampa argentina.[99] En cierto modo, ese mapa, con sus ferrocarriles, división en ecosistemas, drenajes, rutas de viajes, puntos mencionados en las novelas, replica el tablero del *Estanciero* al final de la partida (o en algún punto intermedio, quizá). No hay mucho de vacío o siquiera espacio libre

[99] https://pitt.maps.arcgis.com/apps/instant/exhibit/index.html?appid=330c4b16fb7247a793fdda7af23fb281&slide=3&center=-62.338;-34.736&level=6&hiddenLayers=%C3%81reas_valiosas_de_pastizal_Argentina_9507;mapNotes_9398

en este mapa. Surcos, callejones, alambradas, árboles, estancias la han cambiado para siempre. Pero quizá ello mismo nos permita extraer otra conclusión adicional de esta comparación: al igual que sucede en el juego, en este punto en el que todo el tablero tiene ya un dueño, el movimiento es ya una imposibilidad fáctica. ¿Qué queda entonces? Aristóteles señaló en su *Física* que sin cambio o movimiento no hay tiempo. Una pampa sin movimiento debe ser, consecuentemente, una pampa sin tiempo. Quizá también esta sea la forma de la pampa: una pampa que es como ese gaucho que le tira la daga desnuda a Dahlman, una pampa por fuera del tiempo, eterna, pero inevitablemente atada a los límites mismos de la expansión del capital. Quizá.

### 4.1 En un principio no había nada: Sarmiento vs. Mansilla

Mansilla y Sarmiento: reverso y anverso. El que viaja y recorre con sus ojos las pampas; el que unifica y sintetiza la pampa con un plumazo (con el que, por cierto, también se reescribe la historia); el que debe ver para entender y al que le basta con leer para saber. Entre los dos se fragua el destino de lo nacional, la máquina del Estado, los límites de la administración pública, la cartografía de la patria y, sobre todo, esa forma de la monotonía llana que es la pampa. Hay precedentes, sin duda. Desde los viajeros ingleses que vieron en la pampa una continuación del mar (Prieto) hasta las primeras expediciones dirigidas a extraer sal de las lagunas o ampliar la frontera se gesta el desierto teórico (la expresión es de Fermín Rodríguez), una entidad sin sustento empírico, puesto que en la práctica no existía tal vacío, ni la carencia, ni mucho menos la escasez en esas tierras. Puede que en un principio la pampa, como en el poema de Echeverría, no fuera algo distinto a una mujer cautiva en

mano de los indios (Laera, "Territorios anegados"), imagen que volveremos a encontrar, no sin variaciones, en otros momentos (por ejemplo, en *Ema la Cautiva* de Cesar Aira). Pero en el XIX, en medio de las tribulaciones de una nación que aún no terminaba de cuajar, fue necesario, ante todo, "producir vacío para poder avanzar sobre tierras despobladas, [tierras] repartidas antes de ser ocupadas" (Rodríguez 242). El paisaje, el desierto, es entonces una ocasión para la especulación de tierras. Tal tendencia, iniciada con las primeras décadas del siglo XIX (Amaral), da vida a las conexiones entre la pampa y la propiedad, entre el paisaje y el valor de la tierra. En esa ecuación que, con el tiempo, llegará a ser debidamente traducida al lenguaje de la bolsa de valores de Buenos Aires, resultó imperativo, antes que nada, convertir a la pampa en un desierto para que la tierra, ya transformada en mercancía, pudiera ser comprada a bajo costo.[100]

Esta sección es simple y quizá hasta cierto punto predecible. Propone un contrapunto entre dos libros excesivamente leídos: *Facundo o civilización y barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento y *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Mansilla. A pesar de que la pampa de ambos no coincide necesariamente en términos geográficos ni tampoco cronológicamente, en ambas se advierte el origen de un paisaje quizá obliterado por la oposición entre civilización y barbarie, un paisaje aún elusivo por su misma condición de fondo para la acción. Ese paisaje, que todavía a mediados del siglo XIX permanece como

[100] Tan solo un ejemplo de las transacciones de esta clase. En *Pot-pourri*, Eugenio Cambáceres nos aclara la valorización, para un periodo de menos de un siglo, de un predio de nueve leguas de pampa: "Los *Tres Médanos* con sus nueve leguas de magnífico campo [fue] adquirido por mi abuelo en cambio de un par de estribos de plata, en los tiempos en que esta zona de tierra era uno de los centros del poder de los salvajes y que hoy basta por sí sola a construir una fortuna respetable" (55).

"teatro sobre el que va a representarse la escena" (Sarmiento *Facundo* 18) es, para invertir el comentario de Sarmiento, el verdadero personaje de esta historia. Lo otro, Facundo, Rosas, los ranqueles, las argucias de Mansilla, la muerte, Buenos Aires, la civilización o la barbarie serán, para variar, el telón de fondo.

La anécdota fundacional –porque todo en la Argentina de ese entonces parece estar hecho para fundar– relatada por el mismo Lucio Mansilla en "El Famoso fusilamiento del caballo", texto publicado en sus *Causeries del jueves* (1888), tras la muerte de Sarmiento, narra que tanto Mansilla como Arredondo apoyaron fervorosamente la candidatura de Sarmiento a la Presidencia. Con su acostumbrado estilo plagado de digresiones y citas en francés e italiano, Mansilla recuerda la negación de Sarmiento a concederles el Ministerio de Guerra y Marina ("primero, porque eso era propio de Sarmiento y, segundo, porque según él decía yo era enemigo de los brasileños" [200]). La justificación de Sarmiento, más amena y consecuente con el remoquete de "loco" que cargó durante su vida política, dice que este le respondió: "¡Usted, ministro! Nos tildan de locos, a usted menos que a mí, tal vez por no haber adquirido méritos todavía. Juntos seremos inaguantables…" (citado en Gallo, 490). Sean cuales sean las razones que motivaron a Sarmiento, su decisión es un parte aguas que no solo divide destinos sino que, también, y por ese mismo acto de incomprensible altivez política, inaugura dos formas parcialmente diferentes de entender la pampa o las pampas. Como se sabe, Mansilla es enviado como retribución por sus servicios a la frontera cordobesa con sede en Río Cuarto. Desde allí iniciará una expedición cuyo propósito será negociar con los ranqueles liderados por Mariano Rosas. De este periplo, y quizá también como resultado de cierto tedio en la frontera cordobesa, surgirá una *Excursión a los indios ranqueles*. Debajo entonces de la anécdota de algún modo vulgar se oculta el hecho menos evidente de que Sarmiento, mediante este acto, expande la imaginación sobre la pampa que ya no se contenta

con las bien conocidas provincias de Buenos Aires y Entre Ríos. Mansilla, en su excursión, ve lo que ni siquiera Sarmiento aún ha imaginado: aquello que está más allá del modo de producción pre-capitalista de las estancias:[101] un excedente aún no codificado, pero que hace parte también de la superficie llana de la barbarie. Es cierto que en el tránsito entre *Facundo* y la *Excursión* el movimiento se ha invertido, se ha modificado la estrategia. No es la pampa la que pareciera avanzar, con sus polvos y malones, con sus gauchos de toda clase y ejércitos de caballos salvajes, amenazante hacia la ciudad, sino, más bien, es la ciudad la que adelanta sus tropas hacia las pampas, proceso que tendrá su debida resolución con la Campaña del Desierto liderada por Julio Argentino Roca. Y, sin embargo, ambos son parte de un siglo en el que las pampas, lejanas o cercanas, húmedas o secas, eran el reflejo invertido de la civilización, la frontera interna, el horizonte medio árabe, mayormente foráneo, a veces enrarecido, pero siempre salvaje que debía ser sometido a la razón de Estado. Apertrechados en la máquina humeante del progreso que avanzaba a paso seguro por la llanura, ambos identificaron la pampa, no con una geografía específica, sino con una condición legal: ausencia de ley. De ahí que esa porción de territorio –aunque quizá fuera una exageración llamarla desierto– pudiera ser cualquier cosa. Intangible a su modo, la pampa podría estar más cerca o más lejos de Buenos Aires: entre Córdoba y Rosario, entre Río Cuarto y Río Quinto; entre San José del Morro y San Luis; entre San Luis y Mendoza, en La Mancha o

[101] La realidad, quizá, no fuera así. Como lo ha demostrado Samuel Amaral las estancias estaban ya inmersas en importantes relaciones comerciales no solo en el país sino también fuera de este, algo que sustenta la tesis de un capitalismo mayormente consolidado en la región (Amaral 285). Sarmiento, sin embargo, presenta al espacio como opuesto a la civilización, precapitalista y sumergido en el caos.

en el Sahara Argelino. Nunca importó, principalmente porque, como la Generación del 37 lo supo, hablar de la pampa era hablar, al fin de cuentas, de nada. Y *Ex nihil nihil*.

La pampa de Sarmiento es un pastiche, un desierto hecho con las descripciones tomadas de Alexander von Humboldt sobre los llanos orientales en Venezuela, de las impresiones de los viajeros ingleses como Francis Bond Head o Joseph Andrews (Prieto 189),[102] de las novelas de Cooper (Pérez Trujillo), de *la Cautiva* de Echeverría, de las pinturas de Rugendas (Barrenechea *Carta*; De Sena 70 ),[103] de las *Ruinas de Palmira* de Volney (volveré sobre ello más adelante), de los mapas, pero también de los relatos orales, esos trozos de barbarie narrada que dan cuenta de los rastros de la experiencia vivida por otros (Piglia 25; Ramos 563). Toda esta panoplia de fragmentos, citas (extraviadas o mal atribuidas) y géneros o incluso estilos que se solapan y entreveran constituye el andamiaje sobre el cual se ensambla la pampa de Sarmiento: una superficie llana e ilimitada donde, paulatinamente, la desconexión, el despoblamiento, la falta de propiedades y la presencia de estancias por fuera

[102] Adolfo Prieto advierte en este caso un trabajo de selección de las fuentes mediante el cual se descarta, por ejemplo, a Fitz-Roy, pero se incluyen a Head y Andrews quienes habían enfatizado en sus escritos "los valores paisajísticos y modeladores de la llanura pampeana y de los bosques tucumanos" (191), ambas representaciones específicas de la naturaleza argentina para Sarmiento.

[103] Por ejemplo, el 28 de noviembre de 1849, Sarmiento le escribe, desde Chile, a su amigo y pintor Johann Moritz Rugendas, para ese momento radicado en Baviera: "¡Cuánto ha estudiado este tipo americano! Los artistas europeos no acertarían a apreciar el mérito de sus composiciones. El gaucho ha pasado al lienzo con sus hábitos, su traje, su carácter moral; la de- sembarazada inclinación de su espalda, la contracción de los músculos de su fisonomía, que le es tan peculiar, corresponden con el talante reposado i como equilibrándose, del que vive a caballo" (en Barrenechea Carta 407).

de la ley se revelarán como características fundamentales. Asumida, no obstante, la carencia de experiencia directa de Sarmiento respecto al objeto en cuestión, esta pampa funciona mejor como un ejercicio racional, científico a su modo, mediante el cual la naturaleza es reducida al molde que le impone la racionalidad europea, a la suma del saber del otro, pero también de las estrategias ya predigeridas para representarlo. Lo sublime, ya lo había dicho Immanuel Kant en su *Crítica del juicio*, solo puede ser puesto en forma por la razón. Y la pampa, a esas alturas, bien podría ser el mejor ejemplo de ello: fuente de temor, pero también de gusto precisamente porque por el solo acto soberbio de imaginarla (sin haberla visto) quedaba demostrado que ni siquiera la naturaleza estaba por encima de la razón.

Pero existe igualmente cierta fantasmagoría que acecha al paisaje. El acto de invocación (en cierto modo también una cita) que abre el libro y en el que se trae de vuelta de entre los muertos al mismo Facundo para que, a manera de un Virgilio con espuelas, nos revele los secretos del desierto es el otro medio, menos formal si se quiere, pero medio al final de cuentas, a través del cual la pampa toma forma. Es cierto que en la práctica esta dimensión desestabiliza las aspiraciones científicas, deslegitima las ambiciones historiográficas del autor, su búsqueda de una verdad objetiva e irrefutable. [104] Pero recorrer la pampa, también lo sabe de alguna manera Sarmiento, supone extraviarse en un "mundo nuevo"; es estar sometido a un surplus de realidad intraducible y, por ello mismo, implica ser vulnerable a que la barbarie corroa el gesto erudito, esto es, la civilización (Piglia *Nota sobre*

[104] En *Haunting Without Ghosts*, Juliana Martínez analiza brevemente este elemento espectral en el *Facundo.* Desde su perspectiva, el espectro desestabiliza el discurso científico en el que se monta la narración de Sarmiento (180). En este sentido, lo espectral filtra y desgasta ese discurso funcionando como expresión del romanticismo que sirve también como base de la obra.

*el Facundo*17). En este sentido, el fantasma de Facundo funciona como mediación para los excesos necesarios en el discurso, justifica su carácter "espontáneo", "indisciplinado" e "informe", canaliza las pasiones por momentos románticas que suscita la influencia enervante de la pampa, pero sobre todo da cuenta de aquellos excesos de realidad para los cuales la razón se siente impedida.[105]

La pampa se crea entonces también desde la vaguedad absoluta de lo espectral, del espejismo, o quizá sea mejor decir de una *fata morgana* para mantener el encanto de la analogía romántica con el mar que, desde Gervasoni o Paucke ha servido para estructurar la mirada de esta (Prieto; Rodríguez).[106] Ya sea que en Sarmiento la geografía se estetice (Madan Smith), que lo oral contamine la escritura (Ramos "Saber del otro") o que romanticismo y neoclasicismo se mezclen en ese tránsito impreciso de ideas que drenarán en el positivismo de comienzos de siglo (Montaldo), la pampa es inevitablemente una entidad ambigua: susceptible de ser racionalizada (con lo cual se quiere decir medida y dividida),

[105] No hay un mejor ejemplo de esto que la crítica hecha por Valentín Alsina: "Le diré que en su libro, que tantas y tan admirables cosas tiene, me parece entrever un defecto general -el de la exageración-: creo que tiene mucha poesía, si no en las ideas, al menos en los modos de locución. Ud. no se propone escribir un romance, ni una epopeya, sino una verdadera historia social". (255)

[106] La pampa aparece en Sarmiento (y sigue en esto una larga tradición) como 1) vasta y 2) como un océano. Aarti Madan Smith atribuye ambas ideas a Humboldt, pero al menos la comparación con el océano es anterior. Así las cosas, Adolfo Prieto rastrea la metáfora hasta el italiano Gervasoni y el alemán Paucke en el siglo XVIII. Gervasoni escribe, por ejemplo, "Navegación hecha por tierra", "toda campaña baja, que parece un océano"; en tanto, Paucke dirá "Mirábamos por un campo llano, extenso y ancho que debe deleitar a la vista del hombre: era tan parejo como el mar cuando está tranquilo" (citado por Prieto 22; Williams, 35-40).

pero por el momento inescrutable, inaccesible, probablemente infinita. Son estas las reglas básicas para pensar la pampa en la primera mitad del siglo XIX, reglas que establecen el espacio de maniobra en el que Sarmiento asume la empresa Tocquevilliana de descifrar ese "hilo que liga los hechos" (y que no ha podido cortar la espada) y con el cual se podría "Controlar la contingencia, el accidente, lo irracional de la barbarie, para reorganizar la homogeneidad (y el Estado) nacional" (Ramos "Saber del otro" 558). En contra de la factibilidad de tal tarea habla la vaguedad del objeto en cuestión. Pues "¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina, el simple acto de clavar los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se le aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda?" (Sarmiento *Facundo* 40). Solo "La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte" (40), se responde el mismo Sarmiento. Caminamos por tierra de nadie donde mapas y compases son insuficientes. Apenas obvio, por tanto, que sea Facundo el que nos indique la ruta.

¿Cuál es esa pampa que resume entonces la idea nación y que funciona, a la larga, como tablero en blanco (recuérdese el juego del *Estanciero*) para el futuro proyecto político de la Argentina? Sarmiento la caracteriza con términos ya comunes para nosotros: soledades, desierto, despoblado, desamparo, inmensidad, vastedad, solemne, grandiosa inconmensurable, callada. Todos ellos definen, tal y como lo ha señalado Graciela Montaldo, un espacio vacío (38-39) respecto al cual, en realidad, podría escribirse cualquier cosa, cualquier nombre.[107] No hay en esto error posible, puesto que la pampa no es una realidad

[107] Nos informa Hiram Bingham desde su nido de águila en los Andes que el término "pampa" proviene del quechua, posiblemente de bamba, llanura, algo que Bingham atestigua en su recorrido por los Andes. Sobre su significado para las comunidades andinas, nos dice: "[it] means to them illimitable space with not a hill in sight"

ecológica o geográfica, sino más bien el espacio significante de la historia social y política de la nación (Andermann *Mapas* 81). Y aún así la pampa tiene un referente inmediato, un sustrato de realidad que debe responder a sus particularidades ambientales. El perímetro bosquejado por Sarmiento tiene como puntos de referencia a las campañas de Buenos Aires, Salta por el norte y Mendoza en el Oeste (*Facundo* 26). Por su parte, el límite al Sur, puede presumirse, se halla sobre el Río Cuarto, frontera que ampliará Lucio Mansilla dos décadas después. En su interior se encuentran también ciudades, pequeños bastiones malheridos de la civilización: Buenos Aires, Santa Fe, Paraná, Córdoba, San Luis, Santiago del Estero, Corrientes, Mendoza, San Juan, Rioja, Catamarca, Tucumán, Salta y Jujuy. El territorio que comprende este perímetro es variado. Incluye ecorregiones de chaco seco (chaco serrano, chaco árido y semiárido), altos Andes, pastizales de neblina propios de la selva de Yungas al norte, secciones al oeste de montes de sierras y bolsones además de Espinal. Frente a esto, la pampa, al menos en sentido estricto, ocupa un lugar reducido en la forma de pampa interior oeste (San Luis, Córdoba, la pampa y Buenos Aires), pampa interior plana (Sur de Córdoba, Santa Fe y Buenos Aires), pampa ondulada (Sur de Santa Fe, Córdoba y Buenos Aires) y pampa mesopotámica (Entre Ríos). En esta zona, la vegetación predominante es el flechillar, de alta palatabilidad ganadera, pero también es posible encontrar pajonales, pastizales halofílos y ya en la zona entrerriana aparecen algarrobos, ñandubay y el famoso ombú.

(*Inca Land* 214-215). Y un poco más adelante agrega: "However, to the ancient dwellers in this valley, where level land was so scarce that it was worth while to build high stone-faced terraces so as to enable two rows of corn to grow where none grew before, any little natural breathing space in the bottom of the canyon is called a pampa" (Bingham, 215).

Da alguna forma no necesariamente escrupulosa, Sarmiento da cuenta de toda esta variedad.[108] Menciona pastos, arbustos, bosques de galería, ríos y médanos, cardales, viznagas, pajonales, hierbas amargas e, incluso vegetación halofítica y xerofítica como la que predomina en el trecho de *la Travesía* (entre San Luis y San Juan) donde tiene lugar la anécdota del tigre y Facundo Quiroga. Pero aún así lo que prevalece es la imagen de la pampa como un desierto más bien árido, sin agua y con poca o nula vegetación: "Imagínomela – escribe Sarmiento en 1847 desde Milán– yerma en el invierno, calva y polvorosa en el verano, interrumpida su desnudez por bandas de cardales y de viznagas (*Viajes* 263). Podría aducirse que se trata de una metáfora, incluso de una alegoría. La pampa es un desierto en la medida que es espacio, extensión bárbara e inconmensurable (Montaldo 15; Pérez Trujillo 29). O, paralelamente, que la pampa es un desierto por su despoblamiento, por la dispersión, por el aislamiento en el que se hallan los escasos asentamientos humanos y que, al fin de cuentas, propician la barbarie. Pero entonces si este desierto no es otra cosa que una metáfora, un "resonador" de la lucha entre civilización y barbarie (Barrenechea, 317) entonces ¿por qué la pampa de Sarmiento nos sigue pareciendo que está hecha de arena y médanos? ¿de flora y fauna escasas? ¿de ardientes horizontes y limitados recursos hídricos?

En *Un desierto para la nación*, Fermín Rodríguez anota que el desierto no es otra cosa que un manto semántico que legítima la empresa nacional, una forma de desalojo que

[108] En su artículo, "Función estética y significación histórica de las campañas pastoras en el *Facundo*", Ana María Barrenechea explica: "En el *Facundo*, además de indicar los cambios de Norte a Sur en la vegetación de la Argentina, anota observaciones vagas acerca de la pampa misma: "despejada y monótona faz", "su lisa y velluda frente", "el más ligero susurro del viento que agita las hierbas secas" y "al salir de la luna tranquila y resplandeciente por entre las hierbas de la tierra" (314).

expulsa la multiplicidad de voces de la pampa del espacio de la nación por venir (300). Precisamente por ello, porque el desierto antecede la nación y no al revés como lo sugiriera el fabuloso estudio de Tulio Halperin Dongui, *Proyecto y construcción de una nación,* será también preciso allanar algunos relieves, arrinconar la vegetación, reducir la fauna, en suma, producir una pampa que se ajuste al proyecto político, crear un desierto cabalmente. Tal trabajo, sin embargo, no ocurre sin modelos ni referentes. La pampa que Sarmiento producirá retoma los tropos pastoriles, las zonas comunes de la bucólica, solo que sin las añoranzas y enervaciones románticas que suscitan a menudo los *locus amoenus* o las arcadias. Encontramos en ella, por tanto, gauchos, cantores, animales de granja paciendo tranquilamente en medio de la llanura, todos sin distinción disfrutando de una vida sin aspiraciones, ni desarrollo. Todos satisfechos, en su ignorancia, con lo que les ha correspondido por gracia de la naturaleza.

El alcance del modelo, no obstante, trasciende el simple encuadramiento estético. Por un lado, la pastoral sarmientina permite delinear una forma de organización sociopolítica particular y específica para la pampa fundada en la unidad productiva mínima que es la estancia. Un hecho importante es que, en ausencia de alambrados (su presencia solo se extenderá hasta finales de siglo), la práctica común en las estancias fue la de una ganadería a campo abierto (Amaral 137). Sarmiento se percata del hecho y describe un modo de organización social donde a la poca conexión entre estancias, a las pocas vías de comunicación para comercializar sus productos, se le suma la ausencia clara de límites en las propiedades. En esas condiciones el ganado se las arregla a su manera con estas soledades y los gauchos se pueden relajar a la intemperie sin necesidad de preocuparse por producir más que lo necesario para comer (*Facundo* 92). Tal economía, que en el caso andino servirá casi un siglo después para sustentar la vida por fuera de la modernidad, es interpretada por la

visión liberal de Sarmiento como la causa directa del relajamiento de las costumbres, del desorden, de la floración de los instintos, de la pereza, del ocio, del desaseo, de la improductividad y, en fin, de todos los males de la nación.

Natural entonces que la estancia pueda ser también cifra del modo de gobernar, de la situación precaria del Estado. En este sentido, no sorprende que Sarmiento equipare las prácticas de la estancia con los resabios del gobierno de Rosas: las fiestas de Rosas son entonces la contraparte de la hierra de ganado; la cinta colorada, la marca del propietario; el degüello y la violencia de las reses en el matadero. Todas, al fin y al cabo, formas de *domar* a la ciudad, de amansarla y ordenarla como al ganado (*Facundo* 211). Se trata, quizá y para usar el término propuesto por Michel Foucault, de una suerte de poder pastoral, una forma dominación orientada a los individuos la cual está legitimada, en este caso, por la figura del caudillo, ese gran pastor del pueblo.[109] La pampa entonces funciona como modelo de una situación pre-social, un auténtico estado de naturaleza, al menos en el sentido de ser un escenario anterior a la constitución del Estado moderno, donde figuras como el trovador, el rastreador, el baqueano, el gaucho malo y el cantor pasan sus días en medio de una pastoral donde solo prima la ley del más fuerte.

Pero la pastoral también es central para caracterizar el espacio mismo, para pensar el paisaje. En este caso, los elementos pastoriles son manejados a la luz de una comparación

[109] Entre las características de este tipo de poder, Foucault identifica en su famoso "El sujeto y el poder": 1) El pastor ejerce el poder sobre un rebaño más que sobre una tierra; 2) El pastor agrupa, guía y conduce a su rebaño; 3) El papel del pastor consiste en asegurar la salvación de su rebaño; y 4) El ejercicio del poder es un «deber». No es objeto de este estudio evaluar en qué grado la tecnología de la pastoral podría explicar un momento histórico como el de Rosas. En este caso, me conformo con subrayar los aspectos específicos que pueden coincidir con el modelo de pastoral en el que está usando Sarmiento para describir la pampa.

que será productiva y tendrá diferentes repercusiones: la pampa como una bucólica oriental.[110] La referencia inmediata son *Las ruinas de Palmira* de Volney, pero también alcanzamos a advertir la influencia de *Palestine or the Holy Land* (1831) de Michaël Rusell (a quien Sarmiento cambia su apellido por Roussel en el epígrafe del capítulo de La Rioja [Verdevoye 694]). A partir de estos y otros textos,[111] Sarmiento esboza los contornos de un territorio que se debería asemejar a su idea de lo que es Oriente, más exactamente al *archivo orientalista* que constituye parte fundamental del saber europeo sobre Oriente y el cual Sarmiento asume como lugar de enunciación.[112] La pampa, nos dice, se parece a las llanuras

[110] Interesante como puede ser para la historia de las ideas, Foucault anota en *Omnes et Singulatim* que la cuna del poder pastoral es Oriente: A grandes rasgos podríamos decir que la metáfora del rebaño se encuentra ausente de los grandes textos políticos griegos o romanos…Ese no es el caso en las sociedades orientales antiguas: Egipto, Asiría, Judea. El faraón era un pastor egipcio… La asociación entre Dios y el rey se lleva a cabo fácilmente, puesto que los dos desempeñan el mismo papel: el rebaño que vigilan es el mismo, al rey-pastor le corresponde cuidar las criaturas del gran pastor divino. Una invocación asiría al rey rezaba de la siguiente manera: «Ilustre compañero de pastos, tú que cuidas de tu tierra y la alimentas, pastor de toda la abundancia» (99).

[111] Carlos Altamirano, por ejemplo, conjetura entre las influencias también a la revista *Revue des denx mondes.* Como ejemplo ofrece la siguiente cita del número del 15 de enero de 1835: "A veces victoriosos, por lo general repelidos, su número parece no disminuir jamás; errantes y nómades como los árabes del desierto, la pampa les ofrece en sus impenetrables retiros asilos seguros, donde ellos van a disfrutar apaciblemente del fruto de sus conquistas". Y luego: "las llanuras de la pampa argentina son "planicies inmensas como las estepas del Asia" (16).

[112] A este respecto, Julio Ramos ha escrito en "Saber del otro: escritura y oralidad en el Facundo": "Sobre la particularidad americana se impone la *figura* (europea) del "oriental". Obsérvese, sin embargo, que el "conocimiento" que busca producir la analogía es imaginado. El discurso se desliza del mundo referido al *archivo orientalista* que, como señala E. W. Said, más que una red de conocimientos de la realidad "oriental",

que median entre el Tigris y el Eufrates; los gauchos son beduinos americanos; las tropas de carretas, caravanas de camellos que se dirigen a Bagdad o Esmirna; y Rosas, un Mehemet-Ali. Pero este ejercicio de comparación, que Ricardo Piglia interpreta como ejemplo de un procedimiento habitual en Sarmiento en el que conocer parte de la comparación de lo desconocido (la pampa) con lo ya conocido (Oriente), tiene también otros efectos.[113] Mediante este, la pampa, adquiere los matices, tonos, colores, formas y vegetaciones asumidas ya por ese mismo *archivo orientalista* que ha servido para definir los desiertos orientales. En este sentido, el desierto de Palmira —tal y como es percibido por Volney en *Les Ruines, ou méditations sur les révolutions des empires* (1791)—proporciona los elementos necesarios para nutrir la imaginería de la pampa argentina. Escribe Volney sobre el desierto asiático: "El ojo recorría en vano la inmensa soledad; ninguna vegetación, ni más colinas; nada más que llanura inmensa, llena de lagos fingidos por el espejismo; pero inculta y triste, como los lugares que rodea, y reflejando sus propios colores" (15-16). Es claro que hay poco en común entre el pavimento desértico de Palmira y el bioma de pastizales

comprueba ser un discurso históricamente ligado al expansionismo decimonónico y a la propia constitución de un territorio de identidad europeo, mediante la exclusión de los "otros" y la consecuente delimitación del campo "civilizado" (554).

[113] Piglia no es el único que ha considerado este aspecto. Javier Uriarte y Ericka Beckman ven en ello una de las tantas estrategias que Sarmiento emplea para construir la pampa argentina como un espacio completamente foráneo y ajeno a la civilización (Uriarte 65; Beckman 42-43); Aarti Madam Smith lo interpreta como parte de un esfuerzo por representar lo ignoto (la Rioja) a partir del exotismo más familiar (el Oriente) en el marco de un interés general por atraer migración de Europa (115). Y Ana María Barrenechea indica que la comparación permite afianzar la tesis de Sarmiento sobre "la influencia del suelo en las costumbres y de estas en la historia de los pueblos" (81).

característico de la pampa argentina en el que a lo sumo se pueden avizorar cordones medanosos litorales cerca del mar como los que encontraremos en *Don Segundo Sombra*. Y, sin embargo, Sarmiento transforma la pampa en su totalidad en un desierto sirio, un desierto plano y pedregoso, de caliza y gravilla en la superficie. Vale anotar que como el Frankenstein de Mary Shelley —el cual toma su sabiduría del libro de Volney que encuentra en la biblioteca de la familia De Lacey—, Sarmiento aprende del libro de Volney el régimen de visión adecuado, la "tintura asiática" (26) precisa para colorear su desierto imaginado. De ahí que ambos se definan desde la extensión de sus llanuras, desde las soledades que indican el despoblamiento y, sobre todo, desde la decadencia y decrepitud de la civilización expresada en los gauchos-beduinos. Pero la analogía no se limita a este aspecto y supone, igualmente, una trasposición de términos y de significados más amplios. La pampa adquiere, en consecuencia, los visos de aquello con lo que es comparada. Planicies arenosas, ríos secos, escasa vegetación y fauna incipientes pasan a integrar el inventario de características ideales que definen la pampa argentina. En el límite, Sarmiento podrá incluso sentir ante *su* pampa las mismas emociones que Palmira suscita en Volney: "Muchas veces, al salir la luna tranquila y resplandeciente por entre las yerbas de la tierra, la he saludado maquinalmente con estas palabras de Volney, en su descripción de las Ruinas: *La pleine lune, l'Orient se levait sur un fond bleuâtre aux plaines rives de l'Euphrate*" (26). Como el desierto de Volney, la pampa es un desierto deshabitado. Y entre ambas, entre la pampa y Palmira, el vínculo trágico de las soledades compartidas, de las llanuras ilimitadas e ingobernables.

La descripción de La Rioja completa la imagen desolada de la pampa. No solo la pampa se parece al desierto de Palmira sino que, en la provincia de La Rioja, esta replica los elementos de la Jerusalén de Russel. Adornada en su superficie por "stones and ashes, and a few thorny shrubs" (34), el desierto de Judea sirve como modelo para pintar los alrededores

de La Rioja: "Más hacia el oriente, se extiende una llanura arenisca, desierta y angostada por los ardores del sol, en cuya extremidad norte… yace el esqueleto de la Rioja, ciudad solitaria, sin arrabales y marchita como Jerusalén, al pie del Monte de los Olivos" (*Facundo* 91). El color de la tierra es del mismo tono rojizo u ocre que Russel halla en las planicies que rodean Jerusalén ("a red burning hut" [*Palestine* 34]); el clima, abrasador; y la tierra, seca y sin aguas corrientes (*Facundo* 91). Se suma entonces a la extensión de las planicies pampeanas, la aridez y esterilidad tomadas del pavimento desértico de Judea. Salvo algunos ríos escasos alrededor de los cuales crecerá una vegetación también en apariencia oriental (cedro libanés [*Cedrus libani*]), la pampa que se obtiene es extensión árida, sin agricultura ni simientes. Nada crece y nada crecerá. Sea ya una Palmira o una Palestina, la pampa es un paisaje de arenas rojizas, ilimitadas, vaciadas por la escritura, tierra cuarteada por el sol y teñida de rojos imprecisos por la imaginación.

Desde luego hay una conexión inmediata entre este desierto prefabricado y la estructura socio-política que sus mismas condiciones ecológicas parecen favorecer. En su artículo "El orientalismo y la idea del despotismo en el *Facundo*", Carlos Altamirano se percata de este vínculo y lo desarrolla desde lo que él caracteriza como el "fantasma (y volvemos al fantasma) del despotismo" (11). Así, y del mismo modo que los escenarios naturales en Asia han engendrado el despotismo y, con ello, la decadencia de sus civilizaciones, el desierto argentino solo puede producir el caudillismo bárbaro de Rosas (15). Cierto, pero podríamos agregar que la identificación de la pampa con una pastorela oriental obedece a una economía de signos más sutil. Lo oriental es la dimensión estética, romántica incluso, de una falencia evidente en el paisaje: la falta de límites y, por tanto, de propiedades. En su artículo, "Ley de tierras de Chivilcoy", publicado en *El Nacional* en 1855, Sarmiento escribe:

> La demarcación en lotes de terreno, partiendo de una base cierta, y cruzándose las líneas á distancias regulares, trae la ventaja de hacer imposibles las intervenciones de unas propiedades en otras, y por tanto los pleitos…. La tierra baldía no tiene nombres geográficos, y la pampa carece de accidentes marcados para especificar con precisión los límites de un terreno. (*Obras,* 23: 295-99)

La pampa se asume como una tierra baldía debido a la ausencia de marcadores que permitan distinguir los límites. Los límites, sin embargo, no son una categoría geográfica (*ex hyphotesi* la pampa carece de marcadores de ese tipo), sino más bien una convención social en virtud de la cual se pueda determinar lo que es de cada uno, a partir de la cual sea posible distinguir los campos de pastoreo que le pertenecen a cada estanciero, en suma, los límites de cada propiedad. Podría decirse entonces que lo que hay de Oriental en la pampa y de pampa en lo Oriental es precisamente cierta libertad natural resultado de la ausencia de estos límites que al final de cuentas remiten a la claridad en los linderos, pues porque, como el mismo Sarmiento lo comenta, "la propiedad de la tierra es la base de la sociedad" ("Ley de tierras de Chivilcoy" 290). El remedio liberal supone, para Sarmiento, la racionalización del territorio a través de la división de parcelas, la organización del vacío creado a partir de la mensura previa –siguiendo la norma geométrica– y su consecuente numeración de norte a sur y de derecha a izquierda (299). Con ello se garantizan las condiciones necesarias para una colonización controlada, para el poblamiento de la pampa en función del cultivo y aprovechamiento de la tierra.[114] No otra cosa exige el desamparo de las llanuras donde lo

[114] El rechazo, sin embargo, no se dirige a la vida rural en conjunto. Como lo anota Paul Verdevoye en "Viajes por Francia y Argelia", Sarmiento expresa abiertamente su admiración tanto por la agricultura y la ganadería

ilimitado coincide con "una autoridad sin límites" (*Facundo* 27), donde la naturaleza salvaje solo produce el desarrollo de las facultades físicas y no de la inteligencia, donde, en suma, la monotonía conduce a la pereza y al letargo, a la disolución de las costumbres. En ese sentido, el desierto, la pastorela bucólica de Sarmiento junto con la larga lista de sus males y vicios, funciona como justificación para un contrato social, para la creación de un Estado fundado en la defensa de la propiedad. Al mostrar todos los problemas que suscita tal modo de vida, Sarmiento construye así un argumento poderoso para la transformación del paisaje. El paisaje de la pampa deberá estar dividido, ocupado y aprovechado. A la par vendrá también la ley que garantizará la defensa de la propiedad. Y ya con ley, finalmente, brotará la civilización de los mismos campos en los que alguna vez solo había barbarie. Como si se tratará de una tela en blanco (y la comparación es de Sarmiento), la pampa puede volverse, con los matices necesarios y la paleta adecuada, "un jardín como las llanuras de Lombardia" (*Viajes* 263-64).[115] Se trata, en el fondo, de un trabajo de *landscaping* donde el desierto se convierte, por

siempre que ellas estén sometidas al control racional (694). Similarmente, Noél Jitrik advierte que en Sarmiento el pastoreo de ganado es aceptable siempre que armonice con la vida civilizada (*Muerte y resurrección* 83). Este elemento, la armonía entre civilización y pastoreo, sustenta la diferenciación entre Buenos Aires y el interior del país donde el pastoreo opera sin ley, ni propiedad.

[115] La cita en su totalidad dice: "Pero volviendo un poco el kaleidoscopio, la pueblo de bosques, tal como con más desventajas se ha realizado en las Landas de Francia, i en las desnudas montañas de las Ardenas. ¿Por qué la pampa no ha de ser, en lugar de un yermo, un jardín como las llanuras de la Lombardía, entre cuyo verdinegro manto de vejetacion, la civilización ha salpicado a la ventura puñados de ciudades, de villas i de aldeas que lo matizan i animan? ¿Por qué?... Dada la tela, se necesita la paleta i los tintes que han de matizarla" (*Viajes* 263-264).

vía de la modernización liberal que defiende Sarmiento, en otra cosa, otro paisaje, quizá poblado con bosques de eucaliptos (como él quería), pero sobre todo más propicio para la civilización.

Nada de esto se modificará notablemente tras conocer Europa o África. Frente al Sahara, Sarmiento escribirá: "Páramo llano i estéril, verdadera pampa elevada que pacen millares de rebaños" (*Viajes* 197). La pampa se pliega a la escritura, a la idea de ella y el paisaje entonces se resuelve en la confirmación de una esencia última que preexiste a la misma interacción entre el observador moderno y la naturaleza. Para Sarmiento todas las planicies son iguales de algún modo: desiertos que alojan la simiente de la barbarie, dunas sin ley ni civilización donde solo habitan pastores vagabundos.

Tampoco se alterará su perspectiva tras ver la pampa en 1852, durante la Campaña del Ejército Aliado Grande del Sur. Desde la orilla del Paraná, lo que observa le sirve a Sarmiento para confirmar lo que por intuición ya había vislumbrado: "Ondulaciones suaves pero infinitas hasta perderse en el horizonte" (105). Doce años después, y con los deberes de la presidencia ya asumidos, Sarmiento recordará desde Chivilcoy esta misma experiencia:

> Yo había descrito la Pampa sin haberla visto… Sucedióme después, que por las viscitudes de la guerra civil, desde la cubierta en un vapor en San Lorenzo de Santa Fe, divisé la Pampa con su vellosa frente; y descendiendo sobre ella sentí que esa era la Pampa misma que yo me imaginaba y aún me parecía que el olor refrigerante del pasto había antes afectado mis sentidos al describirla. ("Chivilcoy Programa" 408)

A la larga, no hay distancia entre la pampa imaginada y la pampa observada y sentida. Más bien, sucede lo contrario. La idea de la pampa se confirma con los datos sensibles, con

la información que recibe durante la Campaña. No hay nada nuevo, parece decirnos Sarmiento, en lo que veo, todo ya lo había imaginado con lo cual está claro que, al menos para Sarmiento, hasta lo infinito e ilimitado puede ser sometido a la razón.

Y, sin embargo, hay zonas del desierto argentino que ni siquiera Sarmiento puede imaginar. El 30 de marzo de 1870, y ya con Sarmiento instalado en la Presidencia de la República, el coronel Lucio V. Mansilla, embajador autoproclamado de la civilización, emprende camino hacia las tolderías del cacique Mariano Rosas, ubicadas en Leubucó, al sur del Río Quinto, más allá de la frontera, en eso terreno impreciso denominado Tierra Adentro. El viaje, que en su totalidad dura 18 días, tiene el propósito de asegurar el cumplimiento del tratado de no agresión con los ranqueles seriamente maltrecho –al parecer de Mansilla– por las enmiendas que Sarmiento hiciera sobre este (Sosnowski xvi-xvii). Mansilla y sus hombres cruzan la frontera, el límite impreciso de la civilización esperando recuperar la confianza de los indios y así contribuir a su manera con la empresa inacabable de la civilización. Semejante tarea no es, sin embargo, del todo desconocida para él. Antes, y bajo las órdenes del General José Miguel Arredondo, Mansilla ha participado en la ampliación de la frontera desde el Río Cuarto hasta el Quinto mediante una ocupación gradual del territorio en la que se adelantaban, por etapas, la línea de fortines (Rodríguez 342).[116] Pero lo que está más allá de Río Quinto y que se extiende hasta el Río Negro es diferente, desconocido a su manera a

[116] Julio Caillet-Bois suministra una descripción más detallada de este evento: En 1869, "se ordenó el avance de la frontera de Córdoba al Río 5, movimiento que Mansilla -con la ayuda del coronel ingeniero Juan F.Czetz a quien se confió la dirección técnica de la maniobra- ejecutó con diligencia… Quedó constituida así una nueva frontera desde La Amarga (desagües del Río V) hasta el Fuerte Coronel Gainza, la Frontera Sudeste de Córdoba, y Mansilla quedaba a cargo de ella y de la Frontera Sur (desde el Fuerte 3 de febrero hasta La Amarga)" (119).

pesar de las noticias que llegan de ella, de los malones, de las confrontaciones, de las historias que se cuentan sobre gauchos que cruzan la frontera para nunca más regresar.

El efecto directo de esta aventura en tierras salvajes supone una especificación de los límites de la otrora "pampa infinita" bajo pretextos defensivos, estratégicos. Como resultado de ello, Mansilla produce cuatro documentos que contienen su experiencia en Tierra Adentro: 1) un informe oficial: el "Cuadro completo del estado de los toldos"; 2) un croquis topográfico de la antigua y nueva línea de las fronteras de Córdoba y Santa Fe; 3) la serie de cartas formalmente dirigidas a Santiago Arcos, publicadas en el diario *La Tribuna* de Buenos Aires, entre el 20 de mayo y el 7 de septiembre de 1870; y 4) el libro *Una excursión a los indios ranqueles*, publicado en 1870 por la imprenta de Belgrano, en Buenos Aires. A la luz de las exigencias propias de la guerra, todos estos textos pueden ser leídos como formas de limitar el espacio: primero, porque ofrecen un inventario relativamente detallado del estado de Tierra Adentro,[117] pero también, y en segundo lugar, porque la información recabada está, al final de cuentas, destinada a limitar el flujo y movimiento que transita de lado a lado, ese surplus inasimilable para la máquina de la civilización: los indios, los malones, los polvos, las cautivas que se niegan a regresar, en fin, todo aquello que produce el otro lado de la frontera.

[117] Entre las cosas que descubre el ojo atento de Mansilla pueden destacarse el inventario de familias ranquelianas, los nombres de los capitanejos, el número total de los ranqueles (Mansilla los estima en 4000 o 6000), los indios capaces de pelear (alrededor de 300), su ubicación más o menos exacta, el croquis de la pampa, la ubicación de las tolderías, en suma, de todo lo necesario para controlar y poner límite a la vastedad de las arenas pampeanas.

Es cierto que al igual que sus contemporáneos, Mansilla interpreta la pampa desde la tradicional división entre civilización y barbarie. También lo es que en la práctica, su excursión amplia el campo de visión liberal asimilando estas tierras ignotas dentro del modelo de estado de naturaleza sin ley ni propiedades que ya Sarmiento había definido. Y aun así, aún cuando en el fondo su excursión no hace otra cosa que extender los límites del desierto, existe en Mansilla una mirada parcialmente distinta, una mirada donde los espejismos, digresiones, citas, sueños y el "propio yo expansivo" del autor diluyen, a pesar de su manifiesto compromiso con la verosimilitud del relato, las certezas dando paso a un estilo fragmentado, pero de algún modo más coloquial, más cercano a la oralidad (Ramos "Entre otros" 96). Se trata de una mirada que torna en conjetura lo evidente, que invierte la antinomia civilización / barbarie, que cuestiona las jerarquías consabidas, y que, por momentos, se atreve incluso a contravenir la adhesión táctica a un modelo de civilización cuyo referente se encuentra en Europa (Ramos "Entre otros" 76-78). [118]

La diferencia estriba, quizá, en la experiencia directa que tiene Mansilla con la pampa. "No hablo como un sabio sino como un observador", nos dice el coronel, con lo cual establece su lugar de enunciación y la diferencia entre su registro y el de otros que lo han precedido. Podría decirse entonces que su autoridad como narrador emana del acto de observar y escuchar con atención la enorme polifonía del desierto hasta el punto de convertirse él mismo

[118] Sobre este elemento particular, Jens Andermann anota: "Que sea en Mansilla, precisamente, donde estas voces disidentes se oyen y perduran, no es casual: *Excursión* es tal vez el texto más radical en construir la frontera como un espacio de saber, un lugar de elocución desde donde observar y juzgar la patria" ("Fronteras" 125).

en un baquiano, [119] uno más de los muchos personajes (el espía o el embajador son otros ejemplos) que adopta el yo de Mansilla y que en esta oportunidad le alcanza para figurar la lengua profunda de la pampa, ese sistema de signos ininteligibles donde rastrilladas, lagunas y montañas tienen un significado preciso. Aún así, es claro que su observación no es neutral y está modelada, en mayor medida, por una visión militar. De hecho, como lo señala Jens Andermann, para el momento en que escribe Mansilla su excursión, el "desierto" como tal ha asumido la forma más benigna de "frontera" ("Fronteras" 122) y, con ello, el lenguaje para describirla será más cercano a la estrategia militar. La pampa de Mansilla se convierte entonces en un escenario de maniobras, un campo de operaciones militares cuyos detalles han de ser conocidos cabalmente en la medida que de ello depende la posibilidad de una ofensiva militar: "El deber de un soldado, es conocer palmo a palmo el terreno donde algún día ha de tener necesidad de operar" (7). Precisamente por ello, porque es necesario distinguir el espacio real del espacio ficcionalizado, para Mansilla resulta necesario, antes que nada, escandir, separar y filtrar las miradas de la pampa, la información presente en los libros, en el archivo letrado de ella.

En su libro *The Desertmakers*, Javier Uriarte menciona que la guerra confronta al viajero con la insuficiencia de sus lecturas (6) y, en buena medida, esto es lo que sucede con Mansilla: "No se aprende el mundo en los libros" (162), dice el coronel aludiendo, con su

[119] Este saber, sin embargo, solo puede surgir del hecho mismo de recorrer la pampa. La máxima "Hay que ser un baqueano para hablar de las pampas" establece una distancia respecto al saber letrado, pero también una fuente particular de autoridad que vendrá a residir en la experiencia del espacio. La dependencia en la visión como fuente y autoridad para la narración es central, determina la manera en que Mansilla se acerca. Para entender hay que ver y comprobar. De ahí que el baqueano represente la suma de sus aspiraciones militares. Avanzar la frontera requiere ver la frontera, entenderla desde su interior.

habitual humor vedado, al saber ilustrado de Sarmiento. Y en efecto: no se puede dirigir una avanzada con *La Cautiva* o el *Facundo*. Más bien, la pampa se halla de algún modo inscrita en las aventuras que cuentan los paisanos, en la plática con el mate, en los cuentos de fogón, en el recorrido mismo que exige la digresión y los circunloquios con los que el yo hiperbólico de Mansilla también va reduciendo, poco a poco, el ominoso vacío del desierto. De ahí que al evaluar la información recabada en el archivo letrado de la pampa, el balance sea abiertamente desfavorable. En Chamalco, y ya superada la Laguna del Cuero, Mansilla escribe:

> Los que han hecho la pintura de la Pampa, suponiéndola en toda su inmensidad una vasta llanura, ¡en qué errores descriptivos han incurrido!
>
> Poetas y hombres de ciencia, todos se han equivocado. El paisaje ideal de la Pampa, que yo llamaría, para ser más exacto, pampas, en plural, y el paisaje real, son dos perspectivas completamente distintas.
>
> Vivimos en la ignorancia hasta de la fisionomía de nuestra Patria.
>
> Poetas distinguidos, historiadores, han cantado al ombú y al cardo de la Pampa. ¿Qué ombúes hay en la Pampa, qué cardales hay en la Pampa?
>
> ¿Son acaso oriundos de América, de estas zonas?
>
> ¿Quién que haya vivido algún tempo en el campo, hablando mejor, quién que haya recorrido los campos con espíritu observador, no ha notado que el ombú indica siempre una casa habitada, o una población que fue; que el cardo no se halla sino en ciertos lugares, como que fue sembrado por los jesuitas, habiéndose propagado después? (55)

Ni ombú ni cardos en las pampas de Mansilla. No se equivoca, sin embargo. Pero su sorpresa tiene que ver con una premisa errada, con el patrón que usa para calibrar lo que hay en Tierra Adentro. Los cardos en sus tres variantes, ya notadas por Charles Darwin (*Cynara cardunculus, Silybum marianum* y el *Cardu macrocephalus*) son nativos del Sur de Europa y del norte de África aunque llegaron en el siglo XVIII al Río de la Plata (Amaral 129). Para comienzos del siglo XX, el cardo asnal (*Silybum marianum*) era uno de los más extendidos en las pampas como resultado de las actividades antrópicas, principalmente ligadas a la ganadería (Amaral 131). Ahora bien, puesto que en la zona que se encuentra Mansilla la ganadería aún no es una práctica extendida es natural que el cardo no esté presente. La ausencia de cardo, en consecuencia, confirma lo obvio: la ausencia de estancias y, por ello mismo, de un número importante de ganado en la zona. De este modo, la corrección que realiza Mansilla sobre la imagen de la pampa depende de un presupuesto que conecta pampa con ganadería y, por ahí mismo, con los males ya señalados por Sarmiento. La falta de cardos y, por extensión, de la vegetación asumida como natural para todo el desierto revela, en consecuencia, una pampa no codificada, aún no referenciada propiamente en los tratados y libros. Esta pampa, la frontera de Mansilla, es diferente de la imaginada por Sarmiento al menos en el sentido que no existe el elemento disociador de la ganadería y, por ello, no puede ser modelada como una pastoral cabalmente. De una u otra manera, al cruzar el Río Quinto nos sumergimos en una pampa ignota, región al margen del capital.[120] No hay referente para

[120] En su "Viaje por América del Sur", Félix Azara se percata del mismo hecho: "He observado igualmente mil veces, que alrededor de las casas, ó de todo paraje donde se establece el hombre, se ve nacer al instante malvas, cardos y hortigas, y muchas otras plantas cuyo nombre no conozco, pero que no había hallado en los parajes desiertos, y a más de 30 leguas à la redonda. Basta que el hombre frecuente, aunque sea á caballo, cualquier

ellas, no hay mapa que valga. Nada hay en lo leído que pueda informarnos sobre lo que viene. Como Facundo para Sarmiento, en este caso dependemos enteramente del propio Mansilla para movernos por entre los secretos del desierto.

Uno de los aspectos que sobresale entonces es que ya no se trata de una pampa sino de varías: las pampas. Es cierto que los motivos usuales aparecen de vez en vez para ayudar a entender el paisaje. La pampa es todavía un desierto solitario, triste, imponente y monótono como el mar en calma: "Leguas y leguas de árboles secos, abrasados por la quemazón; de cenizas que envueltas en la arena, se alzan al menor soplo de viento; cielo y tierra; he ahí el espectáculo" (120). Pero incluso así, estas pampas tienen variaciones, no son llanuras monótonas (a pesar de la insistencia de Mansilla), sino otra cosa, una multiplicidad que se le revela progresivamente al coronel. Frente a la ausencia de cualquier topografía de la que adolece el texto plano de Sarmiento, las pampas de Mansilla se agitan siguiendo contornos imprecisos que funcionan como pequeñas interrupciones en la monotonía, ondulaciones en

---

camino para que nazcan à las orillas de él algunas de las preindicadas plantas; que no existían àntes y no se encuentran en los campos inmediatos: y es suficiente cultivar un jardín, para que nazca la verdelaga. Parece pués, que la presencia del hombre y de los cuadrúpedos produce un cambio en el reino vejetal, que destruye las plantas que crecían naturalmente y hace nacer otras nuevas." (71).

Hay, sin embargo, límites para este argumento. Gustavo Recalt señala en su artículo "Los cardos y las tareas rurales en la provincia de Buenos Aires durante el siglo XIX" que, en un primer momento, la actividad humana lo sembró junto con las semillas buenas, pero luego el cardo se expandió solo, principalmente por efecto del viento. Asimismo, agrega, en oposición con la tesis de Amaral, que "el cardo no indica necesaria y fundamentalmente presencia humana, sino tierra alta y de excelente calidad" (s.p). De ser cierto, la ausencia de estos en Tierra Adentro, podría ser tomada como evidencia del poblamiento del área, pero también de la calidad de la tierra donde están dispuestos los ranqueles. A falta de más información, dejo abierta la cuestión.

el terreno arenoso que ponen en riesgo la aparente continuidad. Entre estos fragmentos, que se suceden como imágenes casi cinematográficas, surgen médanos, terrenos inundables, cañadas y cañadones, montecitos de pequeños arbustos, salitrales con una superficie plateada como la del agua (45); están los montes de espinillos, donde crecen algarrobos, caldenes, chañares, y la verdosa gramilla (60). No es un desierto de arena este que recorre Mansilla. Cursos de agua como los arroyos de Santa Catalina y Sampach, ecosistemas lacustres como el Chameco, Tarapendá y Santo Tomé son parte también del "inestimable valor" del área (eso sin mencionar que cada médano es una esponja absorbente que esconde, baio su superficie, agua a borbotones). Del mismo modo, hay grama frondosa por doquier, campos con tréboles que exudan aromas suaves y balsámicos (255). Todo dispuesto aún de un modo impreciso, disperso y achatado, pero sobre todo sin orden ni trabajo que los aproveche. Pura potencia sin ejecución. ¿Qué serían de estas tierras con trabajo y esfuerzo?

La fauna y la flora es también variada. En esta pampa encontramos avestruces (ñandú), gamas, guanacos, liebres, gatos monteses, o peludos o mulitas o piches o matacos (13) y el tigre argentino (que no es otro que el puma). También somos testigos, ya en las lagunas y lagunitas, de la presencia de rosados flamencos, de los cisnes, gansos, patos y gallaretas (233), todo muy propicio para la cacería "porque jamás faltan bichos que bolear" (13). La flora, por su parte, es revisada también desde su utilidad dentro de la economía precaria de las pampas. Además de la cebadilla o el porotillo, aprendemos que la leña del algarrobo (*Prosopis alba*) es excelente para el fuego, que su fruta engorda y robustece a los caballos, que esta misma sirve para elaborar la chicha y para hacer patai (233); también descubrimos la carda (no el cardo), especie de cactus que produce bellotas verdes, y cuya leña arde admirablemente (237). En suma, las pampas de Mansilla parecen haberse liberado

de su atuendo oriental para florecer en su particular ecología local, en su especificidad y multiplicidad hasta ahora apenas conocidas.

El conjunto, sin embargo, no suscita mayor placer estético en Mansilla (60). Siguiendo en esto al menos el parecer de Humboldt, la ausencia de una naturaleza exuberante como la de los trópicos hace de la pampa un objeto poco propicio para la pintura o la poesía. No hay, en consecuencia, nada excepcional en el paisaje (de hecho, nada excepcional que lo convierta en un paisaje). Es verdad que por momentos Mansilla se deja tentar por la línea de horizonte ininterrumpido en la que se pierde su aburrimiento, por la belleza perezosa de ciertas noches, por el reflejo oblicuo del cielo en los salitrales. Pero siempre es el cielo, siempre son las nubes o las estrellas las que llaman su atención, casi nunca la "agreste alfombra de la pampa" (388) que pisa, que observa con detalle durante su viaje.

Retirada, pues, la variable estética de la ecuación, las pampas pueden ser observadas enteramente desde su mera utilidad, a partir del criterio único que es su posible función dentro de un futuro Estado liberal fundado en la propiedad productiva. Como los viajes de da Cunha o Triana en la Amazonia, el de Mansilla es también una oportunidad para la creación de eso que Andermann denomina una *ficción anticipada del Estado* ("Fronteras" 125), un espacio normativo de disciplinamiento biopolítico en el que la civilización, la paz y la libertad se vislumbran como promesas de lo que podría ser la pampa una vez sometida por la máquina de la civilización (Mansilla 60). En este sentido, la flora, la fauna, las corrientes de aguas, la leña abundante, los pastos, y en general todo el espacio natural es percibido como apropiado para la introducción de la agricultura y la ganadería en la región; todo parece insinuar la riqueza de un territorio cuya explotación solo encuentra un impedimento:

> Aquellos campos desiertos e inhabitados, tienen un porvenir grandioso, y con solemne majestad de su silencio, piden brazos y trabajo.
>
> ¿Cuándo brillará para ellas esa aurora color rosa?
>
> –¡Cuándo!
>
> ¡Ay! Cuando los Ranqueles hayan sido exterminados o reducidos, cristianizados y civilizados. (389)

El problema, desde luego, no son necesariamente los ranqueles sino aquello de lo que carecen estos. Al igual que sucede con los gauchos de Sarmiento, la movilidad extrema de los ranqueles, su impertinente nomadismo, frena la estabilización del territorio. Tal grado de inestabilidad evita, por lo tanto, que la pampa alcance su máximo potencial, que se transforme en una región productiva pese a sus condiciones innegablemente favorables. Predominan, por ello, las prácticas bárbaras: los robos, los raptos, los asesinatos, la desocupación, la ebriedad y al exceso, todas ellas manifestaciones de una libertad absoluta sin restricciones ni límites cuyo correlato se encuentra inscrito en la superficie misma de las pampas. Podría decirse entonces que las pampas de Mansilla son producidas también desde una carencia fundamental, pero que a pesar de todo resulta necesaria para el futuro productivo de la región. Esta carencia coincide, de forma superficial, con la ausencia de instituciones modernas. No hay en sus pampas asomos de un Estado y mucho menos del conjunto de instituciones políticas (por ejemplo, la clara diferenciación del poder ejecutivo, legislativo y judicial) que lo caracterizan en su forma moderna. Sin embargo, y puesto que el sustento último de estas instituciones reside en la presencia de la ley, en el fondo lo que falta, lo que realmente define a estas pampas es –como sucede igualmente con la porción de territorio que imagina Sarmiento–la ausencia de ley. Es justamente esta anomía generalizada la que posibilita el

desborde, el movimiento no regulado, la libertad absoluta que atrae, pero suscita en igual medida recelos en Mansilla.

El aspecto más claro de esta falencia tiene que ver con la propiedad. [121] Como lo nota el coronel Mansilla, no hay en el desierto ranquel propiedad alguna porque todo está sujeto a la misma dinámica que caracteriza a los ranqueles, al mismo flujo y libertad donde nadie tiene certeza de lo que posee excepto por lo que puede obtener por el artilugio de "pedir con vuelta", pero sobre todo, y como queda claro en la discusión entre Mariano Rosas y Mansilla, porque ni siquiera el concepto de propiedad sobre la tierra, su carácter de mercancía, existe para ellos. La pampa, por tanto, se presenta como un territorio llano e ilimitado, no por sus condiciones bio-geográficas, sino por la falta de divisiones sobre su superficie, por su ausencia de convenciones sociales que diferencien y estructuren la posesión de la tierra. En una palabra: las pampas, la frontera es un desierto *ilimitado* porque no hay sobre ella propiedades que la limiten.

En *The Desertmakers*, Javier Uriarte señala –siguiendo en esto a Deleuze y Guattari– que mientras el espacio de lo nómada es plano, llano, suave, el del Estado es estriado en tanto se encuentra dividido por límites, ferrocarriles, autopistas, puestos de control, instalaciones militares que pliegan, a manera de arrugas, la piel de la pampa. Bajo estas condiciones, la guerra en la pampa tiene el propósito fundamental de transformar el "smooth desert" de la

[121] En *Un desierto para la nación*, Fermín Rodríguez indica que en el caso de Mansilla el problema económico de la propiedad deviene táctica militar. En efecto, el nomadismo de los ranqueles, sus formas de vida, impiden la consolidación de la propiedad y, con ello, del sistema de instituciones liberales que la apoyan. De ahí que si existe un impedimento en el desierto este resida en los ranqueles.

pampa en un "striated desert" (26). La visión militar de Mansilla opera de un modo similar. Conquistar el desierto supone un ejercicio de transformación del paisaje. Las pampas deberán dejar de ser ilimitadas para dividirse en parcelas claramente alinderadas, pero también deberán ser plegadas a través de la inserción de líneas de ferrocarril que las crucen conectando su producción con el puerto de Buenos Aires y, desde allí, con el mundo (Mansilla 222). El paisaje resultante, el ideal al menos, es la materialización del liberalismo decimonónico. No ya un desierto sino una campiña surcada por terrenos arados, pastos para el ganado, quizá algunos árboles y manantiales en el fondo, pero en cualquier caso todo perfectamente ordenado, diferenciado y ensamblado a partir de la máxima que reza que "la tierra es de quien la hace productiva por el trabajo" (Mansilla 304).

Ciertamente, este podría ser el compendio final de las impresiones de Mansilla sobre las pampas, el inventario del paisaje y su plano general para la arquitectura futura de estas de no ser porque, a lo largo del texto, también encontramos momentos en que el paisaje parece desvanecerse en su mirada. Quizá sea este, en el fondo, el punto más característico del desierto de Mansilla: cierta inseguridad sobre lo que ve y la cual lo distancia diametralmente de la pampa plenamente definida que Sarmiento crea en su texto. Porque a pesar de la claridad en los propósitos, a pesar del rigor en la observación, las pampas, las pampas que recorre Mansilla, parecen siempre jugar en su contra. El sol reverbera sobre la arena y en la distancia se forman caprichosos mirajes. Lo cercano se antoja entonces lejano mientras que los objetos ubicados en el horizonte adquieren un aura de irrealidad. Enfrentado a "los polvos", aquellas nubes de arena que se forman en el desierto, Mansilla explica:

> Creíamos acercarnos al fenómeno y nos alejábamos, creíamos alejarnos y nos acercábamos, creíamos descubrir visiblemente en su seno objetos y nada veíamos […]

> íbamos a llegar y no llegábamos porque el terreno se doblababa en médanos abruptos, subíamos, bajábamos, galopábamos, trotábamos con la imaginación sobreexcitada […] pero nada, la nube se apartaba. (117)

Nada, en suma, es lo que aparenta ser. Las pampas engañan la vista dejando en claro que no hay forma de calibrar ni medir distancias con absoluta certeza, no hay modo de saber a ciencia cierta cuáles son las motivaciones de los ranqueles dentro de la sutil economía de signos que manejan en sus negociaciones. No debe asombrarnos entonces que este elemento difuso corroa la misma visión del observador sobre la cual se justifica la impresión utilitaria de la pampa. Pues si nuestro observador toma los espejismos por realidades y las realidades por espejismos, ¿cómo podríamos confiar en lo que nos reporta? En cierto modo, esta es la dimensión más literaria del texto de Mansilla. Una excursión, se sabe, también es una digresión (*excursus*), un discurso que se aparta del hilo natural del tema, una forma de estar perdido que, semánticamente al menos, encuentra correspondencia con el sentido original de excursión: salida rápida de un territorio acotado. Entendido como digresión, *Excursión a los indios ranqueles* también es una oportunidad para el extravío y, en cierto modo, también para el delirio.

En su ensayo "Delirio, teoría, comunismo", Duchesne Winter nos recuerda que "el delirio es una formación resistente a la realidad como orden consumado" (23). Como negación de lo dado motivado por el deseo, el delirio también produce sus propios paisajes, su propia manera de negar el espacio. Y en el desierto delirante de Mansilla todo, absolutamente todo (incluso Mansilla mismo), flota en medio de una atmósfera enrarecida donde los sueños se mezclan con espejismos, donde las narraciones se convierten en recuerdos y los recuerdos en fantasías sobre el futuro. Consecuentemente, las divisiones

aceptadas también colapsan. Los bárbaros ranqueles se convierten en refinados representantes de la civilización, tanto o más que los ingleses o alemanes; los unitarios se visten de colorados; y en los sueños, los cristianos más insignes de la República Argentina se disfrazan de indios y se dedican al canibalismo (260) ¿Quiénes son entonces los bárbaros? ¿Dónde comienza la barbarie? ¿Está realmente la civilización en la retaguardia del Río Quinto?

En la misma línea, los ranqueles desaparecen y aparecen en cordialidades y parlamentos extremos que llevan a intuir acercamientos, pero también distancias: espías merodean las negociaciones y los ejercicios de diplomacia porque no hay certeza sobre las intenciones de ninguno de los bandos. Se suele señalar que Mansilla es un espía (Rodríguez 349), pero ¿no es acaso igualmente cierto que las múltiples pausas en la negociación interpuestas por los ranqueles son también formas de espionaje? En este ambiente de mutua desconfianza, las partes ensayan alguna puesta en escena, imposturas o simulaciones mediante las cuales fingen ser lo que no son aunque en el camino terminen siendo un poco eso también.[122]

Desde luego, todo esto ocurre en el mismo plano escritural en el que se despliega el informe militar. Pero ello da pie para pensar en cierta continuidad, incluso un grado importante de irrealidad que cobija no solo los momentos de delirio vergonzante (recuérdese a Lucius Victorius Imperator), sino también sus informes sobre lo que tienen o no tienen los ranqueles, sobre lo que hay o no hay en el desierto. A la larga, todo puede ser parte del mismo espejismo. "¿Che, Lucio, ¿realmente has estado vos entre los indios?", recuerda el propio

[122] Un estudio sobre la teatralidad y su relación con el "yo" en la obra de Mansilla puede encontrarse en el trabajo de Sylvia Molloy, "Imagen de Mansilla".

Mansilla en una más de sus *Causeries*. Y quizá no. Quizá el desierto o la frontera no hayan sido más que una obra de teatro, una gran farsa, arena entre las manos. Adormilado por la monotonía nocturna del viaje, Mansilla vislumbra los contornos de su paisaje delirante:

> Me quedé como soñando…Veía todos los objetos envueltos en una bruma finísima de transparencia opaca; los árboles me parecían de inconmensurable altura, vi desfilar confusas muchedumbres, ciudades tenebrosas, el cielo y la tierra eran una misma cosa, no había espacio… (67)

Con la salida del desierto concluye la digresión y Mansilla ingresa de nuevo a la civilización, a su porción de tierra limitada o acotada. Superado el sueño, este rinde cuentas de su viaje. El informe que entrega a Arredondo, el mapa, las cartas en *La Tribuna* son prueba de ello. Pero el delirio, como una toxina, ha quedado también instalado en el imaginario de la pampa, no como una visión objetiva de lo que esta es, sino como síntoma del fracaso de la mirada que se dirige a la pampa, como contracara de su historia oficial. Es ese desierto, justamente, el que encontraremos, mucho más elaborado, más o menos explícito, en el *El impostor* de Silvina Ocampo; es la pampa inundada por donde transitan los personajes de *Las nubes* de Juan José Saer; es la pampa sin lenguaje de *Ema, la Cautiva* de César Aira; son los campos de soja descritos en *Distancia de rescate* de Samantha Schweblin. Por el momento, sin embargo, el propósito de la excursión ha sido cumplido a cabalidad. Mansilla vuelve a ser Mansilla, pero algo de ese desierto vuelve con él. Unos años más tarde será relevado de su puesto por violar la ley y fusilar a un desertor reincidente. Imposible determinar sus razones, pero quizá podamos conjeturar cierta continuidad entre dos eventos aparentemente separados por el tiempo. Hay momentos en *Una excursión* donde casi sentimos que Mansilla,

movido por ese ímpetu secreto del que hablaba Borges en su *Historia del traidor y la cautiva* (1942), está a punto de amotinarse, de unirse a las hordas de Calfucurá y traicionar a la civilización. Son momentos en que lo podemos imaginar sobre su caballo, siguiendo la ruta sinuosa de la rastrillada del cuero, para retornar con su banda de lombardos pampeanos. A la luz de ello, fusilar a un desertor es tan solo una forma más directa de regresar a ese desierto.

Pese a las diferencias evidentes, hay una dimensión en que los desiertos orientales de Sarmiento y las pampas de Mansilla se complementan. Ambos parten de un espacio llano, ilimitado y vacío, un espacio sin propiedades, ni dueños, donde todavía no existe un control efectivo sobre el territorio. Estamos, en este punto, en el inicio del juego que conducirá a la repartición total de la tierra pampeana y, en ese punto, parece esencial establecer los alcances del tablero de juego. Mansilla extiende el desierto ya imaginado por Sarmiento más allá de la frontera hasta alcanzar casi el Río Negro. Producido desde la visión liberal, toda esa región será reducida a un espacio sin ley. Los elementos orientales que le imprima Sarmiento o su multiplicidad y polifonía no dejan de ser una suerte de maquillaje para presentar este espacio como un estado de naturaleza pre-social. Las variaciones, las diferencias entre uno y otro autor se sustentan en la percepción de ese mismo estado de naturaleza. Si para Sarmiento esta encarna la violencia y la barbarie pura, Mansilla encuentra en sus pampas más pliegues, una mayor complejidad de la que delata la dicotomía simplista de civilización y barbarie. En ambos casos, está claro, la pampa es un territorio que necesita ser conquistado, dominado, pero sobre todo transformado en un paisaje productivo. En ese sentido, hacer de la pampa un desierto es tan solo una excusa para su futura incorporación dentro de la Nación y el mercado. Con ello se anuncia el exterminio de sus pobladores, de sus costumbres, de ese mundo construido más allá de la frontera, pero también de la vegetación y la fauna de la zona. Como una verdadera *tabula rasa*, como el tablero del *Estanciero* al inicio del juego, en reemplazo

de todos estos elementos tendrá que llegar la agricultura y la ganadería, ambas dentro de un régimen de propiedades debidamente organizado por la ley.

Por ahora, al menos en el cierre dudoso del XIX, la pampa está allá y es distinta. Posibilidad pura que articula las esperanzas de una nación plenamente consolidada, pero al fin al cabo materia prima para la utopía liberal de un mundo donde las mercancías transitan libremente tan solo apoyadas por una infraestructura propicia (Montaldo Cuerpo de la patria 17). En este aspecto, la Amazonia y la pampa comparten un destino similar. Ambos paisajes tienen en común ser parte de ese *wilderness* americano a través del que se imagina la naturaleza como una entidad prístina en espera de brazos que la hagan productiva.[123] Y, sin embargo, a diferencia de la Amazonia donde la naturaleza parece ser menos proclive al avance de la frontera productiva, la pampa, en menos de 50 años, pasará a convertirse en eso que se soñó. La pampa, es necesario insistir, ese espacio en el cual Rosas podía tomar su caballo y desfogar, sin rumbo, su ímpetu, dará paso a un espacio plenamente dividido y privatizado, un espacio atravesado por casi 1500 km de vías y cerca de 100 estaciones de

[123] Gabriela Nouizeilles advierte que en Sarmiento –pero podríamos decir que también en Mansilla– el término desierto está no solo vinculado con la aridez y falta de agua, vegetación o vida silvestre, sino también con la noción de *wilderness*: "In Sarmiento's account of Argentina's overpowering geography, the Spanish word desierto oscillates between two apparently conflicting meanings. On the one hand, desierto coincides with the English term ''wilderness'' as a wild and uncultivated region, uninhabited or inhabited by so-called barbarians nomadic indians or gauchos. It is a land that holds unlimited resources that the new nation must appropriate, if necessary by force, in order to exploit them for the sake of progress. On the other hand, desierto refers to ''desert'' as an arid, barren region that can support only sparse and widely spaced vegetation or no vegetation at all" (253). En un sentido importante, esta sección se ocupa de entender cómo ambos significados se articulan dentro de la caracterización del paisaje de la pampa.

tren. También harán parte de ese paisaje liberal, sementeras de cereales, rebaños que engordan en pastizales cercados por esos 1805 millones de kilómetros de alambrado que se importarán entre 1876 y 1907 y con los que se podría rodear ciento cuarenta veces el perímetro del país (Sbarra 94). Pero entonces si el pasado, representado en las poblaciones humanas y no humanas de la pampa, ha sido totalmente eliminado y el futuro se ha hecho presente, ¿qué más queda? La anulación del tiempo, la fatalidad del espacio mismo que se extiende. O como lo sugerirá Martínez Estrada años después en su Radiografía de la Pampa: puro espacio sin tiempo.

### 4.2 El paisaje, el precio de la tierra

Hay una relación no tan obvia entre el paisaje y el valor de la tierra. Al hablar de la pampa, Julio Argentino Roca señala en su mensaje al Congreso de la Nación del 14 de agosto de 1878:

> Abundan pastos de varias clases; el agua dulce y clara se encuentra en grandes lagunas, al pie de los médanos de arena, y a donde no se la ve en la superficie, se oculta tan de cerca, que basta levantar algunas paladas de arena para que surja en abundancia del seno de la tierra (*La conquista*, 418).

Ya no se trata del desierto estéril donde abundan los médanos de arena con visos orientales; tampoco de las praderas sin orden ni control que limitan tan solo con el delirio que ha visto Mansilla con sus ojos. La propiedad se extiende por la pampa y, con ello, esta

se transforma paulatinamente en un espacio productivo, aprovechable y, por tanto, en una oportunidad más para la inversión y el tránsito de capitales. Sin mayor sorpresa, por esos mismos años el valor de la hectárea de tierra pampeana se incrementa. Según Fernando Rocchi, tan solo entre 1883 a 1913 el precio promedio de la tierra en la región se multiplica por diez casi con la misma constancia obstinada que avanza la frontera productiva (23).[124] Podría decirse entonces que entre el cambio en la percepción del paisaje y el aumento en el precio de la tierra existe una vaga correlación, cierta dependencia mutua la cual produce una variación en ambos lados de la ecuación. La prensa no ignora el espíritu de los nuevos tiempos. Encontramos que por esos mismos días esta se preocupe por desmentir la imagen de la pampa como un desierto en atención al propósito general de atraer inversión e inmigrantes así como también legitimar, de paso, la ya finalizada "domesticación del desierto". En algunos casos sobrevive el rezago romántico de las pampas lisas y llanas, territorio de indios y *outlaws*, pero también empiezan a interpolarse imágenes de aquello en lo que empezaba a convertirse la pampa. Esas imágenes, como lo ha señalado Paula Inés Laguarda, articulan el desarrollo productivo, la expansión de la economía rural y las innovaciones tecnológicas aplicadas a la producción ganadera y agrícola, todo dentro de un esfuerzo por resignificar el espacio que hasta ese momento había estado asociado con las

[124] En el número del 21 de mayo de 1905 de la revista *Caras y Caretas*, sección "El valor de la propiedad", se informa, por ejemplo, que la Oficina de Tierras y Colonias sacó a remate campos en la pampa con la base de cuatro pesos hectárea y que alcanzaron un valor de 22.50. Tierras similares habían sido vendidas con anterioridad a seis y siete pesos la hectárea (22). Esto es aún más sorprendente cuando se toma en cuenta que La Ley de Colonización promulgada por el presidente Avellaneda en 1876 indicaba, a fin de detener la especulación, que el valor de la hectárea en los llamados Territorios Nacionales era de dos pesos (y que cada propiedad no podría exceder las cuatrocientas hectáreas).

ideas de esterilidad y barbarie (53). Es a la luz de ello que corresponsales como José Saliner o Eduardo L. Holmberg podrán expresar su abierta admiración por el clima de trabajo y paz que se percibía en el Territorio a pesar de que todas sus lecturas le indicaban que se trataba de un "desierto de arena cubierto en parte de caldenes y nada más" (Citado por Laguarda 59). Pero es también este mismo escenario volátil, aunque necesariamente cargado con la electricidad de un futuro promisorio, el que permitirá el surgimiento de una suerte de geórgica pampeana en la que florecerán los manuales para estancieros como *Instrucción al Estanciero* (1882) de José Hernández, *El hacendado del porvernir* (1885) de Miguel A. Lima y *El estanciero argentino* (1887) de Carlos Lemée, entre otros. Sospechan todos ellos, quizá, que la pampa gana valor con tales contribuciones, que la tierra se valoriza cuando el paisaje se organiza dentro de la estructura racional de la estancia, una estructura susceptible de ser replicada al infinito, y capaz de sacar el mayor provecho de los recién inventados campos fértiles de la pampa. En 1916, cuando el proceso de alinderamiento de la pampa ya se encuentra bastante avanzado y sus precios han alcanzado techos insospechados para el mismo Sarmiento, se publican también *Far Away and Long Ago* de W.H. Hudson y *Los Caranchos de la Florida* de Benito Lynch.[125] Emparejados, en su momento, a la luz del mismo rasero

[125] Para ese momento, la novela de la ciudad ha emergido y los lectores ya se han acostumbrado a leer la pampa en los libros. Pero no se trata de la pampa de Mansilla o de Sarmiento. Ya el gaucho es un animal extinto o plenamente domesticado en la forma más útil del peón de estancia. En cambio, ha aparecido esa otra figura del "rentier", aquel morador desocupado que idealiza la pampa en tanto refugio frente al hastío o que ve en esta la salida purificadora de la ciudad (Larea *El tiempo vacío de la ficción* 239). Compite con esta imagen la visión de la pampa como lugar de ocultamientos, zona de proscritos donde las muchachas de la alta sociedad van a tener sus hijos ilegítimos. Así, por ejemplo, y como bien lo señala Laera en las novelas de Cambaceres, la

simplista que cifraba en su origen foráneo,[126] también el alcance –y las limitaciones– de su obra,[127] cada uno personifica, en realidad, una actitud diferente frente al paisaje agropecuario en el que se estaba convirtiendo la pampa en la segunda década del siglo XX. Mientras en Lynch, la tierra es un *asset* cuyo máximo aprovechamiento reclama la modernización de las prácticas de la estancia, en Hudson sentimos el profundo rechazo hacia "una pampa agringada, ferroviaria, enjaulada en un cerco de alambres, estacas y postes" (citado por Nason 68). Extranjeros de algún modo, ambos supieron interpretar y canalizar los sentimientos encontrados que empezaban a surgir en el ambiente nacional como respuesta a ese paisaje donde el alambrado y las locomotoras interrumpían, para bien o para mal, el horizonte ilimitado de la pampa. Si bien el alcance de la discusión no se agotará en estos textos al punto que la volveremos a encontrar diez años más tarde con *Don Segundo Sombra* y *Zogoibi*, parece claro que ya en este momento los criterios que ordenarán el campo literario y su relación con el ideal de nación estaban dispuestos: "pastoral" vs "contrapastoral", "lapidaria precisión" vs "reelaboración imaginativa del pasado", "la verdadera impresión del campo"

---

estancia se transforma en el lugar donde las familias de la élite citadina pueden sustraerse de la mirada crítica de los miembros de su grupo y de la moral que estos enuncian (240).

[126] A este respecto, Marshall R. Nason señalaba el hecho, para su tiempo relativamente aceptado, de que Benito Lynch y W. H. Hudson fueron leídos ambos como británicos venidos exprofeso a la pampa para interpretársela a los lectores de su tiempo (66).

[127] En la nota anónima publicada en el diario de *la Nación* con ocasión de la muerte de Lynch se señala: "Lynch llegaba a continuar pues, a su modo, la descripción y la interpretaci6n de un Hudson y un Cunningham Grahan [sic]: la de tantos anteriores viajeros anglicanos todos ellos sutiles y fervorosos, alertos y penetrantes del exotismo y del misterio de la tierra criolla obscura y fecunda" (anónimo "Benito Lynch falleció ayer").

vs “la idealización de un pasado inexistente” (citado por Contreras 7). Quizá sea necesario recordar que en ambos casos, la pampa es ya inventada, producida dentro de una serie de convenciones que exaltan ciertos valores y ocultan algunos otros. Por tanto, más que hablar de la realidad de la pampa, interesa entender el movimiento de las piezas sobre el tablero hasta ahora llano que habían dejado Sarmiento y Mansilla y que va revelando, poco a poco, que antes que adquirir más propiedades el desafío se encuentra en qué hacer con lo que ya se tiene. ¿Qué nos pueden decir entonces la estancia de la Florida de la novela de Lynch o la pulpería de las Acacias de los Hudson respecto a los cambios que empiezan a tomar forma en un tablero en el que la tierra empieza ya escasear y, por tanto, a valer mucho más? Hay, desde luego, diferencias. Si en el caso de Lynch lo que está en juego es el futuro, la necesidad de modernizar la estancia, en Hudson lo que encontraremos es un esfuerzo por revivir alguna versión idealizada de un pasado a todas luces inexistente para comienzos de siglo. Cierto que en el medio se atravesarán historias de toda clase: ingleses que se creen gauchos de tanto mate y novillada, señoritas de provincia que dan su querer “como se entrega una mirada”, ombúes en los que se cuecen historias y nostalgias, estancieros que lo pierden todo en un parpadeo, guerras que llegan con atraso al pago, gauchos y vacas que se estrellan una y otra vez con las alambradas. La pampa, si es necesario decirlo, ingresa al nuevo siglo como futuro y pasado, progreso y decadencia, empresa y pastoral.

La novela de Lynch narra el un triángulo amoroso campero del que son parte Don Pancho, dueño de la estancia de la Florida y su hijo, don Panchito, ambos atraídos por Marcelina, la hija de uno de los empleados de la estancia. Al comentar la novela de Lynch, Antonio Biglieri advierte que en esta el horizonte funciona como código fundamental desde

el cual se articula la descripción de la pampa.[128] Es el horizonte el que cifra las actitudes de los personajes, su mirada, sus estados de ánimo, su experiencia, sus temores; es el lugar al que se remiten para pasar el rato, para pensar, reposar o por mera inercia de paisaje. Pero ese horizonte, como lo descubre don Panchito, el hijo del dueño de la estancia de la Florida, no es ilimitado ya:

> El campo se abre ante sus ojos inconmensurable, apenas ondulado y del color de la piel de los pumas. El gris de los duraznillos y el verde casi negro de los juncos señalan el paso de las cañadas a lo lejos, y aquí y allá levanta el fachinal sus altos e impenetrables murallones. Un alambrado corre del Sur hacia el Norte, perdido entre el oleaje de la maciega, y sus postes desaparecen bajo verdaderos colchones de paja voladora. (Lynch 134)

El horizonte de los *Caranchos de la Florida* se encuentre, desde un principio, condicionado por las estancias, los alambres, los molinos (94), las escuelas (108) que ya han sido naturalizadas dentro del campo de visión de los personajes. Es verdad que se mantienen ciertos lugares ya usuales: "el campo, liso, amarillento, cuya monotonía sólo alteran las manchas verdinegras de algunos montes lejanos y la línea pardusca de un camino que parece venir caracoleando desde el confín del horizonte" (12). Pero lo notable detrás de esta monotonía ya conocida es que la inclusión de la estancia –no como elemento marginal, sino

[128] En la misma línea, Ariana Huberman señala "Several critics believe that nature is a catalyst for the characters' emotional formation. They also say that nature is introduced to the reader through their perception" (66).

como rasgo distintivo del paisaje– produce una modificación sustancial en ese mismo campo de visión. Si la pampa de Sarmiento y Mansilla era exterioridad pura, campo, libertad incontrolada, la aparición de la estancia introduce un pliegue en la llanura, una suerte de *oikos* o, al menos, un espacio plenamente doméstico cuya función no es otra distinta al de amansar las fuerzas heterogenias e indómitas que provienen de la pampa.

No se trata de un gesto nuevo. Como Alejandra Laera lo ha mostrado, podemos encontrar indicios de todo ello en las obras de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres donde la contemplación del paisaje se ha prácticamente privatizado convirtiéndose en un privilegio del "patrón" que cuenta con el tiempo y un lugar cómodo desde donde apreciar el horizonte. Las novelas de Lynch se mueven también dentro de estos linderos. No es que la naturaleza no sea interesante o desempeñe un rol marginal en su obra sino, más bien, que su apreciación está limitada por un régimen de visión donde solo los propietarios o los científicos (*El inglés de los güesos*, por ejemplo) pueden disfrutar del privilegio de ver la pampa. Así, en los *Caranchos de la florida* no existen, propiamente hablando, momentos donde la pampa aparezca sin la mediación de la estancia, sin un ojo que la codifica en términos de su posible relación con las labores que se llevan a cabo en su interior. Ni siquiera los viajes entre estancias (por ejemplo entre la Florida y el Cardo, la estancia del primo de don Panchito) arrojan una visión alternativa de la pampa, un revés que permita entrever *algo* más allá de la estancia, algo independiente de su lugar dentro del ciclo productivo que esta encarna. De hecho, en la mayoría de los casos estas transiciones son resueltas sin descripciones del entorno. Pasamos así de estancia a estancia casi como si el mundo no fuera otra cosa que una sucesión de estas, como si no hubiera nada por fuera de ellas. Al menos en este sentido lato, la novela puede considerarse como una novela de la interioridad, moderna de algún modo, en tanto ocurre dentro del espacio limitado de lo privado, aunque este sea

una estancia de varios cientos de hectáreas perdida en algún lugar de la provincia de Buenos Aires.

Pero la privatización del paisaje ha supuesto también cambios en el valor de la tierra. Así, cuando don Francisco Suárez Ordoño llega a la zona junto con sus dos hermanos estos adquieren una fracción de tierra de "cuatro leguas y pico" por un costo "bajo" (9). Entre el valor inicial y el final, ha ocurrido una transformación importante. El trabajo representado en la ganadería ha amansado los pastos salvajes convirtiendo a la pampa en un espacio productivo. Junto a los pastizales creados por el pisoteo, han sido sembrados sauces, araucarias y álamos (22). Los caballos se refocilan en el palenque, hay gallos, ovejas, tambos, chiqueros para los cerdos. Las estancias organizan entonces el mundo rural y, precisamente por ello, hacen de la pampa un espacio delimitado, mensurable y con valor comercial (Laera *El tiempo vacío* 241). De ahí que poseer una hectárea de esa tierra, antes abundante e ilimitada (pero sin nada en ella), se ha convertido casi en un lujo que solo pueden ostentar los patrones, las empresas internacionales, los ricos hacendados.

La estancia es entonces un dispositivo de valorización de la tierra a través de la domesticación de la pradera. Siguiendo el modelo común, la estancia de la Florida, donde toma lugar la mayor parte de la novela (una porción menor ocurre en la estancia de Eduardito, primo de Don Panchito) cuenta con habitaciones para el propietario, cocina, comedor, pesebreras, pozo, un patio, galpones de depósito, cuarto de útiles y herramientas, ramadas, arboledas, palenques, corrales, quinta, etc. Pero más allá de esta estructura recurrente, el interior de la estancia es una zona de rituales, de repeticiones constantes que normalizan la aventura extrema de estar al borde de la barbarie bajo la forma de la faena diaria, de los quehaceres comunes como lavar la ropa, cocinar, limpiar, pero también cuidar del ganado, de las instalaciones, etc.

Por otra parte, la estancia es también un espacio de valores en el que se materializan divisiones de género y de clase a la luz de criterios conservadores y patriarcales. De esta suerte, su estructura dispone y organiza la vida, crea separaciones, distancias y jerarquías. Está así la casa del propietario y está la casa de la peonada y entre ambas sucesiones de arbustos, zanjas o árboles (como sauces) para recordarle al peón su lugar. [129] La casa de los peones también sigue ritmos particulares, apropiaciones de lo doméstico. En esta, la cocina funciona como centro de encuentro, lugar de pacificación de los ánimos, espacio de descanso y de las labores domésticas comúnmente atribuidas a la mujer. Fogón en el suelo como recomienda la vieja usanza, asientos bajos, a lo largo de los cuales circula el mate y se intercambian noticias del día mientras los ánimos se descargan al ritmo de juicios y comentarios chispeantes (35). Y ya en los límites de la estancia, por fuera del control inmediato del patrón, tocando casi el alambre que es límite de la estancia, aparecen los puestos, como el de la laguna de los Toros, donde Sandalio, la Rosa y su hija Marcelina cuidan de la majada de ovejas. En suma, y como lo recomiendan los Manuales para estancieros de su tiempo, en la estancia cada cosa debe estar en su lugar, racionalizada, controlada, para contribuir en el progreso y la industria de la nación.

Y, sin embargo, más allá de los alambrados, entre los linderos, en el suelo que pisan ganado y humanos, en la flora y fauna que circunda la vida de la estancia, hay un exterior,

[129] Ya en 1886, José Hernández en su "instrucción al estanciero", se percataba de la importancia de esta división de la casa del propietario: "El cuadro que le corresponde será cercado de alambre, y los peones del establecimiento no deben tener jamás el derecho de penetrar en el sin que se les llame; desde el principio debe infundírseles esto respeto, y á ninguna hora del dia ni de la noche deben entrar á este departamento, donde nada tienen que hacer ni qué buscar. Es como la cámara del capitán, adonde jamás pisan los marineros sin hacerse sospechosos" (110).

una naturaleza no domesticada aún –pero siempre susceptible de serlo– a la que se le atribuyen disimuladamente los anhelos de libertad, los deseos latentes de los personajes, la subversión misma de las jerarquías que la estancia personifica. En cierto modo se trata de una naturaleza idealizada, no debido a que se proponga una versión benéfica de ella, sino por cuanto esa misma naturaleza, lejos de ser prístina, es desde hace un tiempo también un *asset* dentro del capital, materia prima destinada a satisfacer las necesidades de la estancia y, con ello, de la nación. En la novela es esta naturaleza –llámenosla pampa por costumbre aunque ya aparece materializada en la forma de campo– la que se convierte en portadora de la barbarie que acecha el espacio doméstico, el enemigo necesario que justifica la vitalidad de la empresa civilizatoria que encarna la estancia, pero sobre todo lo que resta valor a la tierra.

De cara a esto, lo primero que sorprende es que lo que circunda la estancia no es un desierto árido como los de Sarmiento o incluso Mansilla. Nos encontramos en Dolores, cerca de los Montes [lomas] de Tordillos en lo que se considera como parte ya de la pampa inundable, mucho más abajo de la frontera imaginaria del Río Quinto. Si aún cabe hablar de desierto –en la novela no se usa el término ni una sola vez– este sería más bien uno de agua y no de arena. Territorio hecho de "cangrejales y pantanos" (10), donde las amenazas a la civilización no están en los malones o polvaredas, sino en las inundaciones periódicas que llegan al punto de ahogar millares de ovejas debido a la ausencia de pendientes de desagüe. Evidentemente, abundan las fuentes de agua, lagunas, lagunillas, lagunetas, pantanales, ciénagas alrededor de los cuales se levantan los sauces o la paja de techar. Y en estos cuerpos de agua millares de pececillos oscuros, gallaretas pintadas y chillonas, cisnes, espátulas, chajáes, garzas cenicientas, zambullidores becasinas, patos y chorlitos (31), nutrias y teros. En cierto modo, nos encontramos en un territorio anfibio, donde la combinación de agua y

tierra produce suelos en algunos partes fangosos o, incluso, cenagosos, pero no necesariamente estériles o inaprovechables.

Dentro del juego de simbolismos que propone la novela, a esta naturaleza le corresponde el papel de producir impulsos decodificados, perturbaciones extrañas, movilidad, ilusiones y esperanzas (134), todos elementos que, como ya se ha dicho, ponen en riesgo el proyecto de la estancia. Caballos, bebida, las costumbres del gaucho, la violencia, el "emperrao", las mujeres, las inundaciones, la mala hierba todo ello pertenece a esa naturaleza no educada que, de una manera u otra, funciona como una invitación a andar sin rumbo, a dejarse llevar por la llanura, aunque en este caso sea un asunto más metafórico que literal. Bajo estas condiciones, Marcelina, en tanto objeto de deseo compartido por el padre y el hijo, se convierte en la personificación de todos los males, conflictos y tentaciones que emanan de la pampa: "genio divinamente puro que preside el misterio de los pajonales infinitos" (107). Marcelita es, pues, el paisaje en latencia, expresión femenina de esa porción de pampa que supuestamente no está aún contenida por las alambradas, por la separación entre puestos y rancherías, entre las tranqueras y palenques y que, para el caso de los estancieros, es percibida como una invitación al caos. Se agazapan en ella entonces los significados que antes el desierto encarnaba por propio mérito: libertad, necesidad de poseer, deseo, barbarie. Fuente de emociones violentes, ella atrae y fascina con el poder de un encanto irresistible. Y es este el problema central. Porque a pesar de los esfuerzos por modernizar el campo, del interés por sacar el máximo provecho de la tierra y la estancia, la voluntad de los personajes principales —el padre estanciero y su hijo educado en Europa— cede a los lugares comunes del romanticismo que hemos visto ya en *Green Mansions*, *Cumandá* o, incluso, en *el hechizo de Tomayquichua*, al encanto de la naturaleza salvaje. La diferencia es que esta vez lo que está en riesgo es la supervivencia de un proyecto de

domesticación generalizada. Predecible, por tanto, que la satisfacción de ese deseo solo pueda concluir en tragedia.

Pero no nos adelantemos. Entre esta pampa y la estancia hay transacciones, intercambios necesarios de un lado al otro. El conjunto de fuerzas heterogéneas y díscolas que provienen de la pampa es amansado por la máquina de domesticación que es la estancia. En el rodeo, el animal salvaje se transforma en animal educado y útil; el duraznillo agreste se convierte en fuego para calentar los ranchos y para cocinar el asado; los gauchos se educan en la escuela, la violencia se depura para ingresar dentro del espacio privado sublimada en la forma de la obediencia del gaucho al patrón o del hijo al padre. En fin, dentro de este esquema, humanos y no humanos están sometidos a una máquina que los domestica, que organiza la vida y que orienta las fuerzas rebeldes hacia la productividad. De hecho, el conflicto central de la novela es resultado de la tensión que este proceso de domesticación produce a su paso. Porque, a pesar de sus esfuerzos, la estancia es aún incapaz de codificar todo lo que recibe de su exterior, porque, al final de cuentas, el "campo barbariza". En oposición a los sauces que normalizan la flora de la pampa, Don pancho se alarma con la proliferación de enemigos dentro del espacio privado de su estancia:

> Inclinado sobre la tierra negra, sobre la tierra generosa y virgen, donde pugnan por brotar el mastuerzo y las gramíneas, pese a la persecución eterna de la azada, don Pancho da vueltas en torno de los troncos, en busca de probables enemigos. No hay hormigas, pero nunca falta algún gusano dañino, algún bicho de cesto, que quiera medrar a costa de la salud del árbol, y a ése, el patrón lo toma con cuidado, lo coloca en el suelo y lo tritura con los pies, murmurando palabras que bien pudieran decirse de ritual: —¡Toma, gaucho! ¡Toma, pa que aprendas!... (73)

La estancia es así un espacio poroso de alguna manera por cuyas membranas siguen pasando las tormentas de la pampa. El mastuerzo, las gramíneas, las hormigas, gusanos y gauchos hacen parte de un orden que pone en riesgo su tranquilidad, su proceso continuo de valorización por el trabajo. Sin embargo, aunque no totalmente domesticados, estos elementos tampoco podrían ser considerados como salvajes propiamente. Ellos hacen parte de un orden ambivalente, son un conjunto de insubordinaciones internas y sutiles que ponen el riesgo la empresa o, al menos, que prueban la existencia de fricciones entorno al límite alambrado que separa a la civilización de la barbarie. Para el caso de la novela, la pampa que encarna la Marcelita es ese elemento irresoluble que no puede ser codificado dentro de las reglas de domesticación, para el que no existe ningún manual de instrucción. Podría decirse, incluso, que la pasión que desata la joven en los estancieros revive ciertas tensiones atribuidas al desierto original: la violencia, la pasión desbordada, la libertad absoluta sin sujeción ni respeto a la ley. ¿Me he vuelto yo gaucho, acaso?, le recrimina Don Pancho a su capataz ante la insinuación de que las condiciones de la pampa no resultan ventajosas para la juventud ni para los de la ciudad. Y de algún modo, sí: él, sin admitirlo, también ha caído presa de la invitación de Marcelita, de la pampa. Porque contrario a lo que se esperaría del estanciero moderno, su vida reciente se reduce a la satisfacción de su deseo y no a la productividad de la estancia. De ahí que él mismo se haya convertido en esa sustancia improductiva que es un gaucho y que tanto desea eliminar a través del aplastamiento de las hormigas: porque "¿qué otra cosa es un gaucho que esos que vienen aquí y se quedan sin hacer nada, dejando pasar la vida como si no sirviese pa otra cosa que pa dir del palenque a la cocina"? (129).

Aparte de Marcelina, quizá el elemento natural que mejor encarna esta misma tensión —esa insubordinación latente de la pampa domesticada— es el fachinal. Aunque difícil de caracterizar dadas sus condiciones variables, el fachinal puede ser considerado como una

comunidad vegetal dominada por especies leñosas y arbustivas de baja altura (Prieto et al 107). Si bien su origen es variable, su aparición suele atribuírsele al sobrepastoreo o a los incendios provocados con el fin de crear terrenos aptos para la ganadería. En estas circunstancias ocurre un proceso de repoblamiento, una suerte de regeneración que asume la forma de una asociación arbóreo-arbustiva muy intrincada, dura y aparentemente inútil (Ernst et al 381).[130] El fachinal es, precisamente, este nuevo bosque, inútil dentro del régimen productivo de la estancia, que surge tras la perturbación antrópica. Para el caso de la novela, el fachinal se ubica entre la casona del patrón y el puesto de la laguna de los Toros y está compuesto de duraznillo, juncos y paja (Lynch 47); su suelo es predominantemente pantanoso, poco compactado, pero con zonas propias de humedal donde abunda "un agua estancada y tibia que cubre por completo el pasto amarillo" (48). Sin embargo, y más allá de estas condiciones peculiares, el fachinal se presenta también como una interrupción en el orden productivo de la estancia, un parche de "mala hierba" que se interpone silenciosamente, pero de un modo continuado, en el proyecto de domesticación de la pampa. Como la Marcelina misma que también va a la escuela pero desata, en su inocencia, pasiones encontradas, como el mastuerzo y las gramíneas que siguen brotando a pesar de la persecución eterna del azadón (73), el fachinal es una respuesta a la sobreexplotación de la tierra; la insubordinación de aquello que se pretendía ya amansado, pero que, como un "toro

[130] Sobre este asunto, en su estudio *Ecological Imperialism*, Alfred Crosby indica que la presencia del cardo y la alcachofa salvaje en la pampa puede ser tomada como evidencia del grado en que "the ecosystem of the pampa had been traumatized by the whites and their animals" (161).

emperrao", se obstina en seguir operando a su propia guasa.[131] No por nada este es ahora el elemento que viene a identificarse, dentro de la economía de metáforas que han sido utilizadas para hablar de la pampa, con el mar: "El fachinal amarillento se extiende como un mar inmenso y cierra por completo el horizonte. El joven no ve más que duraznillos por todas partes." (48).

En cierto modo, la presencia del fachinal convierte a la pampa en eso que Anna Tsing ha denominado como un "patchy landscape" (*The Mushroom at the End of the World* 193), esto es, un paisaje fragmentado como consecuencia de las alteraciones impuestas por las fuerzas del capital y en los que se alternan coberturas vegetales nativas, artificiales e, incluso, secundarias. En este tipo de paisajes el desgaste de la tierra producido por las dinámicas de explotación propias del capitalismo produce efectos inesperados, la aparición de nuevas especies que, normalmente, son consideradas adversas o inútiles dentro del régimen productivo predominante. Como tantas otras "malas hierbas", el fachinal de la novela de Lynch no hace parte del régimen productivo prevalente, pero tampoco es propiamente un

[131] Las caracterizaciones del fchinal están vinculadas a la región. Para el caso del monte chaqueño, Morello y Saravia Toledo lo caracterizan como "arbustal espinoso derivado de bosques destruidos por fuegos o sobrepastoreo = arbustización"; En el glosario de Sayago sobre fitogeografía de Córdoba el fachinal se define como "matorral de la pampa central equivalente al 'churcal' (*Acacia caven*) del centro y norte argentinos, es decir agregaciones de arbustos espinosos, en maraña sobre suelos pobres y clima continental"; Finalmente, Dimitri y Zavattieri lo definen, en el caso de Río Cuarto, como el resultado de sucesión secundaria a partir del bosque degradado, efecto de sobrepastoreo o de talas, siendo las especies arbóreas más comunes (residuales) las que poseen raíces gemíferas. En cualquier caso, podríamos coincidir aquí con Domingo Cozzo y aceptar que el rasgo en común es que esto "son vegetaciones que se obstinan en recuperar los espacios de anteriores bosques" (Cozzo 8).

ecosistema natural. Su *inutilidad* lo hace subversivo en ambos frentes. No merece ser conservado porque es vestigio de las alteraciones llevadas a cabo por la humanidad en dicho ecosistema; pero tampoco es útil dentro del sistema productivo porque, como lo indica el mismo Lynch, su valor forrajero es bajo.[132] Como respuesta feral a la domesticación, el fachinal es una *fito-sacer*: input intraducible o infagotizable por la máquina productiva de la estancia y que no puede ser eliminado porque, como la hidra, remover una cabeza solo hará que surjan dos cabezas nuevas, más fuertes e indóciles.

Pero este fenómeno también tiene alcances más amplios en la novela. A medida que avanzamos en sus páginas, advertimos que lo normalizado va tornándose más pampeano, que lo domesticado se feraliza de alguna manera o produce la aparición de conductas inesperadas y no susceptible de ser sistematizadas por las estancias. Así, por ejemplo, Don Panchito ya ni siquiera alcanza la categoría de gaucho y adquiere los rasgos de la fauna local, de carancho (*Caracara plancus*), es decir, un ave de rapiña, falconiforme.[133] El desenlace pone en la

[132] Anna Tsing escribe sobre este carácter ambivalente de las malas hierbas: "Humans are already responsible for domestic populations. In contrast, environmental movements and environmental Science have formed over concerns about wild things, and we think of these as the "biodiversity" we hope to protect. Yet what of landscapes in which significant numbers of organisms are neither properly domestic and cultivated nor wild and independent from human nurture and propagation? Might these require new approaches to biodiversity conservation? And, indeed, to conceptualizing nature in a global perspective" (*Friction* 177).

[133] Sobre este mismo asunto, Sandra Contreras advierte la existencia en la novela de una correlación entre la degeneración física y la perversión moral:" la "obsesión bovina" con la que los peones miran el fuego es índice del modo en que "rumian allá, en las profundidades del cerebro inculto quién sabe qué extravagantes absurdos filosóficos"; la nariz aguileña y aguda como el pico de los caranchos que identifica a padre e hijo, el silbido breve y enérgico de Don Pancho en el que los animales mismos perciben algo de halcón o de carancho, son índices de la perversidad y del autoritarismo brutal -animal, también- de los patrones (7).

apertura del alambrado la clave. No más contención, no más límite para el deseo que anhela la libertad perdida o prometida en los campos. Don Panchito —nos relata el narrador omnisciente— solicita la llave inglesa para cortar el alambre que separa la estancia del campo abierto. El acto simboliza una pampa que ingresa sin restricción a la estancia. Indefensa entonces ante el cúmulo de pasiones y de odios, el interior de la casa se torna también en escenario de la violencia que hasta el momento había sido externalizada. Hacia el final de la novela, Don Panchito asesina a su padre, enervado por el alcohol, los celos, la pasión y recibe como recompensa varias puñaladas que le propina Cosme, el capataz de la Florida, por la espalda. Entendemos, en este punto, que la estancia se desmorona ya incapaz de resistir los embistes que le suministra el campo, la barbarie. El parricidio así anuncia el inevitable destino de este tipo de estancia, sus peligros, sus múltiples defectos, la amenaza latente de que el fachinal se expanda hasta derruir toda posibilidad de industria.

Tal final no hace otra cosa que adelantar una visión específica de la estancia sustentada en una pedagogía del estanciero. En ese sentido, la novela en conjunto es de algún modo un manual para el estanciero, uno que responde a la pregunta específica de cómo llevar la estancia y, por tanto, de cómo aumentar el valor de la tierra pese a las fuerzas salvajes que abogan por su destrucción. Don Panchito, quien llega de Alemania tras terminar su carrera de agronomía, regresa con la idea de modernizar la estancia. Es cierto que al final el mismo Don Panchito será presa del influjo de la pampa, pero el proyecto está ya insinuado en el libro a manera de solución para los males que esta empieza a exhibir y que impiden que la estancia alcance su mayor productividad, su mejor precio en el mercado. A este respecto, resulta notable que muchos de los cambios que propone coincidan con el discurso que hacía parte de los manuales de estancieros que circulaban durante la época. El más importante,

quizá, está ligado a la necesidad de consolidar la agricultura en la pampa (aunque todavía esta sea subsidiaria de la ganadería).

Podemos encontrar algunos indicios de este nuevo movimiento hacia una pampa más agrícola en la *Cría del ganado en la estancia moderna* escrito por Daireux. Allí el autor escribe: "El estanciero moderno ya no es un simple criador de hacienda, una especie de pastor sedentario, y debe quedar bien impuesto y convencido de esta verdad: que no puede haber hacienda de gordura comercial sin cultivo" (7). Es a la luz de este contexto, contexto en el que el amansamiento de la pampa se identificaba con su máximo aprovechamiento a través del cultivo de los pastos necesarios para el ganado, que las recomendaciones de don Panchito encuentran justificación. En su discusión con Eduardito, antítesis del estanciero, don panchito le informa que desea "sembrar alfalfa y ray grass, pastos mezclados…". Y, luego, agrega: "Voy a cambiar todo esto en algo muy moderno y muy bien organizado" (64). Los cambios, sin embargo, no son inocentes. El raigrás, luego de la avena, es el verdeo de invierno más utilizado en la Argentina, el cual sirve como fuente de alimento alternativa en el periodo de bajas tasas de crecimiento de las pasturas perennes. Por su parte, la alfalfa, como lo explica el mismo Daireaux, es necesaria para mantener "reproductores buenos, bajo todo concepto, es decir, sanos, robustos, de gran tamaño, de mucha lana buena y de mucha carne, capaces, al mismo tiempo, de reproducirse bien" (48). Dado que el alfalfar y el raigrás sirven para amansar los pastos duros, estos funcionan también como mecanismos destinados a mejorar la tierra, formas de imponerse sobre el cardo asnal o la gramilla y, principalmente, el pasto

puna. Con ellos se garantiza la continuidad del proceso productivo y, por lo mismo, la consolidación del proceso civilizatorio de la pampa. [134]

Innegablemente, hay en todo esto esto asomos de la geórgica que ya se ha comentado en los capítulos previos y que, para este caso, coincide con el espíritu que anima a los manuales de estancieros listados al inicio esta sección donde el trabajo se torna en valor central dentro de la vida en el campo. Pero, además de ello, es necesario advertir que la invitación en juego apunta también a redirigir los esfuerzos del estanciero hacia la transformación del campo hirsuto en un "campo europeo" (Lynch 98). Lo notable, al menos desde la visión de Lynch, es que esta empresa de transformación del paisaje no puede ser asumida por cualquiera. El defecto que condena el proyecto de los Panchitos es una falencia moral. Así, la modernización de la pampa requiere de un tipo de estanciero particular, de un trabajador que aún no existe, pero ya se anuncia en las páginas de la novela de Lynch. Sobre este asunto, ya en 1886, José Hernández indicaba en su *Instrucción del estanciero* que, dadas las condiciones favorables para la industria en la pampa, lo que resultaba necesario era que el estanciero desplegara, en la lucha contra la naturaleza viva, de todas sus calidades de actividad, constancia y de previsión (17); conclusión similar a la que llegará Daireaux en 1900, esta vez, en su *Manual de Cría para la República Argentina*, donde encontramos: "el que viviendo siempre entre la gente del campo, aprende a luchar contra sus instintos y

[134] Junto a ello, surge también la necesidad de construir un sistema de canalización y drenaje para secar los bañados que complemente, a corto plazo, el trabajo de los desagües construidos por el gobierno (65). Con esto, piensa don Panchito, se podrá evitar los efectos del invierno, las inundaciones, el ahogamiento de las ovejas. Finalmente, aparece el proyecto de una lechería y las sugerencias de dar avena a los caballos "porque es mucho mejor" (Lynch 98).

aprovechar sus calidades naturales, para mejorar moral y materialmente su modo de vivir en lo más mínimos detalles, este puede decir que el campo enaltece y ennoblece, éste merece bien del país" (73). La estancia es un dispositivo civilizatorio cuyo lugar dentro de la nación es la expansión de un orden moral, de un paisaje también moral a través del cual lo exterior y no civilizado debe ser mantenido a raya a la luz de una separación tajante de las pasiones del manejo y la administración de la hacienda. Con el tiempo, y mucho esfuerzo, la pampa en su totalidad deberá convertirse en una estancia moderna, esto es, un sistema cerrado donde todo elemento externo haya sido ya codificado. O lo que es lo mismo: una campiña europea, moderna, industrial, productiva. Y, como veremos en la siguiente sección, la síntesis de este proceso, la síntesis de este ideal del trabajador pampeano es Don Segundo Sombra.

Sin embargo, aún queda mucho camino para llegar al ideal. En su análisis de la obra de Lynch, David Viñas indicaba que la pampa de sus novelas era "la realización que del 'Facundo' hizo el roquismo: immigración, más conquista del desierto, pero sin la división racional de esa tierra ganada, sumisa…Sin la reforma agraria" ("Benito Lynch" 21). Aporta algo en esta dirección el hecho de que, como ya vimos en la sección pasada, Sarmiento soñaba con una pampa convertida en un jardín como las llanuras de Lombardía. Y, sin embargo, entre el alto costo de las llanuras de Lombardía y los pastizales de agua de Lynch sigue existiendo aún el fachinal, las gramíneas, las hormigas, el gaucho, la Marcelina, es decir, esos trozos de pampa que retrasan el progreso de la nación y, por tanto, reducen el valor a la tierra.

Pero, desde luego, este no es la única alternativa disponible. Frente a este proceso acelerado de modernización que Lynch comparte y hasta cierto punto defiende, surgen también algunos detractores. El interrogante eterno que plantea el futuro de la pampa favorece igualmente la renovación de ciertos imaginarios bucólicos a través de los cuales se pretende encontrar el verdadero espíritu de la nación en la figura del gaucho y las libertades

que auspiciaba el espacio retórico de la pampa (Altamirano 54). De ahí que Leopoldo Lugones pueda escribir en el prólogo de *El Payador* (1916), aunque ya tarde en la Historia: "titulo este libro con el nombre de los antiguos cantores errantes que recorrían nuestras campañas trovando romances y endechas, porque fueron ellos los personajes más significativos en la formación de nuestra raza" (14). Es probable que hayan sido los temores a la inmigración, o el desborde apabullante de una economía en alza, o la rápida transformación que experimentaban las ciudades con sus nuevas hordas de consumidores o, incluso, una suma de todos estos factores lo que alentara en la Generación del Centenario esta necesidad de retroceder en el tiempo y buscar en ese pasado, de alguna manera idealizado, una base sentimental, quizá más sincera u honesta, para la Argentina de comienzos de siglo XX (Altamirano 37). Aunque marginal dentro de las letras argentinas e inglesas (Montaldo *Ficciones* 136),[135] la obra de Hudson y, en particular, *Far Away and Long*

[135] La discusión sobre el lugar de la obra de Hudson continúa abierta. En Argentina, Hudson adquiere un lugar dentro del canon gracias a la intervención de Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada quienes defienden la obra de Hudson desde una perspectiva ligada al criollismo. Un momento crucial en esta historia es la publicación, en 1941, de *Antología de Guillermo Enrique Hudson con estudios críticos sobre su vida y su obra* donde aparecen textos de Fernando Pozzo, Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Casares, Jorge Luis Borges, H. J. Massingham, V. S. Pritchett y Hugo Manning.

Por su parte, en Inglaterra Hudson recibe un reconocimiento tardío. El éxito relativo que alcanzaron sus últimas obras fue motivado en parte por el interés creciente de las nuevas masas en los valores tradicionales vinculados a una vida ya desaparecida con la revolución industrial. Como lo indica Leila Gómez en su Introducción al volumen "Entre Borges y Conrad: Estética y territorio en William Henry Hudson" (2012), "los libros de Hudson fueron leídos como mediadores entre mundos añorados y perdidos y la civilización inglesa", algo que corrobora Jean Franco, quien lo ubica junto con Conrad o Kipling, en esa lista de autores que supieron "integrar en sus narraciones esa experiencia del mundo no-europeo". Ellos, agrega la autora, "son los exiliados natos cuyos

*Ago* recoge muchas de estas prevenciones en tanto encarna "la añoranza de un pasado más auténtico y vital" cuya irremediable perdida se hacía más y más evidente con el avance de la modernidad en el mundo (Andermann "Pulsión animal", 110).

Al igual que con los indigenistas peruanos, en Hudson este rechazo de las fuerzas de la modernidad toma forma a través de la construcción de un paisaje depurado de locomotoras, mercado, agricultura o siquiera molinos para los granos. De ahí que no resulte sorprendente que la pampa se estructure como una pastoral en la que, a diferencia de lo que sucedía en la versión negativa de Sarmiento, la ausencia de "instituciones civilizatorias" se convierte en un paisaje deseable (Lencina 408).[136] Escrita a manera de una autobiografía –quizá sea mejor llamarla una autoficción–,[137] la obra sigue los primeros años de la vida de Hudson en la

escritos subrayan la pérdida por la integración al capitalismo, aunque nunca desafiaran su necesaria fatalidad" (X). Un ejemplo más concreto del modo en que fue recibido *Far Away and Long ago* en su momento lo proporciona Virginia Woolf. En su nota titulada "Mr. Hudson's Childhood" del 26 de septiembre y publicada en el *Times Literary Supplement*, señala: "One is reluctant to apply to Mr Hudson's book those terms of praise which are bestowed upon literary and artistic merit, though needless to say it possesses both. One does not want to recommend it as a book so much as to greet it as a person, and not the clipped and imperfect person of ordinary autobiography, but the whole and complete person whom we meet rarely enough in life or in literature" (298).

[136] Eva Lencina considera *Far Away and Long ago* como una "utopía retrospectiva". Desde esta perspectiva, la obra funcionaría como "un sistema de valores con los cuales juzga activamente su presente y las consecuencias de la industrialización y la alienación urbana" (408).

[137] Eva Lencina proporciona un argumento que favorece esta interpretación: "La obra de Hudson constituye sí un autodiscurso, principalmente en la forma de la autobiografía, pero con ciertos perfiles que hacen pensar en rasgos autoficcionales. Esto es, incluye giros literarios y embellecimientos de las anécdotas menores en un

provincia de Buenos Aires (primero Quilmes y luego Chascomús) tal y como son recordados por este desde el Londres de principios de siglo XX caracterizado ya por el avance irreversible de la revolución industrial (Franco "Introducción" XVIII). El material textual es organizado, por tanto, a través de una memoria que tantea las brumas del pasado guiada más por las emociones que por una lógica temporal precisa. Se mezclan así, y sin seguir un orden necesariamente cronológico, los recuerdos de la naturaleza de la región, las historias de profesores trashumantes, visiones de gauchos afables y en decadencia, las impresiones sobre los vecinos ingleses que viven en las inmediaciones (que son más bien lejanías), el trabajo pausado y con largos descansos de la estancia ganadera, las horas de ocio que le siguen a las tareas de la pulpería familiar, pero también los peligros de la guerra y las cuchilladas inesperadas que son parte innegable de este "mundo maravilloso", como lo llamará Martínez Estrada en su estudio sobre la obra de Hudson. La pampa de mitad de siglo XIX se convierte entonces en un repositorio para los ideales de la infancia, espacio de inocencia y libertad (aunque no exento de violencias) que, de algún modo, se traslapa y mezcla con la naturaleza que la rodea. El resultado es un paisaje dotado con la gracia sempiterna de la aventura feliz y natural, una llanura donde algunas pocas estancias sobreviven mal que bien ignorantes aún de las ventajas económicas del mercado internacional, en suma, un paisaje de gauchos-pastores inocentes del pecado de su atraso en relación con las fuerzas del progreso. Hay, no obstante, cierta nostalgia que atraviesa al texto, un luto recurrente que se justifica en la certeza de que recorremos un tiempo y espacio ya extintos e irrecuperables (Andermann "Pulsión animal" 109; Uriarte 113). En tanto ejemplo particular de un *Bildungsroman*, en el texto la

punto en que es imposible discernir realmente si existe una intención estética (a contramano del pacto autobiográfico) o si es la memoria del autor la que lo traiciona" (401).

vida privada (los años de la niñez) se traslapa con el espacio (el mundo maravilloso de Hudson) ocasionando que el fin de la primera sea también la conclusión de la segunda. De ahí que la muerte de la madre de Hudson, el padecimiento, primero, de la fiebre tifoidea y luego de una fiebre reumática, el abandono de la fe cristiana, la partida a Inglaterra e, incluso la lectura del *Origen de las especies* de Darwin —todos eventos que marcan el tránsito de la niñez a la adultez— funcionen igualmente como despedida de la pastoral feliz en la que la niñez tuvo lugar. La pampa, al menos como paisaje, queda reducida entonces a una memoria personal, un recuerdo en el que se confunden lo objetivo y subjetivo, la pastoral y la niñez, el mundo natural y la vida privada. El resultado no es, a pesar de todo, un recuerdo de la Argentina de la primera mitad del siglo XIX porque, como lo ha señalado insistentemente Alicia Jurado, el paisaje y la nación no son coincidentes en Hudson. Se trata, más bien, de un paisaje profundamente personal, uno donde la vida privada y la naturaleza crean a un espacio común, pero que por su misma condición podría ser cualquier lugar, el jardín de Rima en sus *Green Mansions* o, incluso, la granja pastoril de Wiltshire a partir de la cual Hudson escribirá *A Shepherd's Life.*[138]

Pero *Far Away and Long ago* no es solo una pastoral, un retorno personal e inocente a una pampa ya inexistente para 1916. Es, también y quizá de un modo más básico, un inventario emocional de la biodiversidad de la región, el compendio sentimental de la flora y fauna pampeña realizado por un naturalista que recuerda, con extraordinaria precisión el

[138] Por cierto: Jurado sitúa una posible inspiración para el título de *Far Away and Long Ago* en una canción que la madre de Hudson supuestamente entonaba para hacer dormir a sus hijos: "There is a Happy Land", un himno compuesto en 1838 por el escocés Andrew Young (30).

paisaje de su infancia (Martínez Estrada "Estética y Filosofía" 67).[139] Ya había mucho de esto en trabajos anteriores como *Argentine Ornithology* (1888) o *The Naturalist in La Plata* (1892). En estos y otros momentos advertimos cierto vitalismo que nutre el esfuerzo del naturalista no solo por describir, sino por conectar esa misma naturaleza con una experiencia particular de ella. En estos casos, la naturaleza, como explica Martínez Estrada, no es simplemente recordada sino, y de un modo más preciso, *revivida*: "En él [Hudson] están siempre vivos los materiales recogidos y no extrae un nombre, un rostro, el color de un plumaje, un gesto…sin arrastrar con ellos trozos enteros de la realidad, como cuando se arranca una planta de raíz con la tierra que la nutrió" ("Estética y filosofía" 68-69). Así, y más allá de proporcionar una descripción pasiva de su pastoral infantil, Hudson se propone hacer de la palabra misma naturaleza ("Me encontraré —le escribe Hudson a Cunningham Graham explicándole su aspiración— al fin a mí mismo en absoluta armonía con todas las cosas animadas e inanimadas y tendré por lápiz una verde hoja de pasto y por tintero una gota de rocío asoleado" [Carta a Cunningham Graham]). Con ello, la escritura funciona, no solo como mera *mimesis* de un *allá* lejano y distante en el tiempo, sino que se convierte en un auténtico "enviroment-text"[140] en el cual el ensamblaje de elementos políticos, sociales y

[139] De hecho, como lo anota Ariana Huberman, el estilo de Hudson se nutre de la influencia de Charles Darwin y Gilbert White, al menos en lo que concierne a la manera en que este se aproxima a la naturaleza. De acuerdo con la autora, Hudson habría tomado de White la mezcla entre objetividad e inmediatez que hace que, a pesar de usar la taxonomía linneana para clasificar las especies que ve, también estas aparezcan ligadas a sus vivencias personales. Por su parte, Darwin le habría ofrecido una forma narrativa capaz de transitar entre el informe o reporte de viajero y las descripciones precisas de la naturaleza. (52-53).

[140] Aunque Angus Fletcher promovió este concepto para el caso de la poesía, su definición puede resultar iluminadora respecto a lo que está aquí en juego: "Such a poem [environment-poem] does not merely suggest

ecológicos posibilita que el texto mismo sea un paisaje, un ambiente y, sobre todo, un archivo de vida destinado a conservar textualmente especies y ecosistemas que, a comienzos del siglo XX, resultaban ciertamente amenazados por el avance de la modernidad y el capitalismo.

Esta aspiración, presente en muchos de sus textos, se hace aún más explícita en *Far Away and Long Ago* donde la visión objetiva y cientificista del naturalista se mezcla y enriquece con las impresiones recordadas de la infancia en un esfuerzo por *revivir* el paisaje donde estas tuvieron lugar. Hudson registra allí sonidos, olores, sabores, sensaciones como parte de ese flujo constante e ininterrumpido de impresiones que va despertando su contacto con la naturaleza. Dicha visión no es sublime ni pintoresca. No somos ajenos a la experiencia, no estamos por fuera de ella. Al contrario: los diferentes elementos del paisaje se ensamblan entre sí de modo que nos rodean creando, con ello, un ambiente, una auténtica experiencia de inmersión. Así *narra* Hudson los durazneros (*Prumus pérsica*) que crecen en la pulpería familiar:

> In August the peach blossomed. The great old trees standing wide apart on their grassy carpet, barely touching each other with the tips of their widest branches, were like great mound-shaped clouds of exquisite rosy-pink blossoms… Yet this great beauty was but half the charm I found in these trees: the other half was in the bird-music that issued from them… Thus, in autumn it unites in immense flocks, which keep together

---

or indicate an environment as part of its thematic meaning, but actually gets the reader to enter into the poem as if it were the reader's environment of living" (122). En *The Future of Environmental Criticism*, Lawrence Buell ha sugerido que este concepto podría ser extendido a otros géneros (51). Sobra señalar que comparto tal posibilidad.

> during the winter months and sing in concert and do not break up until the return of the breeding season. In August, when the spring begins to infect their blood, they repair to the trees at intervals during the day, where they sit perched and motionless for an hour or longer, all singing together. This singing time was when the peach trees were in blossom, and it was invariably in the peach trees they settled and could be seen, the little yellow birds in thousands amid the millions of pink blossoms, pouring out their wonderful music. (*Far Away and Long Ago* 56-57)

No obtenemos de esta visión una mera indicación o descripción de un evento natural. El estilo de Hudson nos obliga, en este caso, a involucrarnos también al punto de identificarnos, no tanto con la voz del narrador que, por cierto, parece diluirse, sino con el entorno en general, con el ciclo de las estaciones en el que la historia de los duraznos se mezcla con la del misto (*Sicalis uteola*) y la vida del niño que, en el tránsito de estas variaciones, ha envejecido un año. En cierto modo, esto se consigue a través de la difuminación de los límites en el tratamiento de lo humano y no-humano. Cada pieza, cada flor, cada árbol, cada ave ocupa un lugar en la imagen porque, necesariamente, hace parte de ese mismo flujo, de ese movimiento continuado. Como lo notó Martínez Estrada y más recientemente Jens Andermann, Hudson comprende que la realidad de ese mundo que tanto amó no podía ser descrita, clasificada, enumerada, sino narrada con la misma técnica que se emplea para la biografía. De ahí que no sea una ocurrencia que titulara "Biografía de la Vizcacha" al estudio sobre este roedor" (308), pero también que pueda hablar de las "hissing confabulations" (205) de las serpientes bajo su cama con el mismo código con que narra la historia de sus profesores o de *Jack the Killer*, el gaucho inglés. Con ello se consigue introducir al narrador en un mundo donde, de algún modo, todos los elementos dispersos se

combinan, sin jerarquía o distinción, en una coreografía que recrea el vertiginoso ritmo de la naturaleza pampeana en la que están incluidos, evidentemente, también los seres humanos.

En *Fictional Environments,* Victoria Saramago ha analizado la manera en que ciertas obras literarias pueden ser consideradas como "narrativas de conservación" en la medida que su interés por representar (eco-mimesis) entornos naturales las convierte en portadoras de memorias ambientales que permanecen activas a través de varias generaciones y que pueden llegar a reverberar en otros objetos culturales, proyectos o, incluso, en la percepción pública sobre el destino de ecosistemas específicos (89). A la luz de ello podría pensarse entonces en *Far Away and Long Ago* como una suerte de memoria ambiental, una narrativa destinada a conservar, al menos en el papel, un espacio natural ya desaparecido. Pero también ocurre algo adicional. Pues asumido, *ex hyphotesi*, la irrecuperabilidad del paisaje en cuestión, la obra se convierte, precisamente por su aspiración de *revivir* tal espacio, en un reducto escritural para esa misma naturaleza ya desaparecida. Como archivo y testimonio final, *Far Away and Long Ago* es también un ejercicio de conservación de un área de la pampa vinculado a la vida personal de su narrador.

¿Qué elementos definen y caracterizan a este paisaje entrañable que revive Hudson en *Far Away and Long Ago*? ¿Cuál es ese lugar al que nos invita a recorrer caballo y donde pasó casi 10 años de su vida (*Far Away and Long Ago* 63)? No más empezamos a cabalgar la pampa de Hudson, advertimos que no se trata de un desierto de arena como el de Sarmiento, ni tampoco un paisaje en camino a industrializarse como el de Lynch. Nos encontramos en medio de abundantes pastizales con parches de vegetación arbustiva, principalmente el chañar *(Gurliaca decorticans*) que hacen de esta región un mar, sí, pero de hierba: "grassy desert—another sea, not in vast fluctuations fixed, but in comparative calm" (5). Se alternan, por igual, suelos secos y húmedos. En los primeros, crece un pasto grueso,

duro, que puede alcanzar los tres a cuatro pies de alto. En los otros, por su parte, nos topamos con el pampa grass (*Gynerium argenteum*), el cual sirve para el engorde del ganado que pace libremente sin las restricciones de cercas o alambrados.

Por momentos, Hudson insinúa cierto carácter prístino, cierta naturaleza indómita que hace pensar en este territorio como una suerte de *wilderness* con mínima intervención antrópica. Pero no es así. Ni siquiera en las tierras que se ubican más allá de la frontera donde Hudson por momentos parece también andar o cabalgar libremente, puede hablarse, en sentido estricto, de una tierra virgen.[141] Pese a que los recuerdos de Hudson se remontan a un tiempo anterior al gobierno de Sarmiento, a la Campaña del Desierto, a la ola de inmigración de finales de siglo, esta pampa, el paisaje que recuerda ha sido profundamente alterada desde mucho tiempo atrás. Una primera prueba de ello la encontramos ya en la presencia misma de estancias, si bien dispersas aun así funcionales, casi todas ellas dedicadas al ganado, cría de caballos, cerdos y ovejas. A lo largo del libro, tenemos la oportunidad de

[141] Aunque no me centraré en este punto, las comunidades indígenas intervinieron también el territorio. Hudson, no obstante, tiende a considerarlas dentro del espacio natural y asumir sus impactos como menores. Y, sin lugar a duda, hay algo de cierto en eso. Así, por ejemplo, Soriano et al. señalan que "while the indigenous people had probably used fire to facilitate hunting, it is assumed that both the fire and grazing regimes would have changed greatly since the introduction of livestock as well as the use of fires to herd the cattle and horses around 1600". Pero "un reducido impacto Ambiental" no implica que no haya transformaciones. Como el mismo informe de Mansilla muestra, el comercio con ganado no era desconocido para los ranqueles, algo que confirma Rosa Ficek en su studio "Cattle, Capital, Colonization: Tracking Creatures of the Anthropocene In an Out of Human Projects". De acuerdo con la autora, la subsistencia de los indígenas de la pampa dependió también del ganado salvaje. Más aún, estos fueron centrales para la emergencia de confederaciones que trajeron estabilidad y prosperidad en la región (S263).

conocer de cerca algunas de estas, muchas bajo el control de ingleses. Su historia, según nos cuenta Hudson, se remonta a los tiempos de la colonia lo que explica cierta estructura física más o menos similar: "low building wih a thatched roof, enclosures for cattle and sheep close by, and an old grove or plantation of shade-trees bordered with rows of tall Lombardy poplars" (166). A lo largo del texto, Hudson las describe como "small islands of trees" debido a la presencia evidente de árboles a su alrededor. Estos árboles, sin embargo, no son originarios de la pampa.[142] Así, por ejemplo, los durazneros tan apreciados por Hudson fueron introducidos por los españoles para ser utilizados como "orcones, para leña, para postes, para fruta de la gente de servicio de la misma estancia (Mayo 42). Pero no son el único caso. Como el mismo Hudson nos informa, los otros árboles de la pulpería fueron introducidos por los españoles durante la colonia con la esperanza de servir como frutales o, de un modo más común, para proveer sombra o para atar los caballos. Entre estos, Hudson destaca los álamos (*Populus nigra*), acacias que le dan el nombre a la pulpería de los Hudson, sauces (probablemente *Salix humboldiatana*), aceitunos (*Simaruba Glauca*), jaboneros chinos (*Koelreuteria bipinnata*), árbol del cielo (*Ailanthus altissima*), perales (Pyrus L.), manzanos (*Malus domestica*), ciruelos (*Prunus domestica*) entre otros. Son estos, aunque todavía escasos, los que convierten a las estancias en islas de árboles dispersas en un mar de hierba.

[142] A este respecto, Medan et al. señalan: "As far back as the Quaternary the entire region was covered by grasslands dominated by mesothermic species, trees being almost completely absent. Mammals were represented by ca. 60 spp., among these large-bodied carnivores (Puma *Puma concolor*, Jaguar *Panthera onca*), large herbivores (Pampas Deer *Ozotoceros bezoarticus*, Marsh Deer *Blastocerus dichotomus* and Guanaco *Lama guanicoe*), bats, armadillos, and several rodents, while birds were mainly ground-dwelling species" (Soriano et al. 1991; Ghersa y Leónn 2001; Chebez 2008).

Pero, quizá, y si se trata de establecer el factor que ha tenido mayor impacto en la pampa, debamos remitirnos a la ganadería. Del mismo modo que sucede con los árboles, Hudson normaliza la presencia del ganado en la pampa. El ganado, desde luego, no hace parte tampoco del paisaje original. En un inicio fue importado de España en el siglo XVI, pero librado a su propia suerte en los pastizales naturales de la Provincia de Buenos Aires (Viñas *Indios, Ejército y fronteras* 93). Allí estos animales encontraron un medio propicio para su procreación al punto que en algunos años se convertirán en una abundante población espontánea. De acuerdo con Crosby, y en lo que él denomina una forma de imperialismo ecológico, el pisoteo, los hábitos alimenticios y sus excrementos junto con las semillas que venían con ellos alteraron para siempre el suelo y la flora de la pampa (159). De ahí que Félix Azara pudiera manifestar, ya en el siglo XVIII, su preocupación respecto al número importante de especies que se habían perdido resultado de los incendios de pastos y la enorme cantidad de ganado en el área.

Estas y otras alteraciones demuestran que el paisaje que recuerda Hudson no es el paisaje original, nativo de la pampa, sino uno abiertamente intervenido, modificado y altamente explotado incluso para el momento en que Hudson vive con su familia en Chascomús. Hudson, sin embargo, *naturaliza* estos cambios y los presenta como parte de un paisaje idealizado que, por momentos, parece recordar aquellas comunidades orgánicas de antaño, un verdadero sociosistema en el que estancieros, algunos pocos indígenas y gauchos conviven en cierto equilibrio con otras especies presentes en esa pampa. Es este "viejo orden" precisamente el que Hudson desea revivir y conservar en ese archivo que es *Far Away and Long Ago*.

Es cierto, no obstante, que muchas cosas han quedado por fuera. Acotado y simplificado en sus bordes, en este paisaje hay poco de la brutalidad de la guerra, de la

pobreza y hambre de esos días, del orden de relaciones serviles que suponían el ejercicio de la propiedad sobre la tierra, pero también sobre las personas, de la enorme violencia que se oculta detrás de la vida sin restricciones de los gauchos. No es una omisión excepcional y, desde luego, Hudson no es el único que recurre a este tipo de idealizaciones retrospectivas en las que las contradicciones históricas, los conflictos políticos, las disputas por la tierra son resueltas bajo la fórmula común del "todo tiempo pasado fue mejor". En este aspecto la pastoral de Hudson no es distinta de otras pastorales que aparecieron en Latinoamérica durante los primeros años del siglo XX (por ejemplo, la andina) y que sirvieron para articular los crecientes temores respecto al avance continuado de las fuerzas del progreso y el capital en las regiones rurales de todo el mundo. Sin embargo, en Hudson hay un elemento adicional: su evidente preocupación por la naturaleza. Escribe Hudson en *The Naturalist in La Plata*:

> In view of this wave of change now rapidly sweeping away the old order, with whatever beauty and grace it possessed, it might not seem inopportune at the present moment to give a rapid sketch, from the field naturalist's point of view, of the great plain, as it existed before the agencies introduced by European colonists had done their work, and as it still exists in its remoter parts. (*The Naturalist in la Plata* 4)

¿Cuáles son los cambios de los que habla Hudson? Sin duda no existe algo como un bloque uniforme de transformaciones por cuanto viejas prácticas conviven con nuevas dentro un proceso continuado que abarca varias regiones de la pampa. Pero quizá si se trata de identificar un evento con repercusiones importantes para esta no exista un mejor ejemplo que la Campaña del Desierto. A modo de una gran empresa de conquista, la Campaña puso a disposición de los grandes capitales miles de hectáreas nuevas y a bajo costo que, en cuestión

de unos pocos años, estarían plenamente conectadas con los principales puertos del Paraná y Buenos Aires a través del ferrocarril (Rocchi 4).[143] Esto, junto con la normalización de la inestabilidad política materializada en un Estado que finalmente había conseguido garantizar la defensa de la propiedad y el movimiento libre de capitales, posibilitó, en suma, la integración cabal y total de la pampa y la Patagonia dentro del mercado internacional (Viñas *Indios, ejército y frontera* 19). Con ello se iniciará un proceso de modernización creciente que afectará extensivamente al país y, en particular, las condiciones mismas del "mundo maravilloso" de Hudson: "the changes witnessed during the last decade on the pampas exceed in magnitude those which had been previously effected by three centuries of occupation" (*The Naturalist in la Plata* 3). Es precisamente frente a estos cambios que Hudson escribe *Far Away and Long Ago.* Y entre ellos quizá la mayor transformación sea la introducción de la agricultura capitalista, esa misma agricultura que Don Panchito deseaba incorporar en su propia estancia.

El cambio es paulatino, pero sostenido. Si hacia 1880 los productos derivados de la ganadería representaban cerca del 95 % de las exportaciones en Argentina, para 1914 el sector agrícola representará un 50 % (Martocci & Ledesma 35). Un caso particular es el de la provincia de Buenos Aires donde el cultivo de cereales fue inicialmente complementario a la ganadería bajo la forma de la "estancia mixta" (Rocchi 9) debido, principalmente, a que

[143] La importancia del ferrocarril en este proceso no es menor. Así si para 1892 existían unos 12.500 kilómetros de red ferroviaria, para 1914 la cifra superaba los 30.000 kilómetros, dos tercios de los cuales atravesaban la región pampeana (40). Como explican en detalle, Martocci & Ledesma, esto no solo permitió unificar espacios que hasta el momento permanecían comunicados, sino que también contribuiría a la conformación de un mercado nacional (28).

nuevas razas de ganado, más refinadas (por ejemplo, la raza Shorthorn importada de Inglaterra), requerían mejores pasturas (la aparición de los campos de alfalfa que encontramos sugeridos ya en la novela de Lynch, entre otras formas de praderas artificiales, se explica de este modo). Sin embargo, para comienzos de siglo XX la agricultura había ganado autonomía gracias a una demanda internacional relativamente estable que alentaría la adecuación de grandes porciones de la superficie pampeana para la siembra de cereales como trigo, maíz y lino (Martocci & Ledesma 37).[144]

Esto, desde luego, tendrá un impacto importante en los ecosistemas de la pampa. Aunque los cambios son mayores en provincias como Santa Fe y Entre Ríos, existen ciertos efectos visibles también en las pampas inundables de la provincia de Buenos Aires. La transformación de los pastizales naturales en tierras de cultivo y pastizales artificiales producirá que el paisaje de la pampa se fragmente y la conectividad de diferentes ecosistemas necesarios para la supervivencia y reproducción de varias especies se reduzca notablemente. En esta línea, Viglizzo et al. señalan que en pocas décadas la pampa se convirtió en un mosaico con pocos parches aislados de hábitat natural. Eso junto con la cacería indiscriminada llevará a una notable reducción e, incluso, desaparición de algunas especies. Hudson, de hecho, da cuenta de esto al hablar de esa otra especie en riesgo que es el pequeño estanciero:

> I only know that the old place where as a child I first knew him, where his cattle and horses grazed and the stream where they were watered was alive with herons and

[144] Los datos son dicientes: si en 1880 una décima parte de la región correspondía a tierra cultivada para 1930 el total estaba en un rango entre 20% y 60 % dependiendo la zona de la pampa (Viglizzo et al. 70).

> spoonbills, black-necked swans, glossy ibises in clouds, and great blue ibises with resounding voices, is now possessed by aliens, who destroy all wild bird life and grow corn on the land for the markets of Europe. (*Far Away and Long Ago* 189)

Paradójicamente, con "aliens", Hudson no se refiere a los ingleses o españoles —también normalizados dentro del paisaje de la pampa— sino a esos "bird-destroying inmigrants from Europe, especially Italians" (200) que comenzarán a llegar a la Argentina a finales del siglo XIX para trabajar en los campos de trigo o lino. Aunque es difícil establecer el impacto directo de esta ola de inmigración, es claro, no obstante, que las nuevas tierras incorporadas, tierras en las que la mano de obra de inmigrantes sería crucial para la siembra de cereales, sufrieron impactos biológicos importantes. Hudson se queja abiertamente de la cacería de aves y de la transformación de hábitats naturales en campos de trigo, alfalfa o lino (265). Y, sin duda, tiene razones. Muchas de las especies que conoció desaparecerán o serán llevadas al borde de la extinción en pocas décadas. Así, el *Rallus antarticus* (pidencito) o el *Numenius borealis* (playero polar), ambas especies que Hudson incluye en su *Argentine Ornithology* (1888) se extinguirá en el siglo XX. El jaguar (*Panthera onca*) y el puma (*Puma concocolor*), considerados por Hudson como "the two cat-monarchs of South America" (*The Naturalist in La Plata* 14) también desaparecerán debido a la caza asociada con la prevención de depredación de ganado y la expansión agrícola (Parera; Chebez). Finalmente, la población del venado de la pampa y del guanaco —también mencionadas por Hudson— se reducirá notablemente debido a la alteración de sus ecosistemas por causa de la agricultura, la siembra de árboles y la cacería (Medan et al. 3087).

El "mundo maravilloso" de Hudson es, por tanto, una respuesta a estas transformaciones, la mayoría de ellas asociadas con la expansión de la agricultura y la

consecuente inserción de la pampa dentro del mercado internacional bajo la forma de "el granero del mundo". Frente a ese mundo centrado en el trabajo de la tierra, en su explotación eficiente, en la utilidad de la naturaleza —y el cual es hasta cierto punto el sueño de Benito Lynch—, Hudson opone un paisaje sustraído deliberadamente de las relaciones propias del capitalismo, un paisaje en el que las estancias familiares, los ingleses, los venados, las serpientes o los mismos gauchos no cuentan por su utilidad o posible beneficio económico, sino, más bien, por su belleza, por su valor ecológico o paisajístico, por su importancia para la formación de aquel joven que fue Hudson en la pampa.

Quizá el mejor ejemplo de esta visión particular que defiende Hudson sea a través del lugar que desempeñan las malas hierbas en el paisaje que produce. Su presencia es tímida, pero recurrente en todo el libro. Hay, nos dice Hudson, zonas donde la combinación de manzanilla espinosa (*Datura stramonium*), quenopodio (*Chenopodium*), mostaza silvestre (*Sinapis arvensis*), viperina (*echium vulgare*) dan forma a "dense thickets five or six feet high" (54). En otras áreas los pastos han sido reemplazados por el cardo de castilla e incluso en los límites de algunas estancias crece el duraznillo que encontramos en la novela de Lynch junto con la ortiga, la bardana, *redweed* (*Melochia Corchorifolia*) (188). Ante ello, uno podría pensar que más que un desierto, más que un "mar de hierba", la pampa de Hudson es maleza, mala hierba.

Pero si en Lynch estos y otros espacios (por ejemplo, los bañados) se reducían a lugares inútiles e improductivos y, por tanto, sin valor, para Hudson estos mismos espacios son una fuente inagotable de maravillas naturales, hogar de cientos de especies y aventuras. Hudson descubre en ellos serpientes singulares (*Philodryas Patagoniensis)*, ratas de campo, venados que habitan "the lands where the cardoon thistle flourished most" (206), aves como el aguatero (*rostrulidae*), la cigüeña, el ibis rojo, el chajá, la bandurria y el espátula rosado.

Pese a no tener un valor económico, estos sitios son reivindicados dentro de una visión desinteresada que se centra en su singularidad estética, pero sobre todo ecológica:

> This barren piece of ground had a great attraction for me as a small boy, and I visited it daily and would roam about it among the miserable half-dead weeds with the sun-baked clay showing between the brown stalks, as if it delighted me as much as the alfalfa field, blue and fragrant in its flowering-time and swarming with butterflies. (*Far Away and Long Ago* 216)

La atención en los encantos y maravillas del paisaje se extiende también al campo de alfalfa, pero no debido a su papel en el engorde del ganado sino por su relación con las mariposas que llegan allí durante el tiempo de floración. En este sentido, y a diferencia de la visión instrumental que distingue entidades, especies y objetos y a cada uno le asigna un valor dentro del mercado, Hudson registra el conjunto de relaciones ecosistémicas que se tejen dentro de la pampa, la clara dependencia mutua de múltiples factores dentro de ese paisaje, pero también su singularidad, heterogeneidad y enorme biodiversidad. No se trata, sin embargo, de la defensa de un paisaje prístino, nativo, sin humanos o sin alteraciones, si no, más bien, de un paisaje intervenido y alterado donde humanos y no-humanos son parte de ese conjunto de relaciones dinámicas y de mutua dependencia que definieron, al parecer de Hudson, el rostro de la pampa en su momento. Apenas lógico que dentro de este paisaje sea imposible analizar o aislar el valor de cada parte, de cada componente o elemento o, siquiera, su lugar dentro del régimen productivo en el que tiene que convertirse la pampa. Como antítesis del capital, este paisaje es *invaluable*.

A esta altura tal vez sea necesario recordar que esta perspectiva no es usual en la tradición de la pampa. Así, por ejemplo, Mansilla señalaba en su momento que la pampa carecía de valor estético y, por tanto, esta debería ser evaluada desde sus posibilidades netamente productivas (*Una excursión a los indios ranqueles* 60). Y por supuesto, junto con él podemos ubicar también a Sarmiento, Lynch, Larreta y tantos otros que vieron la pampa como una oportunidad para el progreso de la nación, pero cuyo valor estético era casi inexistente. Hudson, sin embargo, establece otra forma de entender la pampa. Construida o producida como un auténtico ecosistema (el concepto posiblemente sea ajeno a Hudson), la pampa es un campo de fuerzas donde gauchos o ingleses o mariposas o las malas hierbas actúan sobre su ambiente, pero en el que este también influye sobre ellos al punto que es, en la práctica, imposible distinguir uno del otro. Su valor, por tanto, no reside en lo que puede producir cada individuo sino en este mismo flujo de vida que, a juicio de Hudson, merece ser conservado y en el que por momentos él mismo identifica como expresión de lo divino o trascendental. *Far Away and Long Ago* es la puesta en escena de este flujo. Una narración profundamente emocional que *revive* la vertiginosa velocidad de este ecosistema y que, en tanto testimonio de un pasado ya desaparecido, funge también como archivo vivo en el que se conservan estas mismas relaciones.

Ahora bien, todo esto podría parecer estéril o inútil como lo sitúa Jean Franco ("Prólogo" XLIII-XLIV). El anacronismo evidente que exige retornar a una supuesta edad de oro de la pampa resulta infructuoso en tanto es incapaz de proponer una apertura política más allá del rechazo explícito de las condiciones del presente. Cierto. Pero hay al menos un sentido en que la nostalgia de Hudson supera el mero deseo de *revivir* un mundo al margen del capital. En realidad, y si se trata de ubicar esta nostalgia en un espectro ideológico que la justifique, podríamos decir que esta hace parte de una corriente de ideas ligadas a las

nacientes preocupaciones por preservar la naturaleza en la que figuras como David Thoreau, Ralph Waldo Emerson o John Muir serán esenciales. Dentro de esta visión, el valor de la naturaleza no residía en la extracción de sus innumerables recursos sino en la "appreciation of its intrinsic values and aesthetic qualities through which the human spirit was transformed, a place where one could draw near to and commune with God" (citado por Van Dyke 12). La aparición de las primeras áreas protegidas y, en particular, de los Parques Nacionales se explica desde esta lógica. Creados inicialmente como áreas naturales por fuera de las dinámicas del capital, estos espacios fueron destinados única y exclusivamente para el disfrute paisajístico. En tanto archivo natural, en tanto espacio también sustraído del mundo de relaciones comerciales, *Far Away and Long Ago* no está muy lejos de Yellowstone. Se trata, en suma, de un texto que es justamente eso: un parque nacional, un área protegida en el que es posible apreciar y disfrutar la naturaleza de la pampa y, con algo de suerte, tener un atisbo de eso que Hudson veía como divino en ella. No es gratuito que, más de ochenta años después de su publicación, su vieja estancia familiar, "Los veinte y cinco Ombúes", se haya convertido en la Reserva Natural de Uso Múltiple y Museo Histórico Provincial Guillermo Enrique Hudson. Sobra señalar que su evidente *inutilidad* en un mundo donde el neoliberalismo ha convertido buena parte de la pampa en campos de soja es igual o tal vez un poco mayor que la de *Far Away and Long Ago.*

Pero volvamos al inicio. Cuando Godofredo Daireaux escribe en 1887 que la función de su *Manual de estanciero* [145] era "acelerar la transformación del rudo desierto pampeano

[145] Por cierto: el libro de Godofredo Daireaux ha tenido diferentes nombres en sus diferentes ediciones. Aunque en apariencia trivial, esto sirve como termómetro de lo que está en juego en cada versión. El primer título es *La cría del ganado en la pampa* (1887); el segundo, *La cría del ganado en la República argentina* (1900); y el

en praderas feraces, sus campos vírgenes en emporio de producción, de sus rodeos criollos en haciendas refinadas y de sus majadas…en rebaños de grande rinde en lana y carne" (5), pensaba, de algún modo, en la misma pampa de Lynch. De una u otra forma, ambas miradas pertenecen al mismo movimiento, a la misma ola interesada por transformar el paisaje de la pampa en algo productivo. Ellas están articuladas dentro de la preocupación creciente por el valor de la tierra, por su productividad y, por la necesidad imperiosa de que la pampa, la posesión de tierra productiva en la pampa, pueda contribuir al progreso de la nación argentina. En este aspecto la pampa, esta pampa que Lynch produce en algunas de sus obras, no es muy distante de la Amazonia de Euclides da Cunha o Santiago Pérez Triana. Ambas son proyectos futuros, naturalezas que, para usar el término empleado por Theodor Adorno en su *Teoría estética*, pueden ser consideradas como "not-yet" (100), aquello que aún no está terminado. Ambos paisajes de algún modo tendrán que convertirse en otra cosa para estar finalizados y, en ese tránsito, entre lo que son y lo que serán, existe siempre una literatura que visualiza o sugiere ese paisaje por-venir. Pero la pampa no es solo futuro, proyecto a realizar. A la par o quizá traslapándose con esta visión existe también la nostalgia de las praderas infinitas, de los días de libertad, de lo que fue alguna vez ese mismo espacio. La

tercero, *La cría del ganado en la estancia moderna* (1908). El desplazamiento semántico no evita oscuras equivalencias. ¿Acaso pampa, república y estancia moderna son términos similares en el tiempo, nombres para un mismo referente, apenas diferenciado por la interpolación de los años? Para 1916, insisto, fecha en que Lynch y Hudson publicaron sus libros, la pampa y la nación eran o debieron parecer una estancia moderna. En esta, sin embargo, continuaban creciendo los fachinales, la maleza, la mala hierba, los gauchos, los indígenas, el pastoreo libre, etc. La reacción de cada autor frente a esos elementos define su lugar dentro de ese espectro semántico en el que la estancia, la república y la pampa son términos intercambiables.

pampa de Hudson es un ejemplo de este pliegue o revés en el tablero. Su pampa es parcialmente distinta y necesariamente a-histórica en tanto se sustrae de la historia de las relaciones económicas para sobrevivir en el tiempo como una "pieza de museo" que suscita fascinación y admiración, pero que sigue siendo elusiva y, de algún modo, también intocable. Podría pensarse que entre estas dos pampas solo existe una brecha, una oposición insalvable. Pero no. En realidad sus diferencias, sus temporalidades, su atención a ciertos valores o detalles marcan una dialéctica particular y, por tanto, cierta dependencia mutua. Pues, como en el caso peruano, la pastoral pampeana confirma las dudas sobre el estado de modernización de la pampa, sobre la necesidad de seguir avanzando con ese proyecto al tiempo que estos mismos avances alientan la necesidad de retornar al "viejo orden", al pasado en busca de aquello que se ha perdido y ya no volverá a ser. En su *The Desertmakers*, Javier Uriarte escribió que la nostalgia de Hudson requería del progreso como condición de posibilidad para su escritura (116). Cierto. Pero lo mismo podría decirse de Lynch quien requiere de la pampa pastoril, de esa pampa no plenamente domesticada donde todavía hay fachinales, Marcelinas, uno que otro gaucho, algún inglés que se cree gaucho, etc., para exigir mayor modernidad. No son dos movimientos opuestos, sino dos vectores que avanzan paralelos sobre un mismo plano. Ambos movimientos definen, en consecuencia, el paisaje de la pampa, sus alcances y limitaciones, su relación con la modernidad y su tiempo específico que, por ahora, se define en esa rara combinación de pasado y futuro que, aunque mutuamente excluyentes, también resultarán complementarios, como veremos, en el caso del *Zogoibi: el dolor de la tierra* de Enrique Larreta y el *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes.

### 4.3 Recuerdos de la pampa: *horror vacui*

En mayo de 1924, la revista "Martín Fierro" propone una encuesta. El asunto en sí mismo no resulta excepcional por cuanto ese mismo año la revista indagará también sobre otros temas de interés (la encuesta Paul Groussac, por ejemplo). Pero esta primera encuesta que realiza la revista de vanguardia argentina, y con sus apenas dos preguntas, plantea un interrogante fundamental para ese momento, un prototipo del *test* psicológico solo que destinado a medir el estado de la nación dentro de la vanguardia argentina: "1) ¿Cree Ud. en la existencia de una sensibilidad, de una mentalidad, argentina?; 2) En caso afirmativo ¿cuáles son sus características?" (4). La encuesta la responden figuras como Leopoldo Lugones, Oliverio Girondo, Ricardo Rojas, Roberto Mariani, Pedro Figari, pero también el infaltable joven de "smoking sobre chiripá", Ricardo Güiraldes. Frente a la primera de estas cuestiones, Güiraldes declara en el número de junio de 1924:

> Sí, hay una sensibilidad y una mentalidad argentinas. Si no fuera así no tendríamos razón de ser sino como terreno baldío vendible en lotes.
>
> ¿Estamos en un momento de transición[146] y de amorfismo? Desde el colegio tengo metido en la cabeza que *estar* no es *ser*.

[146] Supongo que ya ha sido anotado por alguien, pero vale la pena insistir: Carlos Alonso en su trabajo sobre *Don Segundo Sombra* lee "transacción" donde el texto original pone "transición" (88). Paradójicamente, Alonso tematiza su propia crítica de la novela, lee lo que quiere encontrar en ella. En el fondo se trata de un gesto similar a lo que él mismo analiza en su ensayo sobre las diferentes líneas críticas que la novela misma produce.

> Además, pienso que si nada existiera en nosotros, sería nuestra obligación el crear valores por la ley moral de amor y por la ley física de terror al vacío. (6)

Tierra baldía y terror al vacío, ambos elementos conectados dentro de la línea que cruza la sensibilidad y la mentalidad argentina de los hijos del 80, como los llamaba David Viñas (*Literatura argentina y realidad política* 23-24). Si en esta ecuación la nación corresponde a espacio ocupado, lo restante necesariamente debe ser tierra baldía. El balance implícito hecho por Güiraldes parece reconocer que, por el momento, va ganando la nación y que, como cabe esperar, existe menos tierra baldía, menos lotes vendibles. Y aun así encontramos la vacilación al filo de la respuesta: una vacilación que delata el temor de que, después de todo, la nación argentina podría no ser más que simple *horror vacui*, una forma más o menos improvisada de llenar el vacío. Cabe suponer que en el horizonte de representaciones y de posibilidades sobre los que debe extenderse la susodicha mentalidad argentina, la pampa debe ser percibida como la amenaza recurrente, la encarnación perfecta de ese vacío. A pesar de sus años y años de historia, la pampa continúa siendo un reto para el inconsciente colectivo, una paradoja irresoluble porque, si bien su aparente inanidad ha sido producida históricamente, también es cierto que esta misma inanidad es vehementemente combatida por la simple razón de que esta amenaza con reducir la argentinidad a una suma de lotes. En la segunda década del XX, el dilema parece irresoluble. Nos encontramos con la esquizofrenia de una pampa que debe ser desierto para que exista la nación y una pampa que no debe serlo para que exista también la nación.

Existen, no obstante, estrategias para llenar este espacio, formas activas o pasivas de intervenir el paisaje y que abarcan la expansión de la línea férrea, la introducción de molinos, frigoríficos, innovaciones tecnológicas, la siembra de árboles, etc. Pero también hay otros

modos, modos menos evidentes que también buscan enriquecer la superficie de la pampa con significados y valores y que se mueven en el plano de las ideas, de las ideologías, de las esperanzas y los sueños. Como si no fuera suficiente con lo que hay ya en la pampa, la narrativa se encarga por esos días también de decir más sobre esta, gesto que la crítica y las revistas reproducen abultadamente y que, de algún modo, funciona como respuesta a ese *horror vacui*. En 1926, mismo año en que Roberto Arlt publica su *Juguete Rabioso*, dos novelas se empeñan todavía en demostrar que la pampa no era simplemente una suma de lotes con valor ya impreciso sino una porción significativa de la nación: *Zogoibi: el dolor de la tierra* de Enrique Larreta y *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes.

La casualidad de aparecer en el mismo año alienta las comparaciones y, con ello, salen a la luz las diferencias en contenido y forma.[147] La más obvia compete al nivel

[147] De la confrontación no sale ninguna victoriosa. Los elogios y críticas se traslapan y confunden en el tiempo. Lo que para unos es virtud para otros es simple defecto de escritura. La crítica sobre *Don Segundo Sombra* es abundante (ver, por ejemplo, el recuento que hace Hugo Rodríguez-Alcalá en "Destinos". Para hacer contrapeso, me centro aquí en *Zogoibi*. En "¿A dónde vamos?", Mariano Barrenechea compara las dos novelas a partir del criterio de cuál captura mejor el espíritu nacional. Pese a sus reparos dirigidos a las vanguardias, *Don Segundo Sombra* se impone sobre *Zogoibi* debido a la "presencia constante de la emoción campera, y el paisaje de la pampa como fondo natural" (18). Por el contrario, Ángel del Río defiende la novela desde un escenario insólito: "zogoibi… es la obra más perfecta de la novela hispano-americana y una de las mejores de la literatura espafiola en lo que va del siglo" (246). Más lúcida en su análisis, Fernanda Chica Salas reivindica *Zogoibi* señalando que el hecho de que "intervengan las estancias ricas en la novela, no puede ser objeción, máxime que esas estancias existen. *Zogoibi* requería ese ambiente para lograr su fin…Además la pampa se siente tan profundamente en *Zogoib*i como en *Don segundo Sombra* (62-63). El debate se mantiene con los años aunque se modera el gusto por *Zogoibi* y gana influencia *Don Segundo Sombra*. Por la década del 60,

diegético: mientras *Zogoibi* se centra en el mundo de los estancieros para narrar la caída en desgracia del terrateniente Fernando de Ahumada como resultado de su aventura amorosa con la Sra. Wilburns, *Don Segundo Sombra* se ubica en el mundo del gaucho, mundo en el cual tiene lugar el proceso formativo de Fabio Cáceres junto a su "padrino", Don Segundo Sombra. La atención puesta a cada uno de estos mundos revela, igualmente, dos concepciones distintas de la pampa. En *Zogoib*i existe una base hispanista más o menos concordante con el nacionalismo cultural de la generación del centenario y abiertamente en contra del cosmopolitismo. En oposición, *Don Segundo Sombra* desarrolla una propuesta que proyecta y transfigura la tradición gauchesca desde las innovaciones y cuestionamientos sustentados en su afiliación con el ultraísmo (Oliveto 37). Descalificadas y admiradas por momentos, reducidas a farsa o elevadas a símbolo nacional por igual, cada una se lee desde las falencias de la otra, desde lo que les sobra de extranjero y burguesía criolla o lo que les falta de pampa y gaucho. Novelas de *cajetillas* o no, quizá sea Fernando Giusti quien mejor haya resumido las distancias que las separan: "Larreta (en *Zogoibi*) nos ha dado una novela de ambiente criollo; Güiraldes (en *Don Segundo Sombra*), una novela criolla" (Giusti 250).

Pero detrás de estas diferencias, diferencias que serán profundizadas y redefinidas aún más con los años, existe también una base común, una afinidad circunstancial que resulta de compartir un espacio textual común: la pampa argentina. Desde esta perspectiva, las oposiciones en lenguaje y forma, entre tradición y vanguardia, entre lo oral y escritura se diluyen al punto que nos sentimos transitando en el mismo espacio, solo que separados por la tranquera de la estancia. Entre ambas se produce entonces una pampa más o menos

Gladys Susana Onega retoma la novela tan solo para aclarar en lo que falla: una novela de campo en la que la pampa "no tiene aquí función ni vida propias, es apenas un sucedáneo del paisaje castellano (54).

inventada, más o menos recordada, pero que, de cualquier manera, responde, como lo señala Eduardo Romano, a preocupaciones comunes dentro de la clase social a la cual pertenecían ambos escritores (340) y que vinculan el avance de la modernidad con el lugar que la pampa empezaba a ocupar dentro de la nación. De ahí que, al menos como experimento mental, sea perfectamente posible pensar en el joven Ahumada como uno de esos tantos dueños de estancia que contrata a Don Segundo Sombra y a Cáceres para amansar una tropilla o llegar su ganado a un corral mientras dedica su tiempo libre al flirteo amoroso con la extranjera. Es en este movimiento más amplio y abarcador que recoge a ambas novelas y en el que se alternan la visión del estanciero y la del gaucho donde se encuentra posiblemente las claves de cómo esta generación de escritores intento reinterpretar y, con ello, conferir de nuevo sentido al siempre recurrente desierto nacional que es la pampa.

Y es que más allá de los aspectos formales que las separan y aíslan, lo que debemos entender es por qué esta generación decide retomar el pasado, mirar con nostalgia lo que fue, pero también cuál porción de ese pasado es la que se trae de vuelta y en razón de qué motivos. Y lo primero que advertimos es que, como nos lo recuerda Raymond Williams en The *Country and the City*, la nostalgia respecto al pasado se desplaza siempre sobre una línea transportadora y no se mantiene intacta en el tiempo. Así, es claro que no es la misma pampa que recorren Don Segundo Sombra y Fernando Ahumada aquella que Hudson extraña desde Londres. En realidad, la nostalgia en Güiraldes y Larreta tiene un referente distinto, un tiempo digamos, en el que se ubica cierto paisaje específico en el cual han ocurrido transformaciones importantes que el mismo Hudson encontraría abiertamente sorprendentes.

Un ejemplo de estos cambios sutiles, pero que hablan de transiciones históricas sustanciales lo encontramos en los eucaliptos. En *Don Segundo Sombra* notamos su presencia cuando Fabio Cáceres abandona la estancia de Galván (donde regresará al final de la novela

para reclamar la suya): "Salí por un grupo de eucaliptos pisando en falso sobre los gajos caídos de algunas ramas secas… Al linde de la arboleda descansé mi andar" (34).[148] ¿Qué hacen estos eucaliptos ahí? La pregunta no es injustificada. En *Far Away and Long Ago*, Hudson enfatiza en que en su pampa de mediados de siglo los pinos, abetos, eucaliptos o árboles de hojas perennes son desconocidos (58). Entonces ¿cómo han llegado estos eucaliptos hasta aquí? ¿Qué hacen junto a los alambrados, cubriendo los lindes que el aparato crítico normalmente omite en su afán de que *Don Segundo Sombra* hable de la pampa eterna? *Zogoibi* nos ofrece una respuesta:

> El presidente Sarmiento, después de una larga temporada en San Miguel, y un momento antes de marcharse, habría entregado al abuelo de Lucia un sobrecito… con negras semillas minúsculas, entre un polvillo bermejo que, años después, se convirtieron en la maravillosa basílica silvestre, cuyos altos pilares y perfumada penumbra…tenían la virtud de sumir a don Álvaro en eclesiástico recogimiento. (19-20)

La anécdota tiene sustento histórico y refiere a la entrega de semillas de este árbol —por parte del mismo Sarmiento— al jardinero de la estancia San Juan, propiedad de la familia

[148] También en *Raucho* nos topamos con estos mismos eucaliptos: "Constituían la base del monte los eucalyptus. Habíalos altos de tronco marfilino y hojas curvas como alfanjes, rizados y cascarudos, tiesos como mástiles vivos, anchos de copa y harapientos, blancos como brazos, pulidos y estriados de vetas multicolores como los mármoles, carbonizados y rugosos, transparentes como vidrios irisados, solitarios y vastos como ombúes" (64).

Pereyra Iraola en 1858. El gesto, como todo lo de Sarmiento, tiene una aspiración histórica[149] y responde a un interés profundo, ligado de algún modo a su proyecto civilizador que implicaba transformar la pampa en otra cosa, su añorada campiña lombarda. Arborizar la pampa, llenarla de eucaliptos y otros árboles es entonces su forma particular de transformar la pampa, pero también de eliminarla. Así, en 1883 Sarmiento le escribía a Lucio Vicente López: "El eucalipto es el árbol de Buenos Aires, el marido de la pampa. Sueño en espíritu cuando el eucaliptus vaya acabando con ella al punto de que el lector futuro del *Facundo* no pueda saber dónde era la escena descripta". En las décadas siguientes los eucaliptos son plantados con éxito en muchos campos bonaerenses al punto de convertirse en una de las especies exóticas más comunes en el paisaje rural argentino (Pochetino et al. 35). Ciertamente no se equivocaba Sarmiento cuando afirmaba que el eucalipto era capaz de arraigar a fondo y alzar en poco tiempo gran estatura.

*Zogoibi* y *Don Segundo Sombra* habitan desde la nostalgia este paisaje, paisaje que, tras varias décadas, se ha empezado a convertir en algo diferente a una simple llanura de pastos y que, siguiendo a Beatriz Sarlo en su lectura de *Don Segundo Sombra*, podemos ubicar entre finales del XIX y comienzos del XX (34).[150] En este paisaje, los eucaliptos —al

[149] En una de las vitrinas del Museo Histórico Sarmiento de Buenos Aires es posible encontrar el certificado expedido en 1875 con el que se comprueba que las primeras semillas de eucaliptus llegaron al país en 1858 gracias a gestiones de Sarmiento.

[150] Pese al evidente carácter ahistórico de la novela, parece apropiado insistir en algunos aspectos que la anclan en una realidad específica. En este sentido, Beatriz Sarlo señala que la estancia de la novela "es la de su familia, donde vivió, con interrupciones, hasta los 17 años." (36). Desde esta perspectiva, podría decirse que Güiraldes trabaja el mismo conjunto de recuerdos tanto en su R*aucho* como en *Don Segundo Sombra*. Este mismo hecho lo verifica Alberto Blasi cuando señala, en "La ruta de Don Segundo", que si bien las referencias son ambiguas

igual que otros árboles de hojas perennes— son un elemento común, ya naturalizado dentro de la pampa. Así al menos lo constatamos cuando Don Álvaro, aquel padre que funge como consejero de la oligarquía terrateniente y celestina ocasional en *Zogoibi*, se maravilla ante la obra del padre de Ahumada quien, con trabajo y disciplina, logró construir la estancia de "El Mirador" así como sembrar "sobre la desnudez, bosques enormes que hechizaban, ahora, la pampa, con sus espesuras, sus rumores, sus toques de fuego en las tardes (41).

Este proceso de arborización no es, sin embargo, un suceso aislado. En la práctica, se articula con las regulaciones contenidas por el Código Rural de Buenos Aires de 1865, pero sobre todo con un cambio más profundo que empieza a impactar el mismo propósito de la estancia. Pues la siembra de eucaliptos, al igual que de paraísos (*Melia azedarach*) (también mencionados en *Don Segundo Sombra*) no responde simplemente a una necesidad del orden productivo vinculada la sombra y el alinderamiento. Ellos hacen parte de una nueva concepción de la estancia en la que, además de ser un espacio productivo, esta se convierte también en una oportunidad para el ocio y el esparcimiento de la burguesía criolla (Thays IV & Bayá 36). El cambio se explica a partir de las condiciones económicas de los terratenientes de estos años. En efecto, para comienzos del siglo XX, la empresa agropecuaria ha rendido

"algunos detalles (río y laguna y proximidad del río con el casco, harían pensar en la estancia Dolores como la Porteña", conclusión que se verifica "con la relectura del cap. Infancia de Raucho" (9). Para el caso de Zogoibi, la cronología es un poco más imprecisa. Sin embargo, hay elementos que permiten intuir un posible periodo en el que ocurre la novela. Además de los eucaliptos, las referencias bibliográficas de la novela proporcionan un contexto. Se citan así obras como el *Herdbook argentino* que lo lleva desde 1866 la Sociedad Rural Argentina (SRA), El *Martín Fierro* (1872), *Los amores de Félipe* (1877) de Octave Feuillet, *Mentiras* (1888) de Paul Borget (1888) y *Nuestro Corazón* de Guy Maupessant (1890). Todo esto, sumado con los tiempos de traducción, hace pensar en un periodo similar sino igual a aquél en que toma lugar *Don Segundo Sombra*.

frutos al punto que la producción de cereales compite por los primeros puestos en los mercados internacionales y la carne bovina, ya fuera congelada o enfriada, ha desplazado la producción de norteamericana y australiana en Gran Bretaña (Sáenz Quesada 294). Nos encontramos así en los años dorados en que los terratenientes podrán arrendar sus tierras y viajar cómodamente a Europa con "la vaca atada" en Argentina (y a veces incluso con vacas en el barco para satisfacer su capricho de leche fresca); años en que Heriberto Gibson podrá decir que la "octava maravilla, si existiera, sería el rebaño maravilloso de la pampa" (citado por Scardin 111), años del *gentleman-farmer* (o "rastaquouère", como serán llamados) que baila tangos en París, persigue *cocottes* de moda y compra joyas en Cartier. También son los tiempos en que paisajistas y arquitectos europeos viajan a la Argentina para conocer la pampa y diseñar grandes parques, jardines, lagos, espacios deportivos, quintas de verduras, *chalets* suizos, castillos feudales, *palazzos* renacentistas, toda una fantasía europea a la medida de las fantasía y gusto del estanciero soñador (Thays IV & Bayá 36). Es este contexto de "Vacas Gordas" el que explica la paulatina transformación de la estancia en una residencia de veraneo, casa de campo o *cottage* en el que familias como los Errasuriz, Alvear, Pereda, Bosch y los mismos Larreta compensan todas las privaciones pasadas con jardines de invierno, viveros, mobiliario importado, y entretenimientos variados como cacerías, polo, carreras, golf o juegos de bridge (Koebel 131).

Un elemento sobresaliente de esta época dorada son los jardines o parques de estancia. De la mano con la remodelación general que experimenta la estructura de la estancia, se ensayan en estas diversas maneras de selección y aclimatación de especies florales variadas, pero sobre todo modelos y formas de organizar las miles de hectáreas que permanecen aún vacías (o sin propósito visible). Así, en La Porteña, la estancia de Manuel Güiraldes ubicada en San Antonio de Areco, el paisajista francés Jules Charles Thays asume la tarea de arreglar

el jardín para lo cual siembra árboles exóticos como cedros del Líbano, robles, construye la famosa avenida de acceso con almezos (*Celtis australis*) y, desde luego, incluye dentro de las especies los infaltables eucaliptos que encontraremos mencionados en *Don Segundo Sombra* (Barbero & Castiglione 124).[151] El paisaje que resulta —ese paisaje que, como Victoria Ocampo anota fue el sustrato para buena parte de la escritura de Ricardo Güiraldes— coincide de algún modo con la misma combinación de ambiente criollo y vanguardia que definirá su *Don Segundo Sombra*.[152] Hay, en consecuencia, estructuras propiamente criollas en las que se privilegia la sobriedad y utilidad (las cuales Manuel Güiraldes, el padre del novelista, decide mantener por respeto al pasado), [153] pero también adiciones inspiradas por

[151] Pero las relaciones no se agotan en este punto. Con el apoyo del Intendente Municipal de Buenos Aires, Manuel Güiraldes (padre de Ricardo Güiraldes), Charles Thays, por ese entonces director de Paseos de la Ciudad de Buenos Aires, asume también la tarea de diseñar y construir el jardín botánico de la ciudad. De algún modo la combinación de especies nativas y exóticas, la adecuación de un jardín francés, otro romano y otro más del orden mixto, concluye un proceso de preparación que Thays ha aprendido en la reforma de los jardines y parques de cientos de estancias en el país. La inauguración del Jardín Botánico de Buenos Aires en 1898 es apenas la institucionalización de un patrón que ya ha sido ensayado previamente en las estancias de la provincia con la ventaja que ahora se ha democratizado y hecho accesible para las masas en la ciudad de Buenos Aires.

[152] Escribe Victoria Ocampo: "Es preciso haber vivido en la pampa para comprender la importancia de la palabra horizonte…. *Don segundo sombra* huele a leguas y leguas de tierra americana, como los campos de San Antonio de Areco después de un aguacero" (citado por Berjman *La Victoria de los jardines* 78).

[153] En *Raucho* encontramos una descripción más precisa de la estancia familiar: "La estancia era un amontonamiento de poblaciones diversas y coherentes. La casa, de paredes anchas, guardiana de sombras frescas en el verano y defensora de vientos silbadores, era una construcción rectangular cuyos corredores laterales se apoyaban en cuadrados pilastrones, petisos de esfuerzo. En el interior, cuatro piezas y un pasadizo central con mobiliario añejo de maderas pesadas como metales" (63).

las tendencias que rigen en Francia y que pasan por la selección de plantas y árboles exóticos o la construcción de nuevos espacios como lo es su "torre de panoramas", aquél cuarto-biblioteca que replica el *Thébaide* que su amigo Valery Larbaud hizo construir en Vichy (Blasi 256). [154] Si —como sostiene Ivonne Bordelois— el éxito de Güiraldes se explica en la síntesis del "espíritu de reivindicación nacional, afirmador de arquetipos propios, y el prurito de contemporaneidad universal, de vanguardismo estético (159-160), también lo debe ser que la estancia familiar fue un preludio o, al menos, una corroboración paisajística de este mismo principio de unidad formal.

Pero el modelo elegido por los Güiraldes no el único que se propone. Algunos estancieros prefieren estilos más llamativos, incluso barrocos, [155] mientras que otros intentan que sus jardines expresen las raíces culturales de la nación en oposición a la tendencia extranjerizante. Enrique Larreta es un ejemplo de esto último. En su estancia, Acelain, ubicada en Tandil, este decide seguir el estilo mozárabe (que él mismo renombra como hispanoamericanismo) en clara comunión con los valores españoles que creía debían recuperarse como parte de su particular intento de resignificar la pampa. Lo acompañan en

[154] Sobre la intención simbólica y práctica de este nuevo cuarto, Alberto Blasi también anota en "Güiraldes: vida y escritura": "Estaba pensado para quien sostenía una escritura casi diaria en las horas en que la luz se había retirado del campo, las de la contemplación. Tal actividad se ordena en tres series: una general, otra referida a la elaboración de un conjunto de cartas literarias dirigidas a Carlos Gutiérrez Larreta, la última de naturaleza muy compleja, gira en torno a la escritura de DSS. Las dos primeras obviamente dan marco a este proyecto mayor" (256).

[155] Otro ejemplo. Como lo indica María Sáenz Quesada, Thays también es responsable del jardín de las Acacias "donde las estatuas de mármol ocultas entre el follaje contribuyen a crear la ilusión de que se está en un ambiente de cuento de hadas" (304)

este esfuerzo las ideas del arquitecto Martín Noel quien encuentra en la arquitectura colonial (y su adaptación americana) la particularidad última de la nación (Noel 8-12).[156] Las preferencias arbóreas de Larreta para su estancia dan cuenta de esta inclinación: pinos y cipreses, naranjales y laureles que ocupan un parque de 1000 acres de la estancia aproximadamente (Aira 94). En este sentido, resulta diciente de las afinidades ideológicas de Larreta que el protagonista de *Zogoibi*, el desventuradillo Fernando Ahumada, prefiera seguir en su propia estancia la moda del jardín romano para lo cual cultiva en su vivero pinos piñoneros (*Pinos pinea*), esos mismos que "aparecen en las fotografías de los alrededores de Roma, junto a los sepulcros antiguos, en la Vía Apia" (Larreta 178).[157] El fracaso notable de la estancia de Ahumada, que Larreta emparenta con su adhesión a los vientos de modernidad parisina, explica esta predilección. En cierto modo, la elección de Ahumada es símbolo de la entrega sin miramientos del estanciero de comienzos de siglo a los valores foráneos en

[156] En esto hay una cercanía evidente con la discusión que desata el artículo "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica" de Guillermo de Torre. Publicado en 1927, en el periódico madrileño *La Gacela Literaria* y en *Repertorio Americano* de Costa Rica, Guillermo de Torre aboga por el regreso al antiguo eje de referencia, España, en oposición a la influencia francesa en la cultura americana. Escribe Guillermo de Torre: "Frente a los excesos y errores del latinismo, frente al monopolio galo, frente a la gran imantación que ejerce París cerca de los intelectuales hispanoparlantes tratemos de polarizar su atención, reafirmando la valía de España y el nuevo estado de espíritu que aquí empieza a cristalizar en un hispanoamericanismo extraoficial y eficaz" (595).

[157] Por cierto: también Charles Thays incluye este tipo de jardín (junto con el francés y pintoresco) dentro del escenario de su Jardín Botánico. Las especies que seleccionadas son especies mediterráneas y son en su mayoría las mismas "que Plinio el Joven hizo plantar en su villa ubicada al pie de los Montes Apeninos" (Thays 26). Tal preferencia, así como la omisión de las raíces españoles, será debidamente corregida por Larreta con su "Jardín Andaluz" en Belgramo para lo cual recibió ayuda del mismo Martín Noel.

detrimento de la influencia española. Natural entonces que este modelo de estancia propuesto en la novela concluya en crisis.

Recuerda Eduardo Olivera, presidente de la Sociedad Rural Argentina por los años de 1910, que Sarmiento le dijo alguna vez al ver los jardines de la exposición realizada en Córdoba en 1870 que "esto sí que es europeo, aquí hay belleza, armonía y perspectiva, lo que Vds. no tienen en Buenos Aires" (226). Las palabras de Sarmiento remueven la vieja ansiedad de que la pampa pudiera no ser más que un desierto, solo tierra baldía, pasto y potreros para vacas. Ya no basta, sin embargo, con la plena división de propiedades. Algo más es necesario, un movimiento adicional que venga a completar el trabajo civilizatorio de la ganadería y de la agricultura en su lucha contra el vacío de la pampa. Esa entidad es el jardín. En medio de uno de sus flirteos amorosos con Ahumada, la Señora Wilburns, aquella seductora extranjera que ha llegado a la pampa para alterar la armonía hispanoamericana que Larreta preconiza, le explica a este las razones para crear un jardín en el interior de su estancia:

> —¿Le gusta a usted mi jardincillo?
>
> —Mucho.
>
> —Es muy poca cosa, muy pobre; pero a mí me gusta…Además, yo aquí me defiendo del horror del desierto, del horror al vacío. (Larreta 118)

La respuesta de la Sra. Wilburns dramatiza el espíritu general de la época. Jardines, parques, mansiones, palacios o arboledas son rezagos estéticos de una guerra iniciada mucho tiempo atrás, formas adornadas de lidiar con el tedio y la monotonía del desierto, retórica ostentosa para acallar el vacío. "History without gardens —nos recuerda Robert Pogue

Harrison— would be a wastedland" (x) y la pampa de finales del XIX y comienzos del XX no es la excepción. Para darle sentido a tanta tierra que se empeña en existir sin propósito alguno, la estancia se resignifica como objeto suntuario, zona de ostentación y disfrute, dotada con todas las comodidades necesarias para que el aburrimiento de lo ilimitado se diluya entre conversaciones agradables, partidas de bridge o la lectura de algún libro. Con el tiempo, llegarán también las visitas, la oportunidad para exhibir el triunfo innegable de la empresa nacional ante embajadores, escritores, nobles europeos, actrices y actores. Y lo que todos ellos encuentran no es otra cosa que el paisaje nacional cuidadosamente diseñado para tal propósito. Se trata, en cualquier caso, de un lugar entrañable o al menos susceptible de ser extrañado no por sus posibilidades productivas sino porque se ha vuelto en casa de campo, espacio familiar y de reposo, pero también espacio de escritura aislada y disciplinada como lo constata Adelina del Carril al hablar de sus tiempos en la estancia de La Porteña junto a Güiraldes. Solo así tiene sentido la pregunta de Mercedes Unzúe de Quintana desde los tejados de Paris "¿Estará lloviendo en la estancia? (citado por Saénz Quesada 307). En el fondo, la pampa se convierte en un lugar para volver después de ir a París. Se la extraña porque al fin de cuentas se está lejos, porque en el viaje de reconocimiento de la modernidad, se anhela volver a lo que, a pesar de todos los esfuerzos, no lo es. Un rincón en el mundo, apacible, acogedor donde descansar de tanta tribulación que ha llegado con las calles pavimentadas, la prensa, las revistas de vanguardia, las masas que deambulan sin descanso por las calles exigiendo la ampliación del voto popular. Y también, por qué no, lugar privilegiado para ver esas otras vidas que se desplazan por la pradera con sus caballos y poncho al hombro, con su modo de hablar y sabiduría particular.

Pero el *horror vacui,* al igual que la nostalgia, también se mueve sobre una línea transportadora. Aquello que despierta en los estancieros de comienzos de siglo XX la

necesidad de llenar el espacio de la pampa, no es necesariamente lo mismo que llevará a que Larreta o Güiraldes invoquen ese pasado como parte de su esfuerzo por encontrar un propósito o sentido para la pampa en la segunda década del XX. Para empezar, la situación del estanciero en 1926 es abiertamente distinta. De haber sido el grupo de poder más significativo de la república y símbolo nacional, el estanciero pasaba a convertirse en un signo de atraso, responsable directo de los males económicos de una nación que iniciaba, a la fuerza, su ciclo de industrialización. Poco a poco las responsabilidades son adjudicadas y aun cuando, en ciertos casos, las críticas no superan la revisión historiográfica, estas bastan para cultivar un recelo generalizado hacia la figura de la estancia. [158] En el debate público, que lideran figuras del socialismo como Jacinto Oddone o Antonio Borras, empiezan a aparecer explicaciones que identifican en el latifundio, en la especulación sobre el valor de la tierra que aumenta el costo de la renta y compra para los colonos, las causas de la situación precaria de la producción agrícola en el país. Al tiempo, en el interior de la pampa, el descontento con el sistema productivo imperante se canaliza a través de sublevaciones como el grito de Alcorta en el sur de Santa Fe que luego se institucionalizará a través de la Federación Agraria. No pasa entonces mucho tiempo para que términos como latifundio, estanciero, estancamiento, atraso o privilegio se tornen intercambiables dentro de un espectro

[158] Un elemento central en el malestar que empezara a despertar la figura de la estancia remite a la investigación de Jacinto Oddone sobre los orígenes de los latifundios existentes entonces, a los que califica de "rémora para el progreso social". En “La burguesía terrateniente”, trabajo publicado en el diario socialista *La Vanguardia*, el autor comparó a las "actividades nobles que requieren inteligencia y organización", tales como el comercio y la industria, con las de los grandes terratenientes que se pasan la vida ociosos, se desentienden de cultivar sus tierras y confían en que el paso del tiempo se haga cargo de valorizarlas. De algún modo, *Zogoibi* de Larreta expresa un descontento similar, aunque legítima implícitamente la figura del buen estanciero.

semántico que legitimará, con los años, el que muchas de estas estancias palaciegas sean democratizadas en la forma de embajadas, parques públicos, hoteles, sedes para ministerios o museos. [159]

Algo de esto debe penetrar el espacio de la nostalgia porque ninguna de las dos novelas consideradas aquí recupera el pasado exento de sombras o de alguna amenaza que, dentro del juego de simbolismos que proponen, haga patente el riesgo de que la pampa se torne de nuevo en desierto y vacío. En *Zogoibi*, el elemento antagónico que encarna este *horror vacui* son las malas hierbas, los yuyos. Su aparición en escena reclama acciones inmediatas, la correcta eliminación con la guadaña para evitar que se siga propagando y que altere así la fisionomía del jardín, de la estancia, de aquello organizado y que ha adquirido, por este mismo ejercicio, valor y sentido. El trasfondo de esta preocupación es conocido y remite a Lynch y sus miedos al fachinal, a la feralización de la pampa. Quizá, por lo mismo, porque hace parte de una estructura similar, la presencia de hierbas como la mostaza (*Sinapis L.*), la cicuta (*Conium maculatum*), los cardos y otros yuyos indefinibles viene a ser equiparada en *Zogoibi* también con una transgresión del orden moral, transgresión que pone en riesgo el proyecto civilizatorio que encarna la estancia. Pero, de nuevo, existen aquí

[159] En cualquier caso, no resulta justo atribuirle toda la culpa de la debacle económica a la estancia. El panorama internacional tampoco era el mejor en la segunda década del siglo XX. Con la Primera Guerra Mundial (1914-1918) se interrumpe la inmigración masiva que servía como fuerza de trabajo necesaria en los campos de cultivo, se suspende el patrón oro, se limita el movimiento internacional de capitales, factores que, en suma, producirán una contracción en el mercado internacional (Martocci 49). Como lo indican Barsky y Gelman, estos y otros elementos se articularán al desequilibrio estructural del agro en Argentina. Con ello, la economía agropecuaria ingresa en un periodo de crecimiento negativo que tendrá una conclusión apoteósica con la crisis del 29.

diferencias sustanciales. En la novela de Larreta, las malas hierbas no son ese símbolo difuso de la libertad que encarna la pampa (y, junto a ello, con las pasiones que desata la naturaleza nativa) sino, más bien, la concretización en forma de naturaleza de la influencia extranjera que ha llegado a seducir, con sus aires de modernidad parisina, a los jóvenes terratenientes de la provincia. Al pensar en su amante, en lo que despierta en él la Señora Wilburns, su Zita, Ahumada concluye:

> Más de una vez, al aspirar entre los rubios cabellos de Zita su acostumbrado aroma de éter y verbena, un aroma como selvático y tempestuoso que le dejaba el perfurmado lavaje, habíale dicho: —Hay una hierba cenicienta que tiene esta misma fragancia. Es un yuyito serrano. (256)

Su amorío simplifica en clave moralista un fenómeno común durante los años de "las vacas gordas" en Argentina y con consecuencias también para el futuro de la nación. El alto valor de la producción agropecuaria, el valor de la tierra, permitió que muchos estancieros o bien arrendaran sus tierras o bien dejaran en manos de sus administradores el manejo de sus campos para así disfrutar de las rentas ya fuera en Buenos Aires o en Europa. Así mientras para en 1895 el 60 % de las explotaciones censadas era trabajado por su propio dueño y solo un 30 % estaba arrendado, en 1914 el 50 % trabajaba sus campos mientras que el resto se manejaban con diferentes formas de tenencia (Cortés Conde 180).[160] La novela alegoriza este

[160] Encontramos una queja similar en el *Raucho* de Güiraldes, pero de un modo más diciente en el informe autobiográfico que le entregara el propio Güiraldes a Guillermo de Torre de sus años mozos: "No pensaba sino en escribir, leer, irme a Europa y correr tras las mujeres". Como lo señala Andermann, lo que tienta a los jóvenes

problema a través de la inclinación sensual que siente Fernando Ahumada por los placeres ilimitados que le ofrece la Sra. Wilburns, placeres que se imponen a la formalización del matrimonio con Lucía, aquella figura femenina que encarna, dentro del juego de equivalencias fáciles propuesto por la novela, el amor por la pampa, por el trabajo, por la nación. Fiel a su estilo ejemplarizante, Larreta desarrolla cuidadosamente las implicaciones de este amorío en el paisaje. De esta suerte, si al inicio de la novela la estancia de los Ahumada es todo un ejemplo de trabajo y disciplina, con árboles, potreros subdivididos y un área de labrantío extensa (49), tras un mes de aventura con la extranjera "los senderos de la estancia están cubiertos por hierba alta y viciosa" (302). De manera pareja, el proyecto productivo sufre también un detrimento importante como consecuencia del descuido que la afición amorosa impone: "él, tan enérgico, tan personal, tan meticuloso, no daba, ahora, orden alguna, no hacía la menor observación sobre las cosas del campo ¡Y así andaban ellas! (316).[161] Lecturas de romances e historias de la Europa de principios de siglo alientan el deseo de cosmopolitismo que a falta del viaje real encuentran algo de satisfacción en la pasión amorosa clandestina. Abandonando toda disciplina y temperancia, el joven Ahumada es presa de la molicie, la pereza, la lubricidad. Y como lo hiciera Rosas en su momento o el Andrés de *Sin rumbo,* él mismo empieza a sentir la necesidad de correr por el campo abierto como "si el instinto indómito bramase en su sangre, en sus nervios" (318).

---

estancieros de comienzo de siglo es, precisamente, ese afuera intelectual hecho de lecturas europeas y mujeres eróticas (*Mapas de poder* 238).

[161] Pero también la aventura ha tenido otra consecuencia. El deseo de evitar la partida de la Sra. Wilburns ha hecho que Ahumada le venda al esposo de la Wilburns varias hectáreas de su estancia. No ha importado el trabajo ni el tiempo dedicado a esa tierra. Por encima de ello, ha prevalecido el disfrute de los bienes de una modernidad que se percibe, al menos desde los ojos hispanistas de Larreta, como abiertamente descarrilada.

Pero si las malas hierbas ejemplifican el descuido del estanciero respecto a las labores del campo cuya probable causa se halla en eso que David Viñas identificaba con el avance de lo moderno, lo inmigrante y heterogéneo sobre el campo criollo (*Literatura argentina y realidad política* 23-24), el temor último que se cierne sobre el estanciero es aún más preciso. La advertencia que don Álvaro le hace a Ahumada respecto a su amorío indebido anuncia, desde su clara filiación con la raíz andaluza, lo que está en juego aquí:

> ¡Cuidado!, ¡Cuidado! —exclamo por fin, don Álvaro. —Ya sabe usted la historia aquella del rey Boabdil, del que perdió Granada; y las palabras que le va diciendo Aixa, la madre: "Lloras como una mujer lo que no supiste guardar como un hombre" ¡Cuidado, Federico! ¡Cuidado, Zogoibi! (75)

El trasfondo histórico, la historia de Abd-Allah, último rey de Granada que se gana el mote de Zogoibi, el desventuradillo, vincula la suerte de Ahumada —y, por tanto del estanciero seducido por lo foráneo— con lo que puede ser el mayor signo de desventura: la pérdida de su feudo, su tierra. Si en el fondo sentimos que la comparación retorna al tropo orientalista ya sugerido por Sarmiento, esto lo hace, sin embargo, de un modo renovado. Es el descuido de las tareas de la pampa por ceder a los placeres y vicios que la modernidad europea promete lo que la orientaliza, lo que la convierte en una tierra baldía nuevamente.

El final trágico de la historia de Ahumada en medio de cardales y biznaga apenas confirma lo ya establecido a lo largo de la novela. Fernando Ahumada asesina por equivocación a su Lucía-pampa y luego, enloquecido por la culpa, se suicida clavándose su cuchillo en el corazón. Haciendo honor al remoquete, él ha perdido su feudo, la pampa. Preludia este acto la caída de la estancia, su inexpugnable degradación en un lote cubierto de

malas hierbas. De hecho, el mismo Ahumada se ha convertido en la antítesis del estanciero: un fantasma cuyo rumor de otra vida resulta "parecido al sollozo del trébol húmedo, cuando lo rasga la espuela" (377), es decir, otra mala hierba, no ya de una estancia, sino de un lote que deberá rematarse, en ausencia de quien la trabaje, al mejor postor.

En *Don Segundo Sombra* aquello que rompe con la uniformidad feliz del paisaje no son las malas hierbas. Ellas han sido integradas dentro de ese mundo armónico que Fabio Cáceres recuerda o inventa como parte de la puesta en forma de sus memorias juveniles. [162] Pero hay zonas de oscuridad también en esta pampa. Aunque algo de ello se puede sentir en las tormentas, en las noches pesadas sin estrellas, quizá el mejor ejemplo de ese vacío que esconde en su interior la pampa de Güiraldes no sea otro que el cangrejal: ese terreno pantanoso e intransitable, picado con la viruela de los miles de cangrejos que se amontonan entre la arena. La impresión que deja el espectáculo en el joven Fabio Cáceres es de pena y desamparo: "La pampa debía sufrir por ese lado… ¡Dios ampare las osamentas! […] ¡Morirse ahogado en tierra! Y saber que el bicherio le va a arrancar de a pellizcos la carne" (110). Y, sin embargo, resulta notable que no sea esta la primera noticia que tenemos de este en la obra de Güiraldes. En su poema de 1921, "Cangrejal", advertimos ya una función simbólica similar. Escribe Güiraldes:

[162] En *Don Segundo Sombra* las malas hierbas aparecen entre viaje y viaje, como parte del recorrido por los caminos vagamente mencionadas para iluminar las condiciones de la pampa "La tierra se había puesto a despedir perfumes intensamente. El pasto y los cardos esperaban con pasión segura. El campo entero escuchaba" (60) y luego: "los postes, los alambrados, los cardos lloraron de alegría. El cielo se hizo inmenso y la luz se calcó fuertemente sobre el llano" (62). Dentro de la economía particular de impresiones que define el paisaje a los ojos de Fabio Cáceres ellos están plenamente normalizados tanto o más como los alambrados, las cercas y las islas de árboles que rodean a las estancias.

> De cada poro dolorido de la tierra enferma asoma el sudor de barro de los cangrejos. Cada uno revienta como en fétida apariencia de una ampolla de viruela y queda ahí como asombrado de su nacimiento. Yo sufro esa eclosión en toda mi carne y no sé ya sino pertenecer a trabajos de tortura que se agrandan fuera y dentro de mí. (108)

La persistencia de la imagen, ya adaptaba para *Don Segundo Sombra* en la forma de una de las tantas aventuras que participan del aprendizaje de Fabio Cáceres, es llamativa. Su presencia es un pliegue dentro de ese espacio expansivo e ilimitado de la pampa (Alonso 91-92), un agujero negro que atenta contra la pastoral exenta de conflictos o contradicciones históricas que Güiraldes esconde bajo la forma de una utopía rural (Sarlo 34). Y, sin embargo, quizá podamos entender su lugar, su función posible dentro de esta pampa feliz si tomamos en cuenta que este paisaje, armónico y sin conflictos, premoderno o antimoderno, no es necesariamente un llano vacío, sin nada más que la bella monotonía de los horizontes que se repiten incansablemente. En realidad, el viaje de Don Segundo Sombra y Fabio Cáceres sucede dentro de límites preestablecidos, dentro de rutas más o menos coherentes con los tránsitos de la mano de obra que se articulaba a las necesidades de la estancia en las primeras décadas del siglo XX.[163] Así y aunque hay zonas de paso, sitios para descansar en los que se

[163] Un apoyo para estas afirmaciones se encuentra en el artículo de Alberto Blasi, "La ruta de Don Segundo". Como allí se indica, los puntos recorridos pertenecen a la Provincia de Buenos Aires y corresponden a tierras de cría e invernada muchas veces adyacentes a remates-ferias, mataderos, saladeros, frigoríficos y puertos de embarque (8). Así mismo, la novela menciona algunos campos por el nombre de sus propietarios. Ejemplo de ello son: la familia Anchorena, los Paz, los Urquiza son algunos ejemplos.

aprovecha para pensar o contar una historia, el recorrido siempre es de estancia a estancia, de pulpería a pulpería, de feria a corral, de pueblo a pueblo, todo dentro de un mapa hecho con callejones y caminos ya muchas veces andados y ciertamente conocidos por los reseros o arrieros. Cuerpos y espacios aparecen, por tanto, sometidos a los nuevos regímenes de productividad que convertían al trabajo en un elemento sustancial de esa pampa. La pampa, si bien armónica y pastoral, es también un territorio que ha sido transformado por el trabajo y la acción humana.

Es a la luz de este rasgo que atraviesa el paisaje de Don Segundo Sombra —y que Güiraldes ciertamente minimiza— que el ecosistema del cangrejal se convierte en una imagen tan intensa y poderosa. Porque en un mundo donde el trabajo se presenta como un valor constitutivo en la transformación y valorización de la pampa, el cangrejal representa un límite inexpugnable. En este contexto, y tal como lo explica Carlos Alonso en su análisis de la novela, la presencia del cangrejal nos pone frente con la barbarie inherente de una naturaleza ajena a toda humanidad: "Left to its own devices, without the redemptive intervention of man through work, nature consumes itself in a frenzied, unending vortex of annihilation" (95). Se trata, sin duda, de otra pampa, una que Güiraldes reprime, pero que cada tanto asoma en sus páginas. Es ese vórtice caótico del que habla Luis Harss y que recuerda incluso a la selva de *La vorágine* (XXXIII); es esa "llanura del rechazo, del fracaso, y de la muerte" de la que habla Nilda Díaz (316-317); es el límite del campo, lugar en que la pampa deja de ser pampa y se corrompe (Pastormelo 5); auténtico opuesto del jardín y del parque en cuyo suelo aflojado cualquier sentido se contrae al punto de desaparecer. Todos estos posibles significados, sin embargo, no se agotan aquí. Con varios años de retraso, Enrique Anderson Imbert recupera la metáfora, esta vez como parte del balance de la historia de la Argentina: "Desde el 30, nos empantanamos, y en los últimos años nuestra querida

Argentina se convirtió en un cangrejal, como ese repugnante cangrejal que Güiraldes describió en Don Segundo Sombra: y sí hasta pareció que camináramos para atrás" ("Sesquicentenario" 36). Quizá, como lo insinúa Luis Harss, la figura del cangrejal en Güiraldes no sea otra cosa que un signo alegórico del futuro de la Argentina. Algo así como el preludio de la nulidad y el estancamiento que reducirán a la nación al espectáculo aberrante de cangrejos o cristianos que se devoran unos a otros en medio de un pantano virulento.[164]

Ahora bien, tanto el cangrejal de Güiraldes como las malas hierbas de Larreta tienen un sustrato común. Estos son un surplus, un exceso que es parte también del paisaje de la pampa y del que no puede desprenderse la nostalgia ni siquiera en la versión purificadora que adoptarán los hijos del 80. Como abrojos prendidos del chiripá del gaucho, estos elementos disonantes ingresan en la representación del pasado para recordarnos que la cuestión central en juego siempre ha sido el valor de la tierra y, con ello, los elementos que amenazan con reducir o anular ese valor. En esa ecuación difusa y cargada de matices que varían entre lo estético y productivo, la premisa en juego parte de asumir que el trabajo ocupa un lugar central en tanto transforma la tierra baldía en algo con valor. Es cierto que, por momentos, ese valor parece confundirse con formas específicas del paisaje: una estancia, un jardín, las chagras, los pastizales, pero aun así la cuestión de fondo permanece intacta: la naturaleza sin

[164] Hay quizá apoyo para esta identificación en una de las cartas que escribe Güiraldes a su amigo Valery Larbaud. Así, Louis Harss sugiere cierta identificación entre la pesadilla del cangrejal y la Argentina contemplada desde la euforia del opio por el propio Güiraldes durante su aventura en Kandy (Ceilán) con Adán Diehl: "unos pocos hombres bravos y duros peleaban en pequeños vórtices sanguinolentos, perdidos en aquel mundo" (citado por Harss XI).

trabajo carece de valor alguno. De ahí que el cangrejal o la proliferación de malas hierbas funcionen como ilustración de lo que podría ser esta pampa sin la intervención humana.

Hay, en cualquier caso, algo profundamente familiar en estas zonas. De algún modo corresponden a esa misma pampa ilimitada que imaginó Sarmiento en su *Facundo* solo que concentrada en un espacio reducido, marginal, pero lo suficientemente potente para crear, incluso tras varias décadas de intervenciones, una suerte de campo gravitacional capaz de poner freno al movimiento incesante del trabajo y, con ello, a sus obras. Ganadería, agricultura y jardines, todo parece ser susceptible de desvanecerse en el horizonte de sucesos que rodea al cangrejal y las malas hierbas. Frente al cangrejal, Fabio Cáceres contempla el vacío; eso mismo que alcanza a vislumbrar Ahumada ante el cuerpo de Lucia: "el negro turbión infernal de la muerte" (376). Ambos personajes han visto el límite de la pampa, lo que hay más allá del espacio productivo o estético en que esta se ha convertido tras varios siglos de intercambio material con la naturaleza. Puro vértigo de espacio, *horror vacui*.

Pero la visión de la *nada* no necesariamente conduce a la resignación o la impotencia. La adversidad —ya nos lo había dicho Lynch— reclama individuos a la altura de las circunstancias. Y en ambas novelas existe una propuesta sobre el tipo de persona requerido para enfrentar la catástrofe. Se trata, como se ha destacado en varias oportunidades, de una pedagogía vinculada al trabajo, sí, pero revestida con un profundo trasfondo moral que la constituye en un verdadero *ethos*. Este *ethos* determina no solo el alcance proyectivo de la novela, las lecciones para el presente de la Argentina, sino también el tipo mismo de paisaje que es reivindicado por ambos autores. Hacia el final del poema de Güiraldes sobre el cangrejal alcanzamos a advertir el material del que debería estar hecho nuestro nuevo héroe nacional:

Vuelvo mi caballo hacia las casas y ando.

¿No podré caer en el cangrejal?

Eso significaría ser roído hasta los huesos en diez segundos.

¿Miedo?

¡Soy demasiado fuerte para tener miedo! (*Don Segundo Sombra Prosas y Poemas* 109)

En su artículo, "Nature in *Don Segundo Sombra* and *The Virginian*", John Donahue señala que la naturaleza en la novela de Güiraldes genera estoicismo (174). Cierto: "De la muerte no voy a pasar", conjetura Fabio Cáceres al analizar la máxima que parece regir el proceder de Don Segundo Sombra, para luego decir: "la muerte ni me asusta, ni me encuentra arisco" (196). Como ha sido a menudo destacado —incluso por el propio Güiraldes— hay en esta actitud un asomo del modo de vivir que caracterizó a las sociedades heroicas, sociedades en las que el sistema de valores en uso estaba definido por las acciones, pero sobre todo, por la manera en que se enfrentaba el infortunio. Esto explica porque sentimos que en el mundo de *Don Segundo Sombra* cada hombre camina hacia su destino y su muerte.[165] Fabio puede negarse a ocupar su lugar como estanciero, puede patalear y quejarse, pero nada de eso podrá alterar la urdimbre de lo que sucederá, aquello que ya ha sido prefigurado en su sueño. Lo único que queda, en consecuencia, es el carácter, no como algo dado, sino como una trama

[165] Sobre esta dimensión ética del gaucho, Güiraldes escribe: "Dentro de sus medios limitados es un tipo de hombre completo. Tiene sus principios morales y esto lo prueba diciendo como elogio entre los elogios 'es un gaucho de ley', tiene su filosofía casi religiosa en que admite potencias superiores encarnadas por el "destino", la "suerte" y lo "que está escrito" (citado por Sarlo 42).

hecha de acciones a través de la cuales se verifican virtudes esenciales como el valor, la amistad entre gauchos, la importancia del silencio, una economía sin despilfarros, la paciencia, la obediencia y tantas otras virtudes que convierten el trabajo del gaucho en una autentica disciplina (Díaz 304). Si en un sentido importante *Don Segundo Sombra* narra el aprendizaje de un oficio, el del resero y domador, también lo es que ese aprendizaje es tan solo una excusa para la interiorización de este sistema de valores que constituyen la disciplina requerida por el mundo de los gauchos. Solo bajo esta perspectiva tienen sentido las palabras con las que Leandro Galván recibe de vuelta a Fabio Cáceres hacia el final de la novela: "el que sabe de los males de esta tierra, por haberlos vivido, se ha templao para domarlos…" (214). Lo notable es que solo en este punto, solo tras la interiorización de este *ethos*, es que Fabio Cáceres puede asumir su destino como nuevo estanciero.

Algo muy similar sucede en *Zogoibi*. Aunque anclado en la tradición española, la novela también plantea un ideal moral, un *ethos* necesario para la pampa fundado en cierto perfeccionamiento del carácter. Don Álvaro Torres, el consejero español, aclara en medio de una acalorada discusión con el Sr. Guillermo Wilburns, el esposo de la Sra. Wilburns, la relación entre la estancia, el progreso y su administrador:

> El verdadero progreso no puede estar sino dentro de nosotros… en nuestra alma. Cuando hay perfeccionamiento interior, paz interior, don Guillermo, qué importan los mecanismos, que no son, por lo general, sino nuevos estorbos. El gobierno de as pasiones, ahí está el progreso (175).

Como un eco tardío de las enseñanzas del *Alcibíades* de Platón, aquí el presupuesto esencial supone el reconocimiento de que el gobierno de la estancia depende del gobierno de

uno mismo: "Al ocuparse de uno mismo —nos recuerda Foucault en su lección del 3 de febrero de 1982— uno va a convertirse en alguien capaz de ocuparse de los otros" (*Hermenéutica del Sujeto* 66). El padre Torres actualiza la lección en una forma más familiar para los estancieros. Para este, el progreso, que identifica con la estancia, demanda ocuparse de uno mismo. Pero ocuparse de uno mismo supone, por su parte, una cierta regulación moral, una vigilancia constante sobre lo que se piensa, dice o se hace y en la que la razón debe imponerse sobre las pasiones. En este sentido, la discusión que ocurre en la novela entre la visión del progreso que defiende el norteamericano Guillermo Wilburns y el padre Torres permite entrever el sistema de valores que para Larreta deberían definir la pampa: en oposición a la visión de progreso entendido como "dominar y utilizar la materia y la fuerza" defendido por el norteamericano, la visión del Padre Torres plantea un vínculo entre la tierra y el *ethos* del estanciero. Este vínculo es justamente lo que define al paisaje, lo que lo diferencia tajantemente de su reducción a mero lote de venta o tierra baldía. La tierra, la pampa —parece decirnos Torres— no es un mero lote, espacio sin significado; es la expresión material del *ethos* que define al buen estanciero.

Esta articulación entre un código de conducta moral, el trabajo y la tierra que define el paisaje en *Zogoibi* también es esencial en *Don Segundo Sombra*. En ambos casos, la pampa se asume como un paisaje de trabajo, sí, pero uno donde el trabajo está vinculado con un *ethos* que le confiere un sentido profundamente moral al paisaje mismo. Los árboles sembrados, los jardines construidos, las chagras dedicadas a la agricultura, las estancias, los callejones, los corrales, el ganado domesticado, los campos cultivados, todo, absolutamente todo lo que flota alrededor de ambas novelas, ya sea de un modo explícito o implícito, expresa ese código de conducta particular que para Larreta descansa en la tradición española porque ¿qué había sido el gaucho sino un zagal andaluz?" (Larreta 51) mientras que para Güiraldes

en el estoicismo gaucho. El valor, por tanto, de esta pampa no puede residir en su valor de uso, de cambio o siquiera estético. El valor de la pampa se encuentra en el *ethos* que, a través del trabajo, la ha impregnado al punto de convertirla en un espacio moral y, con ello, de formación y aprendizaje para todo aquel que la habita. Esto explica porque la crítica usual de que la pampa en *Don Segundo Sombra* o *Zogoibi* es casi inexistente falla o, al menos, pierde de vista lo central aquí. No es que la pampa no aparezca. Lo que sucede es que la pampa es idéntica al *ethos* que está detrás de las labores del campo. Acercarnos a estas labores, ser testigos de las tareas del estanciero o del gaucho es equivalente, por tanto, a conocer la pampa como paisaje.

Podría decirse entonces que el contenido nostálgico que exhiben, en mayor o menor grado, ambas novelas se dirigen a este paisaje, a esta relación de fuerzas telúricas en las que reposa el impulso atávico del trabajo. No se trata simplemente de una reivindicación del gaucho elevado al rango de figura mítica (*Don Segundo Sombra*) o del estanciero degradado a mero figura ejemplarizante (*Zogoibi*). Como lo muestra el final de *Don Segundo Sombra*, el gaucho, Don Segundo Sombra, tiene que desaparecer para dar paso a ese estanciero que será Fabio Cáceres y en cuyo interior se articula el *ethos* de la vida en la pampa, pero también los conocimientos administrativos que Leandro Gálvez y Raucho le proporcionan; y como lo muestra *Zogoibi* el estanciero afrancesado debe desaparecer para que surja también ese otro estanciero, culto pero también un poco gaucho. Lo que se extraña, en consecuencia, es ese mundo social en el que el trabajo dignificaba al paisaje y este, a su vez, dignificaba al hombre. Se extraña, por lo mismo, los días de eucaliptos de hojas perennes, de los jardines y de sus flores exóticas, pero en tanto excusa de algo más, del trabajo puesto en ellos, de ese espíritu que transformó la pampa de comienzos de siglo XX en un jardín. Así, por ejemplo, recuerda

Lucia su pampa, ahora alterada por la presencia de la Sra. Wilburns que le robado el corazón de su amada Fernando:

> ¡Qué placer inmenso! La hora, el sigilo, las señas mudas y, luego, al acercarse, el imponente mugido del ganado, la gritería del gauchaje, entre la niebla, y tantas otras cosas… fuego de las nubes obscuras, aromas de amanecer, asombradiza somnolencia de la luz y del aire; y, por encima de todo, las proezas de los jinetes ¡Parecíanle ahora tan velados y distantes todos esos momentos! (Larreta 56)

La pampa es el sueño del trabajo, no solo una naturaleza plena de aromas y colores intensos (modernistas en su mayoría para el caso de Larreta), sino el resultado de una voluntad recia, templada por las caídas y peligros, hecha a pulso porque como lo señala Fabio Cáceres "la pampa es un callejón sin salida para el flojo" (195). No es que se extrañe la pampa como tal, su singularidad natural, su biodiversidad como en el caso de Hudson. Más bien, lo que se anhela es el trabajo y esfuerzo que gauchos y estancieros han puesto en ella, en su transformación y domesticación. En esa lógica, los días de jardines y de eucaliptos son una muestra del éxito y grandeza de ese espíritu nacional que llevó a la Argentina a ser, por un momento en la historia, una nación exitosa.

Carlos Alonso anota en su lectura de *Don Segundo Sombra* —aunque también podría extenderse a *Zogoibi*— que una de las particularidades de esta visión mistificada del trabajo implícita en la obra de Güiraldes es que parte de la premisa de que la actividad humana es capaz de redimir todo lo que toca, incluso las bestias, las malas hierbas, los cangrejales, el vacío (94). Tal confianza, sin duda, explica por qué tanto Larreta como Güiraldes deciden reivindicar este mundo social en vísperas de la crisis económica. La cuestión es que este tipo

de mensajes eran esenciales en su momento. La Argentina, como lo sugiere Hugo Rodríguez-Alcalá, requería de un futuro, uno que "debía forjarse merced a una regeneración inspirada en las virtudes tradicionales del hombre de la pampa" (273). Porque en 1926, y ya con múltiples expresiones de crisis del modelo productivo de la estancia, la pampa debió parecer apenas la contraparte de los cientos de créditos adquiridos por los estancieros para suplir la demanda de carne que la gran guerra y la postguerra habían generado.[166] Decepcionados en sus expectativas de crecimiento, afectados por el aumento de la inestabilidad en el mercado internacional del cual dependían, durante el 20 los estancieros cabalgan sobre un terreno resbaladizo e inestable. Son estos los prolegómenos de la crisis del 30 que anuncian el fin definitivo de las vacas gordas. Pero ya el futuro se presiente en el día a día. Con la caída de los precios agrícolas y del ganado, miles de estancias y chacras quebrarán provocando que muchos propietarios tengan que entregar sus estancias como pago por los créditos adquiridos con el Banco Hipotecario Nacional y los bancos privados (Barsky y Gelman 318; Hora 262). Juan Bautista Larroudé, miembro de una familia de estancieros "de verdad", recuerda el descalabro: "Esos créditos se otorgaban como consecuencia del alza impresionante del ganado, secuela de la Primera Guerra Mundial. Los endeudados para expandirse no pudieron

[166] Como lo explican Barsky y Gelman, el auge exportador de carne congelada durante la Gran Guerra originó una fiebre especulativa propiciada por una política crediticia flexible. Nuevos ganaderos aparecen en escena motivados por los altos dividendos y el fácil acceso a créditos. Sin embargo, cuando termina la guerra y la economía mundial gana en estabilidad, las exportaciones de carne sufren una caída brusca. El impacto es tan profundo e intenso que las exportaciones totales retroceden de los 970 millones de 1920 a 541 en 1921. (279-280). Con ello se reduce igualmente el *stock* de ganado vacuno, especialmente en la provincia de Buenos Aires, fenómeno que se explica debido a las grandes liquidaciones de hacienda que se hicieron a partir del año 1922 (282).

pagar y perdieron sus campos" (citado por Sáenz Quesada 351). Se liquida con ello un sueño también. La Argentina empieza inevitablemente su ciclo de decrecimiento en el que, poco a poco, la nación le cede más y más territorio al vacío, al cangrejal, a las malas hierbas.

En este panorama, el recuerdo de una pampa que aspiró a ser algo más que simplemente tierra disponible debió parecer una forma apropiada de llenar precisamente ese vacío al que se veía abocada la nación. Necesidad entonces de mirar al pasado, a los días dorados de jardines y eucaliptos, pero sobre todo al *ethos* que todo esto encarnaba y que, en teoría, podría servir de guía para superar el pantano en que se estaba convirtiendo la Argentina. Tanto *Zogoibi* como *Don Segundo Sombra* se remontan en el tiempo para recuperar precisamente esa pampa y, con ello, aliviar la desazón del presente. La paradoja obvia de que sea ese pasado el que haya conducido al mismo presente que se quiere evitar es irrelevante en este caso. La nostalgia es un bucle en el tiempo sin historia. Pero es justamente esa negación la que permite construir el mito de una pampa enquistada eternamente en el cruce de tiempos: una pampa que es pasado y también futuro, estática a su manera, inmóvil entre lo que fue y lo que debería ser. Aunque posiblemente falso en esencia, era este mito lo que se necesitaba para consolar a una generación apabullada por la incertidumbre de su futuro.

Si, como lo indica Eduardo Romano, *Zogoibi* despierta mayor inquina en su momento (pues asume esta tarea desde la crítica y el cuestionamiento de los vicios de los estancieros) mientras que *Don Segundo Sombra* es mejor recibida (porque expresa lo que la sociedad argentina de ese momento quiere escuchar) (340), lo claro es que ambas novelas sirvieron a los intereses de una clase que empezaba a encontrar en el regreso al campo una alternativa para los excesos de la *Belle Époque*. Las luces de París, lo extranjero, la industrialización y el progreso ilimitado sin respaldo moral son vistos, para este momento, con recelo, como

causas del desastre. Mientras tanto, el heroísmo (y la ética que lo justifica), lo criollo, el gaucho y el campo ganan mayores adeptos en parte por la guerra del 14, pero también por las ventajas que ofrece la estancia familiar que funciona ahora como purificación del erotismo, vicio e histeria que encarna Paris (Viñas *Literatura argentina y realidad política* 21-22). Apenas natural que, en este contexto, la pampa venga a representar "lo esencial y puro frente a la corrompida contingencia europea" (23).

En este punto quizá la conclusión resulte obvia. Como parte de su lugar social, Larreta y Güiraldes recogen del pasado —aunque también inventan— una pampa que podría inspirar a su generación. Frente al *Horror vacui* que es, en el fondo, la historia argentina, la respuesta de estos escritores exigió convertir esta pampa en un paisaje moral hecho con el trabajo y la disciplina del gaucho, pero también del estanciero. De algún modo, ambos confiaron en que al elevarla a la categoría de expresión del carácter nacional, este paisaje podría servir para encarar —como se encara al cangrejal o al infortunio— un futuro que parecía consumirse poco a poco entre las negociaciones fiduciarias, las deudas con los bancos, la venta a consorcios ingleses. La pampa entonces no era, ni podría ser un lote, tierra baldía, vacío. Y si estaba en camino a eso, bastaría con recuperar ese mismo *ethos* que la hizo grande en el pasado para vencer el atolladero de la historia. No por nada, y como parte de la encuesta con la que iniciamos, Güiraldes establecerá los valores necesarios para tal empresa:

Poder de asimilación

Hospitalidad

Individualismo

Desinterés, generosidad

Sentido crítico

Fe en sí mismo

Audacia

Orgullo por las propias virtudes

Simpatía

Culto del coraje

Culto de la viveza

Culto de la amistad ("Contestaciones a la encuesta de *Martín Fierro*" 6)

Notable es que esta lista coincida parcial o totalmente con los valores de Don Segundo Sombra, valores que aprenderá Fabio Cáceres en su camino a ser estanciero, pero también con aquello que la falta o ha perdido Ahumada para llegar a ser un buen estanciero. En los albores de la crisis del 29, parecía necesario aferrarse a tal figura. La pampa se tornaba simplemente en eso que el juego del *Estanciero* resume a la perfección: un tablero de propiedades adjudicables al mejor postor (y susceptibles de ser rematadas por el Banco Central). En el 26, cuando la crisis de ese modo de vida ya era evidente, Larreta y Güiraldes ensayan una manera de conferirle un mejor uso a ese *espacio vacío* en el que había terminado convirtiéndose la Argentina. A lo mejor, el propósito del juego consistía en ser un buen estanciero y no en adueñarse de todas las provincias y propiedades.

### 4.4 Historia del estanciero y de las malas hierbas

Este capítulo cuenta dos historias. Por un lado narra la historia oficial del paisaje de la pampa, una historia que coincide con el avance de la frontera agropecuaria y la consolidación del proyecto civilizatorio que encarnó la unidad productiva de la estancia desde el siglo XIX. El mapa que acompaña este capítulo es la representación geográfica de este proceso hasta cierto punto expresado en las obras analizadas en este capítulo. Crucialmente, el mapa permite entrever la paulatina transformación de la pampa vacía e ilimitada que vieron Mansilla y Sarmiento a esa pampa atiborrada con límites de provincias, líneas de ferrocarril, estancias parceladas, zonas de pastizales, y alambradas que cercan esas mismas estancias en las que vivieron Güiraldes y Larreta. De la mano con ello, aunque de un modo menos explícito, el mapa también insinúa ese proceso de valorización de la tierra en el que factores como el cierre de la frontera a finales del XIX, la llegada del ferrocarril y la diversificación de la producción ligada a la incorporación de la agricultura y nuevas tecnologías, incrementarán notablemente el costo de la hectárea en la pampa. Un proceso de valorización que se canaliza en la redefinición de la estancia, a principios del XX, como lugar de recreo y ocio para la oligarquía terrateniente que ahora puede viajar desde su estancia a Buenos Aires y desde allí a Europa siempre que lo quiera. Esta es, por tanto, una historia de superación, la historia del triunfo sobre la barbarie, el recuento lineal de un avance sin cortapisas de un proyecto sustentado en llenar el vacío, en hacer de la pampa un paisaje nacional. En suma, esa *pampa* de eucaliptos que Sarmiento siempre quiso que fuera la pampa.

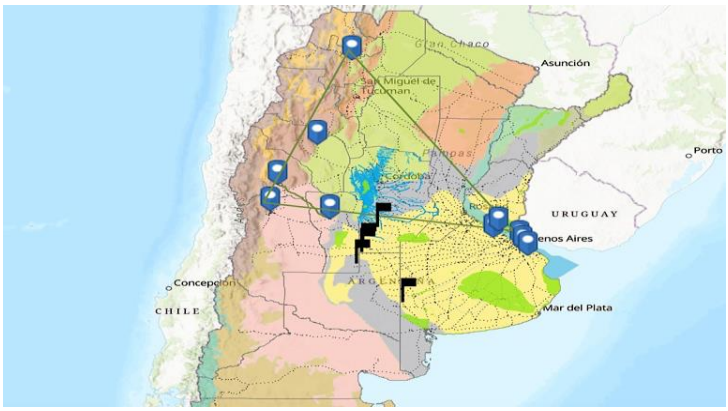



**Ilustración 4. Mapa de los diferentes puntos geográficos mencionados en *Facundo o Civilización o Barbarie*; *Una excursión a los indios ranqueles*; *Far Away and Long Ago* y *Don Segundo Sombra*.**

Esta es la historia que cuenta el juego del *Estanciero*, la historia de la ocupación del vacío en cuyo proceso no solo se ha estabilizado la posesión de la tierra, el flujo de capitales, sino también el movimiento de las piezas (¿fuerza de trabajo?) sobre el tablero. Porque lejos de la absoluta libertad con la que inicia el juego, donde cada jugador puede avanzar por este sin incurrir en un costo adicional, la pampa que resulta hacia el final de la partida impone inmovilidad. Declararse en bancarrota no es otra cosa que aceptar que no se dispone con el capital suficiente para moverse por un tablero totalmente privatizado.

La inmovilidad también es el destino de la pampa y determina una forma particular de su tiempo. Si dentro de la historia que define a la pampa argentina se alternan visiones de su futuro (Sarmiento, Mansilla o Lynch, por ejemplo) con su pasado (Hudson) al punto incluso de mezclarse en las voces de Güiraldes y Larreta, para la segunda década del XX la certeza general es que la pampa ha concluido un ciclo. La pampa, como el juego, ha sido totalmente privatizado reduciendo, con ello, la amenaza de una libertad absoluta que parecía emanar de su paisaje. No hay ninguna distancia adicional, ninguna porción más de tierra libre. Y eso debe pesar en el espíritu de una nación creada sobre la base de tierra nueva y

barata en abundancia. Estamos aquí en la recta final de un juego que solo podrá continuar desde un reseteo de las bases mismas del sistema productivo, algo que, de algún modo, ocurrirá años más tarde con el peronismo.

En cualquier caso, algo de esto está presente también en *Zogoibi* y *Don Segundo Sombra* cuyos finales, como si expresaran literariamente las propias ansiedades de su época, concluyen con alguna forma de reposo. Fabio Cáceres cambia el movimiento constante, la libertad de su pampa, por la administración de la estancia, por el cuidado de la tierra. Similarmente, en *Zogoibi* la muerte de Ahumada, su suicido, es la forma radical de la inmovilidad. No es que antes no hubieran muerto otros estancieros (los caranchos de la florida es un ejemplo en esta línea), pero la persistencia de la imagen, junto con el hecho de que sea un suicidio y no un asesinato ejecutado por algún representante de la barbarie pampeana (como en El *sur* de Borges o los *Caranchos de la Florida*) es prueba de una variación en el motivo. Para Ahumada no hay nada más, ningún curso de acción disponible tras la muerte de su Lucia-pampa y la conciencia de ello explica su trágica decisión. En *Literatura argentina y realidad política*, David Viñas identifica esta clase de respuestas con el final del viaje de reconocimiento a la modernidad de esta generación. Fatigados, cansados por los múltiples excesos, surge en ellos la necesidad de quedarse inmóviles y en paz, cultivando poéticamente el principio de identidad, cascote, hueso y perenne (23). No son los tiempos ya de correr, sino del reposo, sin duda, pero tampoco su *momentum* histórico exigía otra cosa. Porque a pesar de que se continúa creyendo en un espacio vacío aún, la pampa ya ha sido totalmente cooptada, dividida, apropiada y, con ello, el proceso de acumulación alcanza su límite. No tiene sentido, por tanto, insistir en el movimiento o la libertad de las piezas a menos que sea bajo la forma —también estática— de un pasado idealizado. La pampa eterna, esa pampa que se encuentra por fuera del tiempo como un bucle que niega su

historicidad y que se prefigura en *Don Segundo Sombra*, deberá surgir en este contexto. A través de ella se canaliza las posibilidades del futuro y también la nostalgia del pasado. La pampa eterna es lo que falta por hacer, pero también lo que fue. En el hecho imposible de que pueda cambiar reposan el conjunto de contradicciones que la han definido históricamente: por siempre ilimitada, pero también atravesada por alambres; vacía, pero atestada de poemas y novelas, de ganado y estancias, de trenes y estancieros; violenta, pero a la vez cura de tranquilidad para el alma; pasado superado, pero también futuro de la nación, etc.

Pero también hay otra historia, una que excede la analogía con el tablero del *Estanciero* y en la cual las malas hierbas son centrales. Un primer momento dentro de esa historia lo encontramos en *Una excursión a los indios ranqueles*. Cuando Mansilla se queja de que la pampa no se parece a lo que los escritores y poetas han dicho de ella, evidencia una grieta radical entre la idea de la pampa y esa pampa subterránea, elusiva para la mirada liberal. Su imagen de la pampa es la de un desierto ya transformado por la ganadería. Esa pampa no existe más allá del Río Quinto. No hay cardales en ella por la simple razón de que no hay ganado en abundancia. La naturalización de este paisaje ganadero al punto de convertirse en la única imagen de la pampa es puesta en cuestión por las malas hierbas produciendo una distancia entre lo que es y no es la pampa. Sin ser totalmente consciente de ello, Mansilla abre una grieta en el espacio significante de este bioma, una que se ampliará y profundizará con el tiempo.

Con Lynch tenemos otra vez noticias de las malas hierbas. Presencia fantasmal —como lo es Facundo Quiroga quien, de algún modo, inicia la tradición de la mala hierba—, ellas encarnan una deficiencia moral, cierto triunfo de la pasión mal encaminada que se deriva de la libertad excesiva de una pampa no enteramente domesticada. Y, sin embargo, hay

también otra dimensión en juego. La mala hierba no es la pampa nativa. Ella es el resultado de la interacción entre el proyecto productivo de la estancia y las condiciones ecológicas de la pampa. No es enteramente barbarie si con ello asumimos que esta se identifica con la naturaleza de la pampa, pero tampoco es civilización. Es algo a medio camino y que crece tras el paso de la máquina de la civilización sobre el terreno llano y monótono de la pampa. Su presencia en el campo revela entonces las contradicciones propias del proyecto civilizador. Porque eliminar las malas hierbas supone eliminar las condiciones que las producen y, entre estas, la más sobresaliente es el avance de la máquina civilizatoria sobre la pampa. Frente a ello, la solución es trágica, sí, pero alcanza al menos para legitimar un futuro donde el proyecto de domesticación de la pampa pueda superar sus propias contradicciones, es decir, un futuro donde la estancia pueda deshacerse de las malas hierbas que ella misma produce.

Algo distinto ocurre en Hudson para quien las malas hierbas no representan una amenaza. En efecto y como parte de su rechazo de la idea de progreso que, para su momento, encarna la agricultura en la pampa, ellas entran a jugar parte del equilibrio ecológico de la pampa, de su valor paisajístico. Más que un obstáculo a superar, incluso aunque por momentos son síntoma de la decadencia de la estancia tradicional, ellas representan uno de los tantos elementos que constituyen el paisaje cultural y natural que quiere preservar y conservar en su auto ficción. Se trata, a la larga, de una veta importante e inusual dentro de la tradición literaria sobre la pampa que revela, en todo caso, una posibilidad por fuera del ideologema fundamental que define el siglo XIX y XX, esto es, la distinción entre civilización y barbarie y que insinúa otra perspectiva aunque no sean del todo claras sus implicaciones.

Finalmente, con *Don Segundo Sombra* aparece también el cangrejal a manera de radicalización de la figura misma de las malas hierbas que, al menos para el caso de *Zogoibi*, vienen a representar el elemento foráneo que pone en riesgo la empresa nacional. De algún modo, sin embargo, ambas novelas sintetizan las ansiedades que estas zonas han suscitado dentro de esta historia. En juego está el vacío, la posibilidad de que la pampa no sea más que una tierra baldía sin sentido ni propósito. Esa ansiedad permea la imagen de la pampa al punto, incluso, de poner en cuestión el mismo éxito de la empresa civilizatoria.

Y este es, quizá, el punto de inflexión donde se tocan tanto la historia de superación del estanciero (y la estancia) con la historia de las malas hierbas. A la larga, ambas son parte del mismo paisaje, producen esa abstracción que es la pampa. La cuestión es que la estancia carga inevitablemente su sombra, su límite que se expresa históricamente en la forma de estas zonas marginales, pero, del mismo modo, las malas hierbas dependen del desarrollo de las fuerzas productivas vinculadas a la estancia. No hay estancia sin malas hierbas y las malas hierbas tampoco existen por fuera de la estancia, del ganado o del pastoreo. Uno podría volver e insistir en lo mismo, usar los viejos términos para decir lo que ya se ha dicho. Pero la cuestión es obvia o debería ser obvia en este punto. Como lo declaró Martínez Estrada en su *Radiografía de la pampa* (1933), civilización y barbarie son una misma cosa, "como fuerzas centrífugas, y centrípetas de un sistema en equilibrio" (256). Lo crucial, sin embargo, radica en entender que esa "misma cosa" es la pampa y que esa misma cosa que es la pampa se ha producido desde los discursos y narraciones que hemos contado sobre ella en el cruce de siglos.

P.S. ¿Qué es la pampa? Un entretenimiento para los caballos, como decía Macedonio Fernández de los gauchos para molestar a Güiraldes. No creo que haya una mejor definición.

## 5.0 Conclusiones: salidas del paisaje

¿Puede contar el paisaje una historia distinta a su relación con los proyectos paralelos de la modernidad, la nación y el capital? ¿Puede eludir el paisaje la distancia fundacional entre un afuera y un espacio natural y que, en la práctica, funciona como anticipación o repetición performativa de la toma de posesión sobre el ambiente? En estas páginas he analizado el modo en que el paisaje latinoamericano fue producido entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX en tres contextos específicos: el bosque húmedo tropical amazónico, el altiplano andino-peruano y la pampa argentina. En cada caso, el paisaje remanufactura la naturaleza atribuyéndole roles, valores, funciones y significados precisos dentro de una línea temporal cuyo punto de referencia se halla en el presente de la modernidad occidental. Los efectos son claros y dependen del tiempo que se elija para etiquetar porciones específicas de la naturaleza americana. Producida como un paisaje para el futuro, la naturaleza se convierte en una reserva de materias primas o recursos naturales que o bien deberán ser incorporados eventualmente dentro del mercado o bien tendrán que ser protegidos con el fin de garantizar la continuidad de los servicios ecosistémicos que prestan. Producida como un paisaje del pasado, la naturaleza se torna en un repositorio de anhelos e ideales vinculados a una vida por fuera de la modernidad capitalista en la que esta puede adoptar la forma de una alternativa radical o, de un modo más sutil, una cura parcial para los males que la modernidad crea. En ambos casos, sin embargo, el paisaje depende de una distancia, una a través de la cual la naturaleza siempre se encuentra en un estado anacrónico, siempre atrás o adelante, pero nunca en el mismo tiempo de quien la observa. Esa distancia

es, por tanto, constitutiva de todos estos paisajes, de estas naturalezas sin tierra que he analizado en estas páginas.

Esta distancia no se presenta, sin embargo, de una forma desestructurada, por así decirlo. La letra juega un papel importante en la creación de estos paisajes. Así las cosas, los letrados americanos asumen la tarea de darle forma a sus respectivas naturalezas a partir de modelos previamente establecidos o, al menos, reconocibles. La naturaleza entonces aparece retocada con las tonalidades y tintes de jardines edénicos, de pastorales mediterránea (ya sea como bucólicas o geórgicas), encubierta en las sombras de paisajes góticos, en la infraestructura futurista del Sci-Fi, en la organización de parterres que recuerdan al *gardenesque*, etc. Aún así, sería equivocado suponer que lo que producen estos letrados se reduce a meras copias en blanco y negro de sus originales. En realidad, los modelos no son adaptados sin mediaciones y, más bien, deberíamos reconocer que se trata de adaptaciones creativas en las que el patrón foráneo se enriquece o transforma radicalmente al estrellarse con las particularidades locales, con la flora amazónica, con la verticalidad andina, con el desierto pampeano. También influyen, desde luego, las circunstancias particulares de cada uno, pues si, en general, el paisaje valida la distancia entre la nación y estado de naturaleza al tiempo que justifican la idea misma de fronteras agropecuarias disponibles para la expansión del capital, es claro igualmente que esto no ocurre del mismo modo en Colombia, Brasil, Ecuador, Perú o Argentina. De esta suerte, si la pastoral de la pampa revindica el mundo de la estancia debido a la centralidad que ocupa el trabajo, la versión andina de este mismo modelo funciona, más bien, como una crítica a la hacienda latifundista. Las variaciones posibles permiten también que distintas naturalezas den paso a paisajes más o menos similares. Santiago Pérez Triana y Euclides da Cunha imaginan la selva del futuro a partir de la abundancia de recursos disponibles en la selva, mientras que Domingo Faustino

Sarmiento y Lucio Mansilla hacen lo suyo desde la escasez y aridez del desierto en el que convierten a la pampa. Y, en ambos escenarios, el paisaje imaginado expresa los mismos deseos: ferrocarriles, puertos, infraestructura, tecnología, ganadería, agricultura.

De igual forma es llamativo que se les nieguen ciertos tiempos y modelos a biomas específicos. Los Andes en esta historia carecen de futuro, son tierra vieja y erosionada sobre la cual se estructura un paisaje cultural reacio a toda manifestación de la modernidad, opuesto a toda forma de progreso. A la Amazonia, en cambio, se le niega su pasado, su historia y la de las especies que allí han habitado por miles de años y que han transformado la selva convirtiéndola en lo que hoy conocemos. De ahí que todo esté por hacer en ella, que sea un futuro abierto, pura potencia sin realizar mientras que en los Andes no haya mucho más que hacer que buscar entre las ruinas los indicios de lo que fue, algo que no solo activa la investigación arqueológica o antropológica, sino también funciona como paisaje apropiado para la minería. Finalmente, la pampa es la síntesis de ambos tiempos: futuro que se materializa en la transformación del desierto en un paisaje productivo, pero que requiere imaginar, al mismo tiempo, un pasado donde todavía hay tierras disponibles para trabajar.

Hay, además, estrategias específicas para manejar retóricamente la distancia entre la nación y estas naturalezas periféricas. En la novela de la selva, se llega a la naturaleza después de un viaje de varios días, meses, años y tras superar múltiples obstáculos, digresiones y retrasos. Lo que encontrarán estos viajeros al final depende de las circunstancias históricas que definen sur respectivos periplos. En unos casos hallarán jardines en los que todavía habitan dioses; en otros, infiernos verdes abandonados a su suerte. Algo no muy diferente sucede con Lucio Mansilla quien debe recorrer la Rastrillada del Cuero para encontrar a los ranqueles o con Bingham, a quien el ascenso de los Andes le depara las ruinas del imperio Inca. El viaje en auto no modifica mayormente la situación o, al menos, así lo sentimos en *El*

*hechizo de Tomayquichua* donde el protagonista arriba a su montaña mágica con mayor rapidez, pero siempre sintiendo los rigores del camino, la maraña de curvas que preceden el ascenso y que esconden su particular ruta de escape de penosa levadura de la ciudad. En todos estos casos, ya sea en la forma de un movimiento horizontal o vertical, las distancias y alturas se traducen en una distancia temporal. Y así el viaje a las periferias de la nación se convierte necesariamente en un viaje en el tiempo.

La contraparte de este movimiento es el inicio *in situ*. Tenemos oportunidad de ver este tipo de relación con el paisaje en el indigenismo y las novelas del ciclo de la estancia en Argentina. Pese a sus diferencias, ellas se ubican en la negación de lo que hay, de las condiciones naturales actuales. En el caso del indigenismo, esta negación de las circunstancias históricas de la Sierra peruana a comienzos del siglo XX implicará la reivindicación de un pasado armónico, en equilibrio con la naturaleza y reconstruido, en mayor o menor medida, con las ruinas del presente. Mientras que en el caso de las novelas sobre la estancia supondrá la proyección de un futuro donde las fuerzas díscolas de la pampa, todavía latentes en el cierre del XIX, podrán ser definitivamente domadas y controladas dando origen a un paisaje plenamente productivo. En ninguno de estos casos, sin embargo, se ve la naturaleza como algo actual, sino siempre en relación con lo que fue o podría ser, como un presentimiento del futuro o un recuerdo del pasado.

Ahora bien, todos estos elementos arriba esbozados hablan de una institución que es profundamente flexible, maleable y con efectos directos en nuestra realidad social, pero también en los mundos multiespecies que sugiere Anne Tsing. En este sentido, podemos destacar al menos dos lugares donde se visibiliza el potencial del paisaje: la naturaleza y la tierra. En muchos casos, el paisaje convierte a la naturaleza en un recurso natural, un botín de materias primas cuyo valor se reduce a sus posibilidades estrictamente económicas. Esto,

desde luego, se articula con la idea de fronteras agropecuarias, pero también con el aprovechamiento ilimitado de estos recursos sobre la base de una abundancia natural que, para el caso de la Amazonia, se deriva de la imagen de un jardín edénico de suelos fértiles y frutos ilimitados. Por su parte, la forma en que el paisaje imagina la tierra determina usos y posibilidades y, desde allí, genera las condiciones para su valorización o posible desvalorización. Imaginar la pampa como un terreno deshabitado, de recursos escasos, y salvaje determina su reducido valor por hectárea, algo que posibilitará, al mismo tiempo, la acumulación de tierras baratas por los hacendados o estancieros. En contraste, imaginar un pampa fértil y productiva, una pampa de ríos y pastizales, afecta positivamente su valor, algo que, por cierto, resentirán los arrendatarios de chagras a finales del XIX y principios del XX.

Tierra y naturaleza se conectan a través de las dinámicas extractivistas. En juego está, desde luego, la diversidad de cultivos y de especies, de formas de vida y de culturas. Porque el paisaje, en su forma moderna al menos, tiende a homogeneizar tanto la tierra como la naturaleza al reducirlas a mero espejo de las dinámicas del capital. El resultado es un paisaje productivo, un paisaje del capital como lo insinúa David Harvey, donde las únicas diferencias relevantes son las del tipo de producción asignado a cada uno de estos territorios. De algún modo la apropiación de distintos recursos naturales como materiales físicos, energía o procesos ecológicos es alentada por el paisaje. Mediante este se fragua un trabajo de especialización donde diferentes zonas coinciden con formas potenciales de extractivismo. El caucho en la Amazonia de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX cuyos efectos son denunciados tanto en *La vorágine* como en *Toá*, o la introducción de la agricultura industrial en la pampa que es cuestionada por W.H. Hudson en *Far Away and Long Ago* son apenas algunos ejemplos de una tendencia que empieza a gestarse en el periodo considerado en esta disertación y cuyos alcances últimos pueden apreciarse en el panorama de

monocultivos que se extiende por toda Latinoamérica de la mano con la implementación de la biotecnología agrícola. En cierto modo, el ideal estaba ya allí, en los sueños de Santiago Pérez Triana, da Cunha o Sarmiento: convertir a esas periferias en una misma entidad, un campo de cultivo o de ganadería infinito, un espacio cerrado en el que no hay flujos, movimiento, intercambios. En suma, una naturaleza que se ha convertido en mercancía a través de esa máquina moderna que es el paisaje.

¿Y entonces por qué insistir con el paisaje? ¿Por qué no simplemente cuestionar la distancia temporal que impone la mirada moderna sobre la naturaleza y deshacernos de una institución que, hasta el momento, solo ha servido para facilitar los procesos de acumulación y de expansión de las dinámicas del capital? ¿Hay alguna forma de entrar en el paisaje que no implica salir de la naturaleza? Desde luego existe toda una línea de desarrollos post-paisaje que se nutre de la idea de que las posibilidades de representación intrínsecas al paisaje estallan frente al hiperobjeto que es el Antropoceno, el Capitaloceno o el Chtuluceno y que demandan trascender la especificidad de la forma paisaje. "Con el fin del mundo aparece el final del paisaje", nos recuerda Jens Andermann en *Tierras en trance*, afirmación que nos lleva a entender que no puede existir el paisaje en un mundo donde ya no hay naturaleza para representar. Frente a este escenario las alternativas son reducidas, pero no por ello inexistentes. El trance, propuesto por el mismo Andermann, es una de ellas en tanto abre la posibilidad para crear nuevas formas de interacción entre lo humano y formas de vida no humanas ligadas a la disolución de lo humano en la totalidad de lo vivo y no vivo. Pero no es el único camino. Frente al descalabro ambiental, Alain Roger bosqueja nuevos objetos, nuevos asuntos de los que podría ocuparse el paisaje: los complejos industriales, las autopistas, las ciudades futuristas, las imágenes planetarias, el metaverso, o lo que sea. Son paisajes todos producidos desde el capital que modifican el referente usual, la naturaleza por

las obras del capital. De hecho, se postula aquí una preferencia por los escombros, por las ruinas del capital, los desastres naturales que, en su opinión, configuran paisajes de la decepción, del desecho como los que podemos encontrar en las obras de la brasileña Júlia Pontés o Eduardo Kac.

Otra forma paralela de abordar estas mismas preguntas y, con ello, de reevaluar el posible lugar del paisaje parte del reconocimiento de su carácter convencional. Barbara Bender nos recuerda que "when the word 'landscape' was coined and used to its most powerful effect, there were, at the same time and the same place, other ways of understanding and relating to the land – other landscapes" (2). Esto, por supuesto, presupone que el paisaje no es una entidad natural, si no, más bien, una institución sujeta a múltiples transformaciones y remodelamientos, muchos de los cuales permanecen latentes y están aún por ser revelados, como lo sugiere James Corner en su introducción a *Recovering Landscape*. Me parece que algunos de estos elementos latentes que anuncian otras formas de estar en el paisaje están presentes en la tradición que he analizado en estas páginas y que preludian formas de crear nuevos paisajes donde la distancia entre naturaleza y cultura se diluye aunque se mantenga en funcionamiento la máquina del paisaje. Quisiera mencionar, para terminar, algunos de ellos, esto es, algunas salidas que he encontrado al paisaje.

Como lo he señalado, alejarse de la civilización nos pone de cara con un universo de relaciones no definidas desde la ley, la propiedad, la justicia. Uno de los temores fundamentales que sobresalen en este contexto es la posibilidad de convertirse en parte del paisaje o, de un modo más general, en naturaleza. *La vorágine* es, quizá, el mejor ejemplo de ello en tanto la selva se resiste a ocupar el lugar pasivo que se le ha asignado y se empeña una y otra vez en reducir la distancia que la separa de la mirada moderna, incluso de la letra permeándolo todo y contagiando la narración misma al punto de diluir lo humano, de

confundir el sujeto que explota la naturaleza con ella misma, al cauchero con el caucho. Notablemente, este mismo temor se manifiesta en otras novelas de formas más sutiles. En *Los caranchos de la Florida*, padre e hijo deben enfrentar la posibilidad de convertirse en aquello que intentan domesticar, es decir, la pampa. Su pasión malsana, sin embargo, los feraliza, los hace caranchos anulando con ello la distancia entre el proyecto civilizador y su materia prima: la naturaleza. Y lo encontramos también en los *Paisajes peruanos* de Riva-Agüero donde alcanzamos a sentir el miedo a que la nación pueda verse reducida a ruinas, a lo que fue, a eso que el autor peruano intenta aislar y contener como si se tratara de un tumor. En todos estos escenarios, el paisaje es incapaz de estabilizar la distancia requerida, permitiendo, con ello, que surjan zonas de contacto entre el observador y lo observado. Se trata de verdaderos umbrales donde la distancia se agota dando apertura a algo radicalmente distinto en su opacidad, en su incapacidad de ser resuelto por la dualidad naturaleza o cultura.

Un segundo momento lo encontramos en la novela indigenista. El final de *El mundo es ancho y ajeno* (pero también en otros ejemplos no considerados en esta disertación como *Huasipungo* de Jorge Icaza) propone un escenario parcialmente emancipador donde los comuneros se levantan en contra de los abusos del gamonal. Lo interesante es que, dentro de la novela, —pero también dentro de la tradición paisajística que la precede—, los comuneros y su comunidad han sido construidos como parte de la naturaleza. En este sentido, su alzamiento no es necesariamente una respuesta estrictamente social si con ello estamos asumiendo que pertenece exclusivamente a la *polis*. Se trata, más bien, de un movimiento expansivo donde la naturaleza se vuelve un sujeto político para enfrentar la expropiación y consecuente imposición de un régimen de producción que atenta contra su modo de vida. Es cierto que el resultado es un fracaso. Pero aún así existe aquí la semilla de una conciencia eco-política que plantea la posibilidad de transformar el paisaje desde el paisaje mismo. Los

comuneros, al igual que las piedras de Rumi, se despiertan de su letargo y asumen la tarea de materializar su propio paisaje, la pastoral andina. A pesar de los elementos conservadores que están en juego, este ejercicio de producción de paisajes es, sin duda, una de las formas más radicales de ser naturaleza y decidir sobre el mundo en que habitamos y habitan otros seres.

Otro tipo de subversión similar que reduce la distancia impuesta por el observador sobre la naturaleza lo encontramos en las malas hierbas, los yuyos, la maleza. Ninguna de estas plantas encaja propiamente en la distinción de naturaleza y cultura. La razón principal es que ellas son la respuesta a las dinámicas de expansión del capital, son efecto de los proyectos civilizadores que aspiran a hacer de la naturaleza un paisaje productivo. No son, por ello mismo, naturaleza, pero tampoco cultura. Ellas corresponden, más bien, a un excedente de significados no controlados que trascienden y volatizan las distinciones modernas. Lo interesante es que, a pesar de que la historia del paisaje en Latinoamérica se esfuerza por excluirlas dado que no encajan en los ideales de belleza o utilidad, las encontramos una y otra vez. A veces crecerán solitarias en medio del desierto de pastos útiles para el ganado, en otras aparecen en medio de las ruinas Incas, pero también las vemos cubriendo la trocha que con esfuerzo abre el cauchero. Desde su marginalidad, ellas, no obstante, nos cuestionan, ya que nos obligan a preguntarnos sobre su lugar en el paisaje. ¿Pueden ser ellas mismas un paisaje? De algún modo, es Hudson en *Far Away and Long Ago* quien redescubre esta posibilidad debido a su vínculo personal con las especies y dinámicas que se gestan en estas zonas inútiles y poco apreciadas. Con ello advertimos una forma de paisaje no necesariamente vinculada a los intereses de la nación o del capital, una que nos recuerda otras formas de mirar nuestro mundo en la que naturaleza y cultura se confunden y

producen un objeto nuevo, uno ambiguo si se quiere, pero capaz al menos de expandir nuestra imaginación.

En *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis*, John M. Ellis señaló que el término "literatura" funciona de un modo muy parecido al término "hierbajo" o "mala hierba". Los hierbajos no son un tipo especial de planta; son plantas que por una u otra razón estorban al jardinero. Si la literatura es justamente lo opuesto, es decir, un tipo de escrito que alguien valora por alguna razón, podemos preguntarnos qué sucede con las malas hierbas de la literatura. La historia del paisaje latinoamericano es una historia vinculada a la literatura oficial, al canon, lo que supone una serie de restricciones importantes sobre lo que es y no es un paisaje. Quizá, de algún modo, yo mismo he comenzado esta disertación siguiendo esta lógica. A mi favor está, sin embargo, el hecho de que en el camino he descubierto que la crítica literaria es también una suerte de malherbología, un trabajo destinado a encontrar las malas hierbas que se esconden en estos paisajes, en identificar lo que estorba dentro de la estructura del paisaje y que inevitablemente debe conducir a otros lugares como los pantanos, los cangrejales, el manglar, los páramos, etc. Esta disertación refleja también ese cambio, esa transformación. Si bien comienza siendo sobre el paisaje con el paso de las páginas va sumergiéndose e interesándose más en la maleza y los yuyos, en lo que se omite o sobra dentro de las pastorales, de los jardines edénicos, de los paisajes del capital. Sobra decir que creo que esa es también su virtud y fortaleza.

En estos años en que he trabajado en esta disertación han sucedido cosas. Mi hija Olivia nació hace tres años y ha aprendido a reírse recientemente; me mudé de Pittsburgh y ahora intento encontrar qué hacer en Bogotá; trabajé por casi dos años en Parques Nacionales Naturales de Colombia y conocía de primera mano la historia de la naturaleza y la conservación en Colombia. Una de las tantas cosas que también sucedieron fue una planta.

La fachada interior del edificio en que está nuestro apartamento da a un entramado de patios internos, cocinas, baños, en fin, un embudo arquitectónico que obliga a que muchas vidas tengan que encontrarse y verse cara a cara en su intimidad. El hecho es que cierto día empezó a crecer sobre la cornisa de uno de estos apartamentos que colindan con el nuestro una planta. No estoy seguro de cómo llegó o terminó ahí. Tampoco sé cuál es su especie, pero presumo que se trata de una mala hierba. En cualquier caso, la planta está ahí y sigue creciendo a pesar de que todo lo que hay debajo de ella es ladrillo y revoque. ¿Dónde están sus raíces? ¿Tiene raíces? ¿Han, acaso, penetrado el ladrillo y se extienden por el interior del edificio? El título de esta tesis nació de ese lugar un poco onírico y delirante que hace posible esa planta: ella es, de algún modo, la expresión más evidente de una naturaleza sin tierra, un sueño enclavado en la realidad. Como un funambulista, esta planta camina en el aire sin red y arriesga la vida tratando de mantenerse en equilibrio a pesar de las lluvias, del granizo, de las palomas, del polvo de los tejados que constantemente la amenazan. Entiendo que lo que me sorprende es su impertinencia. Ella no es como las otras plantas que hay en nuestro apartamento, domesticadas, debidamente seleccionadas por motivos estéticos y ornamentales. Ella no pertenece a ese régimen particular, pero tampoco es salvaje. Es un perro callejero, solitario y hambriento, que deambula por la ciudad; una cucaracha extraviada en la despensa; una paloma cansada que se posa sobre los cables de luz. Sin duda no hay de nuevo en estas intromisiones, pero quizá hasta ahora he empezado a verlas. Me parece hay algo especial en ese desorden que provoca su aparición, un raro atisbo de lo que podría ser una suerte de post-naturaleza que crece sobre los escombros, que cubre las locomotoras olvidadas con pastos y mariposas, que usa las bodegas abandonadas como madrigueras, en suma, de esos flujos de energía que no deparan en las divisiones entre ciudad y campo, entre nación y naturaleza, entre letra y entorno. La pregunta es o debería ser si hay un paisaje para

estas minúsculas insurgencias, para estas nuevas guerrillas y si sabremos cómo ver lo que resulta de sus revoluciones taciturnas. Esta disertación es, a su manera, una invitación también a buscar esos otros paisajes que se gestan en los umbrales, en las sombras, en los intersticios.

## Bibliografía

### Introducción: entradas al paisaje


Adriá, Miquel. "Paisaje latinoamericano". *Nueva Arquitectura del paisaje latinoamericano*, editado por Mónica Gili. Gustavo Gili Editores, 2009.

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

Beckman, Ericka. *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age*. University of Minnesota Press, 2013.

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

Bermingham, Ann. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740- 1860*. University of California Press, 1986.

Beron, Mónica. "Arqueología de las sociedades prehispánicas de la provincia de la Pampa. Manejo de recursos culturales y puesta en valor de historias regionales." *Quinto sol*, vol. 11, núm. 11, 2007, pp. 39–59.

Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Belknap Press of Harvard University Press, 1995.

Clark, Kenneth. *Landscape into Art*. Harper & Row, 1976.

Cosgrove, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. The University of Wisconsin Press, 1998.

Descola, Philippe. *Beyond Nature and Culture*. University of Chicago Press, 2013.

Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. Columbia University Press, 1983.

Gerbi, Antonello. *The Dispute of the New World: The History of a Polemic, 1750–1900*. University of Pittsburgh Press, 2010

Harrison, Robert Pogue. *Forests: The Shadow of Civilization*. University Chicago Press, 1993.

Harvey, David. *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*. Routledge, 2001.

Hiltner, Ken. *What Else Is Pastoral? Renaissance Literature and the Environment*. Cornell University Press, 2011.

Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Rev. student ed. Cambridge University Press, 1996.

Laera, Alejandra. "Territorios anegados por la imaginación". *Una historia de la imaginación en Argentina: visiones de la pampa, el litoral y el altiplano desde el siglo XIX a la actualidad*, dirigido por Victoria Noorthhoorn. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2019, pp. 47-53.

Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Harvard University Press, 1993.

McClintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. Routledge, 1995.

Mignolo, Walter. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Duke University Press, 2011.

Mitchell, William John Thomas. "Imperial Landscape". *Landscape and Power*, editado por William John Thomas Mitchell. University of Chicago Press, 1994, pp. 5-34.

Montaldo, Graciela. "El cuerpo de la patria: Espacio, naturaleza y cultura en Bello y Sarmiento." *Hispamérica*, vol. 23, núm. 68, 1994, pp. 3–20.

---. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Beatriz Viterbo Editora, 1999.

Morton, Timothy. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics.* Harvard University Press, 2007.

Pérez Trujillo, Axel. *Imagining the Plains of Latin America: An Ecocritical Study*. Bloomsbury, 2021.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation.* Routledge, 2008.

Ricoeur, Paul. "The Function of Fiction in Shaping Reality." *Man and World*, vol. 12, núm. 2, 1979, pp. 123–4.

Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva, 2007.

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

Schama, Simon. *Landscape and Memory*. Vintage Books ed., 1996.

Searle, John R. *The Construction of Social Reality*. Free Press, 1995.

Serje, Margarita. *El revés de la nación: territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Uniandes, 2011.

Tsing, Anna Lowenhaupt. *Friction: An Ethnography of Global Connection*. Princeton University Press, 2005.

Wylie, Lesley. *Colonial Tropes and Postcolonial Tricks: Rewriting the Tropics in the Novela de La Selva*. Liverpool University Press, 2009.

## Capítulo 1. El corazón de la oscuridad

### Fuentes primarias

Conrad, Joseph. *Nostromo*, editado con introducción y notas por Jacques Berthoud y Mara Kilnins. Oxford University Press, 2009.

Da Cunha, Euclides. *Um Paraiso Perdido. Reunião de Ensaios Amazônicos,* edición coordinada por Hildon Rocha. Senado Federal, 2000.

De Castro, Ferreira. *A Selva*. Guimarães Editores, 1937 [1930].

Hudson, William Henry. *Green Mansions: A Romance of the Tropical Forest*. Alfred A. Knopf, 1937.

Mera, Juán León. *Cumandá o un drama entre salvajes*. Cátedra, 2016.

Pérez Triana, Santiago. *De Bogotá al Atlántico*. Est. Tip. de la 'Rev. De Archivos, Bibl. Y Mus, 1905.

---. *Down the Orinoco in a Canoe*. Thomas Y. Crowell & Co., 1902.

Rivera, José Eustasio. "La vorágine". *Obra literaria*. *Edición crítica*, editado por Luís Carlos Herrera Molina (S.J.). Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

Uribe Piedrahita, César. *Toá. Narraciones de caucherías.* Universidad CES, 2013.

### Fuentes secundarias

Alonso, Carlos J. *The Spanish American Regional Novel. Modernity and Autochthony*. Cambridge University Press. 1989.

Barham, Bradford, and Oliver Coomes. "Reinterpreting the Amazon Rubber Boom: Investment, the State, and Dutch Disease". *Latin American Research Review*, vol. 29, no. 2, 1994, pp. 73-109.

---. "Wild Rubber: Industrial Organization and the Microeconomics of Extraction during the Amazon Rubber Boom (1860-1920)." *Journal of Latin American Studies*, vol. 26, núm. 1, 1994, pp. 37-72.

Baker, Carlos. "The Source-Book for Hudson's Green Mansions." *PMLA*, vol. 61, núm. 1, 1946, pp. 252–257.

Barrell, John. *The Dark Side of the Landscape*. Cambridge University Press, 1983.

Beckman, Ericka. *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age.* University of Minnesota Press, 2013.

Berthoud, Jacques y Mara Kalnins. "Explanatory Notes". *Nostromo*, por Joseph Conrad. Oxford University of Press, 2009, pp. 432-447.

Buarque de Holanda, Sergio. *Visão do Paraíso*. Brasiliense, 1992.

Bunker, Stephen G. "Modes of Extraction, Unequal Exchange, and the Progressive Underdevelopment of an Extreme Periphery: The Brazilian Amazon, 1600-1980." *American Journal of Sociology*, vol. 89, núm. 5, 1984, pp. 1017-1064.

---. *Underdeveloping the Amazon: Extraction, Unequal Exchange, and the Failure of the Modern State.* University of Chicago Press, 1988.

Castaño-Uribe, Carlos. *Chiribiquete. La maloka cósmica de los hombres jaguar*. Suramericana, 2019.

Castro, Eduardo Batalha Viveiros de. *Cannibal Metaphysics: For a Post-Structural Anthropology*. Univocal, 2014.

Clemens, Valdine. *The Return of the Repressed: Gothic Horror from The Castle of Otranto to Alien*. SUNYP, 1999.

Cronon, William (ed.). *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. W.W. Norton & Company, 1996.

Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton UP, 2013.

Descola, Philippe. *Beyond Nature and Culture.* University of Chicago Press, 2013.

Domínguez, Camilo. "Poblaciones humanas y desarrollo amazónico en Colombia". *Populações Humanas e Desenvolvimento Amazônico*, editado por Luís Eduardo Arango. Universidade Federal do Pará, 1989, pp. 93-124.

Duncan, Ian. "Introduction". *W.H. Hudson, Green Mansions*, editado por Ian Duncan, Oxford Uuniversity Press, 1998, pp. vii-xxiii.

Fletcher, James V. "The Creator of Rima." *Sewanee Review*, vol. 41, 1933, pp. 24.

Grandin, Greg. *Fordlandia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City*. Picador, 2009.

Giamatti, Bartlett. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. Princeton University Press, 1989.

Hardenburg, Walter E. *The Putumayo, the Devil's Paradise. Travels in The Peruvian Amazon Region and an Account of the Atrocities Committed Upon the Indians Therein*. T. Fisher Unwin, 1913.

Hardman, Francisco Foot. *A Vingança da Hileia. Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. Unesp, 2009.

Harrison, Robert Pogue. *Gardens: an Essay on the Human Condition*. University of Chicago Press, 2008.

Harvey, David. *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography*. New York: Routledge, 2001.

---. *The Limits of Capital*. Verso, 2006.

Hecht, Susanna. *The Scramble for the Amazon and the 'Lost Paradise' of Euclides da Cunha*. University of Chicago Press, 2013.

Hecht, Susanna & Alexander Cockburn. *The Fate of the Forest. Developers, Destroyers and Defenders of the Amazonas*. University of Chicago Press, 2010.

Hermand, Jost. "Rousseau, Goethe, Humboldt: Their Influence on Later Advocates of the Nature Garden". *Nature and Ideology. Natural Garden Design in the Twentieth Century*, editado por Joachim Wolschke–Bulmahn, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1997, pp. 35-58.

Hutchins, Zachary McLeod. *Inventing Eden : Primitivism, Millennialism, and the Making of New England*. New York: Oxford University Press, 2014.

Jameson, Frederic. *Archaelogies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso, 2005.

Jaramillo, Camilo. "Green Hells: Monstrous Vegetations in Twentieth-Century Representations of Amazonia", *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*, editado por Dawn Keetley y Angela Tenga, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 91-110.

Keetley, Dawn & Angela Tenga (Ed.). *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Palgrave Macmillan, London, 2016.

Lowe, Anthony. *The Georgic Revolution*. Princeton Legacy Library, 1985.

La Condamine, Charles Marie. *Relación abreviada de un viaje hecho por el interior de la América Meridional*. Espasa Calpe, 1941.

Marticorena, Manuel. “La novela amazónica y sus variantes”. *Kanatari*. Año XXII, núm. 1050, 2004, pp. 38-43.

Martínez-Pinzón, Felipe. *Una cultura de invernadero: Trópico y civilización en Colombia, 1808-1928*. Iberoamericana, 2016.

Martínez–Pinzón, Felipe y Javier Uriarte. “Introduction. Intimate Frontiers: A literary Geography of the Amazon”. *Intimate Frontiers. A Literary Geography of the Amazon*, editado por Felipe Martínez–Pinzón y Javier Uriarte. Oxford University Press, 2019, pp. 1-22.

Mejías-López, Alejandro. “Textualidad y sexualidad en la construcción de la selva: Genealogías discursivas en ‘La vorágine’ de José Eustasio Rivera.” *MLN* vol. 121, núm. 2, 2006, pp. 367–390.

Morales, Leónidas. “*La vorágine*: un viaje al país de los muertos”. *Anales de la Universidad de Chile*, No.134, 1965, pp. 148-170. doi:10.5354/0717-8883.2012.22549

Moretti, Franco. “Dialectic of Fear”. *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*. Verso, 1988, pp. 83-108.

Negroni, María. *Galería fantástica*. Siglo XXI Editores, 2009.

Ovidio. *Metamorfosis*. Alianza Editorial, 2017.

Padrón, Ricardo. “Cumandá and the cartographers: nationalism and form in Juan León Mera”. *Annals of Scholarship*, vol. 12, núm. 3 y 4, 1998, pp. 217–234.

Patnaik, Utsa & Prabhat Patnaik. *A Theory of Imperialism.* Columbia University Press, New York, 2017.

Pérez Triana, Santiago. “Prólogo”. *Por el sur de Colombia: excursión pintoresca y científica al Putumayo*, por Miguel Triana, 1907, Imp. Garnier, pp. vii-xxi.

Pizarro, Ana. “Imaginario y discurso: la Amazonia.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 31, núm. 61, 2005, pp. 59–74.

Quin, Alejandro. "Trazos de Agrimensura: Soberanía, Límites y Rebelión en José Eustasio Rivera." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 42, núm. 1, 2018, pp. 123-144.

Rival, Laura. “Domestication as an Historical and Symbolic Process: Wild Gardens and Cultivated Forests in the Ecuadorian Amazon”. *Advances in Historical Ecology* editado por William Balée. Columbia University Press, 1998, pp. 232-252.

Rivera, José Eustasio. “Las penetraciones de los peruanos en el Caquetá”. *José Eustasio Rivera intelectural: textos y documentos, 1912-1928*, editado por Hilda Pachon-Farias. Universidad Surcolombiana, 1991[1923].

---"Carta a Henry Ford". *José Eustasio Rivera intelectual:* textos y documentos, 1912-1928, editado por Hilda Pachon-Farias. Universidad Surcolombiana, 1991[1923], pp. 105-109.

Roberts, Morley. *W.H. Hudson: A portrait*. Eveleigh Nash & Grayson, 1924.

Samson, Alexander. "Introduction Locus Amoenus: Gardens and Horticulture in the Renaissance". *Locus Amoenus. Gardens and Horticulture in the Renaissance*, editado por Alexander Samson. Wiley–Blackwell, 2012, pp. 1-23.

Serrano, Carmen A. *Gothic Imagination in Latin American Fiction and Film*. University of New Mexico Press, 2019.

Sevilla, Ana María. *El Ecuador en sus mapas: estado y nación desde una perspectiva*. FLACSO, 2013.

Sá, Lúcia. *Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture*. University of Minnesota Press, 2004.

Serje, Margarita. "La selva por cárcel". *El paraíso del Diablo: Roger Casement y el informe del Putumayo*, editado por Claudia Steiner, Carlos Páramo & Roberto Pineda, Ediciones Uniandes – Ediciones Universidad Nacional de Colombia, 2014, pp.151-171.

Silvestri, Graciela y Fernando Aliata. *El paisaje como cifra de armonía*. Ediciones Nueva Visión, 2001.

Slater, Candace. "Amazonia as Edenic Narrative". *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, editado por William Cronon, W.W. Norton & Company, 1996, pp. 231-68.

Smith, Neil. *Uneven Development: Nature, Capital, and the Production of Space*. University of Georgia Press, 2010.

Suvin, Darko. "On the Poetics of the Science Fiction Genre". *College English*, vol. 34, núm. 3, 1972, pp. 372-382.

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, núm. 3, 1984, pp. 467-97.

Triana, Miguel. *Por el sur de Colombia: excursión pintoresca y científica al Putumayo*. Imp. Garnier., 1907.

Weinstein, Barbara. *The Amazon Rubber Boom, 1850-1920*. Stanford University Press, Stanford, 1983.

Williams, Raymond. *The Country and the City*. Oxford University Press, 1973.

Wylie, Lesley. *Colonial Tropes and Postcolonial Tricks*. Liverpool University Press, 2009.

---. *Colombia's Forgotten Frontier: A Literary Geography of the Putumayo.* Liverpool University Press, 2013.

---. *The Poetics of Plants in Spanish American Literature*. University of Pittsburgh Press, 2020.

Wolschke–Bulmahn, Joachim (ed.). *Nature and Ideology. Natural Garden Design in the Twentieth Century*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1997.

Yang, Sharon y Kathleen Healey. *Gothic Landscapes: Changing Eras, Changing Cultures, Changing Anxieties.* Macmillan Publisher Limited, 2016.

Ziolkowski, Jan. *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity*. Open Book Publishers, 2018.

## Capítulo 2. La Montaña Mágica

### Fuentes primarias

Alegría, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno*. Biblioteca Ayacucho, 1978.

Bingham, Hiram. *Across South America. An Account of a Journey from Buenos Aires to Lima by Way of Potosi*. Houghton Mifflin Company, 1911.

---. "In the Wonderland of Peru–The Work Accomplished by the Peruvian Expedition of 1912, Under the Auspices of Yale University and the National Geographic Society." T*he National Geographic Magazine,* vol. 24, National Geographic Partners, 1913, pp. 387–573.

---. *Inca Land; Explorations in the Highlands of Peru*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1922.

---. *Lost City of the Incas, the Story of Machu Picchu and Its Builders.* Atheneum, 1963.

---. "Vitcos: The Last Inca Capital." *American Antiquarian Society*, vol. 22, 1912, pp. 135-196.

Churata, Gamaliel. "Tempestad en los Andes". *Boletín Titikaka*, enero 1928.

García, José Uriel. *El nuevo indio*. Editorial Universo, [1937] 1973.

López Albújar, Enrique. *Cuentos Andinos*. Imp. Lux de E. L. Castro, 1924.

---. *El hechizo de Tomayquichua.* Populibros peruanos, 1964.

Riva-Agüero, José de la. "Carta a José Gabriel Cossio". *Epistolario*. Vol. 2. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962, pp. 1103-1104.

---. *Paisajes Peruanos*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1969.

---. *Historia del Perú*. Vol. 2. Librería Studium, 1953.

Valcárcel, Luis E. *De la vida Inkaica; Algunas captaciones del espíritu que la animó*. Ministerio de Cultura Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, 2017.

---. *La cuestión Agraria en el Cusco, 1913*. Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolom de las Casas, 1979.

---. *Tempestad en los Andes*. Editorial Universo, 1972 [1927].

Vallejo, César. *El tungsteno*. Editorial Perú Nuevo, 1959.

**Fuentes secundarias**

Acuña F. Constanza. "La Invención de una arcadia andina: una aproximación a las figuras alegóricas de la pintura cusqueña La Profecía". *ILLAPA Mana Tukukuq*, núm. 10, 2016, pp. 48-57.

Avery, Kevin J. *Church's Great Picture, the Heart of the Andes*. Metropolitan Museum of Art, 1993.

Beasley-Murray, Jon. "Vilcashuaman. Telling Stories in Ruins", *Ruins of Modernity*, editado por Julian Hell y Andreas Schönle, Duke University Press, 2010, pp. 212-231.

Beckman, Ericka. "Troubadours and bedouins on the Pampas: Medievalism and orientalism in Sarmiento's *Facundo*". *Chasqui*, vol. 38, núm. 2, 2009, pp. 37–46.

Bohls, Elizabeth A. *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics, 1716–1818*. Cambridge University Press, 1997.

Caballero, José María. *Economía agraria de la sierra peruana antes de la reforma agraria de 1969*. Instituto de Estudios Peruanos, 1981.

Cayo, Percy. 1995. "Riva–Agüero y la historia republicana". *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 37 (abril), pp. 169-71. https://doi.org/https://doi.org/10.21678/apuntes.37.429

Cohen, Benjamin R. *Notes from the Ground Science, Soil, and Society in the American Countryside*. Yale University Press, 2009.

Cornejo Polar. Antonio. "La novela indigenista: un género contradictorio." *Texto crítico*, núm. 14, 1979, pp. 58-70.

Coronado, Jorge. "Sobre la noción de lo andino: contextos y consideraciones". *Visiones de los Andes: ensayos críticos sobre el concepto de paisaje y región*, editado por Ximena Briceño y Jorge Coronado. Plural Editores, 2019, pp. 203-218.

---. *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity*. University of Pittsburgh Press, 2009.

Cox, Amy E. "Framing Machu Picchu: Science, Photography and the Making of Heritage", Tesis doctoral, University of Florida, 2010.

---. *Framing a Lost City: Science, Photography, and the Making of Machu-Pichu*. UT Press, 2017.

De León, Pedro Cieza. *Crónica del Perú; El señorío de los Incas.* Ayacucho, 2005.

De la Cadena, Marisol. *Indígenas mestizos. Raza y cultura en el Cuzco*. IEP Ediciones, 2004.

Deustua, José. "Indigenistas y movimientos campesinos en el Cusco, 1918-1923". *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*, editado por José Deustua y José Luis Rénique, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1984, pp. 69-96.

Díez Canseco, Ernesto. *La red nacional de carreteras*. Dirección de Vías de Comunicación, 1929.

Dwyer, John. "Ruins and the Embrace of Nature." *Australian Garden History*, vol. 21, no. 2, Australian Garden History Society Inc., 2009, pp. 10–14, https://www.jstor.org/stable/24919165.

Escajadillo, Tomás. "El indigenismo narrativo peruano." *Philologia Hispalensis*, vol. 4, núm. 1, 1989, pp. 117-136.

---. "Rumi ¿Existió alguna vez?" *Letras*, vol. *80*, núm. 115, 2009, pp. 39-46. https://doi.org/10.30920/letras.80.115.4

Erikson, Clark l. "The domesticated Landscapes of the Andes". *The Andean World*, editado por Linda J. Seligmann y Kathleen S. Fine-Dare, Taylor & Francis Group, 2018, pp. 29-43.

Espino, Gonzalo. "Ciro Alegría: novela total, narrador popular y comunidad". *El otro margen 2. La literatura peruana: una visión desde adentro*, Arteidea, 2010, pp.

Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. Horizonte, 1988.

Foley, Diane Lee. "The Andean World in the Works of Ciro Alegria." ProQuest Dissertations Publishing, 1997.

Gade, Daniel W. *Nature and Culture in the Andes*. University of Wisconsin Press, 1999.

---. *Spell of the Urubamba: Anthropogeographical Essays on an Andean Valley in Space and Time*. Springer International Publishing AG, 2015.

González Prada, Manuel. "Discurso en el Politeama". *Páginas libres, horas de lucha*. Biblioteca Ayacucho. 1976.

Guerra Martinière, Margarita. "La historiografía de José de la Riva Agüero y *Paisajes Peruanos*". *Paisajes Peruanos. 1912-2021*, editado por Jorge Wiesse Rebagliatti. Sociedad Geográfica de Lima, 2013, pp. 67-81.

Harris, Olivia. "Ethnic Identity and Market Relations: Indians and Mestizos in the Andes Olivia Harris." *Ethnicity, Markets, and Migration in the Andes: At the Crossroads of History and Anthropology*, editado por Brooke Larson, Olivia Harris y Enrique Tandeter. Duke UP, 1995, pp. 351-390.

---. "The Sources and Meanings of Money: Beyond the Market Paradigm in an Ayllu of Northern Potosi." *Ethnicity, Markets, and Migration in the Andes: At the Crossroads of History and Anthropology*, editado por Brooke Larson, Olivia Harris y Enrique Tandeter. Duke UP, 1995, pp. 297-328.

Harrison, Regina. "Machu Picchu Recycled." *Telling Ruins in Latin America*, editado por Michael J. Lazzara y Vicky Unruh, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 63-75.

Hell, Julia y Andreas Schönle. *Ruins of Modernity*. Duke University Press, 2010.

Hiatt, Willie. *The Rarified Air of the Modern*, Oxford UP, 2016,

Hiltner, Ken. *What Else Is Pastoral? Renaissance Literature and the Environment*. Cornell University Press, 2011.

Holmberg, Allan & Edward A. Suchman. "Ford Foundation Proposal." *Allan R. Holmberg collection on Peru*, Kroch Library Rare and Manuscripts (Non-Circulating), Archives 14-24-1529. Box 18, Folder 37, circa 1946-1966.

Hutchins, Zachary McLeod. *Inventing Eden : Primitivism, Millennialism, and the Making of New England*. New York: Oxford University Press, 2014.

Imbelloni, José. *Pachacuti IX*. Editorial Humanior, 1976.

Isbell, Billie Jean. "Lessons from Vicos." *Anthropology in Action*, vol. 16, núm. 3, 2009, pp. 41–54, https://doi.org/10.3167/aia.2009.160305.

Larson, Brooke. “Andean Communities, Political Cultures, and Markets: The Changing Contours of a Field.” *Ethnicity, Markets, and Migration in the Andes : at the Crossroads of History and Anthropology,* editado por Brooke Larson, Olivia Harris y Enrique Tandeter. Duke University Press, 1995, pp. 5-53.

——*Trials of Nation Making: Liberalism, Race, and Ethnicity in the Andes, 1810–1910*, Cambridge University Press, 2004.

Larson, Brooke., et al. *Ethnicity, Markets, and Migration in the Andes: At the Crossroads of History and Anthropology*. Duke University Press, 1995.

Lauer, Mirko. *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2*. CBC, 1997.

Lazzara, Michael J. y Vicky Unruh, editores. *Telling Ruins in Latin America*. Palgrave Macmillan, 2009.

López Martínez, Héctor. “Paisajes Peruanos: reflexiones en torno a un libro fundamental”, Paisajes peruanos 1912-2012, editado por Jorge Wiesse Rebagliati. Sociedad Geográfica de Lima, 2013, pp. 29-36.

López Lenci, Yasmin. “Del sepulcro al germen: El Cuzco Paqarina como tejido-partitura en cinco movimientos (1913-1927). El aporte de Luis E. Valcárcel.” *Revista Letral: revista electrónica de estudios transatlánticos de literatura*, núm. 2, 2012, pp. 35–61.

---. “La Creación de La Nación Peruana en laas revistas culturales del Cusco (1910-1930*).” Revista iberoamericana*, 70, 208, 2004, pp. 697–720.

Low, Anthony. *The Georgic Revolution.* Princeton University Press, 1985.

Lynch, Barbara D. *The Vicos Experiment: A Study of the Impacts of the Cornell-Peru Project in a Highland Community*. Bureau for Latin American and the Caribbean, U.S. Agency for International Development, 1982.

Majluf, Natalia. “Photographers in Andean Visual Culture: Traces of an Absent Landscape.” *History of Photography*, vol. 24, núm. 2, 2000, pp. 91–100.

Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Ayacucho, 1979.

Marx, Leo. *The Machine in the Garden Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford University Press, 2000.

Mendoza, Zoila S. *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cuzco*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.

---. *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX* . Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

Means, Philip Ainsworth. "Review". *American Anthropologist*, vol. 25, núm. 1, 1923, pp. 97–100.

Mould de Pease, M. (2001). "Un día en la vida peruana de Machu Picchu: avance de historia intercultural". *Revista Complutense de Historia de América*, vol. *27*, 2001, pp. 257 – 279.

Murra, John. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. IEP Ediciones, 1975.

Murray, Simon. *Performing Ruins*. Springer International, 2020.

Nayar, Pramod K. *Colonial Voices the Discourses of Empire*. Wiley-Blackwell, 2012.

Nenno, Nancy P. "Projections on Blank Space: Landscape, Nationality, and Identity in Thomas Mann's *Der Zauberberg*." *The German Quarterly*, vol. 69, núm. 3, 1996, pp. 305–21, https://doi.org/10.2307/407671.

Orlove, Benjamin. "Putting Race in its Place: Order in Colonial and Postcolonial Peruvian Geography." *Social Research*, vol. 60, núm. 2, 1993, pp. 301–36.

Patiño, Víctor Manuel. *Geórgica americana*. Instituto Caro y Cuervo, 2000.

Piel, Jean. *El capitalismo agrario en el Perú*. IFEA, 1995.

Poole, Deborah. "Landscape and the Imperial Subject: US. Images of the Andes, 1859-1930". *Close Encounters of Empire: Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations*, editado por Joseph, G. M., Catherine LeGrand y Ricardo Donato Salvatore. Duke University Press, 1998, pp. 107-138.

---. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton University Press, 1997.

Porras Barrenechea, Raúl. "Estudio Preliminar." *Paisajes Peruano*s, por José de la Riva-Agüero. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1969, pp. XX-CLXXXVIII.

Pulgar Vidal, Javier. *Geografía del Peru: las ocho regiones naturales del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1967.

Salazar, Nécker. "Tradición oral y memoria colectiva en la novelística de Ciro Alegría". Universidad Nacional Mayor de San Marcos, tesis doctoral, 2015.

Sanguinetti, Grazia. *La naturaleza en la obra de Ciro Alegría*. Tesis de doctorado. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1959.

Salvatore, Ricardo Donato. *Disciplinary Conquest: U.S. Scholars in South America, 1900-1945*. Durham: Duke University Press, 2016.

Simmel, Georg. "Two Essays." *The Hudson Review*, vol. 11, núm. 3, Hudson Review, Inc, 1958, pp. 371–85, https://doi.org/10.2307/3848614.

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales*: *las novelas fundacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 2009.

Starn, Orin. "Missing the Revolution: Anthropologists and the War in Peru." *Cultural Anthropology*, vol. 6, núm. 1, 1991, pp. 63–91, https://doi.org/10.1525/can.1991.6.1.02a00030

Tamayo Herrera, José. *Historia del indigenismo cuzqueño, siglos XIV-XlV-XX*. Instituto Nacional de Cultura, 1980.

Ugolotti, Humberto. *Los servicios de correos, telégrafos y radiotelegrafía en el Perú*. N.pub., 1925.

Urioste Castro, José. "Releyendo el indigenismo: De *Cuentos Andinos* al *Hechizo de Tomayquichua*." *Lexis*, vol. *23*, núm. 1, 1999, pp. 153-165.

Van Buren, Mary. "Rethinking the Vertical Archipelago: Ethnicity, Exchange, and History in the South Central Andes." *American Anthropologist*, vol. 98, núm.. 2, 1996, pp. 338–51.

Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica : José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Fondo de Cultura Económica, 1996.

Vich, Víctor. "El discurso sobre la sierra del perú: la fantasía del atraso." *Nuevos Hispanismos Interdisciplinarios y Trasatlánticos*, vol. 1, Iberoamericana Vervuert, 2019, pp. 253–66, https://doi.org/10.31819/9783954871537-015.

---. "Vicisitudes trágicas: territorio, identidad y nación en los *Paisajes peruanos* de José de la Riva-Agüero y Osma." *Revista Andina*, núm. 32 (enero), 2002, pp. 123-134.

Wiesse R., Jorge. "Consideraciones sobre el 98 y la prosa de Paisajes Peruanos de José de la Riva-Agüero". La ira y la quimera. *Actas del Coloquio Internacional Generación del 98. España y América*, editado por Eduardo Hopkins. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001, pp. 237-243.

Williams, Raymond. *The Country and the City*. Oxford University Press, 1975.

**Capítulo 3. La tierra baldía**

**Fuentes primarias**


Alsina, Valentín. "Notas". *Facundo o Civilización y Barbarie,* por Domingo Faustino Sarmiento, Biblioteca Ayacucho, 1993, pp. 255-304.

Anderson Imbert, Enrique. "Sesquicentenario". *Sur*, núm. 267, 1967, pp. 35-38.

Cambáceres, Eugenio. *Pot-Pourri / música sentimental.* Hyspamérica. 1984 [1882/1884].

"Contestaciones a la encuesta de *Martín Fierro*: Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes, Pedro Figari, Pedro Juan Vignale, Ricardo Rojas, Mariano A. Barrenechea, Oliverio Girondo, Samuel Glusberg, Luis María Jordán, Roberto Mariani, Pablo Rojas Paz, Andrés L. Caro, Pablo Della Costa". *Martín Fierro*, segunda época, año 1, núm. 5-6, mayo 15 / junio 16, 1924, p. 6.

"Benito Lynch falleció ayer". *La Nación* (Buenos Aires), 24 de diciembre de 1951.

Daireaux, Godofredo. *La cría del ganado en la República Argentina. Manual del estanciero*. Imp. Mariano Moreno, 1900.

---. *La cría del ganado en la estancia moderna*. Prudent Hermanos, Moetzel y Cia. Cuarta edición, 1908.

Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*, edición crítica coordinada por Paul Verdevoye. Archivos, 1996.

---. *Prosas y poemas de Güiraldes. Don Segundo Sombra: Prosas y poemas*, edición coordinada por Louis Harss. Biblioteca Ayacucho, 1983, pp. IX-XXXIV.

---. "Raucho". *Don Segundo Sombra. Prosas y poemas*, selección, estudios y cronología por Louis Harss y Alberto Blasi. Biblioteca Ayacucho, 1983, pp. 61-106.

Hudson, William Henry. *Far Away and Long Ago. A History of my Early Life*. E.P. Dutton & Company, 1918 [1916].

---. *The Naturalist in La Plata*. Chapman and Hall, 1895.

Hudson, William Henry y Philip Lutley Sclater. *Argentine Ornithology. A Descriptive Catalogue of the Birds of the Argentine Republic*. R.H. Porter, 1888.

Larreta, Enrique. *Zogoibi*. Juan Roldán y Co., editores, 1926.

Lynch, Benito. *Los caranchos de la Florida*. Espasa-Calpe, S.A, 1938 [1916].
"Primera encuesta de Martín Fierro". *Martín Fierro,* Segunda época, año 1, núm. 4, 1924, p. 4.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Campaña en el Ejercito grande aliado de Sud America.* Imprenta de J. Villeneuve y C., 1852.

---. "Chivilcoy Programa. Discurso de Domingo Faustino Sarmiento en Chivilcoy, provincia de Buenos Aires, al ser elegido presidente de la República en 1868". *Proyecto y construcción de una nación (1846-1880),* editado por Tulio Halperín Donghi. Emecé, 2007, pp. 408-414.

---. "Ley de tierras de Chivilcoy". *Obras de D.F. Sarmiento*. V. 23. Mariano Moreno, 1900, 281-309.

---. *Facundo o Civilización y Barbarie*. Biblioteca Ayacucho, 1993.

---. *Viajes por Europa, África y América 1845-1847, y Diario de gastos*, edición coordinada por Javier Fernández. ALLCA XX, 1996.

Hernández, José. *Instrucción del estanciero. Tratado completo para la plantación y manejo de un establecimiento de campo destinado á la cría de hacienda vacuna, lanar y caballar*. Imprenta y Librería de Mayo, 1884.

Mansilla, Lucio V. *Entre-Nos. Causeries del jueves*. T. 1. Casa Editora de Juan Alsina, 1889.

---. *Una excursión a los indios ranqueles*. Biblioteca Ayacucho, 1984.

Torre, Guillermo de. "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica". *Las Vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* compilado por Jorge Schwartz. Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 594-597.

**Fuentes secundarias**

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*, traducida por Robert Hullot Kentor. .Bloomsbury, 2013.

Aira, César. *Argentina: The Great Estancia*. Rizzoli, 1995.

Alonso, Carlos J. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge University Press, 1990.

Altamirano, Carlos. "El orientalismo y la idea del despotismo en el *Facundo*". *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*. Tercera serie, núm. 9, 1994, pp, 7-19.

Altamirano, Carlos et al. “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos.” *Hispamérica*, vol. 9, núm. 25/26, 1980, pp. 33–59.

Amaral, Samuel. *The Rise of Capitalism on the Pampas. The* Estancias *of Buenos Aires, 1785-1870*. Cambridge University Press, 1998.

Andermann, Jens. “Fronteras: la conquista del desierto y la economÌa de la violencia”. Schmidt-Welle, F., *Ficciones y silencios fundacionales: Literaturas y culturas poscoloniales en América,* editado por Friedhelm Schmidt-Welle, Iberoamericana Vervuert, 2003.

---. *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino*. Beatriz Viterbo Editora, 2000.

---. “Pulsión animal: zooliteratura y transculturación en W. H. Hudson”. *Entre Borges y Conrad. Estética y territorio en William Henry Hudson*, editado por Leyla Gómez y Sara Castro-Klarén. Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 107-125.

Azara, Félix de. *Viajes por la América del Sur.* Imprenta del Comercio del Plata, 1850.

Barbero, Hernán y Sergio Castiglione (Comps). *Estancias argentinas*. Kliczkowski Publisher, 2000.

Barrenechea, Ana María. “Carta de Sarmiento a Rugendas.” *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 36, núm. 1, 1988, pp. 407–16.

---. “Función estética y significación histórica de las campañas pastoras en el *Facundo*.” *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 15, núm. 1/2, 1961, pp. 309–24, http://www.jstor.org/stable/40297531.

Barrenechea, Mariano Antonio. “¿A dónde vamos?” *Nosotros*, núm. 233, 1928, pp. 5-22.

Barsky, Osvaldo y Jorge Gelman. *Historia del agro argentino. Desde la Conquista hasta comienzos del siglo XXI*. Editorial Sudamericana, 2009.

Beckman, Ericka. “Troubadours and Bedouins on the Pampas: Medievalism and Orientalism in Sarmiento’s *Facundo*.” *Chasqui*, vol. 38, núm. 2, 2009, pp. 37–46.

Berjman, Sonia, comp. *Carlos Thays: sus escritos sobre jardines y paisajes*. Editorial Ciudad Argentina, 2002.

---. *La Victoria de los jardines: el paisaje en Victoria Ocampo*. Papers Editores, 2007.

Blasi, Alberto. “Güiraldes: vida y escritura”, *Don Segundo Sombra,* edición crítica coordinada por Paul Verdevoye. Archivos, 1991, pp. 237-270.

----. “La ruta de Don Segundo”. *Chasqui*, vol. 6, núm. 2, 1977, pp. 7-14.

Bordelois, Ivonne. *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*. Eudeba, 1966.

Caillet-Bois, Julio. "Nuevos documentos sobre *Una excursión a los indios ranqueles*". *Boletín de la Academia Argentina de Letras.* Buenos Aires, vol. XVI, núm. 58, 1947, pp. 115-34.

Chebez Juan Carlos. *Los que se van. Fauna argentina amenazada*. Albatros, 2008.

Contreras, Sandra. "El campo de Benito Lynch: del realismo a la novela sentimental". *Historia Crítica de la literatura Argentina,* dirigido por Noé Jitrik. Emecé, 2002, vol. VI, pp. 201-22.

Cortés Conde, Roberto, "Auge de la economía exportadora y vicisitudes del régimen conservador (1890-1916)". *La República Conservadora,* editado por Ezequiel Gallo y Roberto Cortés Conde. Paidós, 1972, pp. 97-234.

Cozzo, Domingo. "Interpretación forestal del sistema fachinal de la Argentina y faxinal del Brasil". *Quebracho*, núm. 3, 1995, pp. 5-12.

Crosby, Alfred W. *Ecological Imperialism: the Biological Expansion of Europe, 900-1900*. Cambridge University Press, 2004.

Chica Salas, Francisca. "Volviendo a *Zogoibi*". *Verbum. Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*, año XXII, núm. 72, 1929, pp. 60-72.

De Sena, Isabel. "Beduinos en la pampa: el espejo oriental de Sarmiento". *Moros en la costa: orientalismo en Latinoamérica,* editado por Silvia Nagy-Zekmi. Iberoamericana, 2008, pp. 69-90.

del Río, Angel. "'Zogoibi,' Novela Argentina." *Hispania*, vol. 10, núm. 4, 1927, pp. 241–46.

Díaz, Nilda. "Don Segundo Sombra: pampa y camino". *Don Segundo Sombra*, edición crítica coordinada por Paul Verdevoye. Archivos, 1991, pp. 293-317.

Dimitri, Milan y María Amely Zavattieri. "Fitogeografía y Ecología vegetal. Terminología en la materia", *Revista Universidad Nacional de Río Cuarto*, II (especial), 1982, pp. 5-92.

Duchesne Winter, Juan. *Comunismo literario y teorías deseantes:inscripciones latinoamericanas*. University of Pittsburgh Press, 2009.

Ernst, Ricardo D. et al. "Fachinales de *Prosopis Caldenia* intervenidos por distintos manejos: análisis desde su banco de semillas." *Ecología austral*, vol. 30, núm. 3, 2020, pp. 380–392.

Ficek, Rosa E. "Cattle, Capital, Colonization: Tracking Creatures of the Anthropocene In and out of Human Projects." *Current anthropology* vol. 60, núm. 20, 2019, pp. 260–271.

Fletcher, Angus. *A New Theory for American Poetry: Democracy, the Environment, and the Future of Imagination*. Harvard University Press, 2004.

Foucault, Michel. "El sujeto y el poder". *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 50, núm. 3, 1988, pp. 3-20.

---. *Hermenéutica del sujeto*. Ediciones de la Piqueta, 1987.

---. "Omnes et Singulatim: hacia una crítica de la razón política". *Tecnologías del yo*. Paidós, 2008, pp. 95-140.

Franco, Jean. Introducción. *La tierra purpúrea y Allá lejos y hace tiempo*, por Guillermo Enrique Hudson. Biblioteca Ayacucho, 1980, pp. IX-XLV.

Gallo, Claudio R. *"Claroscuros" de la Historia Argentina* (1806-1945). Editorial Dunken, 2014.

Ghersa, Claudio M. y León Rolando. "Ecología del paisaje pampeano: consideraciones para su manejo y conservación". *Ecología de paisajes*, editado por Zev Naveh y Arthur S. Lieberman. Editorial Facultad de Agronomía de la Universidad de Buenos Aires, 2001, pp. 511–551.

Giusti, Roberto F. "Dos Novelas de Las Pampas." *Hispania*, vol. 10, núm. 4, 1927, pp. 247–50, https://doi.org/10.2307/331164.

Harrison, Robert Pogue. *Gardens: an Essay on the Human Condition*. University of Chicago Press, 2008.

Huberman, Ariana. *Gauchos and Foreigners: Glossing Culture and Identity in the Argentine Countryside*. Lexington Books, 2010.

Jitrik, Noé. "El *Facundo*: la gran riqueza de la pobreza". *Facundo*, escrito por Domingo Faustino Sarmiento. Ayacucho, 1993, pp. IX-LIII.

---. *Muerte y resurrección de Facundo.* Centro Editor de América Latina S.A., 1968.

Jurado, Alicia. *Vida y obra de W. H. Hudson*. Emecé, 1988.

Koebel, *Modern Argentina. The El Dorado of To-Day, with notes on Uruguay and Chile*. Francis Griffith, 1907.

Laera, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Fondo de Cultura Económica, 2003.

—. "Territorios anegados por la imaginación". *Una historia de la imaginación en Argentina: visiones de la pampa, el litoral y el altiplano desde el siglo XIX a la actualidad* dirigido por Victoria Noorthoorn. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2019, pp. 47-54.

Laguarda, Paula Inés. “Vender las pampas. El imaginario de la modernización y la fotografía propagandística en el Territorio Nacional de la Pampa”. *Quinto Sol*, núm. 14, 2010, pp. 47-72.

Lencina, Eva. “Una utopía retrospectiva: *Far Away and Long Ago* de W.H. Hudson y la infancia como paraíso perdido.” *Revista chilena de literatura*, núm 105, 2022, pp. 395–422.

Lois, Élida. “Estudio filológico preliminar”. *Don Segundo Sombra*, edición crítica coordinada por Paul Verdevoye. Archivos, 1991, pp. 319-340.

Madan Smith, Aarti. *Lines of Geography in Latin American Narrative: National Territory, National Literature*. Palgrave Macmillan, 2017.

Martínez Estrada, Ezequiel. "Estética y filosofía de Hudson", *Antología de Guillermo Enrique Hudson; precedida de estudios críticos sobre su vida y su obra.* Editorial Losada, 1941.

---. *Radiografía de la pampa*. Archivos, 1996.

Martínez, Juliana. *Haunting Without Ghosts: Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art*. University of Texas Press, 2020.

Martocci, Federico. “La Argentina agroexportadora: consolidación y límites (1880-1930)”. *Una historia económica de Argentina: de la etapa agroexportadora a la caída del peronismo 1880-1955*, editado por Federico Martocci y Leonardo Ledesma. Universidad Nacional de la Pampa, 2018, pp. 19-70.

Mayo, Carlos A. *Estancia y sociedad en la pampa, 1740-1820*. Biblos, 1995.

Medan, Diego et al. “Effects of Agriculture Expansion and Intensification on the Vertebrate and Invertebrate Diversity in the Pampas of Argentina.” *Biodiversity and conservation*, vol. 20, núm. 13, 2011, pp. 3077–3100.

Molloy, Sylvia. “Imagen de Mansilla”. *La Argentina del ochenta al centenario*, editado por Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo. Editorial Sudamericana**,** 1980, p.p. 745-759.

Montaldo, Graciela. “El cuerpo de la patria: espacio, naturaleza y cultura en Bello y Sarmiento.” *Hispamérica*, vol. 23, núm. 68, Saul Sosnowski, 1994, pp. 3–20, http://www.jstor.org/stable/20539784.

---. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Beatriz Viterbo, 1999.

Morello, J. y Saravia Toledo C. “El bosque chaqueño”. *Revista Agronómica del NO argentino*, vol. III, 1959, pp. 1-2.

Nason, Marshall R. "Benito Lynch: ¿otro Hudson?" *Revista iberoamericana,* vol. 23, núm. 45, 1958, pp. 65–82.

Noel, Martín. "Comentarios sobre el nacimiento de la arquitectura hispano-americana." *Revista de Arquitectura* (Buenos Aires), núm. 1, 1915, pp. 8 – 12.

Nouzeilles, Gabriela. "The Iconography of Desolation: Patagonia and the Ruins of Nature". *Review: Literature and Arts of the Americas,* vol. 40, núm. 2, 2007, pp. 252-262, DOI: 10.1080/08905760701627760

Olivera, Eduardo. Prefacio. *El Jardín Botánico de Buenos Aires,* por Carlos Thays. J. Peuser, 1910, pp. 5-10.

Oliveto, Mariano. "*Don Segundo Sombra* y *Zogoibi* frente a los debates en torno a la lengua literaria". *Badebec*, vol. 3, núm. 5, 2013, pp. 1-42.

Onega, Gladys Susana. "Larreta. Esteticismo y prosaísmo". *Boletín de literaturas hispánicas*, núm. 4, 1962, pp. 39-56.

Pastormelo, Sergio. "*Don Segundo Sombra*: Un campo sin cangrejales". *Orbis Tertius*, núm. 1, 1996, pp. 1-7.

Parera, Aníbal. *Los mamíferos de la Argentina y la región austral de Sudamérica*. El Ateneo, 2002.

Pérez Trujillo, Axel. *Imagining the plains. An Ecocritical Study*. Bloomsbury Academic, 2021.

Piglia, Ricardo. "Notas sobre *Facundo"*. *Punto de Vista*, año 3, núm. 8, 1980, pp. 15-18.

Pochetino, et al. *La construcción del paisaje del Litoral Rioplatense: las estancias y sus árboles*. Universitaria de La Plata, 2016.

Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Fondo de Cultura Económica, 2003.

Prieto, Daniel et al. "Rolado de 'fachinales' e infiltración de agua en suelo en el Chaco Occidental (Argentina)." *RIA. Revista de investigaciones agropecuarias*, vol. 32, núm. 3, 2003, pp. 105–126.

Ramos, Julio. "Entre otros: *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla". *Paradojas de la letra*, Excultura, 1996, pp. 73-96.

---. "Saber del otro: escritura y oralidad en el Facundo de D.F. Sarmiento". *Revista Iberoamericana de Literatura*, vol. LIV, núm. 143, 1988, pp. 551-569.

Rocchi, Fernando. “El péndulo de la riqueza: la economía argentina en el período 1880-1916”. *Nueva Historia Argentina. El progreso la modernización y sus límites (1880-1916)*, dirigido por Mirta Zaida Lobato. Tomo 5. Sudamericana, 2000, pp. 15-69.

Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Eterna Cadencia Editora, 2021.

Romano, Eduardo. “Lectura intratextual”. *Don Segundo Sombra*, edición crítica coordinada por Paul Verdevoye. Archivos, 1991, pp. 319-340

Russell, Michael. *Palestine; or The Holy Land. From the Earliest Period to the Present Time*. Oliver & Boyd Printers, 1881.

Sáenz Quesada, María. *Los estancieros. De la época colonial hasta nuestros días*. Sudamericana, 2010.

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

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Ediciones Nueva Visión. 2003.

Sayago, Marcelino. “Estudio fitogeográfico del norte de Córdoba”. *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba*, núm. 46, 1969, pp. 123-427.

Sbarra, Noel H. *Historia del alambrado en Argentina*. Raigal, 1955.

Scardin, Francesco. *La estancia argentina*. Cia. Sudamericana de billetes de banco, 1908.

Soriano Alberto et al. “Río de la Plata Grasslands”. *Natural Grasslands. Introduction and Western Hemisphere*, editado por Robert T. Coupland. Elsevier, 1991, pp. 367–407.

Sosnowski, Saúl. “Prólogo”. *Una excursión a los indios ranqueles*, por Lucio V. Mansilla. Biblioteca Ayacucho, 1996, pp.ix-xxvii.

Thays, Carlos. *El Jardín Botánico de Buenos Aires*. J. Peuser, 1910.

Thays, Carlos (IV) y Jorge Bayá Casal. “La pampa: paisaje de velada dialéctica”. *Diversas maneras de mirar el paisaje*, editado por Susana Berjman. Nobuki, 2005, pp. 27-40.

Tsing, Anna L. *Friction: An Ethnography of Global Connection*. Princeton University Press, 2005.

---. *The Mushroom at the End of the World: on the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press, 2015.

Uriarte, Javier. *The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America*. Routledge, 2019.

Van Dyke, Fred. *Conservation Biology Foundations, Concepts, Applications*. Springer Netherlands, 2008.

"El valor de la propiedad". *Revista Caras y Caretas*, núm. 368, oct. 21 de 1905, p. 22.

Verdevoye, Paul. "Viajes por Francia y Argelia". *Viajes* por Domingo Faustino Sarmiento, edición crítica por Javier Fernández. Archivos, 2007, pp. 639-715.

Viglizzo, E.F. et al. "Ecological Lessons and Applications from One Century of Low External-Input Farming in the Pampas of Argentina." *Agriculture, ecosystems & environment*, vol. 83, núm. 1, 2001, pp. 65–81.

Viñas, David. "Benito Lynch: la realización del Facundo". *Contorno*, 1955, pp. 5–6.

---. *Indios, ejército y fronteras*. Santiago Arcos editor, 1983.

---. *Literatura argentina y realidad política*. J. Alvarez, 1964.

Williams Alzaga, Enrique. *La Pampa en la novela argentina*. Estrada, 1955.

Woolf, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf*. Volume II. 1912-1918. Harcourt Brace Jovanovich, 1987.

**Conclusiones: salidas del paisaje**

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

Bender, Barbara. *Landscape: Politics and Perspectives*. Berg, 1993.

Corman, James. *Recovering Landscape: essays in Contemporary Landscape Architecture*. Princeton Architectural Press, 1999.

Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva, 2007.