



THEORY NOW

JOURNAL OF LITERATURE, CRITIQUE, AND THOUGHT

VOL. 7. Nº 2. 2024. ISSN: 2605-2822.



DIRECTORA

Azucena G. BLANCO, Universidad de Granada, España

JEFAS DE REDACCIÓN

Neus ROTGER, Universitat Oberta de Catalunya, España

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Rubén J. ALMENDROS PEÑARANDA, INALCO París, Francia

Itziar ROMERA CATALÁN, Universidad de Granada, España

EQUIPO DE REDACCIÓN

Tomás ESPINO, Universidad de Granada, España

Sandra GONZÁLEZ BASANTA, Universidad de Oviedo, España

M^a Elena HIGUERUELO, Universidad de Granada, España

Julia LUQUE AMO, Université Bordeaux Montaigne, Francia

Felicity SMITH, Universidad de Granada, España

Aina VIDAL-PÉREZ, Universitat Oberta de Catalunya, España

COMITÉ EDITORIAL

Óscar BARROSO, Universidad de Granada, España

Isabelle GALICHON, Université Bordeaux Montagne, Francia

Jenny HAASE, Humboldt-Universität zu Berlin, Alemania

Jorge LOCANE, Universität zu Köln, Alemania

María do Cebreiro RÁBADE VILLAR, Universidad de Santiago de Compostela, España

Arianna SFORZINI, Université Paris Est, Francia

Pilar VILLAR, Universidad de Granada, España

CONTACTO

theorynow@ugr.es

EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s/n

18071, Granada (España)

ISSN 2605-2822

CONSEJO ASESOR

Derek ATTRIDGE, University of York, Reino Unido

Susan BASSNETT, Warwick University, Reino Unido

Fernando CABO, Universidade de Santiago de Compostela, España

Anthony CASCARDI, University of California, Berkeley, Estados Unidos

Antonio CHICHARRO CHAMORRO, Universidad de Granada, España

Jonathan CULLER, Cornell University, Estados Unidos

Ottmar ETTE, Universität Potsdam, Alemania

M^a Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ, Universidad de Córdoba, España

Julia KRISTEVA, Université Paris Denis-Diderot, Francia

José María POZUELO YVANCOS, Universidad de Murcia, España

Judith REVEL, Université Paris Nanterre, Francia

Domingo SÁNCHEZ-MESA, Universidad de Granada

Marta SEGARRA, CNRS, Universitat de Barcelona, España

Darío VILLANUEVA, Universidade de Santiago de Compostela, España

Sultana WAHNÓN BENSUSAN, Universidad de Granada, España

DISEÑO

Fernando M. Romero

MAQUETACIÓN

Leire García Arranz

MONOGRÁFICO. TEMAS DE ECOCRÍTICA PARA EL SIGLO XXI (Y LAS CENTURIAS POR VENIR): PLANTAS, ANIMALES, FUTURIBLES)

La ecocrítica del siglo XXI (y de los siglos por venir). Plantas, animales, futuribles

José Manuel Marrero Henríquez

Publicado: 2024-07-30

Páginas 1-11

Malas hierbas

Heather Sullivan

Publicado: 2024-07-30

Páginas 12-36

Convertirse en una maceta: Una aproximación desde los plant studies al cuento de Han Kang “El fruto de mi mujer”

Christa Grewe-Volpp

Publicado: 2024-07-30

Páginas 37-55

Nuevas tendencias en la literatura del colapso medioambiental

Pilar Andrade

Publicado: 2024-07-30

Páginas 56-81

“Se posan sobre nosotros / habitan en nuestro interior”: La sintonía de A. M. Pires Cabral con los pájaros

Isabel Maria Fernandes Alves

Publicado: 2024-07-30

Páginas 82-107

¿La ginetta común (*Genetta genetta*) en Europa: un análisis biológico y ecocrítico

Virginie Muxart, Miguel Delibes de Castro

Publicado: 2024-07-30

Páginas 108-130

Novela negra, ciencia ficción y futuros climáticos

Ursula K. Heise

Publicado: 2024-07-30

Páginas 131-153

MISCELÁNEA

El teatro de lo imaginario en el Barthes de los setenta

Julieta Yelin

Publicado: 2024-07-30

Páginas 154-170

Cixous con Deleuze: escritura corporal y devenir-mujer. Pensar la comunidad más allá de la inmunidad

Alexandre Martin

Publicado: 2024-07-30

Páginas 171-189

Los límites de la interpretación, la interpretación de los límites

Nicolás Garayalde

Publicado: 2024-07-30

Páginas 190-216

Comunidades epistémicas en la poesía española del siglo XXI. Una alternativa al concepto de generación

Helena Pagán Marín

Publicado: 2024-07-30

Páginas 217-241

RESEÑAS

Territorializar el alma del mundo

Javier Antiñolo Rodríguez

Publicado: 2024-07-30

Páginas 242-247

El régimen del armario en el contexto español

Alberto Poza Poyatos

Publicado: 2024-07-30

Páginas 248-253

ENTREVISTA

La ecocrítica ante el espejo: autocrítica y alcance social. Entrevista a José Manuel Marrero Henríquez

Pablo Chiuminatto

Publicado: 2024-07-30

Páginas 254-270

LA ECOCRÍTICA DEL SIGLO XXI (Y DE LOS SIGLOS POR VENIR): PLANTAS, ANIMALES, FUTURIBLES

ECOCRITICISM IN THE TWENTY-FIRST CENTURY (AND FOR THE CENTURIES TO COME): PLANTS, ANIMALS, FUTURES

L'ÉCOCRITIQUE AU XXI^E SIÈCLE (ET DANS LES SIÈCLES À VENIR): PLANTES, ANIMAUX, FUTURIBLES

José Manuel Marrero Henríquez



Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

jose.marrero@ulpgc.es

Fecha de recepción: 02/06/2024

Fecha de aceptación: 02/06/2024

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.30998>

En ocasiones las ciencias crean su propio objeto de estudio; así sucedió con la literariedad, los rasgos distintivos del objeto literario a los que prestaron su atención los formalistas rusos, así también acaeció con el fonema, un concepto estructuralista de sonido sin existencia física y una abstracción fundamental para analizar las sonoridades fácticas a que la fonética presta atención y para la mejor comprensión y aprendizaje de la oralidad de los idiomas. En ocasiones las ciencias no inventan sus campos de indagación sino que adoptan ante una materia ya sólidamente establecida una perspectiva novedosa, capaz de iluminarla y renovarla como ente de pertinencia científica. Este es el caso de la ecocrítica, que desde sus inicios en la última década del siglo XX ha conseguido poner sobre la palestra de las Humanidades del siglo XXI la relevancia académica de introducir la perspectiva ecológica en la lectura de textos literarios, de obras de arte y, en general, en las disciplinas del conocimiento, sean cuales

fueren, desde la Historia al Derecho y la Economía, desde la Medicina, la Ingeniería, la Cibernética y la Arquitectura a la Teología y la Filosofía, la Sociología y la Agronomía. En la era del Antropoceno la perspectiva ecológica es esencial en el estudio, análisis e interpretación de todas las manifestaciones de la cultura y, precisamente por serlo en alto grado, invita a hacer porosos los límites de las disciplinas a las que afecta y a abrir nuevos espacios de actuación política e indagación científica y artística.

La introducción del factor ecológico en las múltiples parcelas en que el conocimiento se compartimenta en colegios, universidades e instituciones académicas aliena la liberación del conocimiento de los estancos en que se ha acomodado y anima a hacer permeables sus fronteras, pues, de no hacerlo, la especialización será rea de su éxito, de sus ventajas y de sus logros, reducirá la potencia de la visión de conjunto, tan necesaria en la era del Antropoceno, y limitará la ocurrencia de acciones e ideas alternativas que contribuyan al buen gobierno de los asuntos públicos y a modelar un mundo también alternativo. Porque el maridaje entre las artes, entre las ciencias y entre las artes y las ciencias con la ética ecológica fortalece el saber a la vez que salvaguarda la vida: el conocimiento se emancipa de la clausura especializada y aminora su alienación de la realidad circundante en tanto actividad hipercodificada, y las artes y las ciencias renuevan el sentido menestral de su labor y recuperan el apego sentimental que el artesano tenía por la obra hecha en un lugar y en un momento determinados y que se perdió en la cadena de producción industrial. Con la perspectiva ecológica, tanto el pensamiento e investigación disciplinares como el obrero cuyo esfuerzo Marx caracterizó de enajenado del producto que manufacturaba se llenan de vitalidad: el aprieta tuercas Chaplin de *Tiempos modernos* halla en la conciencia ecológica la vía para encontrar su lugar en el mundo y el medio para restaurar su cordura.

Basta echar un somero vistazo al desarrollo de la geografía y la botánica modernas para comprender los beneficios de atender a las relaciones que se dan entre los elementos diversos que ocupan un espacio y no solo a uno de esos elementos. La mirada amplia y comprehensiva ha sido decisiva en la instauración de la perspectiva ecológica en las ciencias y está destinada a serlo también en las Humanidades del siglo XXI y de los siglos por venir. Con Humboldt y Alphonse Candolle la botánica pasa de la mera catalogación de especies a ser una botánica de las relaciones vegetal-medio, de esas emergentes relaciones surge el interés por el estudio de los agrupamientos vegetales y de la adaptación al medio de las especies aisladas, y de trabajos sobre la adaptación al medio nace el término *ecología*, que, como afirma Pascal Acot, es Haeckel quien lo utiliza “por primera vez en una nota a pie de página de la obra *Generelle Morphologie der Organismen*” (36) en la que “da [su] definición más célebre [...]: la

totalidad de la ciencia de las relaciones del organismo con el medio, que comprende en sentido amplio, todas las ‘condiciones de la existencia’” (37).

En el camino hacia la conciencia social contemporánea de los peligros del cambio climático y de la crisis medioambiental global y en el desarrollo de una consideración cada vez más compleja de los ecosistemas será relevante la *biocenosis* con la que Möbius en 1877 se refiere a “una entidad biológica integrada por elementos que pertenecen a dos Reinos diferentes”, el vegetal y el animal (Acot 94). También lo será el concepto de *homeostasis de los ecosistemas*, que refiere la tendencia de los ecosistemas a resistir transformaciones y a mantenerse en un estado de equilibrio y que en 1905 Frederic Edward Clements expone en *Research Methods in Ecology*. De la idea de homeostasis surgirán luego las concepciones de ecosistema de Tansley y Linderman que conducirán a dos adelantos importantes: “la termodinámica del ser vivo, cuyas bases fueron sentadas en 1945 por el físico Schrödinger [...] la teoría del inventor de la cibernética, Norbert Wiener” (Acot 107). Finalmente, con la publicación de *Fundamentals of Ecology* de E. P. Odum en 1953, el ecosistema se contempla como un espacio reunificado en el que los factores abióticos y bióticos forman parte de una misma realidad, lo que conduce a la “aparición de una idea ecologista sistémica que transformará las representaciones sociales de las relaciones naturaleza-sociedad en las sociedades industrializadas” (Acot 109) y que anuncia la hipótesis Gaia que formuló James Lovelock a finales de los años sesenta del siglo XX.

Si, como afirma E. P. Odum, “los organismos vivos, los ecosistemas y la biosfera entera poseen la característica termodinámica esencial de ser capaces de crear y mantener un estado de orden interno o de baja entropía” (Acot 115), resulta factible introducir al hombre como miembro del ecosistema y predecir el comportamiento del sistema, ya que, si se conocen las condiciones del sistema en un momento *a*, es posible predecir cuál será su situación en el momento *b*. De ahí la aplicación de la computación en el análisis de unidades cada vez más complejas hasta conseguirse en 1971, en los trabajos del MIT para el Club de Roma, el primer estudio a escala global de los peligros del sistema económico dominante, o la consecución de acuerdos legalmente vinculantes en el marco de las Naciones Unidas en las COP (Conference of the Parties), la más famosa hasta hoy la COP21, la de los acuerdos de París de 2015, sin menoscabo de la última, la COP28 celebrada en 2023, una suerte de paradoja, si no un oxímoron, pues se celebró en una potencia petrolera del calibre de Emiratos Árabes Unidos.

Y ahí estamos, inspirados por la mirada compleja al espacio de Humboldt, tan geográfica y botánicamente minuciosa como paisajística, artística y afectivamente pro-

funda (Ortega Cantero), con un ojo puesto en las perspectivas cada vez más afinadas y precisas de los estudios científicos del cambio climático y la crisis ecológica global y con otro en los compromisos que las naciones han adoptado en las sucesivas COP y que a todas luces resultan insuficientes. Porque, como afirma Miguel A. Altieri, “ni el Protocolo de Kioto, ni el Acuerdo de París, ni las 28 Conferencias de las Partes (COP) han logrado sentar las bases para evitar una catástrofe climática global. Al contrario, las emisiones han aumentado un 65% desde la primera vez que los países se sentaron a negociar” (20).

Tras preguntarse sobre lo que impide a la humanidad reconocer la magnitud del deterioro ecológico y contrarrestarlo a tiempo, Altieri se adentra en los peligros del capitalismo verde y su cooptación del discurso ambiental, señala el hecho de que los países que se jactan de haber desacoplado su crecimiento económico de los impactos ecológicos y climáticos lo que en verdad han hecho es externalizar sus impactos hacia otros países, considera que los cambios necesarios son, por exigentes, políticamente inaceptables, y concluye que esperar que “una transformación revolucionaria de todo el sistema de producción y consumo [...] venga desde arriba no es realista” (25). Tal es la dimensión del cambio climático y de la crisis medioambiental global que Altieri afirma que

resolver los problemas ecológicos del planeta requiere el desarrollo de una relación espiritual de los humanos con el medio ambiente y restablecer en la mente de la gente el concepto de buenas obras y de coexistencia armoniosa con todos los seres vivos de la Tierra. Cada vez es más necesario ver el cambio climático como un desafío espiritual además de un desafío ecológico y político (26).

Tal vez por esa espiritualidad que Altieri echa en falta el Acuerdo de París de 2015 (COP21) coincidiera en el tiempo con la publicación de la carta encíclica *Laudato Si* del papa Francisco, un manifiesto ecologista en toda regla, contra la rapidez, la contaminación, la cultura del descarte y la injusticia que van aparejadas al capitalismo extractivo, productor y consumidor, una decidida reorientación de la doctrina cristiana hacia “nuestra oprimida y devastada tierra”, la más pobre y maltratada de entre los pobres. *Laudato Si* apela a la espiritualidad franciscana y a la hermandad de todos los seres para advertir que “la tecnología [...] ligada a las finanzas [...] pretende ser la única solución de los problemas, [...] suele ser incapaz de ver el misterio de las múltiples relaciones que existen entre las cosas y por eso a veces resuelve un problema creando otros”. Simon Torney da a la situación de crisis ecológica global una respuesta diferente pero relacionada con las señaladas, y aunque no recurre a ninguna espiritualidad, sea religiosa o de otro tipo, sí que apela a la fe, pues ante la descoordinación tanto de

los grupos reformistas del sistema como de los radicales anti-sistema “necesitamos a alguien a quien creer”, eso que Žižek llama “alienación mínima”, algún líder que conduzca el estado de cosas hacia el bien común (citado en Toro 15-16).

Si no una cuestión de espiritualidad, si tampoco una de fe o de liderazgo, sí es una cuestión de compromiso con la realidad antropocénica circundante la que está en la base de los trabajos que se presentan en este monográfico, todos ellos estudios especializados que, sin dejar de serlo, se vuelven porosos y expanden la crítica y la historia literarias hacia temas de interés para la ecología y las orientan hacia una ética medioambiental que se evidencia imprescindible tanto para la continuidad de la vida como para la desalienación y liberación del pensamiento de un marco en el que el bienestar persiste asociándose a la producción y el consumo crecientes en las pertinaces jaculatorias del capitalismo.

El protagonismo del ser humano en el planeta Tierra y el privilegio del racionalismo lógico y el lenguaje verbal antropocéntrico también se debilitan en los trabajos de este monográfico para así, como afirma Evando Nascimento al referirse al “giro vegetal” contemporáneo, evitar la ceguera “ante innumerables ejemplos de inteligencia animal y vegetal” (91). No puede haber sido en vano que, en una vuelta de tuerca a la ética animal, el Comité Federal Ético de Suiza, “por primera vez en la historia de la humanidad, [publicara en 2008] un informe cuyo título era ‘La dignidad de los seres vivos en relación a las plantas’ [...en el que se encuentra una] consideración ética del valor de la vida vegetal [sin...] precedentes” (77). “Pensar la planta es pensar con la planta” (80), afirma Nascimento, de manera que la definición de lo humano “solo puede obtenerse en la modulación de la co-existencia, del vivir-con, de la relación entre los vivientes y de estos con los no vivientes, y no de forma antropocéntrica a través de la afirmación del cogito individual” (80). Pensar la planta es también aceptar la evidencia de que el mundo vegetal representa el 85 % de la biomasa de la Tierra y que de él depende, en primerísimo lugar, la vida planetaria. Con el giro vegetal lo humano se descentra y ya no es la medida de todas las cosas, la visión de mundo se transforma radicalmente, se supera el zoocentrismo y se confiere a los vegetales una dignidad de la que han carecido: las plantas acceden a la condición de seres sintientes e inteligentes que a cuentagotas se ha ido concediendo a mujeres, niños, etnias esclavizadas y animales.

Encuentro en el pensamiento vegetal que Evando Nascimento reivindica y con el que expande las consideraciones derridianas expuestas en *L’animal que donc je suis* y las de otros pensadores franceses o de la órbita francesa (Deleuze y Guattari en *Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie*; Coccia en *La vie des plantes: une métaphysique du mélange*) una afinidad con la *poética de la respiración* que esbocé en

una entrevista con Ellen Skowronski y que he desarrollado en los últimos años (2019, 2021, 2023), una teoría general de la literatura de raíz ecológica inspirada en la idea de Jorge Wagensberg de que el impulso natural de supervivencia aviva la percepción de regularidades en el tiempo (ritmo) y el espacio (armonía) que son los *a priori* de la inteligibilidad de las cosas y de la percepción de la belleza. Porque la poética de la respiración comparte con el pensamiento vegetal la buena disposición a aceptar la complementariedad y diversidad de las formas de la inteligencia y de los sentimientos desde una perspectiva descentrada, y a hacerlo con suma satisfacción, pues tal disposición borra la distancia radical que ha separado la naturaleza de la cultura y permite entender que las obras literarias (de raíces orales, letradas o virtualmente digitales) respiran al unísono de los ritmos temporales y espaciales de la Tierra y no son otra cosa que el resultado sofisticado del instinto de la vida o, en otras palabras, de la búsqueda de la belleza en tanto herramienta fundamental para la inteligibilidad de las cosas y la supervivencia.

Son el giro vegetal, la ética animal, la poética de la respiración y la conciencia medioambiental asentada en la sociedad contemporánea los que han inspirado el llamado de los artículos para el presente monográfico y la selección realizada tanto para su primer volumen como para su segundo. En ambos quedan a la vista los peligros del capitalismo globalizado para la diversidad de la vida y para la diversidad del pensamiento y ambos, implícita o explícitamente, contribuyen a poner en entredicho la soberbia antropocéntrica de cuño renacentista sobre la que se cimenta la “pirámide de los seres vivos” que expuso Charles de Bovelles en *Liber de sapiente* en 1509 y a la que aluden Stefano Mancuso y Alessandra Viola en *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal* (16). Aún arraigada en el imaginario colectivo, si bien en progresiva evanescencia, en esa pirámide las rocas son, las plantas existen y están vivas, los animales están dotados de sentidos y solo el ser humano tiene reservada la facultad del entendimiento en una suerte de línea evolutiva que va de menos a más. Y ello a pesar de que fue el propio Darwin quien en 1859, tal y como señalan Stefano Mancuso y Alessandra Viola, “demostró [...] que [...] no existen organismos más o menos evolucionados [y que...] todos los seres vivos que hoy habitan la tierra se encuentran en el extremo de su rama evolutiva” (17).

Este primer volumen ha orientado el tema general de “La ecocrítica del siglo XXI (y de los siglos por venir)” hacia los tres polos de atención del subtítulo, “Plantas, animales, futuribles”. De plantas se ocupan Heather I. Sullivan y Christa Grewe-Volpp; de animales Isabel Maria Fernandes Alvez, y Virginie Muixart y Miguel Delibes; de futuribles Pilar Andrade y Ursula Heise. Cierra este primer volumen la transcripción de una

conversación con Pablo Chiuminatto sobre temas que nos ocupan y preocupan y que trascienden nuestras inquietudes personales por ser también pertinentes para la ecocrítica de este siglo XXI y de los siglos por venir.

Heather I. Sullivan contextualiza “Bad Plants” en el interés creciente por comprender la manera en que las plantas sienten, se comunican y razonan. Postergadas a la mera condición de recursos en las sociedades industrializadas, las *malas hierbas* en sus múltiples formas (maleza, plantas venenosas, plantas alucinógenas, plantas invasivas, plantas predadoras, plantas resistentes a los pesticidas y destructoras de las cosechas) encarnan el poder vegetal y a las plantas como fuerzas animadas que dan forma al mundo. Autores del Antropoceno temprano como Johann Wolfgang Goethe, Ludwig Tieck y E.T.A. Hoffmann atribuyeron a las plantas formas diversas de agencialidad en obras que ya desde finales del siglo XVIII e inicios del XIX contrarrestan la inveterada negación de la cultura occidental del valor de las plantas no solo como esenciales para la vida planetaria sino también como seres vivos con las capacidades sintientes y agenciales que se les han ido concediendo a los animales. Heather I. Sullivan considera que, en la medida en que exploran visiones animistas de la vida no humana, son la ciencia ficción y los cuentos de hadas géneros que brindan la posibilidad de reconsiderar las relaciones humano-vegetales tanto desde una perspectiva cultural como desde una ecológica. En concreto, la novela de ciencia ficción *Deepsix* de Jack McDevitt (2001) y el cuento de hadas “Faithful Eckart and Tannhäuser” de Ludwig Tieck (1799) representan a esas *plantas malas* capaces de devolver a los seres humanos a los ciclos botánicos que con soberbia creen haber dejado atrás con su cultura y su tecnología avanzadas. Las flores depredadoras y sexualizadas de McDevitt y de Tieck son de gran interés para el *momento vegetal* contemporáneo, pues ponen sobre la mesa la que Heather I. Sullivan describe como una incómoda verdad ecológica postergada: la humanidad depende de las plantas y las plantas ejercen sobre la humanidad el dominio absoluto.

Christa Grewe-Volpp también se adentra en los estudios de las plantas y se hace eco de su relevancia en la ecocrítica para contribuir a solventar el problema de la *ceguera vegetal*. En “Radical Ideas of Plant Studies in Theory and Fiction”, Grewe-Volpp también enfrenta la consideración de las plantas como seres inferiores en la cadena del ser y acepta que las plantas sienten, se comunican entre sí, recuerdan, escogen, se mueven y son conscientes de una manera extraña y sorprendente. Al hacerlo, Grewe-Volpp cuestiona la existencia de un límite radical entre los humanos y las plantas para, como en el caso de los estudios animales, fijarse en las similitudes más que en las diferencias. De la mano de los estudios vegetales de Matthew Hall, Michael

Marder, Michael Polland, Monica Galliano, John C. Ryan, Patricia Vieira, Kat McGowan y otros, Grewe-Volpp se adentra con perspectiva vegetal en el mundo de las plantas mediante la lectura atenta del cuento “The Fruit of My Woman”, de Han Kang, que narra los procesos metamórficos de una mujer que se transforma en una planta.

Isabel Maria Fernandes Alvez vuelve su mirada a los pájaros a través de la obra de A. M. Pires Cabral. En “‘They Inhabit Us / Inside, the Birds’: A. M. Pires Cabral’s Attunement with Birds”, Fernandes Alvez recurre al David G. Haskell que considera que en el canto de los pájaros hay una invitación a superar las distancias entre los seres y a establecer un puente entre las especies. El afecto es el imprescindible motor que aviva la atención e inicia el acercamiento al lenguaje de las aves y la imaginación literaria el poderoso instrumento para culminar ese acercamiento. En este punto me siento impelido a traer a colación un poema de William Wordsworth de mi predilección, “The Tables Turned”, y, en especial, los versos en los que se apela al lector/a para que se adentre en el conocimiento de la naturaleza mediante la escucha atenta al canto de los pájaros: “Come, hear the woodland linnet, / How sweet his music! on my life, / There’s more of wisdom in it. // And hark! how blithe the throstle sings! / He, too, is no mean preacher: / Come forth into the light of things, / Let Nature be your teacher”. Como Wordsworth en el pardillo y en el zorzal, Fernandes Alvez encuentra en los pájaros de Pires Cabral la posibilidad de abrir la puerta a la alteridad y de habitar otra conciencia. Con la noción de criatura de David Herman, los usos literarios de Rita Felski y la ecocrítica afectiva de Kyle Bladow y Jennifer Ladino, Fernandes Alvez lee en los pájaros de Pires Cabral una vía hacia la comprensión de otros cuerpos, psiques y ecosistemas y una manera de legar a futuras generaciones literatura que beneficia la comprensión entre especies.

Virginie Muxart y Miguel Delibes en “The Common Genett (*Genetta genetta*): An Ecocritical Research Topic” muestran cómo la literatura comparada y la ciencia natural pueden trabajar en equipo y lo hacen para solventar algunos enigmas relacionados con la presencia de la gineta en Europa. El tándem Muixart-Delibes consigue que la literatura dé respuesta a tres preguntas planteadas desde la biología: el origen de la gineta en Europa, la razón de sus casos de albinismo y melanismo y su posible utilización como una especie de gato en entornos humanos. La biogeografía y la genética sugieren que la gineta fue introducida en Europa por seres humanos, pero no se sabe ni por quién, ni cuándo, ni con qué objetivo específico, ni con qué consecuencias. Muixart y Delibes tratan de todo ello mediante argumentos biológicos y ejemplos de la literatura comparada que respaldan la hipótesis de partida y que también sugieren opciones y matices adicionales. En “The Common Genett (*Genetta genetta*): An Ecocritical Research Topic” las ciencias naturales y la literatura comparada se enriquecen

de la perspectiva ecocrítica y se complementan mutuamente en el estudio de caso de la introducción de la gineta en Europa.

Tan importante para la ecocrítica del siglo XXI y de los siglos por venir es la mirada al pasado como la mirada al presente y al futuro. Al fin y al cabo, lo que se avecina habrá de ser una consecuencia de hechos fácticos y maneras de entender la vida del pasado. Precisamente de la expresión literaria de ese *continuum* y de sus futuribles tratan los trabajos de Pilar Andrade y Ursula Heise. En “Nuevas tendencias en la literatura del colapso medioambiental” Pilar Andrade contextualiza la literatura del colapso en estudios teóricos recientes sobre el tema: de la denominada *colapsología* a los *Extinction Studies* —Orlov, Servigne, Haraway, Barrau—, de la antropología simétrica de Bruno Latour al catastrofismo ilustrado de Jean-Pierre Dupuy. El corpus de novelas en que Pilar Andrade se centra pertenece a autores de lengua inglesa y francesa y se articula en tres modalidades a partir de la perspectiva realista con que la mirada literaria imagina el futuro: lo imposible cierto, la sobreabundancia de data y el cronotopo próximo. Andrade presta especial atención a la medida en que la literatura de la catástrofe privilegia y descuida determinados asuntos: cambios en el comportamiento social y en la vida cotidiana, reacciones afectivas, prácticas individuales y colectivas, supervivencia, importancia de los elementos naturales, tipo de calamidades climáticas y capacidad de resiliencia.

Ursula Heise también mira hacia el futuro y lo hace a través de obras que combinan los caracteres de la ciencia ficción y de la novela negra. Hay múltiples géneros que afrontan la construcción de futuros, desde la literatura juvenil hasta el romance y el eco-thriller, desde el cine de acción hasta el meditativo o surrealista, pero es a juicio de Heise la combinación de lo negro con la ciencia ficción de especial interés en el tratamiento literario del tema del cambio climático. Heise escoge dos novelas españolas sobre el cambio climático, *El secreto del agua* de Arturo Arnau Tarín (2007) y *2065* de José Miguel Gallardo (2017), y las compara con la novela estadounidense *The Water Knife* de Paolo Bacigalupi (2015) con el objetivo de mostrar los beneficios y las dificultades de adaptar un género literario bien establecido, consciente de las circunstancias antropocénicas del presente y del conocimiento científico del calentamiento global, al desarrollo del tema del cambio climático en futuros posibles.

Cierra este primer volumen la transcripción de una conversación con Pablo Chiu-minatto sobre asuntos que nos ocupan y preocupan y que no solo son pertinentes para las artes y las ciencias, sino que también lo son para la imaginación de sociedades descarbonizadas y como introducción de los temas del segundo volumen de “La ecocrítica del siglo XXI (y de los siglos por venir)”, en su mayoría contextualizados en la

ecocrítica del hispanismo, y que se orientan hacia los tres polos de atención del subtítulo: “límites, reparaciones, poéticas alternativas”.

Referencias

- Acot, Pascal. *Historia de la ecología*. Traducido por Lourdes Prieto del Pozo, Madrid, Taurus, 1990.
- Altieri, Miguel. “Buscando soluciones a la crisis planetaria ambiental. Un llamado a la transformación individual y colectiva”. *Foro*, vol. 8, no. 2, 2024, pp. 18-26.
- Chaplin, Charles, director. *Tiempos modernos*. United Artists, 1936.
- Coccia, Emanuele. *La vie des plantes: Une métaphysique du mélange*. Paris, Payot & Rivages, 2016.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris, Galilée, 2006.
- Francisco. “‘Laudato Si’. Sobre el cuidado de la casa común”. *La Santa Sede*, 24 May 2015, www.vatican.va/content/francesco/es/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html 2 May 2024.
- Mancuso, Stefano y Alessandra Viola. *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Traducido por David Paradela López, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015.
- Marrero Henríquez, José Manuel. “Ecocriticism of the Anthropocene and the Poetics of Breathing”. *Hispanic Ecocriticism*, José Manuel Marrero Henríquez (ed.), Berlin, Peter Lang, 2019, pp. 19-48.
- _____. “Filología verde y poética de la respiración para un mundo contaminado”. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 5, 2021, pp. 417-435.
- _____. “Ecopoetics”. *Spanish Environmental Cultural Studies*, Luis I. Prádanos (ed.), New York, Tamesis, 2023, pp. 215-222.
- Marx, Karl. “Manuscritos económicos y filosóficos”. 1844. *Archivo Marx-Engels*, www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/manuscritos/ 2 May 2024.
- Nascimento, Evando. *El pensamiento vegetal: La literatura y las plantas*. Traducido por Raúl Rodríguez Freire, Santiago de Chile, Mímesis, 2023.

Ortega Cantero, Nicolás. "La lectura del paisaje en la geografía moderna". *Lecturas del paisaje. Pasajes y paisajes: Espacios de vida, espacios de cultura*, José Manuel Marrero Henríquez (ed.), Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2009, pp. 33-50.

Skowronski, Ellen. "Words that Breathe". *Ecozon@. European Journal of Literature, Culture and Environment*, vol. 6, no. 1, 2015, pp. 107-117.

Toro, Javier. "El movimiento anticapitalista: una charla con Simon Tormey". *Foro*, vol. 3, no. 2, 2019, pp. 8-16.

Wagensberg, Jorge. "Belleza e inteligibilidad". *Fernando Casás: Arqueología del no-lugar*, Mina Marx y Manuel Sevilla (eds.), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2004, pp. 25-38.

Wordsworth, William. "The Tables Turned". 1798. *Poetry Foundation*, <https://www.poetryfoundation.org/poems/45557/the-tables-turned> 10 Jun 2024.

BAD PLANTS

MALAS HIERBAS

MAUVAISES HERBES

Heather Sullivan 

Trinity University

hsulliva@trinity.edu

Fecha de recepción: 09/09/2023

Fecha de aceptación: 20/01/2024

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.28982>

Abstract: “Bad plants” represent the seemingly unexpected and startling forms of plant power overlooked by many modern, industrialized societies that treat vegetal beings as mere resources instead of animate, world-shaping forces. Since science fiction and fairy tales often explore more openly animistic visions of non-human life, such texts provide ample possibilities for reconsideration by critical plant studies of our human-plant relations both cultural and ecological. For example, both Jack McDevitt’s 2001 science fiction novel, *Deepsix*, and Ludwig Tieck’s 1799 fairy tale, “Faithful Eckart and Tannhäuser”, feature “bad plants” that bring human beings violently back into the plant cycles they assume they have left behind with advanced culture and/or technology. In McDevitt’s case, we find sexualized predatory flowers on an alien planet, and in Tieck’s, flower-filled caves containing Venus herself living deep in the forested mountain. The wildly sexual blossoms lure human beings back into their botanical cycles, thereby expressing and, simultaneously, hiding our ecological embeddedness that is actually quite mundane. The lurid visions of “bad plants” contain potentially profound, if convo-

luted, ecological truths about our full dependence on, and ongoing immersion within, the activities of the domineering green photosynthesizers.

Keywords: Critical plant studies; Science fiction, Fairy tales; Forests, Brothers Grimm; Ludwig Tieck; Anthropocene; Alien plants

Resumen: Las “malas hierbas” representan las formas aparentemente inesperadas y sorprendentes del poder de las plantas que muchas sociedades modernas e industrializadas pasan por alto al tratar a los seres vegetales como simples recursos en lugar de fuerzas animadas que dan forma al mundo. Dado que la ciencia ficción y los cuentos de hadas a menudo exploran visiones más abiertamente animistas de la vida no humana, estos textos ofrecen amplias posibilidades para que los estudios críticos sobre plantas reconsideren las relaciones, tanto culturales como ecológicas, entre humanos y plantas. Por ejemplo, tanto la novela de ciencia ficción del 2001 de Jack McDevitt, *Deepsix*, como el cuento de hadas de 1799 de Ludwig Tieck, “Faithful Eckart and Tannhäuser”, presentan “malas hierbas” que devuelven violentamente a los seres humanos a los ciclos vegetales que creen haber dejado atrás con una cultura y/o tecnología avanzada. En el caso de McDevitt, encontramos flores depredadoras sexualizadas en un planeta alienígena, y en el de Tieck, cuevas llenas de flores que contienen a la mismísima Venus viviendo en las profundidades de la montaña boscosa. Las flores, salvajemente sexuales, atraen a los seres humanos hacia sus ciclos botánicos, expresando y, al mismo tiempo, ocultando nuestra vinculación ecológica, que en realidad es bastante mundana. Las escabrosas visiones de las “malas hierbas” encierran verdades ecológicas potencialmente profundas, aunque enrevesadas, sobre nuestra total dependencia y continua inmersión en las actividades de los dominantes fotosintetizadores verdes.

Palabras clave: estudios críticos de plantas; ciencia ficción, cuentos de hadas; bosques, Hermanos Grimm; Ludwig Tieck; Antropoceno; plantas alienígenas

Résumé: Les « mauvaises herbes » mettent en lumière le pouvoir inattendu et surprenant des plantes, bien souvent négligées dans nos sociétés industrielles qui traitent les végétaux comme de simples ressources et non comme des êtres capables de transformer notre monde. La science-fiction et les contes de fées, grâce à leur vision plus animiste de sujets non-humains, présentent une base d'étude idéale nous permettant de reconsidérer les relations culturelles et écologiques entre les plantes et les hommes, suivant une approche critique du monde végétal. Citons par exemple le roman de

science-fiction de Jack McDevitt, *Deepsix* (2001), ou le conte de fées de Ludwig Tieck, « Faithful Eckart and Tannhäuser » (1799), qui introduisent le lecteur à ces « mauvaises herbes » dont la force ramène les hommes dans un cycle de renouveau de la vie végétale, ce qu'ils pensaient impossible dû aux avancées culturelles ou technologiques de leurs sociétés. Pour McDevitt, ces « mauvaises herbes » se présentent sous la forme de fleurs prédatrices sur une planète extraterrestre; quant à Tieck, des cavernes remplies de fleurs protègent Vénus, au fin fond de montagnes boisées. Les bourgeons, ouvertement sexualisés, attirent les hommes alors forcés de retourner d at least in part, in the forest ans un cycle botanique, démontrant les rapports à la fois usuels et cachés entre ces deux mondes. Ces interprétations remarquables de « mauvaises herbes » contiennent de profondes, et parfois troublantes, vérités écologiques sur notre immersion et dépendance envers l'univers photosynthétique qui nous entoure.

Mots clés: Études critiques végétales; Science-fiction; Contes de fées; Forêts; Frères Grimm; Ludwig Tieck; Anthropocène; Plantes extraterrestres

1. Introduction: Bad Plants

In their introduction to *Plants in Science Fiction: Speculative Vision*, editors Katherine E. Bishop, David Higgins and Jerry Määttä write that “the way we think about vegetation is not simply central to the way we think about ourselves or even humanity; the way we think about vegetation may also be key to our continued existence” (4). After all, plants provide our food, the food for the other animals that we eat, and many important substances and materials like caffeine, medicines, dyes, wood, hemp, and cotton. They are also the original ingredients of most fossil fuels. Our cultures take the shape of our relationships to plants, whether industrialized farmers or forest-dwellers. Furthermore, vegetation impacts and shapes most of the local climates and lands occupied by humans, impacting water flow, cooling the air, and holding soil in place. Not to be understated is another vegetal contribution to the Earth’s current ecosystems: plants, algae, and phytoplankton also produce oxygen that we need for respiration¹. Breathing remains relevant even in the Anthropocene’s anthropocentric revelry in human technological prowess that appears to put us “outside” of the rest of the world’s living systems fueled by plants. As the editors of *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*, Monica Gagliano, John C. Ryan, and Patrícia Vieira, write, “plants are perhaps the most fundamental form of life, providing sustenance, and thus enabling the existence of all

1 Regarding the fact that phytoplankton produce half of the atmosphere’s oxygen, see Gavin MacRae.

animals, including us humans” (VII). Similarly, the plant philosopher Emanuele Coccia notes that “for the vast majority of organisms, the world is the product of plant life, the product of the colonization of the planet by plants, since time immemorial” (8-9). We exist in a blooming plant-based world of green life.

Vegetal forces are, however, taking on new forms in the Anthropocene’s fossil-fueled, radical, and rapid alterations to ecological systems². In the wake of the massive changes wrought by the unceasing extractive practices of colonization, industrialization, and the resulting climate change, many plants are endangered, nearing extinction, or already gone³. Some plant species, especially agriculturally relevant variants, thrive as humans cultivate them and alter their forms and relations with collaborative species such as the essential fungal-vegetal interactions that are at least partially replaced by providing petroleum-based fertilizers⁴. Still other botanical species are rapidly evolving new forms in response to human actions and so becoming “resistant”, “invasive”, or “power weeds”⁵. These biological and cultural changes have been transforming the powerful living vegetal beings in their manifold green variations across the planet as well as the diverse cultural and literary representations of them. My question in this essay relates to how plants as powerful forces (not vegetal beings as seemingly passive backdrop) are portrayed in the Anthropocene, particularly in representative science fiction and fairy tales from English and German-language traditions. In that these two genres more frequently portray the nonhuman as animate than do most literary forms, they provide exemplary possibilities for studying textual depictions of animated vegetal power. As Bruno Latour writes of the need for rethinking animism, “one of the main puzzles of Western History is not that ‘there are people who still believe in animism’, but the rather naïve belief that many have still in a de-animated world of mere stuff” (7). When botanical beings appear actively animate, however, they are often portrayed as what I ironically term “bad plants”: whether that be as predatory, sexualized, fast-growing and uncontrollable bodies, or as beings exemplifying ancient powers of threatening “nature”.

2 While definitions and delineations of the Anthropocene as a geological era continue to proliferate and debates rage about its actual scope, I follow the coiners of the term, Paul Crutzen and Eugene Stoermer in 2000 who posit the industrial revolution and development of the steam engine as its beginning; see also Will Steffen, Paul J. Crutzen, and John R. McNeill. For ecocritical and cultural discussions of the debate regarding the beginning point of the Anthropocene, see Dipesh Chakrabarty; Timothy Clark; Gabriele Dürbeck, Caroline Schaumann, and Heather I. Sullivan; Clive Hamilton, Christophe Bonneuil and François Gemenne; Rob Nixon; and Timothy Morton.

3 Regarding the percentages of endangered plants and the current extinction rate of plants in the Anthropocene in North America and in Germany, see Emily Grebenstein and Josef H. Reichholf.

4 For information on the fungi-plant relations under the ground, see Merlin Sheldrake’s 2020, *Entangled Life: How Fungi Make our Worlds, Change our Minds & Shape our Futures*, and Suzanne Simard’s 2021, *Finding the Mother Tree*.

5 On “weeds”, see Richard Mabey’s discussion of the label in *Weeds*; on “Superweeds”, see H. Claire Brown’s discussion in *The New York Times Magazine*.

“Bad plants” readily evince horror, as Dawn Keetley and Angela Tenga make clear in their 2016 volume, *Plant Horror: Approaches to the Monstrous in Fiction and Film*. Keetley and Tenga explain that the horror of plants results from the fact that “plants embody an absolute alterity” (6) fueled by their menacingly “wild, purposeless growth” (13), even as they are often portrayed as mere passive backdrop to human activities. With this essay in critical plant-studies, I present wild forms of plant power that place human beings into —instead of outside and in control of— botanical life cycles. Critical plant studies broadly reconsider the plethora of vegetal imaginings; the 2022 German volume edited by Urte Stobbe, Anke Kramer, and Berbeli Wanning, *Literatures and Cultures of the Vegetable: Plant Studies — Cultural Research of Plants*, for example, states that such approaches “no longer encounter plants with the attitude that goes back to Aristoteles, indicating that they [plants] stand in the hierarchy *under* human beings and animals, and are readily available for the use of humans” (19-20)⁶. Like most critical plant studies scholars, I join the justifiably celebratory acknowledgments of the enormously beneficial yet often overlooked or barely recognized impacts of botanical life. While building on this enthusiastic vegetal emphasis as my basis, I nevertheless shift the focus to “bad plants” in that green life functions according to its own power and its own living requirements which can run contrary to human wishes. Indeed, our vegetal enablers should not be taken lightly, nor should they be seen as merely magnanimous beings existing solely for our benefit or manipulations. Plant life, the vast green force spread across the Earth enabling most large living creatures, has power beyond our individual human ken with its creation of the greatest amount of biomass, its eons-long contributions to the evolution of so many other species who depend on vegetal matter for their existence, its formation of entire regions (like forests, heath, grasslands, ocean forests, peat swamps, etc.), and its fueling of human cultural expansion with agriculture, wood, and the use of fossil fuels. Particularly relevant examples for exploring portrayals of vegetal power in the Anthropocene are the many dark and magical forests of fairy tales, the seductive goddesses in fields of flowers, and the wildly predatory possibilities of alien plants in science fiction. Such genres with their speculations or possible folk heritages often allow for the most realistic, ecologically speaking, inclusion of human beings *within* plant systems. Indeed, understandings of monstrous or mystical plants *re-claiming* humans in their living systems and thus overriding modernity’s technological and colonial belief in our existence outside of the mere vegetal realm (sometimes

6 The title in the original German is *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen: Plant Studies — Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*; all translations from this volume are mine. Original: “Sie begegnen Pflanzen nicht länger mit der auf Aristoteles zurückgehenden Haltung, dass sie in der Hierarchie unter den Menschen und den Tieren stehen und zum Nutzen des Menschen frei verfügbar sind” (Stobbe, Kramer and Wanning 19-20).

called “nature”) are often troublingly relegated to seemingly “trivial” categories of narratives or to “other” cultures. In fact, the seemingly “bad” aspects of “bad plants” may well derive more from misunderstandings of plant-human relations typical to many industrial cultures than from the green beings themselves. With “bad”, I thus mean to emphasize the problematic sense that the vegetal is passive or controllable which means that when plant power appears it often takes on monstrous forms.

2. McDevitt’s Alien Plants in *Deepsix*

In Jack McDevitt’s space novel, *Deepsix* (2001), large, heavily sexualized, and predatory alien plants attempt to devour the protagonist Priscilla Hutchins, called Hutch⁷. In order to demonstrate the broader relevance of this passage for our questions about plant power, I briefly summarize its scene of vegetal revelry when “bad plants” attempt to overcome a human being. As a well-known space pilot, Hutch is shepherding some wealthy tourists to the surface of Maleiva III for a quick visit before the planet is swallowed by a rogue gas giant. This trip allows them a chance to experience the leftover cultural remnants from a seemingly extinct sentient species, the native fauna and, most interestingly, the planet’s flora, before it is all destroyed. Of course, the visit inevitably goes awry as gravitational forces cause surprise floods to strand them on the shifting, collapsing world. As they wander on foot across the dangerous surface having various adventures while seeking a site where they can be rescued, Hutch encounters “a field of magnificent purple blossoms” resembling “giant orchids, supported by thick green stalks” (McDevitt 230). She is “lured by the exquisite beauty of the giant blossoms” (231) and takes time to enjoy the “sense of well-being attendant on the forest” filled with delicious smells (231). This flower-festooned site is, first of all, a vegetally-dominated landscape. It is also a site of alluring alien flowers who draw in the unsuspecting people, creating a feeling of well-being, as one might expect from fields of flowers. This allure is actually a seductive form of predation, of unexpected flower power, as it were, of animated vegetal beings. Despite her rule of remaining with a partner at all times for safety, Hutch slips away alone for a moment of peace to relieve herself in this lovely field of flowers —what could go wrong, after all? Feeling sad that these beautiful blooms will all soon go extinct, her admiring feelings are likely influenced by the subtle impact of the flower’s powerful chemical scents, a vegetal ruse to which humans are also susceptible. Hutch reaches toward one bloom, stroking “the pistil with her finger-

7 For work on plant sexuality and its wild array of representations, see Joela Jacobs, especially her essay, “These Lusting, Incestuous, Perverse Creatures: A Phytopoetic History of Plants and Sexuality”.

tips. Caressed it and felt it throb gently under her touch” (231). The result is bliss: “A tide of inexpressible well-being rose through her” and she pulls the pistil to her face, luxuriating in “its warmth”, and then, “the flower moved” (231). What follows this clear indication of animate, moving plants is an overt scene of seduction: Hutch “[f]elt a tide of ecstasy sweep through her [...]. She rocked slowly in the flower’s embrace” (231-32). Overcome by the floral manipulation of animal/human hormones and sensations in this scene that places human beings fully into the realm of vegetal activity, Hutch takes off her clothes and presses herself against the flower until she is overcome with ecstasy: “The blossom moved with her. Entwined her. Caressed her [...]. The outside world faded. And she gave herself to it” (232). Luckily, she is shortly thereafter rescued from joyous obliviousness by her companions, who pull her out of the flower covered in (digestive-juice caused) burns as the “other flowers swayed in sync” (232). These are bad plants, indeed, and in harmony. The rest of the novel follows Hutch and her friends while they manage to avoid further vegetal embrace and are finally rescued from the roiling surface of the planet in a dramatic space operation. One almost hopes Hutch brought a few seeds with her.

The relevance of this one scene of animated alien-floral seduction that is also predation is not just the titillation and drama or the strangeness of another planet’s creatures; instead, it resonates with a very common kind of story to be found in many myths, folk tales, fairy tales, and a wide array of cultural beliefs (mostly non-industrial, ancient, religious, and/or pastoral), as well as in much of recent plant science about human inclusion within botanical machinations. Indeed, humans do exist as part of the plant world despite our seemingly masterful rationality and technology. As Michael Pollan notes in *Botany of Desire*, plants are continually manipulating us (and so many other beings), inviting us and other species to participate in their sexual cycles with their lovely flowers, sweet fruits, bright colors, and intense scents; we are actually always part of these cycles even if many industrialized, or perhaps even “western”, cultures perceive us to be on the outside as master manipulators and technology-driven farmers. Pollan notes that once plants began making flowers, these seed-producing beings “remade life on Earth. By producing sugars and proteins to entice animals to disperse their seed, the angiosperms multiplied the world’s supply of food energy, making possible the rise of large warm-blooded mammals” (108-9), adding, in fact, that “without flowers, we would not be” (109). This assertion of flowers as the basis of our human existence takes on more relevance in the rest of this discussion.

There are three aspects revealed in McDevitt’s scene of flower seduction in *Deepsix* that are crucial to my study of “bad plants” more broadly. First, these animated flowers

are alien and isolated in a distant place, on a strange planet and thus placed far from and outside of human culture. They represent, in other words, not a daily experience with earthly vegetal beings that *seem* inert as we typically experience them in our bodily existence of eating, breathing, and burning fuels, but rather a separation between plant power and humans, such that the encounter with animate flowers appears only as an exotic and even dangerous scenario. Second, and in direct, paradoxical contrast to the first aspect of separation, the science-fictional aspects of this lurid scene serve to draw human beings *back into* plant cycles, but now as a monstrous and exceptional encounter of vegetal predation. Such a division between plant power and human lives, as well as the exotification of encounters serving to amplify the divide, marks a significant development away from many older, indigenous, or non-industrial cultural traditions that avidly and obviously acknowledge the actual interconnections of plant-human cycles fulfilling our nutritional and material needs and shaping our experience of seasonal rhythms with the vegetal cycles of flowering, greening, and then fading in the winter. Examples of stories that portray human beings within plant cycles and systems include religious origin stories beginning in gardens and ancient myths like Persephone who, like plants, retreats “underground” for the winter. Additionally, as per Robin Wall Kimmerer in *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teachings of Plants*, Native American stories describe plants as our “older cousins”, who long preceded human beings and enabled our lives, as do ancient Celtic tales of life with trees as discussed by Diana Beresford-Kroeger in *To Speak for the Trees: My Life’s Journey from Ancient Celtic Wisdom to a Healing Vision of the Forest*. One might also mention ecological science here as another kind of narrative now (once again) including human beings within patterns of floral lives⁸.

The third aspect of McDevitt’s novel with relevance for “bad plants” is how the scene embodies the tension between the first aspect of separating human beings from vegetal power systems and the second one of reintegrating them (violently): such moments are often presented with sexualized, seductive overtones along with a moralistic, purportedly “rational” perspective suggesting that humans should know better and should remain superior to, and apart from, vegetal power. This third aspect of making vegetal-human encounters into wildly exceptional and sexualized experiences often draws our attention away from the fact of our mundane dependence on the endless activities of the green. Instead of seeing real ecological connections, we focus on sup-

8 For a broad discussion of the sweep of human history in relation to plants, specifically in terms of how their sexuality as it is seen or ignored, see Lincoln and Lee Taiz, *Flora Unveiled*. This book makes clear how our human cultures always take on their specific forms according to what kinds of relationships we have with plants.

posedly troubling and surprising sensuality. (Re-)joining plants and acknowledging their actual power is, it seems, itself “bad”, particularly in its recognition of how plants draw us into their cycles with fruits, seeds, and green power. That is, realizing that we are plant-dependent despite our “advanced” human culture frequently leads to tales of what appears to be “bad plants”; such tales reject ecological reality with falsely moralistic notions of human exceptionalism. This tendency to differentiate human bodies from plant cycles and to make their connection into something frightening, dangerous, sexually problematic, and, often, “feminine” or “immoral” might well be one of the more profound but overlooked mistakes of so-called “modern”, industrialized culture even though this process of distinction clearly began much earlier. This mistake differs in interesting ways from what the botanists James H. Wandersee and Elisabeth E. Schussler describe as “plant blindness” where so many contemporary or, perhaps, “modern” humans overlook the vegetal in order to focus their attention primarily on themselves or more human-like and mobile animals⁹. Instead, we have here an intellectual form of perceived separation that is reinforced rather paradoxically by exposing the human to horrifyingly physical and sensual immersion in the active (and thus now “exotic”) plant world. This strange paradox of seemingly exceptional contact appears to transform our mundane dependence on plants into a rare and distant event that is morally tainted and seemingly both avoidable and escapable. And yet, we remain dependent on food, oxygenated air, caffeine, and plant-based fuels.

Robert Pogue Harrison provides a well-known formulation of this plant-human separation in his 1992 book, *Forests: The Shadow of Civilization*, where he writes that in both the modern imagination and “primeval antiquity” it was clear that “the forests were *first*”, before human culture (1); and that civilization emerges only by overcoming plants, that is, from clearing out the trees. From Gilgamesh onwards, we find portrayals of cultures clashing with forests. Additionally, the reverse is also true: the downfall of civilization brings the return of the trees. In other words, one either has high civilization separate from forests (and vegetal power as I term it) or one lives within the trees in a “uncivilized” culture. That such assumptions are tainted by racist and colonial notions is clear. Harrison continues his historical sweep, noting that with Christianity came the additional sense that “forests represented the anarchy of matter itself, with all the deprived darkness” of pagan worship (61). There is, in another words, a long tradition extending back well beyond the beginnings of the Anthropocene, a tradition in the “West” of seeking to segregate and deny plant power as something foreign to (advanced) human spaces. Of course, “passive”

9 On “plant blindness”, see Wandersee and Schussler.

garden species, agricultural forms, and plantations continue to surround us but always seem under our control. The return, or revealing, of plant power appears in such views as ancient and outdated, alien, or uncivilized/barbarian and “bad”.

In science fiction, we find many other examples of this problematic forest-versus-civilization plot critiqued by Harrison, such as in two novels from 1962: the American Brian Aldiss’s *Hot House* and the British J. G. Ballard’s *The Drowned World*. Both novels depict the collapse of human society bringing with it, or caused by, the return of the hot jungle where—with racist, colonial framing—human culture decays. In contrast, Ursula K. Le Guin’s 1972 novella, *The Word for World is Forest*, portrays the forest world of Athshea populated by green-furred people who live in harmony with the trees as a model for ecological morality. The Athsheans must contend with the colonizing and clear-cutting “yumens” who decimate the forests while claiming thereby to bring civilization to the forest planet. Yet, even Le Guin’s text includes claims that these forest people do not “progress” and so remain static with their green lives in the forest, an idea suggesting that vegetal systems hinder humanoid progress despite, or due to, utopian stability until challenged from without. Sue Burke’s novel from 2018, *Semiosis*, finally presents overtly dominant plants that openly and directly guide all human choices. However, even this insightfully radical novel presents plant power as a force occurring on a far-away planet (though the 2019 sequel, *Interference*, finally brings the powerful and dominant alien, a rainbow bamboo, to Earth where the inevitable take-over occurs). For all its excellent insights into plant manipulation of other species either through collaboration or force, Burke’s texts still relegate the vegetal realm of influence as something that is originally alien rather than as a mundane, earthly force.

While science fiction examples abound, I turn now to European fairy tales where forests continue to dominate the imaginative, if very earthly, realms as places of (historical) freedom, magic, transformation, and dark, mysterious power. To experience all these aspects of forest potential, one must exit the village or city and enter the liminal tree zone, and yet forests are also familiar spaces necessary in the daily life of the woodsmen, hunters, villagers, noblemen, and foragers portrayed in many fairy tales. Fairy tales thereby offer a bridge between, on the one hand, the forest (and thus plant realm) as an external space/force to human culture and, on the other hand, the forest as an actual earthly realm encompassing us humans in its living shelter for so many species, cool temperatures, and necessary resources. Some fairy tales also present the sexual dangers of plant powers, even as others reflect an apparently much older tradition of fertility goddesses associated with plant cycles that embody typical life processes rather than immoral floral seduction.

3. Tieck's Fairy-Tale Forests

My fairy tale example of “bad plants” is from the German romantic, Ludwig Tieck (1773-1853), who translated French fairy tales into German for quick cash as a poor student and then composed his own now quite well-known literary fairy tales¹⁰. He wrote during the earliest stages of the Anthropocene in the late eighteenth and early nineteenth century before many realized what the rapidly expanding industrialization, extraction, deforestation, and the colonization of peoples, animals, and plants would do to global ecosystems, much less how the expanding burning of fossil fuels would lead to climate change¹¹. His fairy tales, like many during this time of rapid globalization and cultural transformation, reflect an unsettling sense of a world undergoing change. Tieck wrote numerous stories emulating or paraphrasing various oral tales of yore; many of them feature various forms of startling vegetal power in the form of exuberant green growth embodying ancient forces or, of course, dangerous females associated with plants. This essay explores his less well-known tale, “Faithful Eckart and Tannhäuser” (1799), briefly noting several connections to his other more well-known texts, “The Rune Mountain” (1802), and “The Elves” (1811). All three tales from around 1800 portray powerful plants associated with various alluring female figures¹², but his own creative tales, “The Rune Mountain” and “The Elves”, both express a worrisome sense of impending “modernity” emerging in the final scenes in the form of devastation to small-scale pastoral fields and gardens. We thus see in these two tales the damage to traditional pastoral (plant-based) communities when his protagonists follow either a lust for mines and minerals, as in “The Rune Mountain”, or the revealing of the elves’ animating power enlivening the plants in “The Elves” that leads to crop failure when the magical beings depart. These agricultural losses as an overriding theme in Tieck’s texts are not often discussed as such, though Anke Kramer offers an excellent ecocritical reading of the elves in terms of their positive impact on plants and the ensuing “ecological illness of humans” when they depart in her contribution to the 2022 German volume on critical plant studies¹³. Tieck’s third tale also features prominent vegetation themes, but of a quite different type.

10 With fairy tales, I mean both the literary, written versions of either seemingly folk-based oral tales and the creative works of authors playing with the genre, as defined by Jack Zipes in *When Dreams Come True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*.

11 Actually, many people in Europe and the United Kingdom were already noticing the loss of forests as England used the trees of the British Isles for fuel and ship building (see Maitland). In Germany, Johann Wolfgang Goethe’s administrative work included overseeing forestry, leading him to have to grapple with their own decimated forests already in the late eighteenth century. He already spoke of the need for “sustainability” (*Nachhaltigkeit*) in forestry; see his *Amtliche Schriften* and: Waltraud Maierhoffer and Jost Hermand.

12 For discussions of the long-term tendency to associate plants with females (fertility!), see Lincoln and Lee Taiz. In the era of Tieck’s writing, many male poets and philosophers described females as passive, vegetal vine-like beings, and men like active animals.

13 See Anke Kramer’s chapter in the volume edited by her and Urte Stobbe in 2022.

As his earliest of these three tales, Tieck's "Tannhäuser" does not yet address the diminishment of pastoral agriculture due to emerging forms of apparent modernity, but rather focuses on the ancient and ongoing power of forests and flowers. He nevertheless features the ever-more commonly portrayed divide between human and plant realms, like McDevitt. Unlike "The Rune Mountain" and "The Elves", "Tannhäuser" is not a primarily new story imagined by Tieck, but rather is composed of three known older tales woven together into one strangely dark and long narrative of death, sex, and flowers. The three stories are linked by the shared focus on the flower-festooned and music-filled cave of Venus found deep in the mountain surrounded by a vast forest. Significantly, this tale shares with McDevitt's *Deepsix* the three typical characteristics of plant-power portrayals: the fact that vegetal power exists as a separate, distant realm into which humans (meaning, apparently, only men) enter at their own peril; the re-inclusion of humans into the world of plant power with terrible consequences; and the association of the vegetal with darkly sexual and, here, typically female forces as a means of implying further separation from what one might ironically term "rational" culture.

Regarding this supposedly "rational" divide between plants and human beings, I turn briefly to the preeminent environmental philosopher and ecofeminist, Val Plumwood. In her 2001 book, *Environmental Culture*, she states that: "Dominant forms of reason —economic, political, scientific, and ethical/prudential— are failing us because they are subject to a systematic pattern of distortions and illusions in which they are historically embedded" (Plumwood 16). In other words, what has been deemed "rational" in terms of human treatment of "nature" is based on a deluded belief of hyperbolized autonomy from the ecological systems undergirding all other living things. Plumwood writes:

It is the special form of failure such monological and hegemonic forms of reason are subject to that they misunderstand their own enabling conditions —the body, ecology and non-human nature for example, often because they have written these down as inferior or constructed them as background in arriving at an illusory and hyperbolised sense of human autonomy (17).

Since vegetal power is, indeed, one of our primary "enabling conditions", the tendency to draw a clear divide between the plant world and the human realm is part of the "monological and hegemonic" systems that have, according to Plumwood, led to our current environmental crises. Plumwood suggests that we need instead a form of rationality that more accurately responds to and builds on our actual living existence as part of ecological systems together with non-human beings. I thus seek here to highlight and contextualize the supposed plant-human separation evidenced in these science fiction

and fairy tale texts with the idea of “bad plants” as expressions, however troubled, of still resonating plant power.

Tieck’s fairy tale offers another form of this plant-human divide, but also a possible connection to a different and more integrated understanding of plant-human cycles. The unusually long fairy tale is composed of two parts, as indicated by the title, “Faithful Eckart and Tannhäuser” (I use here “Tannhäuser” for short). The first part narrates the old legend of Faithful Eckart, who serves his Duke so well in war and peace that he becomes highly acclaimed but then feared by his master. The duke has Eckart’s sons brutally slaughtered and then exiles him. Eckart retreats in despair to the forest, where he later saves the duke yet again in the wake of another war. As the old duke lies dying, he apologizes for the murder of Eckart’s sons and asks his apparently still faithful servant to become the guardian to his own sons. Eckart agrees with no spite, but, unfortunately, his guardianship fails when he loses not only them but also his own life at the moment in the tale when Tieck integrates the second story, the Pied Piper (a *Spielmann*), who plays magical music that lures men (again, never any women) into the beautiful world of Venus’s realm deep in the mountain. The duke’s boys cannot escape the alluring music permeating the magical forest far from human/moral culture, drawn as they are by its rich and verdant temptations. Most importantly for our discussion are two features: the forest realm itself as the site of this peril, and the fact that there are irresistible flowers down in the mountain that are not only part of Venus’s power but a significant aspect of her draw. Following the Piper/*Spielmann* into Venus’s mountain, the duke’s boys sing of the woods, the trees, the flowers, the grass, the fields, the forests:

“Away to the mountains!” they cried; ‘the deep woods
Where the trees, winds, and waters make music for gods:
Sweet, strange, secret voices are singing there now,
And invite us to seek their blest Eden below [...]”
Trees, streams, and flowers danced in the rays;
Through earth, air, heavens, were heard the lays;
The grass, fields, forests, trembling join’d
That magic tumult wild and blind (Tieck 80)¹⁴.

This is a strangely “blessed Eden” existing underground where trees and water make music; and although Tieck has Tannhäuser later refer to the beings in the cave as “demons”, there is otherwise never a description of anything but blissful sensuality surrounded by flowers. Before the men encounter the alluring females directly, we hear of

14 Original (the J. Burns translation varies significantly here): “Wir wollen in die Berge, in die Felder, / Uns rufen die Quellen, es locken die Wälder, / Gar heimliche Stimmen entgegen singen, / Ins irdische Paradies uns zu bringen! [...] / Die Blumen scheinen trunken, / Ein Abendrot nieder gesunken, / Und zwischen Korn und Gräsern schweifen / Sanft irrend blau und goldne Streifen” (Tieck, *Klassiker*, 167).

the “deep woods” and then the dancing blooms and musical plants. The tale suggests a dire warning to beware the active vegetal powers, but typical of Romanticism, it also appears to be an option seriously worth considering—at least for the young men. For Eckart, it is deadly. All his efforts to save the duke’s sons go awry when he, too, starts dancing and following the piper’s wildly floral music. Though Eckart briefly resists long enough to fight to his death, he cannot overcome this botanical delirium so he must stand forever as a guardian spirit at the entrance to Venus’s mountain cave trying to prevent anyone else from entering. His efforts, it appears in the rest of the story, are to no avail. Regardless of the romantic ambiguity about alternative life paths, the powerful vegetal realm here is far from “civilization”, connected to ancient forces (Venus, for the Christian versions of the tale), and dangerously ridden with floral seduction that reintegrates men, at least, into plant cycles. The standard and tedious implication that women, in contrast to male human beings, are always already part of such cycles demands more attention, but there is not space here to address properly the well-known gendered aspects of plant portrayals. McDevitt, at least, complicates the situation by having the Hutch, a woman, experience the predatory and sensual flowers.

In terms of Tieck’s tale of the Venus mountain¹⁵, we face not only gendered aspects but also the above-mentioned fact that the magical allure occurs within the forest and then among the underworld flowers. Before turning to the flowers, I first address the location in the forest, where so many fairy tales take place. Indeed, a large number of the Brothers Grimm stories, like most of the Northern European tales and the North American stories that follow in their wake, take place, at least in part, in the forest¹⁶. These include such famous examples as “Little Red Riding Hood”, “The Little Tailor”, “Snow White”, “Hansel and Gretel”, “Rapunzel”, “Hans, My Hedgehog”, etc. Sara Maitland writes in *From the Forest: A Search for the Hidden Roots of our Fairy Tales* that “one of the central aspects of the northern European fairy tale is that it takes place in the forest” (16). But she also writes that it is “surprising how seldom this is noticed” (16), and she notes that over half of the Brothers Grimm tales in the 1857 edition (the seventh edition) “explicitly mention forests as the location of some part of the story” (16). Furthermore, “the forest is the place of trial in fairy stories, both dangerous and exciting” (8). In the forest, characters are challenged and/or transformed before they return to the status

15 There is much debate without clear evidence about the origin of the name of the “Venus flytrap”, an issue with much relevance for this paper. Some refer to its lovely white flowers as the origin of the name, others to a group of eighteenth-century botanists like Peter Collinson (1694-1768) who thought that the leaves looked like female genitalia. I could not verify the actual etymological research. See John R. Schaefer.

16 See English-language volume edited by Jack Zipes and the German-language volume edited by Heinz Rölleke.

quo at the end of the fairy tale; I suggest that the magic and the typical fairy-tale transformations derive from the ancient knowledge of actual vegetal power itself that is now being *re*-discovered by many in contemporary plant science¹⁷.

Forests also become entwined with emerging questions of national and cultural identity and changing laws and rights regarding the shared commons of the woods during the eighteenth and nineteenth centuries. Harrison dedicates an entire section in *Forests* to such issues in relation to the Brothers Grimm, noting how the association of forests with freedom transforms in the Romantic imagination so that: "Forests came to be viewed as having genetic as well as symbolic connections to memory, custom, national character, and ageless forms of popular wisdom" (165). Their meaning also undergoes changes when the landed aristocracy claims land ownership and the rights over forests that exclude everyone else, as well as with the development of industrialized forestry by the Germans so that trees are eventually reinterpreted in cultural practices from being part of the living forest to a necessary and humanly-controlled wood product (Martin Heidegger famously describes this as thinking of forests as merely "standing reserve")¹⁸. While these many associations are frequently studied, the uncanny aspects of forests specifically as *vegetal zones* with blatant plant power instead of just dark, wild spaces rich with resources, distinct from "civilization", are not as often addressed. Walking through photosynthetically oxygenated air, we may forget our debt to all the green beings even though to enter a forest is to experience directly the uncontained green dominance of botanical life creating living zones. Many fairy tales retain the emphasis on the power of plants while also, just as often, providing a sense of forests as a separate space that we enter, get transformed, and then leave. One might say that fairy tales bridge the seemingly ancient beliefs regarding plant power and the more modern, or at least, post-medieval beliefs deeming the woods and the plant realm more broadly to be irrelevant and even immoral except as resources. The magical transformations occurring in forests appear mostly positive in the Brothers Grimm and other more folk-based tales, at least for the protagonists deemed to be "good", whereas Tieck's literary tale presents a darker, inescapable site that brings pleasure, sin, and exclusion from society. He thus presents the now standard tendency to widen the culturally assumed (but incorrect) gap between plant spaces and human lives even while returning his characters to plant power with a terrible vengeance. From mundane entanglements with green life to exotic, sexualized, and distant encounters that threaten human beings

17 There is still debate about this science; for those who agree, see Gagliano; Kimmerer; Simard and Robert Macfarlane's *Underland* chapter 4 on "The Understory (Epping Forest, London)".

18 On the development of German forest laws dictated by the aristocracy, see Richard Gray; on Heidegger, see Greg Garrard's *Ecocriticism*; and see Heidegger's "Die Frage nach der Technik."

(men) unless they escape vegetal power, the cultural meanings attributed to plants shift in rather anti-ecological ways.

4. Alluring Flower Fields inside the Venus Mountain

The third story that Tieck melds into his singular and long fairy tale, beyond Eckart's tale and the Pied Piper/*Spielmann*, is presented in part two, which takes place four-hundred years later. It is the story of Tannhäuser, the renowned singer, whom Wagner features in his famous romantic opera of the same name (*Tannhäuser: Romantische Oper*), written in 1842 and first performed in 1848. This story is based on a fifteenth-century legend of the singer¹⁹. Tieck's Tannhäuser inevitably ends up in the Venus mountain (despite Eckart's spirit) living a luscious and sinful life for seven years. He describes his long journey through the forest through which he wanders, wavering between feelings of freedom reveling in the "sweet flowers" and despair. Finally, he reaches the mountain's entrance and ignores Eckart's warning: "I pushed on. In passing, I found my way led through subterranean passages in the mountain" (91)²⁰. There, delights await him along with music: "A swarm of the mad heathen deities, with the goddess Venus at their head, ran forward to greet me; —all demons [...]", who were the "long-famed beauties of the ancient world" (91)²¹. There are not only heathen goddesses, but also, most significantly, abundant and odiferous flowers deep under the mountain:

Tones of music burst forth from nature's inmost heart, and with their undulating freshness restored the ardour of our desires, while soft mists and dews stole over flowery fields, giving new essence to their ravishing odours [...]. The luscious charm of virgin beauty burned in the flowers, and in the forms of girls bloomed the fragrant charm of the flowers; their colours seemed to enjoy a peculiar language; tones uttered new words; the world of sense was enclosed, as it were, within the glowing bloom of those luxurious flowers (91-92)²².

The girls, the music, and the luscious blooms are fully entwined in Tannhäuser's narrative that he later relates to a stranger encountered after having departed the Venus moun-

19 See Cora Lee Nollendorfs on the history of the Tannhäuser legend and Tieck's version of it.

20 Original: "Ich drang hindurch. Wie in einem unterirdischen Bergwerke war nun mein Weg" (Tieck, *Klassiker*, 179).

21 Original: "So kam mir das Gewimmel der frohen heidnischen Götter entgegen, Frau Venus an ihrer Spitze; sie sind dorthin gebannt von der Gewalt des Allmächtigen, und ihre Dienst ist von der Erde getilgt; nun wirken sie von dort in ihrer Heimlichkeit" (Tieck, *Klassiker*, 180).

22 Original: "Düfte schwangen sich bezaubernd um mein Haupt, wie aus dem innersten Herzen der seligsten Natur erklang eine Musik, und kühlte mit ihren frischen Wogen der Begierde wilde Lüsterheit, ein Grauen, das so heimlich über die Blumenfelder schlich, erhöhte den entzückenden Rausch.... In den Blumen brannte der Mädchen und der Lüste Reiz, in den Körpern der Weiber blühte der Zauber der Blumen, die Farben führten hier eine andre Sprache, die Töne sagten neue Worte, die ganze Sinnenwelt war hier in Einer [sic] Blüte fest gebunden" (Tieck, *Klassiker* 180-81).

tain in order to seek redemption from the pope. It turns out, however, that this man is not a stranger at all, but rather his old friend, Friedrich von Wolfram, who is now married to the beautiful Emma, both of whom are alive and happy. Included in Tannhäuser's story is the apparently delusional memory that, in their youth, Friedrich and he were both vying for Emma's love. Tannhäuser claims to have been overcome with jealousy and, in a fit of madness, to have killed Friedrich, leading him to run away into —of course— the forest and, eventually, the Venus mountain. Before he left home, Tannhäuser believed that Emma had died of despair, as did Tannhäuser's parents, leaving him bereft. Imagine the strange revelation of finding himself at their home, confessing his actions to his former friends. The confused pilgrim finally departs to Rome, but then returns despondent to Friedrich's house after the pope rejects his request for redemption in that, apparently, seven years with Venus are too many. During his brief return, Tannhäuser kills Emma and kisses Friedrich, thus dooming him, too, to the quest for Venus and her flowers. The odd fact that it is Venus, of all the goddesses, who lives in a deep underground cave filled with flowers, is a question relevant for critical plant studies and, especially, for a study of "bad plants", as I discuss below.

First, however, I note how many interpretations of this somewhat neglected Tieckian tale of "Tannhäuser" ignore the plants and focus instead on the question of his apparent madness or inability to decipher reality from dream, which are very similar to the analyses of Tieck's famous fairy tale, "Blond Eckbert", that also involves magic, madness, and murder. Some scholars like Cora Lee Nollendorfs look at "Tannhäuser" in terms of the historical implications of the tale and the subconscious; others use Freudian readings to explore the erotic tale and the exotic life in the Venus cave. There are discussions of its seemingly typical romantic turn away from society and to "nature" as well as contextualization of the fairy-tale tradition of German romantics transforming "folk" tales or ancient stories into literary tales, though most dismiss it after noting its reworking of the legend²³. I ask instead about the role of plants, specifically, the forest and then the lovely fields of flowers festooning Venus's lair in the cave deep under the mountain. Why are there flowers inside the mountain? Why is it Venus, the Roman goddess, rather than one of the many pagan goddesses associated with the underworld and, of course, plant life?

What readers will notice is that Tieck's "Tannhäuser" shares all three aspects of McDevitt's "bad plants". First, Venus's cave is clearly distant from human residences and family, making it another example of the separate world of vegetal power. If McDe-

23 See H. A. Korff and Larry D. Wells.

vitt creates this distance by placing the alien plants on another planet, Tieck places it in the underworld inside of a mountain that is itself located in the deep forest. Second, humans are brought back into the sway of vegetal power with two major implications: that humans rejoin the life cycles of seasonal growth as is seen also in other tales, legends, and myths featuring females in the underworld, as noted below; and that this experience is dangerous. Third, the danger and alienation is exacerbated and made more bizarre by the sexualization of the vegetal realm with the alluring image of Venus and her minions. Note again how Tannhäuser describes Venus's world specifically in terms of its sexualized flowers: "The world of sense was enclosed, as it were, within the glowing bloom of those luxurious flowers" (Tieck 92)²⁴. In order to understand this emphasis on the powerful sway of underground flowers, we need some more cultural and historical context. Indeed, Tieck's "Tannhäuser" is not the only fairy tale associating Venus with the delicious underworld; Joseph von Eichendorff famously adopts this motif from Tieck in his own literary tale, "The Marble Statue", from 1819, though Eichendorff allows his young protagonist named, ironically enough, "Florio" to overcome and leave behind the "wicked" Venus. Other tales from the Brothers Grimm and their "folk" collection from the seven editions published between 1812-1857 feature similar female figures in the underworld²⁵; however, they are not hypersexualized and isolated experiences. Instead, the Grimm tales with their "folk" heritage of the oral traditions actually connect to much older traditions not based on Venus's underground orgies at all, but rather on pagan goddesses of fertility. Such goddesses come in various forms and are associated with seasonal life cycles of plants and thus the underworld as winter/death. The contrast is between goddesses of fertility associated with "natural" cycles and hypersexualized and seemingly demonic flower women.

5. (Other) Flowers in the Underworld: The Brothers Grimm Tale "Mother Holle"

In the Brothers Grimm fairy tale version of "Mother Holle", for example, we find an ancient crone in the underworld surrounded by fields of flowers. And the visitors to this realm are two young girls instead of the fevered young men (or female space explorer of McDevitt); the first is the typically well-behaved fairy-tale sister of much beauty and the second is the inevitably lazy stepsister. This story reveals a similar tradition to Tieck's

24 "Die ganze Sinnenwelt war hier in Einer [sic] Blüte fest gebunden" (Tieck, *Klassiker*, 181).

25 I highlight "folk" because the Brothers Grimm claimed to transcribe their tales directly from the "German" "folk", but it turns out that not only were their sources a mixed group including well-educated Huguenot families, but also that the Brothers also famously undertook significant edits to the tales to make them palatable to the middle-class Germans buying the books. See Ruth Bottigheimer, John Ellis, and Maria Tatar. Nevertheless, the tales contain elements of older folk stories.

“Tannhäuser” but one with very different implications when considering the relevance of plants. I summarize the tale briefly with a focus on the flora, and then consider its connotations: “Once upon a time”, as it were, there was a young, beautiful girl with an evil stepmother and stepsister. As usual, she is forced to do endless labor while her stepsister does nothing. The “good” sister spins using a reel endlessly, continuing even when her fingers bleed. Dipping the reel into the well water to rinse off the blood, she accidentally drops it. The stepmother insists that she go into the deep well to retrieve the reel. Dutifully, she jumps down into the water in a symbolic death, waking, however, not surprisingly for this essay, in a beautiful meadow filled with thousands of flowers. As she walks, she kindly responds to animated calls for help from plant-realm beings including baking bread asking to be removed from the oven, and an apple tree needing to be shaken before the apples go bad. She then encounters old Mother Holle, who invites her to stay and do chores. The girl works happily and with full dedication, gracefully shaking out the down blankets so that the feathers fly every morning —indeed, Mother Holle in German is associated with the production of snow. Finally, the hard-working girl feels homesickness despite the terrible life she had above. Mother Holle rewards her with well-wishes to go back up to the surface and with a gift of a rain of gold, symbolizing a return to life. The stepsister then wishes to have the same experience but refuses to answer the vegetal pleas for help, and she fails to work properly for Mother Holle. In a typical fairy-tale justice scenario, the “bad” sister receives a punishing rain of tar while the good sister marries a king. This kind of bad is not the same as the “bad” plants of power discussed here; it is, instead, the moralistic celebration of female domestic labor so typical to many fairy and folk tales.

Once again, we have a separate realm of vegetal power, one filled with beautiful flowers. But in this case, Mother Holle is an old woman, not a hyper-sexual Roman goddess of love and beauty. The powerfully alluring flowers of the vegetal realm remain as with Tieck and McDevitt, but Holle, also known as “Hulda” in other versions and related Scandinavian tales, is associated specifically with both plant life-cycles *and* human life-cycles together rather than illicit sexual experiences in distant mountains. As Wolf-Dieter Storl notes in his book on “the plant goddess”, *Die alte Göttin*, human souls go into the underworld after death until Holle sends them back up to a new life²⁶. He writes that the tales of the Brothers Grimm retain specific aspects of this ancient myth:

26 Storl's book is entitled *Die alte Göttin und ihre Pflanzen: Wie wir durch Märchen zu unserer Urspiritualität finden* (*The old Goddess and her Plants: How we approach our ancient Spirituality through fairy tales*). All translations from Storl are mine.

The old goddess, Mother Holle, protects not only the seeds that sprout in spring, she not only sends the animal souls up to the surface where they take on flesh and blood and bones, but she also sends human souls up in new bodies. She takes the dead in her lap and eventually sends them back to life as new children. All of nature is an everlasting cycle of life, why should it be different with humans and animals? (Storl 81)²⁷.

To reiterate, the most important features of “Mother Holle” for this study of “bad plants” are the underworld fields of flowers as sites for *both* vegetal *and* human cycles. The tales like Tieck’s have transformed an ancient goddess of fertility and death, who takes various forms and who is relevant for all human lives, into an exotic, distant, and sexualized love goddess luring doomed men into her pagan realm.

Like Storl with his study of how fairy tales contain ancient features, Robert Pogue Harrison’s forest book addresses fertility goddesses whose origins trace back to “Cro-Magnon through the last ice age and into the Neolithic period”, a goddess who “revolved the seasons and gave the grain, replenished the herds and took the dead back into the safekeeping of her cosmic matrix” (Harrison 19). Mother Holle, or “Hulda”, is known in folklore and myths as a maiden, mother, hag, spinner, stormbringer, ruler of the Wild Hunt, and protector and thief of children’s souls. She rules over the domestic arts like spinning, cooking, cleaning, and childcare, and is a patroness of housewives. What she values above all is industriousness. Again, the older traditions of Holle and Hulda typically place these goddesses in the underworld, a mysterious world reached by falling down a well or existing inside a mountain²⁸. According to Storl, it is the Christianization of these tales from the European Middle Ages onwards that led to the replacement of fertility goddesses like Hulde or Holle with sexualized Venus figures associated instead with demonic powers. While this historical transformation may have other causes and influences, the fact that Venus’s allure is used to overwrite the human connection to vegetal processes is most relevant for this essay. Tieck’s Tannhäuser indulges in exotic, forbidden floral sexuality instead of joining ecological cycles of living things.

In sum, Tieck and McDevitt present various forms of “bad plants” including flowers and forests that actually reverberate with apparently ancient or non-industrial, non-“western” folk ideas about shared plant-human cycles. And yet their lurid portrayals of vibrant vegetation also contribute to the transformation of such ideas into an increasing

27 Original: “Die alte Göttin Frau Holle hütet nicht nur die Samen, die im Frühling keimen, sie schickt nicht nur die Tierseelen nach oben, wo sie Fleisch und Blut und Knochen annehmen, sondern sie schickt auch die Menschenseelen in neue Verkörperungen. Sie nimmt die Toten in ihrem Schoß auf und schickt sie schließlich als Kinder wieder ins Leben zurück. Die ganze Natur ist ein immerwährender Kreislauf, warum soll es bei den Menschen und Tieren anders sein?” (Storl 81).

28 See Storl and Turner.

divide between plants and human with darkly moralistic overtones. The wildly sexual blossoms that bring human beings *back* into their botanical cycles in fairy tales and science fiction reconnect us to plants but with a sense of horror. I suggest that we revise our understanding of this horror into a sense of (apparently disturbing) ecological embeddedness that is actually quite mundane even as it is demonized for attributing power to the non-human and for integrating human beings with living things more broadly. The actual thesis of this essay is that absurd visions of “bad” plants in science fiction and fairy tales contain potentially profound if convoluted ecological truths about our full dependence on, and ongoing immersion within, the activities of the domineering green photosynthesizers. Additionally, I suggest that plant power is not an alien, exotic force found only in dark, forested mountains or on distant planets but rather a concrete fact of Earthly life. “Bad plants” only appear threatening in the monstrous visions that reenact the false divide between our bodily lives and botanical beings in flagrant, sensationalized forms. On the other hand, lest we forget, plants are actually quite powerful, domineering in inhuman scales of time and space, and flowers are purposely enmeshing us with their colors, scents, and alluring fruits.

Works Cited

- Aldiss, Brian. *Hothouse*. 1962. New York, Open Road Integrated Media, 2015.
- Ballard, James G. *The Drowned World*. 1962. New York, Liveright Publishing, 2012.
- Beresford-Kroeger, Diana. *To Speak for the Trees: My Life's Journey from Ancient Celtic Wisdom to a Healing Vision of the Forest*. Toronto, Random House Canada, 2019.
- Bishop, Katherine E.; David Higgins and Jerry Määttä, editors. *Plants in Science Fiction: Speculative Vegetation*. Cardiff, University of Wales Press, 2020.
- Bottigheimer, Ruth. *Grimms' Bad Girls & Bold Boys: The Moral & Social Vision of the Tales*. New Haven, Yale University Press, 1987.
- Brown, H. Claire. “Attack of the Superweeds”. *The New York Times Magazine*, 22 Aug. 2021, pp. 24-33.
- Burke, Sue. *Semiosis*. New York, Tor, 2018.
- _____. *Interference*. New York, Tor, 2019.
- Chakrabarty, Dipesh. “The Climate of History”. *Critical Inquiry*, vol. 35, no. 2, 2009, pp. 197-222.

- Clark, Timothy. *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. London, Bloomsbury, 2015.
- Coccia, Emanuele. *The Life of Plants: A Metaphysics of Mixture*, translated by Dylan J. Montanari, Cambridge, Polity Press, 2019.
- Crutzen, Paul and Eugene F. Stoermer. "The Anthropocene". *Global Change Newsletter*, no. 41, 2000, pp. 17-18.
- Dürbeck, Gabriele; Caroline Schaumann and Heather I. Sullivan. "Human and Non-human Agencies in the Anthropocene". *Ecozon@*, vol. 6, no. 1, 2015, pp. 118-36.
- Eichendorff, Joseph Freiherr von. "The Marble Statue". *German Literary Fairy Tales*, edited and translated by Frank G. Ryder, New York, Continuum, 1992, pp. 133-71.
- Ellis, John M. *One Fairy Story too Many: The Brothers Grimm and Their Tales*. Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- Gagliano, Monica. *Thus Spoke the Plant: A Remarkable Journey of Groundbreaking Scientific Discoveries & Personal Encounters with Plants*. Berkeley, North Atlantic Books, 2018.
- Gagliano, Monica; John C. Ryan and Patrícia Vieira, editors. *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. London, Routledge, 2012.
- Goethe, Johann Wolfgang Goethe. *Amtliche Schriften Teil I*. vol. 26, edited by Reinhard Kluge, Frankfurt am Main, Klassiker, 1998.
- Gray, Richard. "Red Herrings and Blue Smocks: Ecological Destruction, Commercialism, and Anti-Semitism in Annette von Droste-Hülshoff's 'Die Judenbuche'". *German Studies Review*, vol. 26, no. 3, 2003, pp. 515-542.
- Grebenstein, Emily. "Escape of the Invasives: Top Six Invasive Plants Species in the United States". *Smithsonian Insider*, 19 Apr. 2013. <https://www.si.edu/stories/escape-invasives> 2 May 2024.
- Grimm Brothers. *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm*. 1987. Translated and introduced by Jack Zipes, New York, Bantam, 2002.
- Brüder Grimm. *Grimms Kinder und Hausmärchen*, edited by Heinz Rölleke, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.
- Hamilton, Clive; Christophe Bonneuil and François Gemenne, editors. *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*. London, Routledge, 2015.

- Harrison, Robert Pogue. *Forests: The Shadow of Civilization*. Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- Heidegger, Martin. "Die Frage nach der Technik". *Vorträge und Aufsätze*, edited by Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2000, pp. 5-36.
- Hermand, Jost. "The Death of the Trees Will Be the End of Us All': Protests Against the Destruction of German Forests 1780-1950". *The Journal of Garden History*, vol. 14, no. 3, 1994, pp. 147-157.
- Jacobs, Joela. "These Lusting, Incestuous, Perverse Creatures: A Phytopoetic History of Plants and Sexuality". *Environmental Humanities*, vol. 14, no. 3, 2022, pp. 602-617.
- Keetley, Dawn and Angela Tenga, editors. *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. London, Palgrave Macmillan, 2016.
- Kimmerer, Robin Wall. *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teachings of Plants*. Minneapolis, Milkweed, 2013.
- Korff, Hermann A. *Geist der Goethezeit*, vol. III. Leipzig, Koehler and Amelang, 1964.
- Kramer, Anke. "Pflanzen in *Phantasia*: Tiecks Elfen und die ökologische Kränkung des Menschen". *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Plant Studies — Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*, edited by Urte Stobbe and Anke Kramer, Berlin, Peter Lang, 2022, pp. 291-309.
- Latour, Bruno. "Agency at the Time of the Anthropocene". *New Literary History*, vol. 45, no. 1, 2014, pp. 1-18.
- Le Guin, Ursula K. *The Word for World is Forest*. New York, Tor, 1972.
- Mabey, Richard. *Weeds: In Defense of Nature's Most Unloved Plants*. New York, HarperCollins, 2011.
- Macfarlane, Robert. *Underland: A Deep Time Journey*. New York, Norton, 2019.
- MacRae, Gavin. "Will Climate Change Threaten Earth's Other 'Lung'?". *TheRevelator*, 16 Apr. 2020, <https://therevelator.org/phytoplankton-climate-change/> 2 May 2024.
- Maierhoffer, Waltraud. "Goethe and Forestry". *Invaluable Trees: Cultures of Nature, 1660-1830*, edited by Laura Auricchio, Elizabeth Heckendorn Cook and Giulia Pacini, Oxford, Voltaire Foundation, 2021, pp. 265-280.
- Maitland, Sara. *From the Forest: A Search for the Hidden Roots of Our Fairy Tales*. Berkeley, Counterpoint, 2012.

- McDevitt, Jack. *Deepsix*. New York, HarperCollins, 2001.
- Morton, Timothy. "How I Learned to Stop Worrying and Love the Term Anthropocene". *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, vol. 1, no. 2, 2014, pp. 257-264.
- Nixon, Rob. *Slow Violence: Environmentalism of the Poor*. Cambridge, Harvard University Press, 2011.
- Nollendorfs, Cora Lee. "The Kiss of the Supernatural: Tieck's Treatment of a Familiar Legend". *Fairy Tales as Ways of Knowing: Essays on Märchen in Psychology, Society and Literature*, edited by Michael M. Metzger and Katharina Mommsen, Bern, Peter Lang, 1980, pp. 154-167.
- Plumwood, Val. *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. London, Routledge, 2001.
- Pollan, Michael. *The Botany of Desire: A Plant's Eye View of the World*. New York, Random House, 2001.
- Reichholf, Josef H. *Der Tanz um das goldene Kalb: Der Ökokolonialismus Europas*. Berlin, Klaus Wagenbach, 2006.
- Schaefer, John R. "Venus Flytrap: Queen of Carnivorous Plants". *Plant Humanities Lab*, https://lab.plant-humanities.org/venus_flytrap/ 2 May 2024.
- Sheldrake, Merlin. *Entangled Live: How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds & Shape Our Futures*. New York, Random House, 2020.
- Simard, Suzanne. *Finding the Mother Tree: Discovering the Wisdom of the Forest*. New York, Knopf, 2021.
- Steffen, Will; Paul J. Crutzen and John R. McNeill. "The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?". *AMBIO: A Journal of the Human Environment*, vol. 36, no. 8, 2007, pp. 614-621.
- Stobbe, Urte; Anke Kramer and Berbeli Wanning, editors. *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen: Plant Studies — Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*. Berlin, Peter Lang, 2022.
- Storl, Wolf-Dieter. *Die alte Göttin und ihre Pflanzen: Wie wir durch Märchen zu unserer Urspiritualität finden*. München, Kailash Verlag, 2014.
- Taiz, Lincoln and Lee Taiz. *Flora Unveiled: The Discovery & Denial of Sex in Plants*. New York, Oxford University Press, 2017.
- Tatar, Maria. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton, Princeton University Press, 1987.

- Tieck, Ludwig. "Faithful Eckart and Tannhäuser". *Tales From the "Phantasmus", etc. of Ludwig Tieck*, edited and translated by James Burns, London, Robson, Levey, and Franklyn, 1845. Kindle Edition, pp. 68-94. (Ludwig Tieck. "Der getreue Eckart und Der Tannenhäuser". *Phantasmus*, edited by Manfred Frank, Frankfurt am Main, Klassiker, 1985, pp. 149-83.)
- Turner, Kay. "At Home in the Realm of Enchantment: The Queer Enticements of the Grimms' 'Frau Holle'". *Marvels & Tales*, vol. 29, no. 1, 2015, pp. 42-63.
- Wagner, Richard. *Tannhäuser: Romantische Oper*. Online: https://www.murashev.com/opera/Tannh%C3%A4user_libretto_English_German 2 May 2024.
- Wandersee, James H. and Elisabeth E. Schussler. "Toward a Theory of Plant Blindness". *Plant Science Bulletin*, vol. 47, no. 1, 2001, pp. 2-9.
- Wells, Larry D. "Sacred and Profane: A Spatial Archetype in the Early Tales of Ludwig Tieck". *Monatshefte*, vol. 70, no. 1, 1978, pp. 29-44.
- Zipes, Jack. *When Dreams Come True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*. New York, Routledge, 1999.

TURNING INTO A POTTED PLANT: A PLANT STUDIES' APPROACH TO HAN KANG'S SHORT STORY "THE FRUIT OF MY WOMAN"

CONVERTIRSE EN UNA MACETA: UNA APROXIMACIÓN DESDE LOS *PLANT STUDIES* AL CUENTO DE HAN KANG "EL FRUTO DE MI MUJER"

SE TRANSFORMER EN POT : UNE APPROCHE DES *PLANT STUDIES* DANS LA NOUVELLE DE HAN KANG « LE FRUIT DE MA FEMME »

Christa Grewe-Volpp
Universität Mannheim
chgrewe@aol.com

Fecha de recepción: 04/12/2023

Fecha de aceptación: 25/04/2024

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.29560>

Abstract: Plant studies, a recent branch of cultural studies, is taking a new look at the ontological status of plants and, implicitly and explicitly, redefining the status of the human in the larger web of life. Scientists have discovered that plants are not merely passive objects, but active agents with amazing capabilities: they are mobile and intentional, capable to make intelligent choices, to communicate with each other and with their environment, they are a "who and not only a what" (Michael Marder). This essay takes a look at these major claims of plant studies and argues that using anthropomorphic terms for the newly discovered capabilities of plants is a philosophical choice with serious consequences for our understanding not only of the vegetal world, but also of our position within it. It allows us to step beyond our hierarchical and zoocentric attitude and understand ourselves as part of the larger web of relations. The essay then de-

monstrates the role of plant studies for literary studies by interpreting Han Kang's short story "The Fruit of My Woman".

Keywords: Plant Studies; Plant mobility; Intelligence; Communication; Anthropomorphism; Conception of the human; Han Kang.

Resumen: Los *plant studies*, una rama reciente de los estudios culturales, examinan el estatus ontológico de las plantas y redefinen, implícita y explícitamente, el estatus del ser humano dentro de la red más amplia de la vida. Los científicos han descubierto que las plantas no son simplemente objetos pasivos, sino agentes activos con capacidades sorprendentes: son móviles e intencionales, capaces de tomar decisiones inteligentes, de comunicarse entre sí y con su entorno, son un "quién y no solo un qué" (Michael Marder). Este artículo analiza estas afirmaciones clave de los *plant studies* y argumenta que el uso de términos antropomórficos para describir las capacidades recientemente descubiertas de las plantas es una elección filosófica con serias consecuencias para nuestra comprensión no solo del mundo vegetal, sino también de nuestra posición en él. Esto nos permite ir más allá de nuestra actitud jerárquica y zoocéntrica y entendernos como parte de una red de relaciones más amplia. El artículo demuestra el papel de los *plant studies* en los estudios literarios a través de la interpretación del cuento "El fruto de mi mujer" de Han Kang.

Palabras clave: estudios sobre plantas; movilidad de las plantas; inteligencia; comunicación; antropomorfismo; concepción del ser humano; Han Kang.

Résumé : Les *plants studies*, un courant récent des études culturelles, réexaminent le statut ontologique des plantes et redéfinissent, implicitement et explicitement, le statut de l'humain dans le réseau plus large de la vie. Les scientifiques ont découvert que les plantes ne sont pas simplement des objets passifs, mais des agents actifs avec des capacités étonnantes : elles sont mobiles et intentionnelles, capables de faire des choix intelligents, de communiquer entre elles et avec leur environnement, elles sont un « qui et pas seulement un quoi » (Michael Marder). Cet article examine ces affirmations majeures des *plant studies* et soutient que l'utilisation de termes anthropomorphiques pour décrire les capacités récemment découvertes des plantes est un choix philosophique avec des conséquences sérieuses pour notre compréhension non seulement du monde végétal, mais aussi de notre position au sein de celui-ci. Cela nous permet de dépasser notre attitude hiérarchique et zoocentrique et de nous comprendre comme faisant partie du réseau plus large de relations. L'article démontre le rôle des

études sur les plantes dans les études littéraires en interprétant la nouvelle « Le fruit de ma femme » de Han Kang.

Mots clés : études sur les plantes; mobilité des plantes; intelligence; communication; anthropomorphisme; conception de l'humain; Han Kang.

1.

Since the beginning of the 21st century, a new branch of cultural studies has emerged which, like animal studies, contests the common Western tradition of regarding humans as the apex of all life on earth,¹ this time by taking a new look at the ontological status of plants and, implicitly and explicitly, are undertaking yet again a redefinition of the status of the human within the larger web of life. It is plant studies, a late, but burgeoning field of studies which has attracted not only scholars in botany, neurobiology, geography, religion, linguistics, philosophy, cultural and literary studies, but also poets and artists. Monica Gagliano, John C. Ryan and Patricia Vieira define it "as a broad framework for reevaluating plants, their representations, and human-plant interactions" (Gagliano et al. xvi). Hannah Stark argues that plant studies debates "the place of plants in human systems of meaning, including their cultural life, their discursive framing in academic and popular understandings, and their philosophical meaning" (180), and that it "continues the destabilization of the category of the human and its hierarchical relation to other forms of being" (181).

It is commonly assumed that the first book-length inquiry into unknown aspects of plants was already published in 1973, Peter Tompkin's and Christopher Bird's *The Secret Life of Plants*. The two authors claimed that plants are sentient and feel emotions, a statement that was mostly scorned by other scientists as mere humbug. According to Michael Pollan in his excellent introduction to plant studies in *The New Yorker*, the book "presented a beguiling mashup of legitimate plant science, quack experiments, and mystical nature worship that captured the public imagination at a time when New Age thinking was seeping into the mainstream" (Pollan, "The Intelligent Plant" 92). However, more serious research followed in neurobiology and botany as well as in philosophy and cultural studies, and radically new thoughts about plants appeared in popular science and nature writing. Highly influential have been books whose telling titles already point towards a new approach to plants such as Michael Pollan's *The Botany of De-*

1 See for example the seminal books by Peter Singer, *Animal Liberation*, and Tom Regan, *The Case for Animal Rights*; Jacques Derrida's essay "The animal that therefore I am;" or Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto* and *When Species Meet*.

sire (2001), Matthew Hall's *Plants as Persons* (2011), Michael Marder's *Plant-Thinking* (2013), Monica Gagliano, John C. Ryan and Patricia Vieira's *The Language of Plants* (2017), Randy Laist's *Plants and Literature* (2013) or Prudence Gibson's *The Plant Contract: Art's Return to Vegetal Life* (2018). Michael Pollan's above mentioned essay "The Intelligent Plant" (2013), Kat McGowan's "The Secret Language of Plants" (2013) or Michael Marder's provocative article "If Peas Can Talk, Should We Eat Them?" (2012) also contributed to the debate about the relevance of plants and their relationship to humans. Since then, a constantly growing number of publications have added to the extensive research in plant studies. What unites these studies is their opposition to the idea that plants are merely the backdrop of human life, passive objects without a voice of their own, brainless and therefore unintelligent and incapable of learning. Instead, scholars are now discovering their mobility and agency, their capability to make intelligent choices, to communicate with each other and with their environment, and are now maintaining that plants can think and reason and even possess consciousness. In short, that they are "not only a what but also a who," as philosopher Michael Marder puts it (Marder, "If Peas Can Talk" np).

My focus in this essay is on the role that a new concept of plants plays in fiction and in literary criticism. How can literature represent plants as active and intelligent, but at the same time as totally different from humans? How can we leave behind the literary use of plants as mere symbols or as aesthetic objects? The function of literature, or at least one important function, is to tell stories and, preferably, new stories that incite our curiosity and wonder. Literature can fictionalize the hard facts of scientific data by giving them a shape that is just as understandable intellectually as emotionally. Good narratives appeal to our imagination; they allow us to think and feel ourselves into a world that is normally hidden to us and thus to expand our mental and emotional horizon. Science fiction, speculative fiction, and of course fantasy make ample use of these methods. Even realistic fiction introduces us to different characters, social milieus or states of mind we are not familiar with. However, most of these texts work with human or human-like protagonists, fewer with beings so radically other as plants². It constitutes a dilemma for authors to write about non-anthropomorphic beings in the only language at their disposal which is anthropomorphic. They must use human words to enter worlds that, as even Michael Marder admits, we can never fully access. How then do authors represent plants which they recognize as autonomous subjects, but whose intelligence,

2 In his famous essay "What Is It Like to be a Bat", Thomas Nagel convincingly argued that a human being can only try to imagine the life of a bat; he or she will always be restricted by the resources of the human mind. This limited access to another species' mind is especially true for our grasp of plants.

mobility, methods of communication lie beyond our concepts of these terms? Do they invent new genres or redefine symbols and metaphors? Do they help us understand the scientific insights of plant studies better, to think about plants in new ways? There are popular narratives like Peter Wohlleben's *The Hidden Life of Trees* (2015) which heavily anthropomorphize nature. He believes, for example, that trees feel pain, and nurture their young —caring for them like a human mother would. Criticized as kitschy and not based on scientific evidence, he has nevertheless attracted worldwide attention and ardent followers.

I am not interested in stories that just transfer human concepts onto trees and fungi, but in texts that find new ways of representing the truly other in nature. One such text is by the South Korean writer Han Kang, who gained international fame with her first novel *The Vegetarian* which was translated and published in Great Britain in 2015 and which won the Man Booker International Prize for Fiction. It was not only praised as “mind blowing”, “spellbinding”, “brilliant”, “Both terrifying and terrific” (blurbs), but it also attracted much scholarly attention as a complex exploration of patriarchal violence and toxic gender roles carried out on a woman's body. *The Vegetarian* is about a young woman who rebels against her social environment by refusing to eat meat, finally any food, and by dreaming of turning into a tree. It ends with her transportation to the hospital, but her will to become a plant remains intact.

I will turn to another text by Han Kang, a 1997 short story, the English translation of which was published in 2000 with the title “The Fruit of My Woman”. In this story, a precursor to the novel, a young woman actually does turn into a plant, albeit not into a freestanding tree, but into a potted plant on the balcony of the apartment she shares with her husband. I have chosen this short story for my investigation into a woman's metamorphosis because of its sharp focus on social relations with a reduced set of characters—a husband and his wife—and its single setting, an apartment in the city, which allows me to concentrate in detail on the gradual changes the woman goes through. It allows me to answer central questions such as *why* the woman turns into a plant. What literary strategies does the author employ to describe and evaluate the woman's metamorphosis, and *how* is it experienced by her as well as her husband? Can plants really “speak” and make intelligent choices? Or is the representation of their “language” just a human fantasy, revealing a failure to move beyond anthropocentric narratives when it comes to the lives of plants? Finally, is the woman's loss of humanity a triumph or a defeat?

Critics so far have focused on a Deleuzian reading of becoming in the story (Kim), another sees the woman's desire to turn into a plant as a yearning to connect with her

deceased mother's body in the soil (Bose), a third detects the trauma of violence and neglect in her development, and the vegetal becoming of the wife as an escape from patriarchy, not a means of liberation (Finck). In my reading of the short story, I will link major insights of plant studies with a narrative on the development (or loss?) of a human consciousness which dissolves into a plant's specific being. I will explore, in short, if and how narrative fiction can allow us to imaginatively enter the intrinsic nature of plants with the help of plant studies insights, and if these new insights will lead us to rethink our own ontological status in the world. Before analyzing Han Kang's "The Fruit of My Woman", however, I will outline some central issues of plant studies to then connect them to my reading of the story.

2.

My first inquiry is into plant mobility. Everyone knows that plants are sessile: they are rooted in the earth and cannot escape when being attacked. They certainly do not have feet or wings to move around. Nonetheless, two arguments contest the common idea about plant immobility and its purported disadvantage. For one, plants have evolved methods to have their seeds carried by the wind or by animals and thus distribute their genes. This happened "with the advent of angiosperms, an extraordinary new class of plants that made showy flowers and formed large seeds that other species were induced to disseminate" (Pollan, *The Botany of Desire* xx). Some evolved burrs that attach themselves to animals. Flowers exude scents that attract insects who transport pollen to inseminate other blossoms. Squirrels pick nuts and hide them in places away from where they found them, birds and other animals carry seeds in their scat. Although plants are rooted, parts of them do move around to procreate. They even possess ways of moving in their immediate environment. According to philosopher Matthew Hall, Charles Darwin "was the first person in the history of modern botany to recognize intelligent, purposeful movement in the plant kingdom" (139). In his book *Power of Movement in Plants* (1880), says Hall, he described similarities between the movement of plants and animals which he attributed to internal signaling and communication processes. He observed that the radicle (the embryonic root of the seed) could sense objects and move away from them deliberately, i.e., it could sense and choose.

Another contentious point linked to the idea that plants can move "purposefully" is the claim that plants are intelligent although they have no brain. A brain is generally assumed to be fundamental for rational thought which is the requirement for intentional actions. Without a brain, so the common logic, plants are unconscious objects because

they do not have the capacity to remember, to learn, or to make decisions. Recent plant neurobiologists, however, have challenged the centrality of the brain for a definition of intelligence. For example, Stefano Mancuso, an Italian botanist, is convinced that not having a brain is even a clear advantage when it comes to the survival of a plant. He argues that with its molecular design it "can lose up to ninety per cent of its body without being killed" (cf Pollan, "The Intelligent Plant" 94). Plants have also developed a very intricate sensory apparatus, "between fifteen and twenty distinct senses", among them smell and taste, sight, touch, and sound (94), which help them to create optimal living conditions as sessile beings. They sense many elements in their environment, such as "gravity, moisture, light, pressure, and hardness", and also "volume, nitrogen, phosphorus, salt, various toxins, microbes, and chemical signals from neighboring plants" (95). These capabilities are located at the tips of roots which allow them to make choices and develop specific responses to their immediate surroundings. Therefore, "[...] perception, awareness, and active assessment are crucial elements in the behavioral repertoire of the plants" (Hall 144), elements that we usually associate with intelligence. Darwin understood the morphology of the radicle as a brain, but at the same time, he reduced plant capabilities to a simple vegetable level (141), or to a lower form of existence. Nevertheless, he provided important clues for some plant neurobiologists today, who have moved away from what they regard as zoocentric, or even as "brain chauvinism" (Ryan np), which accepts the existence of intelligence only from a human or an animal perspective.

How, then, can plants be thought of as intelligent if the notion of a brain is irrelevant? Can it be read as a move away from anthropocentrism as intelligence is a human-centric concept? One aspect has to do with the plants' adaptability to different environments. Plant neurobiologists usually refer to Anthony Trewavas, a molecular biologist, who introduced the concept of plastic plant intelligence in 2002. Trewavas used D. Stenhouse's definition of intelligence as the possession of "adaptively variable behavior within the lifetime of the individual" (Hall 143). Plants with their complex sensory apparatus keep making choices to maximize their living conditions, indicating that they are constantly adapting to their changing environments. Stefano Mancuso also focuses on the plant's adaptability to defend the claim of its intelligence and emphasizes its "ability to respond in optimal ways to the challenges presented by one's environment and circumstances" (Pollan, "The Intelligent Plant" 99). His definition of intelligence is quite simple: it is "the ability to solve problems" (99). He does not equate plant intelligence with human intelligence, but rather insists that they are differently intelligent and do not need a brain. In his research, he experimented with plants by putting an obstacle

before their roots. He observed that they changed their direction well before touching the object which for him was an intelligent choice. Such a choice is not, in contrast to a machine's reaction, pre-programmed or predictable (Klein 21), but the result of many constantly evolving internal and external conditions.

As Trewavas found out, plants are even able to learn; they "are capable of basic decision making, problem solving, and reasoning" (Hall 146) in the process of which they continually correct their behavior. An important requirement of plants is, therefore, their knowledge of and interaction with their environment. They are not isolated individuals but part of a larger ecosystem in which they play an active role, or as Ryan summarizes, the "intelligence of plants manifests in their transactions with other organisms as part of self-governing socioecological systems" (np). It is a dynamic relationship among various participants who not only strive for survival, but for their well-being in a reciprocal net of relations. Such a concept of plants implies that they are no longer passive objects but active and autonomous subjects. Hall even goes so far as to speak about a plant *self* which can discriminate between self and non-self. Again, this capability is not based on the functions of a brain, but "on active, ongoing physiological processes resulting from internal communication within the plant itself" (150). All of this means that if we leave our anthropocentric perspective, we begin to see that plants learn, remember, act and make choices; however, they do this in totally different ways which scientists are just beginning to understand.

In his book *Plant Thinking*, Marder therefore invites us to radically reinterpret our relationship to plants. Using scientific insights, he speaks of the plants' subjectivity (they are "not only a what but also a who"), their responsiveness and their interactions with the environment and with one another, and he insists on their intrinsic value. This implies taking into account the singularity of each species instead of postulating the abstract conceptual unity of all plants (Marder, "If Peas Can Talk" np), regarding plants *per se*. "The challenge", he says, "is to let plants be within the framework of what, from our standpoint, entails profound obscurity" (*Plant Thinking* 9). One essential consequence of Marder's ideas is a reevaluation of human-plant relationships. He argues, "Nevertheless, the distance between us and other living creatures loses its static character as soon as the nominal categorial divisions between various 'classes' of beings are shaken and muddled, without compromising these beings' differences and commonalities" (*Plant Thinking* 9). The gap does not disappear, but human separateness and superiority dissolves. Another consequence is ethical when Marder promotes a more responsible treatment of plants as a first step towards more conscientious eating habits.

Can plants also speak? Language has long been another marker that was exclusively attributed to humans and considered a sign of our superiority, that is until animal studies showed how non-humans also communicate by sounds and gestures, proving that animals have a language of their own. Plants, however, seem to be mute. Yet, they too are said to be able to communicate, albeit in plant-specific ways, by sending out molecular and electrical signals that are not audible to human ears. In their approach to the question of plant language, Monica Gagliano, John C. Ryan and Patrícia Vieira differentiate between two modes of speaking about plants: *extrinsic* and *intrinsic*. *Extrinsic* language is a language used by scientists, theorists, writers, artists and others, which includes taxonomy, ontology, or literary references. It "is imposed upon plants as a means of dissecting, ordering, or consigning them to the background" (xvii). Nonetheless, it also gives us information about the mysteries of plants and guides us to a better understanding of the vegetal world.

More interesting with regard to the astonishing insights into the life of plants is the *intrinsic* language which focuses on how the "vegetal species" themselves speak, how they negotiate "ecologically with their biotic and abiotic environment" (Gagliano, Ryan and Vieira xviii). Gagliano, Ryan and Vieira list the language of biochemistry, the multi-sensorial expressions of plants as well as ecological interactions between plants and animals, soil microorganisms and the environment (xviii). It is a language that has nothing to do with words and phrases. Again, we have to step beyond our commonly shared humanistic concept of language as a linguistic phenomenon and realize that there are other forms of articulation that are nonverbal. Gagliano et al. refer to Walter Benjamin as well as to the field of biosemiotics (Uexküll, Peirce, Hoffmeyer) in their claim that all of life expresses itself, that language is "pervasive in all life" and "more than an audible communication carried out by humans; it encompasses the complexities of intersubjective and interspecies dialogue, involving nature (including plants) and humanity" (xix). The language of plants is an expression of their physiologies which convey a message. One example that is often given is plant signaling. It means that plants emit chemicals when they are being attacked that make them unpalatable. They also warn neighboring leaves of predators, and they can attract other insects that devour their attackers. Mancuso found out that the different scents even contain information about what insect they need to defend themselves. He further argues that plants have dialects. One of his students found out that the warning scent of a plant is understood in its own habitat, but not so well in another (cf Klein 24).

Such radical ideas are not generally accepted among all plant scientists. Lincoln Taiz, a plant physiologist, believes "that the writings of the plant neurobiologists suffer

from 'over-interpretation of data, teleology, anthropomorphizing, philosophizing, and wild speculations'. Clifford Slayman, a cellular and molecular physiologist, was even harsher in his critique when he called plant intelligence "a foolish distraction", terming the clash between the two opposing groups of scientists as "the last serious confrontation between the scientific community and the nuthouse" (cf Pollan, "The Intelligent Plant" 94). One of the often-contested ideas is that of a wood-wide-web, which holds that trees are connected through an intricate system of fungi attached to their roots, and that via these fungi, trees can communicate with each other and their environment, that they "nurture" their young seedlings, and cooperate and exchange information. Some scientists argue against such forms of anthropomorphizing and point out that there is not enough evidence for a plant's "behavior" (Taylor 10). These two lines of argumentation seem to be irreconcilable. In my opinion, Pollan, after listening to both sides, comes to the most reasonable conclusion when he suggests that the "controversy is less about the remarkable discoveries of recent plant science than about how to interpret and name them" ("The Intelligent Plant" 94). It is the *how* of narration, in the scientific community as well as or especially in fiction, that determines our reading of factual data and that allows us an imaginative leap into a realm not accessible to us as humans.

The interpretation and naming of the recent discoveries is thus not arbitrary, it is a philosophical choice with serious consequences for our understanding not only of the vegetal world, but also of our relationship within it. As long as we regard plants as the silent and passive Other, we do not have to think much about their well-being or their role within the larger ecosystem. We can believe that we exist separate from them, and that we can exploit them. If we put them on the same ontological level as humans, we can step beyond our hierarchical and zoocentric attitude and see them as connected to us in a web of relations, or as partners in a complex system of constantly evolving processes. We would no longer appreciate them only for their utilitarian value or as aesthetic objects, but as active, autonomous, intelligent, and communicative beings worthy of respect and even awe. Critical plant studies is a critique of liberal humanism, because it dethrones the human and reinterprets his/her position in the world. At the end of his book *Plants as Persons*, philosopher Matthew Hall lists some of the consequences of our new insights: we should examine and reform our use of plants, we should not waste plant lives by overconsumption, we should reduce the amount of meat we consume and not use plants to drive cars. We must also provide places for plants to prosper and flourish and restore natural habitats (Hall 163-166). "These dialogue-based relationships recognize the plurality of voices in the natural world and are a work in progress toward dissolving the human-nature dualism that is at the heart of our ecological predicament"

(Hall 168, 169). I will now turn to a close reading of Han Kang's story to demonstrate how the claims and arguments of plant studies can enrich the interpretation of fiction and shed light on the necessity of a revised human-plant relationship. Can a new conception of plants help understand a woman's desire to become a plant?

3.

"The Fruit of My Woman" is divided into eight parts, seven of them told from the perspective of the nameless husband, and one (section 7) from the equally nameless wife who addresses her mother in an imaginary conversation. From the very beginning, the reader is confronted with an ambiguous environment in which the beauty of spring in May and its budding, fertile nature is tainted by rot and decay and the images of violence and death. The petals of the lilacs are "like severed tongues", and the "rotting white blooms are trampled beneath the shoes of passers-by" (1). "Sunlight the colour of a ripe peach's flesh oozed onto the living room floor", it being "sickly sweet, lukewarm sunshine" (2). These few examples are closely related to the woman's body when the husband remarks in the first sentence: "It was last May when I first saw the bruises on my wife's body" (1). Youth, beauty, growth and fertility—in nature as well as the woman—are closely related, they are exposed to violence and destruction. Seen through the eyes of a first-person male narrator they are separate from the realm of the patriarchal society he is a member of.

Part of the violence consciously or subconsciously experienced by the young couple are the housing conditions in the city. They live in an apartment in a block of high-rises with "seven hundred thousand people all crammed together", in hundreds and thousands of identical buildings. The view from their balcony is the main road and a river, trees or grass are never mentioned again (4, 5). Having grown up in the hillier districts of Seoul, she hates it there and cannot get used to "a central-heated, tightly-sealed flat" (5). A defining feature of the flat itself is its chilliness and its "contained emptiness" (8). In short, it is a sterile, deadening environment in which even the plants on the balcony, described as "hardy greenstuffs" and functioning as mere backdrop to the couple's life, cannot thrive (6).

This chilly environment must be seen as symptomatic of the couple's relationship in which both act out socially expected gender roles: he is the breadwinner who goes out every day, often till late at night to earn money, while she stays at home to cook for him and keep house. Theirs was an arranged marriage. He was attracted to her voice which he valued like a precious object, comparing it to "an elaborately glazed and lacquered

table" (6), but he cannot understand her as a human being. He finds her secretive, and her eyes seeming to wander far away. What on earth could she be yearning for? When he detects a loneliness in her, something that sets her apart, it reminds him of his own loneliness as he repeatedly and insistently emphasizes in the course of the story. As a totally self-centered man, he even questions "whether this woman really had any right to cause me such loneliness" (7). Confronted with the growing bruises on her body, he treats her like a child, commanding her to go to the hospital. There is no physical or emotional connection between the two, their sexual life having withered like the plants on the balcony.

Nonetheless, despite the chilling sterility of the apartment and the marriage, nature or natural impulses will have their way. Lilacs bloom, although their petals are trampled upon, and the woman's body also seeks new ways to blossom and thrive. Ultimately (and improbably), she metamorphoses into a plant. Metamorphoses are a familiar concept in Western culture, in myths and fairy tales, as well as in fiction and drama. However, as Han Kang's translator Deborah Smith notes, Korea has no comparable tradition of transformation. Her telling of myths seems more like retellings for which no original exists (13). Although the story reminds us of Daphne turning into a tree, the author does not pursue parallels to the antique myth. She rather focuses on the gradual transformation of a human being into a completely different form of existence, the details of which are reminiscent of the ideas of plant studies.

Why does the woman leave her human body behind and become a plant? One reason is that she needs to escape from her stifling social circumstances, her apartment and her unloving husband. Escape is an old dream of hers. As a teenager she ran away to the city, never wanting to be like her mother who is rooted in her village. "Living and dying freely had been her dream ever since she was a child", the husband tells us (5). However, instead of going away as far as possible, she does something that contradicts her plans: she quits her job and puts all her savings into the deposit for their apartment, finally becoming stuck there. Instead of pursuing her dream of freedom, she gives in to her deadening environment and slowly begins to wither. Paradoxically and at this point unbeknownst to her husband, her withering is part of her process of rebirth, an escape from patriarchal violence into a more satisfying vegetal existence. It is a radical resistance against the demands of patriarchy. During this process her husband's anthropocentric convictions become shaken. We can observe how he slowly begins to see plants no longer as mere objects but as alive and responsive.

But first he notices, from his position of separateness, how his wife's body changes in unexpected ways. Small pale bruises the size of a newborn's fist appear on her skin.

The husband is disgusted with these marks on her body over which he has no control. He reminds the reader of a 19th century story by Nathaniel Hawthorne, "The Birthmark," in which a young scientist, recently married, is abhorred by a birthmark on his wife's cheek which is connected to her fertility and out of his male control. Whereas Hawthorne's scientist experiments on the birthmark and thereby causes his wife's death, Han Kang's female protagonist is not a passive victim of male dominance. She does not give up life, but finds a totally new, non-human way of being in the world.

The transformation is a slow process, also for the husband. What he first observes as a seemingly cold, detached person —although he is obviously frightened— is utterly mysterious. He finds the growing, spreading bruises, her weight loss, and her weakening signs of life to be very unattractive. He describes her body, "the withered, naked frame", with negative food and plant metaphors: her hair looks like "radish leaves" (4), her narrow shoulders "are drooping like wilted cabbage" (5), the small fist-like bruises are now like taro leaves, "the dull colour of a weeping willow's branches" (4), her face is wet and blotchy and quite unsightly. Instead of helping her, he scolds her for not taking better care of her body. His disregard of her feelings, his selfishness and revulsion certainly drive her further and further away from him. We observe, through his judging eyes, how she loses her human features and acquires a vegetal corporality: she loses her appetite and craves only water, she slowly loses her speech, she can hardly move anymore, her breathing becomes incredibly faint, her entire body turns dark green. In short, she becomes a plant. So far, we see her changes through her husband's eyes, changes that concern the exterior of her new body and its needs. We do not even get a glimpse of her own inner experience.

Interestingly, however, the husband begins to find her more fascinating the more plantlike she becomes. When he returns home after a one-week business trip, her transformation is almost complete. Whereas before it bothered him that he could not find any clues in her eyes or explanations in her words, he now notices a peculiar beauty: her face is like a glossy evergreen leaf, her hair like stems of wild herbs, her eyes are glittering (9). Not only does he appreciate her plantlike appearance, he also begins to understand her desires and needs uttered by her in a weak voice, and expressed in the signs of her body. When she murmurs, barely audible, that she needs water, he responds to her and splashes it onto her chest, whereupon her entire body "underwent a quivering revival, like the leaf of a huge plant. I went back and refilled the washbowl, returning to pour it over my wife's head. Her hair sprang up, as though some invisible weight had been compressing it. I watched her glittering green body bloom afresh with my baptism. [...] My wife had never been so beautiful" (9), he exclaims. He then puts her in a big flowerpot on their balcony and in a reversal of previous gender roles takes care of her.

Before we come to the ending of the story, we get to hear, finally, the wife's version of her almost completed transformation. Her first word is "Mother" (9) whose warmth and love, represented by the orange woolen sweater she had left behind, is missing in the daughter's married life, giving us another clue as to the motivation for her transformation. She tries to explain to her mother what is happening to her and how she feels about it. Important here is a heightened sensibility, one typical of plants:

Even without seeing, listening, smelling and tasting, everything feels fresher, more alive. I sense the rough friction of the car tyres [sic] as they skim over the tarmac [...]. I feel buds sprouting and petals unfurling in places both near and distant, larvae emerging from chrysalises, dogs and cats giving birth to their young, the trembling stop-start of the old man in the next building (10).

She is aware of her husband's loving care, his tears, his desperation by *sensing* "the air molecules being disarranged, his clenched fist flailing without a target" (12). The transition scares the wife, after all her limbs fall out, the flowerpot becomes too cramped, and there are shooting pains at the tips of her roots (12).

The first-person narrator in this section is the wife-becoming-plant who still speaks a human language, but what she speaks about is her experience as a no-longer-human being. At this point she is a hybrid between human and plant who still relies on words, but lets the reader share her new senses and feelings that are not dependent on human senses like seeing, hearing and smelling, but on the touch of leaves and roots, on the movement of air molecules, in short, on a newly developed intricate sensory apparatus. As an almost-plant she is not a dumb object, but a being very much alive to her immediate surroundings. She is not a victim, but an active subject who seems to manipulate her formerly unloving husband into a generous and care-giving man. She finally succeeds not by using human language, but by conveying to him, through signs, the needs of her changed body. In short, she begins to communicate in the intrinsic, nonverbal language (see Gagliano, Ryan, Viera) of the vegetal species, a language which expresses the desires of her new embodiment and which the husband quickly learns to react to.

Her metamorphosis is something she had been wishing for. "I've dreamed of this, of being able to live on nothing but wind, sunlight and water, for a long time now" (10). She keeps dreaming of growing as tall as a poplar: "I pierce through the roof of the balcony and through that of the floor above, the fifteenth floor, the sixteenth floor, shooting up through concrete and reinforcing rods until I break through the roof at the very top. Flowers like white larvae wriggle into blossom at my tallest extremities. My trachea sucks up clear water, so taut it seems it will burst, my chest thrusts up to the sky and I strain to stretch out each branching limb. This is how I escape from this flat. Every night,

mother, every night the same dream" (12). The wife's desire to escape has finally turned from a horizontal to a vertical direction, one inherent in plants. She no longer needs to move across space to maintain a sense of freedom, but finds fulfillment in vegetal growth which allows her to overcome the violent environment of her private and social life. Her metamorphosis can thus be understood as an act of resistance, a reaching up to the sky where she is out of reach of patriarchy. That her success is part of a recurring dream shows her move to be beyond the logic of language, into the realm of the irrational, the inaccessible, the realm of a totally different species like a plant.

When she loses her human appearance, her voice and her eyes, the reader no longer has access to her thoughts and feelings. It is her husband who narrates the ending of the story. As a result of his care, she begins to show signs of fertility: roots sprout out of her inner thighs, red flowers blossom from her chest, twin stamens pierce out through her nipples (12). These erotic images indicate a new, sensual relationship between husband and wife. She even produces tiny fruits from where her lips used to be which he eats. "Fruit of the only woman I'd ever had on this earth" (13). Now he savors the smell of fresh grass that is blooming from her lower parts. Human sexuality has been substituted by a vegetal fertility which gives him hope. He buys more flowerpots and puts the seeds into fertile soil, wishing for new flowers in the spring. "Would my wife sprout again?" he asks himself, "I just didn't know" (13).

The gradual changing of the wife into a plant is accompanied by a change in her husband's attitude and behavior towards her. First reacting with disregard, then anger at the loss of her humanity, he finally accepts and loves her new form of being and her changed desires. He waters her, lets her catch fresh air on the balcony, and enjoys her company. He takes care of their offspring (assuming that the fruit are the product of the final time he had sex with her before her "lowers parts", as he puts it, disappeared), and hopes for more, enjoying the beauty of her vegetal existence. He is also sensitive enough to notice her communicating with him on a plant level, feeling "a hazy sensation that defeats all language, like a minute electric current pulsing out from her body" (13). As philosopher Matthew Hall pointed out, plants do communicate by sending out molecular and electrical signals (141-143). They don't need a brain or words to actively engage with their environment. Functions like touch and receptivity to soil, air, temperature and other phenomena become important as part of a plant's interaction with the world. Cate Sandilands noted in an article on Han Kang's novel *The Vegetarian*, the female protagonist's desire to become a plant "exacerbates the elusiveness of our grasp of her desire. Plants don't 'speak' in human words, and their embodied needs and motivations, which are so radically different from mammalian ones, register in human

understanding mostly through their tangible, physical manifestations: leafing, rooting, fruiting, bending, flourishing, withering, dying" (2). The husband learns to read these signs, he is now obviously communicating with his wife as a plant although he will never fully understand her, plants being so utterly different, eluding our grasp.

"The Fruit of My Woman" is a literary text that takes an imaginative leap into the fantastic world of plants. It introduces the reader to a different form of existence which is not passive or without agency, but a sensuous experience of a plant *self* (cf Hall), analogous to the insights garnered from critical plant studies. Especially the newly discovered forms of mobility and of communication support a reading of the wife-becoming-plant as a complex and rich experience. Movement across space as an escape from violence is substituted by the vertical movement of a plant with its possibilities of growth, development and fertility. A different kind of mobility thus becomes a means of evasion for a woman who saw no escape from her role in a suppressive patriarchal society. Furthermore, the wife's dream to turn into a plant is, as it turns out, a fulfillment of her desire to leave the disappointing human world behind. She guides her husband into a satisfying relationship. Therefore, her metamorphosis should not be seen as a defeat. It is a radical rebellion against the deadening social circumstances, especially against gender roles that both were stuck in. Only by leaving the human realm, by growing into another beautiful life form, can the two overcome their estrangement, their sterility and the violence of their environment. She must turn into a *potted* plant because only by caring for her can he leave his toxic masculinity behind and become a loving husband.

The short story shows the reader that human or anthropomorphic language will not help to overcome binary, toxic thinking. By using a first-person male narrator, Han Kang demonstrates how his limited perspective keeps a dominating, exploitative relationship intact. Only when the husband learns other forms of "speaking" —a new register of vocabulary and new metaphors, finally the intrinsic language of plants which goes beyond anthropocentric categories of the superiority or inferiority of gender and species— does he begin a transformation towards caring and love. At the same time, however, the short story shows that the inner experience of a plant remains inaccessible to humans. The story, dependent on words, has no words for a truly alien existence. Human language takes us only so far. By reacting to a plant's signs and signals, the male narrator can change his vocabulary and start to be more considerate. But he cannot enter his wife's mind once she has become a plant. He cannot even say whether she is happy or not, happiness lying outside the register of a plant's existence. He can only follow her development on anthropomorphic terms as long as she has some human traits left. Once her transition is completed, he has no access to

her inner life, her thoughts and feelings. Without a brain, she will have other means of experiencing the world and of interacting with it. He can only react to the visible signs of her changed embodiment.

Literature like Han Kang's story can be read as an indictment of patriarchy, even as a critique of liberal humanism. It can also guide the reader into paying closer attention to our plant environment and our own position within it. It can encourage us to imagine a different species which possesses amazing capabilities, and to interact with it. The attention the husband pays to his wife as plant shows the ethical consequences which a non-binary, non-anthropocentric conception of other species has for us as a human species. Critical plant studies' insights here confirm the benefits of the woman's desire to metamorphose. Scientific studies can point out ways to overcome anthropocentrism and speciesism, but it is fiction which lets us imagine ourselves as partners in a wide web of relations.

Works Cited

- Bose, Ananya. "Becoming Vegetarian: Reading Han Kang's the vegetarian and the fruit of my woman". *International Journal of Applied Research*, vol. 3, no. 7, 2017, pp. 63-66. <https://www.allresearchjournal.com/archives/2017/vol3issue7/PartA/7-2-55-393.pdf>
- Derrida, Jacques. *The Animal that Therefore I Am*, edited by Marie-Louise Mallet, translated by David Wills, New York, Fordham University Press, 2008.
- Finck, Shannon. "Clenched and Empty Fists: Trauma and Resistance Ethics in Han Kang's Fiction". *Humanities*, vol. 11, no. 6, 2022. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00111619.2020.1713716>
- Gagliano, Monica; John C. Ryan; and Patrícia Vieira. "Introduction". *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*, edited by Monica Gagliano; John C. Ryan; and Patrícia Vieira, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017, pp. vii-xxxiii.
- Gibson, Prudence. *The Plant Contract: Art's Return to Vegetal Life*. Leiden, Brill, 2018.
- Hall, Matthew. *Plants as Persons: A Philosophical Botany*. Albany, SUNY, 2011.
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003.
- _____. *When Species Meet*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- Kang, Han. *The Vegetarian*. London, Portobello Books, 2015.

- _____. "The Fruit of My Woman". *Granta Magazine*, 19 Nov 2019, pp. 1-14. <https://granta.com/the-fruit-of-my-woman/> 19 Nov 2019.
- Kim, Mijeong. "A Deleuzian Reading of 'Becoming-plant' in Han Kang's Writing: 'The Fruit of My Woman' and *The Vegetarian*", pp. 327-340. <https://www.mdpi.com/2076-0787/11/6/149> 04 Jun 2024
- Klein, Stefan. "Der IQ der Sonnenblume". *DIE ZEIT*, 22 Mar 2018, pp. 19-25.
- Laist, Randy, editor. *Plants and Literature: Essays in Critical Plant Studies*. Netherlands, Editions Rodopi, 2013.
- Marder, Michael. "If Peas Can Talk Should We Eat Them?". *The Stone*, 28 Apr 2012, np.
- _____. *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York, Columbia University Press, 2013.
- McGowan, Kat. "The Secret Language of Plants". *Quanta Magazine*, 16 Dec 2013, <https://www.quantamagazine.org/the-secret-language-of-plants-20131216/> 04 Jun 2024
- Nagel, Thomas. "What Is It Like to Be a Bat?" *The Philosophical Review*, vol. 83, no. 4, 1974, pp. 435-450
- Patrick, Bethann. "Han Kang on Violence, Beauty, and the (Im)possibility of Innocence". *Literary Hub*, 12 February 2016, <https://lithub.com/han-kang-on-violence-beauty-and-the-impossibility-of-innocence/> 22 Jun 2023.
- Pollan, Michael. *The Botany of Desire: A Plant's-Eye View of the World*. New York, Random House, 2001.
- _____. "The Intelligent Plant". *The New Yorker*, 23 & 30 Dec 2013, pp. 92-105.
- Regan, Tom. *The Case for Animal Rights*. 1983. Berkeley, University of California Press, 2024.
- Ryan, John Charles. "Passive Flora? Reconsidering Nature's Agency through Human-Plant Studies (HPS)". *Societies*, 14 Aug 2012, np.
- Sandilands, Cate. "'It Was the Flowers on His Body': Discomfort, Desire, and Vegetability in *The Vegetarian*". *Sex Ecologies*, edited by Stefanie Hessler and Katja Aglert, Cambridge, MIT Press, 2021, p. 2.
- Singer, Peter. *Animal Liberation*. London, Bodley Head, 2015.
- Smith, Deborah. "Translator's Note". *Granta Magazine*, 19 Nov 2019, pp. 13-14, <https://granta.com/the-fruit-of-my-woman/> 19 Nov 2019.

Stark, Hannah. "Deleuze and Critical Plant Studies". *Deleuze and the Non/Human*, edited by Jon Roffe and Hannah Stark, New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 180-196.

Taylor, Luke. "Doubts over the Wood Wide Web". *New Scientist*, 18 Feb 2023, p. 10.

Tompkin, Peter and Christopher Bird. *The Secret Life of Plants*. New York, Harper & Row, 1973.

Wohlleben, Peter. *The Hidden Life of Trees: What They Feel, How They Communicate—Discoveries from A Secret World*. Vancouver, Greystone Books, 2016.

NUEVAS TENDENCIAS EN LA LITERATURA DEL COLAPSO MEDIOAMBIENTAL

NEW TRENDS IN THE LITERATURE OF ENVIRONMENTAL COLLAPSE

NOUVELLES TENDANCES DE LA LITTÉRATURE D'EFFONDREMENT ENVIRONNEMENTAL

Pilar Andrade



Universidad Complutense de Madrid

pandrade@ucm.es

Fecha de recepción: 01/12/2023

Fecha de aceptación: 03/02/2024

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.29544>

Resumen: Este artículo aborda las nuevas tendencias de la literatura del colapso medioambiental, contextualizándolas mediante estudios teóricos recientes sobre el tema (colapsología, Extinction Studies, antropología simétrica de Bruno Latour, catástrofismo ilustrado de Jean-Pierre Dupuy). Se delimita el corpus de estudio a partir de tres características básicas, articuladas desde la intención realista: la modalidad de lo imposible cierto, abundancia de datos y un cronotopo próximo. Se analizan textos literarios con esas características y orientados hacia una finalidad constructiva, de autores en lengua inglesa y francesa.

Palabras clave: Colapsología; imposible cierto; Bruno Latour; Donna Haraway; Jean-Pierre Dupuy; Kim Stanley Robinson; Jean-Pierre Goux.

Abstract: This article deals with the new trends in the literature of environmental collapse, contextualizing them through recent theoretical studies about the sub-

ject (collapsology, Extinction Studies, Bruno Latour's symmetrical anthropology, Jean-Pierre Dupuy's enlightened catastrophism). The corpus is delimited by three basic characteristics, articulated from a realistic intention: the modality of the impossible certain, a great amount of details and a nearby chronotope. The literary texts analyzed, in English and French, include these features and they are oriented towards a constructive end.

Key words: Collapsology; Certain impossible; Bruno Latour; Donna Haraway; Jean-Pierre Dupuy; Kim Stanley Robinson; Jean-Pierre Goux.

Résumé: Cet article examine les nouvelles tendances de la littérature d'effondrement environnemental, contextualisées au moyen d'études théoriques récents sur le sujet (collapsologie, Extinction Studies, anthropologie symétrique de Bruno Latour, catastrophisme éclairé de Jean-Pierre Dupuy). Le corpus est délimité à partir de trois caractéristiques de base, articulées autour de l'intention réaliste: la modalité de l'impossible certain, l'abondance de données et le chronotope proche. L'auteur analyse des textes littéraires en anglais et en français possédant ces caractéristiques et s'orientant vers une finalité constructive.

Mots-clés: Collapsologie; impossible certain; Bruno Latour; Donna Haraway; Jean-Pierre Dupuy; Kim Stanley Robinson; Jean-Pierre Goux.

Hace unas décadas no abundaban las ficciones sobre una catástrofe ecológica planetaria. Hoy el tema del colapso por causas medioambientales ha invadido literalmente nuestra producción cultural y lúdica. Proliferan las series cuyos héroes tratan de sobrevivir en distopías típicamente post-desastre, películas sobre cómo, en qué orden y ritmo, con qué desarrollos, detalles y consecuencias se producirá el hundimiento, juegos de ordenador cuyo protagonista evoluciona en un paisaje del tipo *La carretera* macarthiana y es atacado por monstruos, soldados, alienígenas o zombis, cómics con escenarios de apocalipsis por sequías, inundaciones, pandemias, guerras cruentas, desaparición de la biomasa, etc. Hay también cuadros, esculturas, instalaciones artísticas, temas musicales de diferentes estilos, etc. Hasta la impostura humorística ha abordado el tema¹, y

1 Los dos "Yes Men", activistas políticos expertos en imposturas, han comercializado en internet lo que denominan "SurvivaBalls": trajes protectores en forma de pelota preparadas para la supervivencia en medio acuático. Cf. el artículo publicado por Gopnik en el *New York Times*.

en internet se ofrecen juegos de rol que organizan sesiones de preparación al colapso para grupos².

Paralelamente, las narrativas teóricas del colapso se han desmarginalizado: decrecimiento, neosurvivalismo, convivialismo, neorruralismo y muchas más se han posicionado en el campo cultural y exigen un cambio de paradigma que integre la discontinuidad (Canabate 13) en nuestra comprensión de la historia humana y planetaria. En torno a la noción de hundimiento prolifera, en efecto, una nebulosa de propuestas en la que coexisten estudios científicos, trabajos de divulgación y narrativas de movimientos comunitarios; se ha empleado la expresión “batalla de imaginarios”³ para referirse al movimiento pendular que mueve estas narrativas entre la esperanza y el catastrofismo, la representación de lo mejor o los escenarios de lo peor.

En una palabra, el “fin del mundo” (entendido *a minima* como fin de una etapa y término del mundo tal y como lo conocíamos hasta ahora) ha empezado a imponerse como uno de los metarrelatos de mayor fuerza en la actualidad, respondiendo a las inquietudes de la población humana en la Tierra; Michaël Foessel ha hablado al respecto de “categoría universal de la experiencia” (7).

Las ciencias empíricas, sociales y naturales, en particular, proporcionan un apoyo creciente a este metarrelato. La colapsología ha emergido en Francia como disciplina que propone estudiar “el colapso de nuestra civilización industrial y de aquello que podría sustituirla después, basado en dos modos cognitivos que son la razón y la intuición, y en trabajos científicos reconocidos” (Servigne y Stevens 192). Contempla de modo combinado un enorme número de datos proporcionados por estudios ambientales, sociales, económicos, etc. y su objetivo es comprender lo que está sucediendo y puede sucedernos, es decir, dar un sentido a los acontecimientos, pero también, desde su origen —como el de muchos estudios que profundizan en los problemas ambientales—, tratar el tema con la mayor seriedad posible para discutir serenamente sobre las prácticas políticas contemporáneas necesarias. Por ende, los colapsólogos enuncian holísticamente como causas de la crisis ambiental el fin de los combustibles fósiles y la crisis financiera y económica subsiguiente, además del calentamiento global, el deterioro de los ecosistemas, la extinción de especies o el traspasamiento de los límites planetarios. Esta perspectiva interdisciplinar implica el riesgo de equivocarse,

2 Cf. por ejemplo la web de la empresa *CoResilience*, <https://www.coresilience.be/>.

3 Alain Damasio lanzó la expresión; posteriormente se ha retomado en contextos y eventos variados, como la velada participativa en el auditorio del Grand Palais de París, el 24 de enero de 2020, organizada por las empresas de consultoría tecnológica, financiera y laboral Bluenove e EY, con la participación de los propulsores de la asociación estudiantil “Révolte-toi Sorbonne”: varios oradores sostenían una u otra posición, y el auditorio votaba la que le pareciera más eficaz para mover a la construcción de un futuro ecológico y solidario.

pero también la valentía de sintonizar la magnitud del problema (la crisis sistémica) con la perspectiva adoptada para estudiarlo, intentando superar las barreras y jerarquías de la especialización.

Además, por la propia condición del objeto estudiado, la colapsología se sitúa a caballo entre lo real y lo posible —de ahí que en la definición antes citada se mencione la intuición como instrumento de análisis, junto a la razón—; es una ciencia de lo que podríamos denominar “futuribles ambientales”. Esto evidentemente la acerca al territorio de la ficción especulativa, cuestión sobre el que volveremos enseguida.

A su vez, en el mundo anglosajón han cobrado fuerza los *Extinction Studies*, centrados particularmente en la desaparición de especies animales; reivindican una práctica académica que entronca con los procesos de pérdida, y una temática que abarca el tiempo, la muerte, las generaciones y la extinción. Desde esta óptica, eminentemente naturalista, intentan fusionar la aproximación científica con la psicológica, explorando las circunstancias de la pérdida y narrando historias de sufrimiento terapéuticas (Bird Rose, van Dooren y Chrulew 2 ss.). La propuesta se aleja, por tanto, del apocalipticismo antropogénico, al que Donna Haraway, principal representante de esta corriente, ha opuesto, como es sabido, el Chthuluceno en tanto que cronopaisaje —tal y como ella prefiere denominarlo⁴. El método de Haraway consiste en “generar problemas” y “suscitar respuestas potentes” a acontecimientos devastadores (19), y apela fuertemente a una ética de la responsabilidad (*response-ability*), del devenir-con, de la *simpoiesis*. Lo que interesa especialmente subrayar aquí es la relevancia que otorga en su complejo teórico a la ciencia-ficción como instrumento de prospección de valor indubitable. La autora lo expresa con su particular lenguaje, tan insólito como sus propuestas: “En mis escritos y mi investigación, la SF [sic] adopta la forma de fabulación especulativa y de figuras de cuerdas, una serie de relevos y retornos” (35). La ficción es por tanto una figura de cuerdas particular que co-actúa con las demás para potenciar el cambio de episteme: necesitamos historias “que sean lo suficientemente grandes como para reunir complejidades y mantener los límites abiertos y ávidos de nuevas y viejas conexiones sorprendentes” (156).

Esta recuperación de la literatura (y en especial de fabulaciones especulativas de futuros posibles) corre pareja a la desarticulación del binarismo que opone la ciencia como lo objetivo frente a la ciencia-ficción como lo subjetivo (por ser ficción). Haraway realiza una crítica de la idea de “objetividad científica”, que no es neutra sino suscep-

4 “De hecho, seguir con el problema requiere aprender a estar verdaderamente presentes, no como un eje que se esfuma entre pasados horribles o edénicos y futuros apocalípticos o de salvación, sino como bichos mortales entrelazados en miríadas de configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias, significados” (20).

tible de convertirse en instrumento de control político, y sobre todo que destruye una verdadera visión objetiva de la realidad basada en perspectivas y prácticas culturalmente diversas.

Muy cerca de este planteamiento está el de Bruno Latour, buen amigo de Haraway. Su extensa obra surge, desde finales del siglo XX, de la estupefacción ante la devastación medioambiental y el deseo de contribuir a paliarla: “*El apocalipsis es un llamado a ser por fin racional, a tener los pies en la tierra*. Las advertencias de Casandra no serán escuchadas, a menos que ella se dirija a la gente que tiene el oído afinado con el tronar de las trompetas escatológicas” (*Cara a cara* 245)⁵. Para este sociólogo, el ciudadano de hoy debe situarse tomando como referencia el tiempo del fin: o antes —en la ignorancia o en la inocencia de ese tiempo—, o después —en la melancolía y la nada—, o durante —en la acción para prevenirlo y mitigarlo (*Face à Gaïa* 281).

Además, Latour, como Haraway, ha justificado y desarrollado argumentalmente la crítica al monopolio del experimento y la racionalidad científicos como único “modo de existencia” verdadero, explicando que se trata más bien de un sistema de creencias, tradiciones y prácticas culturales específicas, y que existen otros modos de comprensión de la realidad y de expresión de veridicción (en el ámbito jurídico, político, religioso, técnico, etc.) igualmente válidos (*Investigación* passim). Entre ellos el arte y en parte también la ficción⁶ constituirían modos de existencia fundamentales —siempre y cuando entren en diálogo con otras disciplinas como la filosofía, la antropología y demás ciencias sociales, las ciencias empíricas, etc. Porque solo de la interacción de todos los discursos puede surgir una comprensión correcta de la realidad, mientras que de los discursos cerrados, aislados, han surgido históricamente interpretaciones parciales. Así lo intentó demostrar Latour en su *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, que pone las bases de su ontología múltiple mediante una disección de la Modernidad en la que se explican las contradicciones discursivo-fácticas

5 “*L’apocalypse est un appel à être enfin rationnel, à avoir les pieds sur terre*. Les avertissements de Cassandre ne seront entendus que si elle s’adresse à des gens qui ont l’oreille accordée au fracas des trompettes eschatologiques” (*Face à Gaïa* 283).

6 Resultan especialmente interesantes las precisiones que realiza (y a las que volveremos en este artículo) sobre la interacción entre los discursos científico y artístico, como vemos en el siguiente párrafo:

Los científicos comienzan a concebir el mundo conocido según el modelo que les propone en el mismo momento una pintura llamada “realista” realizada a su vez por artistas que están también colmados de las nuevas ciencias. Aparece entonces la idea de que el mundo real, el descrito por las ciencias, se parece hasta el punto de confundirse con el que se pinta en los cuadros, en el sentido de que habría un original por describir y una copia que debería serle fiel. Como si hubiera dos elementos y solo dos, vinculados por la semejanza, una figuración mimética. Las ciencias comienzan a olvidar en qué medida sus formas de inscripción difieren de los cuadros —y por cuántas vertiginosas etapas deben pasar las cadenas de referencia— y terminan por creer verdaderamente que sus objetos terminales residen en ese mundo pintado (*Investigación* 248).

de esta, y especialmente la que consiste en “purificar” o separar las diferentes perspectivas y saberes. Pero esta forma de proceder resulta del todo ineficaz e inútil para enfrentar lo que Latour llama “cuasi objetos”, es decir, objetos complejos que precisan de un acercamiento multifacético; entre ellos figura la habitabilidad planetaria. Y es la propia dimensión planetaria del colapso sistémico la que motiva la exigencia latouriana de estos estudios globales o “simétricos”.

Respecto del tratamiento latouriano de las obras de ficción, pueden subrayarse el reconocimiento de la dignidad ontológica de estas y las precisiones respecto a su peculiar estatus (cf. capítulo “Situación a los seres de la ficción” de *Investigación*). Los seres de ficción tienen, según Latour, una condición muy particular: por ejemplo, aunque se les ha encasillado como no objetivos e irreales, no son meros productos de la imaginación. Tampoco reciben pasivamente la proyección de la subjetividad del oyente/lector, sino que exigen de este que forme parte de su trayecto de instauración (*Investigación* 236); su objetividad depende de nuestras subjetividades, que no existirían si los objetos de ficción no nos las hubieran dado (237). Su modo de veridicción particularmente exigente reside en que el significante y el significado deben estar fusionados, y no ser captados separadamente, ni aislando y descartando el pensamiento simbólico (240 y 248). Se captan en estas afirmaciones trazas de teorías estéticas clásicas y de propuestas metafísicas diversas, aunque no es este el lugar para profundizar en ello. Sí lo es, no obstante, para subrayar que Latour ha creado “tribunales de cosas”, simulacros para promocionar a las entidades naturales a sujetos de derecho⁷, y ha forjado ecohistorias ficticias para soñar con un posible acuerdo climático, como la publicada en *L’OBS* en 2015, a la que luego volveremos. Puede decirse que en realidad lo que propone el sociólogo es un descentramiento de la aproximación clásica a la imaginación, que presenta no como la fuente sino como el receptáculo de las obras de ficción (241).

En general, quienes participan en el debate sobre el hundimiento han insistido en la importancia de la ficción especulativa, en tanto que proyección sobre el futuro, para la toma de conciencia y la llamada a la acción ecologista. Ya el clásico y fundacional “escenario de lo peor” de Hans Jonas, aunque no se refería explícitamente a la ficción, sin duda remite hoy a las abundantes representaciones literarias (post)apocalípticas que lo ilustran. En cuanto a Servigne y Stevens, indicaron la coexistencia en su metodología de razón e intuición, como hemos visto, y advirtieron que “casi todo se realizará

7 Tomando como base los antiguos juicios a agentes naturales. Cf. por ejemplo el “Parlement de La Loire” (Le Floc’h).

en el terreno de lo imaginario y de las representaciones del mundo” (164). Otros apelan a una “resistencia poética” que emplee la lengua para cuestionar radicalmente y renombrar todas las realidades ecológicamente inaceptables (Barrau 202-209).

A su vez, Yannick Rumpala se pregunta sobre la utilidad de la literatura de ciencia ficción para el debate ecológico, y concluye que definitivamente la acción colectiva está orientada por los imaginarios, por las diferentes formas de producción simbólica a través de las cuales los humanos se representan su condición, y sobre todo las posibilidades de evolución de esa condición (236). Esta hipótesis comúnmente aceptada es muy verosímil, aunque resulta difícil probarla porque depende de efectos en la recepción global de las obras literarias. Más sencillo es enumerar las distintas funciones de los relatos distópicos y apocalípticos, que dependen del emisor y no del receptor. En general, dichos relatos buscan funciones catárticas, estéticas, activistas, irónico-an-siolíticas, político-económicas, nihilistas y eticistas o resacralizantes (Andrade Boué 22 ss). Para los relatos que exponen y exploran, en concreto, el deterioro ambiental, Rumpala ha hablado de funciones: a) crítica, incluso pedagógica, de desencanto, de alerta y de advertencia, b) catártica, tranquilizante y consoladora, c) de habituación, y d) de capacitación y emancipación (13). Esta última sería la más interesante (aunque ha sido a veces rebatida, cf. Goodbody y Johns-Putra 9), y la que recabará nuestra atención igualmente, por plantearse cuestiones concretas: qué energías y materias necesitamos, qué nivel de consumo es deseable, qué están dispuestas a perder las sociedades, etc.

Recapitulando lo dicho hasta aquí, las propuestas teóricas relativas a la amenaza de colapso ambiental que hemos presentado caminan en el mismo sentido que la ficción especulativa o prospectiva, y fomentan esta misma tanto por la necesidad de una óptica interdisciplinar cuanto por el propio objeto de estudio, los “futuribles ambientales”. Este “cuasi-objeto” debe abordarse desde la ciencia, la antropología y demás disciplinas, pero también desde la escritura que imagina lo posible que está por venir.

Si examinamos ahora las características propias de este género, subgénero o grupo conspicuo de textos, observaremos además, en primer lugar, que muchos de esos futuribles son próximos y amenazadores, y reciben cumplimiento en poco tiempo. Se sitúan dentro del “plazo” o *kairós* al que se refiere Agamben (*El tiempo que resta* 69) para marcar el lapso testamentario en el que la amenaza provoca una temporalidad singular; en la ficción, esa temporalidad comporta un efecto de realidad poderoso. La coordenada temporal del relato es pues un futuro próximo y familiar en el que se producirá el colapso (a menudo localizado en un área concreta), no un futuro lejano como en obras clásicas de la ciencia-ficción o distopías fantásticas. Correlativamente, los

marcos espaciales de la acción no son galaxias lejanas sino el propio planeta y/o su satélite.

Añadiremos que la modalidad del ser de estos objetos (que exigiría su propio “modo de existencia” latouriano) es la de “lo imposible cierto”, es decir, un lugar complejo que participa tanto de lo factual realizado como de lo hipotético no realizado. Para comprender lo inextricable de esta noción hay que acudir a quien la propuso, Jean-Pierre Dupuy, y recordar sus enjundiosas reflexiones: lo imposible (los efectos inconcebiblemente devastadores de cualquier tipo) debe entenderse como *necesario*, no como contingente (87). Si se realiza será cierto, un posible actualizado, y si no se realiza pasará a formar parte de los posibles no actualizados, y lo expresaremos mediante el futuro perfecto de indicativo. Este razonamiento solicita de nuevo el uso de la imaginación proyectiva⁸.

Las narrativas ficcionales del colapso ecosistémico producen por tanto la extraña sensación de invocar la realidad de un modo inédito. Sus efectos sobre el receptor son inversos a los de los discursos paralelos no ficcionales, teóricos. Estos discursos teóricos desterritorializan porque problematizan nuestra comprensión cotidiana de lo real, y los textos literarios desasosiegan y desterritorializan porque problematizan nuestra comprensión de lo ficcional. En el primer caso —pongamos por ejemplo la lectura de un informe del GIEC o del último informe de la CIA⁹, o bien la asistencia/visionado de la conferencia de un colapsólogo de renombre y autoridad— se produce en el lector o auditor un *Unheimlich* inesperado y poco placentero que suscita la pregunta por la verosimilitud, veracidad, onirismo o condición de *fake new* del discurso. En el segundo caso —la lectura del *Ministerio del Futuro* de Kim Stanley Robinson, por ejemplo— la carga de verosimilitud es tan fuerte y ominosa que produce una sensación similar a la anterior, en espejo: lo que leo es ficción, pero es (casi) real. Estas reacciones epistémico-psicológicas en los receptores no han sido sondeadas suficientemente por los diferentes lenguajes artísticos, aunque sí se haya explorado la eco-ansiedad y las distintas eco-emociones¹⁰; el largometraje *Take Shelter* (2011) de Jeff Nichols es una inte-

8 Los estudios científicos y sus límites confirman esta hipótesis teórica: más allá de los 2°C de aumento de las temperaturas a nivel global aparecen cambios cualitativos imprevisibles. El especialista del clima Joachim Schellnhuber llama a esta “zona” la “terra quasi-incognita” (Servigne, Stevens y Chapelle 111).

9 Se trata esta vez de un informe sobre el mundo en 2040, “A More Contested World”, que aventura tres posibles escenarios de futuro político determinados en buena parte por la rivalidad entre USA y China. Contiene información, pero también predicciones (con cierta intención performativa), de modo que hay que darle un valor de veridicción relativo, y situarlo en esa modalidad a la que nos referimos.

10 Como lo hace, por poner un ejemplo paradigmático, el canadiense Antoine Desjardins en su reciente *Indice des feux*: cada relato que compone este libro emplea una metáfora para explorar los distintos sentimientos ligados a la destrucción ambiental: una enfermedad terminal de un adolescente, la destrucción de un lugar natural de juegos en la infancia, la muerte de un abuelo que preservaba un saber ecológico tradicional, etc.

resante excepción, menos comercial que otros precisamente por su intento de analizar el recorrido de una conciencia ante lo imposible cierto. En esta cinta, y en general en quien escucha o lee una narrativa colapsológica, coexisten la presunción de demencia o desvarío de alguien con exceso de temor (en el caso de los discursos teóricos) o de imaginación (en el caso de las ficciones), por un lado, y por otro la duda razonable sobre si el/la autor/a será una Casandra que anuncia un efecto posible ya casi real.

Estamos en cualquier caso ante aporías del objeto “impensable” o también del *unicum*, u objeto insólito en la historia humana, pero aporías en cuya eventual disolución radica la habitabilidad del planeta para muchas especies. Nuestro momento histórico gira en torno al riesgo de que lo anunciado cada vez se vuelva más real —y no, como los años de la posmodernidad, en torno al “desierto de lo real” o sospecha de la falta de consistencia de la realidad.

La dificultad de comprender el *unicum* ambiental ha sido tan ampliamente estudiada¹¹ que no volveremos a ella aquí. Ya Günther Anders propuso la etiqueta de “supraliminares” para nombrar los objetos y las acciones demasiado grandes como para ser concebidos por los hombres (cit. en Canabate 11). Más recientemente, Thimoty Morton nos invita a denominar “hiperobjetos” a esas realidades ambientales cuya comprensión se ve dificultada por la “viscosidad”, su espacialidad no local, su temporalidad en fases y su relacionalidad, y cuya aprehensión precaria pone en jaque nuestra comprensión habitual del objeto (27-96).

Importa subrayar, no obstante, que la ficción ayuda a comprender a los hiperobjetos. Claro ejemplo de esa potencialidad es la película *No mires arriba* (2021) de Adam McKay, donde la metáfora de la colisión planetaria, usada durante años con fines comerciales, estéticos, psicológicos o políticos, es término *in praesentia* de la crisis medioambiental: metáfora y ficción colaboran a hacer pensable lo impensable.

Volvamos a las características concretas del *corpus* literario en el que nos vamos a centrar. Comprende un tipo particular de ficciones surgidas en el momento *ultracontemporáneo*, como señala Claire Perrin¹², y sus características morfológicas básicas

11 Cf. un estudio razonado y completo en Hamilton, y una visión de conjunto particularmente clara y lúcida en Servigne, Stevens y Chapelle 41-87.

12 Quien ve en ello una evolución determinante:

[...] La *cli-fi* a menudo muestra una preocupación por la verosimilitud en las descripciones de catástrofes medioambientales y sociales asociadas al cambio climático. Lo cual se inscribe en una tendencia actual que distingue las obras contemporáneas de las anteriores, más cercanas al género postapocalíptico. Frente a estas últimas, los relatos de *cli-fi* actuales parecen buscar más complejidad valiéndose de datos científicos y sociológicos, y mediante la introducción de discursos políticos críticos. En este contexto, su distanciamiento respecto de los relatos del fin del mundo constituye una evolución determinante ([...] La *cli-fi* fait souvent montre d'un souci de vraisemblance dans les descriptions des catastrophes environnementales et sociales associées au changement climatique. Ceci s'inscrit dans une tendance actuelle démarquant les œuvres

serían: a) una decidida intención realista, de modo que sus cronotopos son concebibles en nuestro mundo o directamente existentes, como hemos sugerido, y mediante esa cercanía espacio-temporal crean un potente efecto de realidad (*effet de réel*), y b) la incorporación de datos científicos (aunque se trate únicamente de previsiones), sociológicos, económicos y políticos. Son obras que se distancian de la perspectiva mitológica, de modo que no equivalen, por ejemplo, a las ecoficciones descritas por Christian Chelebourg. Por el contrario, expresan literariamente la necesidad de ese “catastrofismo ilustrado” racional que exige y preconiza Dupuy como modo de cambiar la *Weltanschauung* y promover la comprensión y la praxis ecologista.

La primera de las características conlleva que no tomemos como casos de estudio los textos que exploran los futuribles desde perspectivas apocalíptico-nihilistas o muy alejadas en el tiempo y en el espacio. Este tipo de textos ha sido criticado por no empujar al activismo sino a la pasividad y a la búsqueda de un discurso de seguridades ofrecido por gobiernos y grupos autoritarios, o por afianzar como reales situaciones evitables. Sin llegar a estas conclusiones, hemos dejado de lado, por ejemplo, *Odds Against Tomorrow* de Nathaniel Rich, que, a pesar de surgir de la alarma ambiental, narra una inundación de Nueva York como único evento desastroso y se centra en el cálculo de riesgos. Otros textos que caen fuera de nuestra óptica son del tipo postapocalíptico, como *La carretera* de Cormac McCarthy o *Cenital* de Emilio Bueso (a pesar de la voluntad en este último de incluir detalles técnicos), de matiz terminal y ecogótico (como *Exodes* de Jean-Marc Ligny), declinista como *Apocalipsis suave* de Will McIntosh, distópico como *Air* de Bertil Scali y Raphaël de Andréis, etc.

En cuanto a la segunda característica, la incorporación de datos de diversas disciplinas no es exclusiva de los relatos del colapso ambiental, y de hecho caracterizaría (en cuanto a los datos científicos sobre todo) a la ciencia-ficción, especialmente a la dura. Lo relevante aquí es que esto se asocie tanto al primero de los rasgos, el realismo, cuanto a la modalidad de lo imposible cierto, en un contexto de amenaza de degradación ambiental (impensablemente) posible. Goodbody y Johns-Putra han indicado la importancia de las referencias reales científicas, en particular, en la ficción climática de última generación, frente al “despragmatismo” invocado a menudo para la ficción: “La Cli-fi se caracteriza sin embargo por una mezcla de investigación factual

ultra-contemporaines des récits plus anciens, qui se rattachent davantage au genre post-apocalyptique. À l'inverse, les récits de cli-fi actuels semblent chercher à complexifier la question à l'aide de données scientifiques et sociologiques, et grâce à l'introduction de discours politiques critiques. Dans ce contexte, leur mise à distance des récits de fin du monde constitue une évolution déterminante; Perrin 172, la traducción es nuestra).

e imaginación especulativa”¹³. Por su parte, Canavan ha insistido en que “ahora tanto política como ‘realismo’ están siempre ‘dentro’ de la ficción, en la medida en que el mundo, vivido como un flujo tecnológico y ecológico vertiginoso, actualmente se acerca más a la ciencia ficción que el de cualquier realismo histórico”¹⁴. Y Latour abogó, más radicalmente y en el contexto de su teoría de los modos de existencia, por la hibridación de ficción y realidad científica, al afirmar que “los relatos de hechos no difieren de los relatos de ficción como la objetividad [difiere] de la imaginación. Están hechos del mismo material, de las mismas figuras” (*Investigación* 245).

Es preciso hacer ahora un inciso para volver a la cuestión del género literario, y definir claramente la relación de las ficciones del colapso, tal y como las hemos caracterizado hasta aquí, con las ficciones climáticas.

Tomaremos como referencia concreta para desarrollar brevemente esta cuestión el libro editado por Axel Goodbody y Adeline Johns-Putra bajo el título *Cli-fi. A Companion*, que se presenta como compendio de las 24 obras más representativas de esta temática. Ambos autores sostienen en su introducción que la *cli-fi* no es un género literario en sentido académico, porque carece de “fórmulas” y convenciones estilísticas, pero que agrupa un conjunto de textos cuyo tema es el “cambio climático” (1). Afirman asimismo que ese conjunto toma elementos de diferentes géneros, y que la etiqueta para designarlo es correcta porque existe en todos sus componentes una temática común de cambio climático y de las cuestiones políticas, sociales y psicológicas que se le asocian (2). Insisten en aspectos caracterizadores como los eventos meteorológicos, las sequías, las pandemias, las guerras o los problemas ligados al desplazamiento de refugiados, sin olvidar la inevitable cuestión del crecimiento poblacional, pero también otros aspectos tales como la ingeniería genética o la geoingeniería (5).

Por nuestra parte, tampoco afirmamos que el *corpus* de literatura del colapso medioambiental que hemos escogido —y que afinaremos aún más— esté enteramente deslindado de la ficción climática ni forme un género independiente. En primer lugar, porque en sus textos aparecen los temas antes mencionados, así como otros presentes igualmente en las novelas analizadas en el libro de Goodbody y Johns-Putra pero no destacados en la introducción; nos referimos a factores de la crisis medioambiental no exclusivamente climáticos (como la contaminación, el exceso de plásticos y desechos o la extinción de las especies), y factores del colapso no estrictamente ambientales

13 “Cli-fi is therefore characterized by a mix of factual research and speculative imagination” (9; la traducción es nuestra).

14 “Both politics and ‘realism’ are now always ‘inside’ science fiction, insofar as the world, as we experience it, vertiginous technological and ecological flux, now more closely resembles SF than it does any historical realism” (Canavan y Robinson 17; la traducción es nuestra).

(agotamiento del petróleo o de materias primas, obsesión de dominio, maquinaciones de un científico perverso, etc.). Y en segundo lugar, porque no pretendemos demostrar aquí que nuestra agrupación presente códigos de género y convenciones estilísticas comunes, constantes y suficientemente relevantes como para merecer la etiqueta de género –aunque sí sería interesante explorar en otro lugar este asunto.

No obstante, creemos que los tres rasgos caracterizadores antes definidos dan a nuestro conjunto específico cierta independencia respecto de otros grupos de textos, o cierta homogeneidad dentro del grupo de la ficción climática, si se quiere. Y en todo caso, nuestro conjunto queda definitivamente más próximo a la ficción climática realista y proactiva, que a la ficción climática de otro tipo como la fantástica, de realismo mágico o de aventuras.

Examinaremos ahora en varios textos literarios recientes los tres rasgos constitutivos a los que nos hemos referido con anterioridad: una singularidad modal, un cronotopo cercano y un apoyo en datos de una o varias disciplinas.

Una de las obras muy recientes que mejor combina estos rasgos es sin duda *El Ministerio del Futuro* de Kim Stanley Robinson, magnífico y esforzadísimo intento de ofrecer soluciones proyectivas pero posibles al colapso global y sus efectos. El tercero de los rasgos es evidente desde el momento en que la intención es poner al alcance del lector realidades y procesos complejos poco atractivos en un formato informativo puro: nos referimos, por ejemplo, a datos de tipo físico-químico como las temperaturas y humedad ambiental que resultan letales para el ser humano; el libro explica que debe combinarse una humedad del 100% y una temperatura sobre 35° en olas de calor del llamado «bulbo húmedo». O, en el ámbito socioeconómico, datos relativos a las cooperativas de Mondragón impulsadas por el sacerdote José María Arizmendiarieta desde 1956, y que se toman como ejemplo de empresas autogestionadas prósperas de implantación muy extendida, en la ficción. O datos tecnológicos y de geoingeniería, como los relativos a una iniciativa concreta real de la Universidad de Arizona para frenar el deshielo de los glaciares árticos, iniciativa que se pone en práctica en la novela. Este tipo de referencias, abundantísimas, explican que el conocido periodista y activista ambiental Bill McKibben, habituado al ensayo informativo, viera en el texto de Robinson una anti-distopía “realist to its core”¹⁵.

15 En este mismo sentido, las palabras de Chris Pak referidas a la trilogía *Science in the Capitol* son aplicables a esta novela: “La habilidad de Robinson para combinar especulación científica y técnica, crítica social, política y económica, y descripciones de la vida cotidiana de las personas tal y como se ve afectada por el cambio climático, le permite incluir lo que, en otro escritor, habrían sido tratados abstractos científicos, políticos y económicos con significado humano” (“Robinson’s ability to combine scientific and technical speculation, social, political and economic critique and depiction of the everyday lives of people as they are affected by climate change enables him to invest what might, at the hands of another writer, have been abstract scientific, political and economic

En cuanto al cronotopo, la trama comienza en 2025 y discurre por las décadas posteriores, especialmente en Zúrich y las montañas suizas porque es ahí donde se ubica el organismo llamado Ministerio del Futuro, pero también en varios lugares de todos los continentes (EEUU, Brasil, Rusia, Namibia, etc.). Es decir, en un tiempo inminente y unos espacios planetarios, no de galaxias lejanas.

En fin, la modalidad de lo imposible cierto impregna literalmente todo el libro. En su tonalidad negativa, en primer lugar, porque la dinámica narrativa parte de un episodio climático en India (esa mentada ola de calor de “bulbo húmedo”) que causa la muerte de miles de personas. Si atendemos a informaciones reales, debemos ubicar este arranque ominoso entre lo real y lo ficticio: ya han ocurrido tragedias semejantes en abril de 2022, en zonas de la frontera entre India y Pakistán. Más adelante en el texto se mencionan otros desastres climáticos igualmente modalizados en el sentido de lo imposible cierto; por ejemplo, una enorme inundación en Los Ángeles que destruye enteramente la ciudad y causa la muerte de 7000 personas (Robinson 284). Sabemos que las inundaciones en esta ciudad y en otras zonas de California han aumentado en los últimos años, causadas por tormentas del llamado “río atmosférico”; en marzo de 2023 afectaron a unos 30 millones de personas y provocaron desplazamientos de tierra y roca facilitados por la erosión de las tierras, intensificada a su vez por los megaincendios estivales pasados. A esto se añade más tarde, en la novela, que el aumento de la demanda de energía eléctrica para alimentar los aparatos de aire acondicionado en Florida ocasiona interrupciones en el suministro que matan a cientos de personas en un solo día (361). Se trata de una posibilidad más que plausible en los tiempos venideros para los grupos de riesgo.

Además, en el texto los desórdenes sociales, las huelgas generales masivas en Berlín, Tokio, Nueva York, Moscú, Pekín, etc., y la afluencia de millones de migrantes climáticos desestabilizan a los países, y en concreto Pakistán e Irán amenazan con entrar en guerra (294). Sobre todo el primer y tercero de estos eventos —pero puede pensarse que también el segundo en combinación con el primero, si pensamos en lo que está sucediendo en Francia, por ejemplo— son ya hechos en algunos lugares del planeta especialmente vulnerables por causas político-económicas estructurales, geográficas, climáticas, etc. Junto a ello, en la ficción se producen una crisis y recesión económica mundiales, muy plausibles dentro del sistema capitalista, constitutivamente sujeto a ellas, como también lo es que se asocian a los problemas ambientales: la Justicia Medioambiental insiste en que los recortes en presupuesto destinado a paliar la

treatises with human significance”, Pak 108; la traducción es nuestra).

contaminación, la desertización, los incendios, la deforestación, etc., y la postergación de normativas ambientales por un contexto de emergencia económica, repercuten sobre el bienestar y nivel económico de todos, pero especialmente de los grupos más precarios.

Un último tema asociado a la modalidad de lo imposible cierto, pero de análisis más complejo, es el del ecoterrorismo. La novela se explora largamente sobre la importancia que adquieren los movimientos ecoterroristas y su papel en la transición hacia la habitabilidad y sostenibilidad del planeta. Se narra con detalle el surgimiento de grupos de acción violenta (v. gr. los “hijos de Kali”) que emplean medios como secuestros, asaltos, drones de disuasión y ataque, bombas o incluso asesinatos, para obtener sus fines lógicos de preservar el entorno y la vida en la Tierra. El lector, ante los episodios de ataques ecoterroristas a individuos y colectivos “culpables”, y ante los diálogos que recuperan argumentarios tradicionales que legitiman o desautorizan la violencia, queda situado en un punto frágil no sólo entre lo moralmente bueno y lo malo¹⁶, como en una obra literaria tradicional que plantee la problemática del terrorismo, sino entre lo ficcional y lo real: ¿es verosímil que nos espere, al menos en parte, una reacción de este tipo por parte de exaltados o de “justicieros”? La dificultad de dirimir esto es tanto mayor cuanto que un grupo extraoficial del propio Ministerio del Futuro comete también actos ecoterroristas (cuya intensidad no se especifica) para, por ejemplo, conseguir el cierre de una central termoeléctrica (122). La comparación con organizaciones de tipo CIA se impone, y con ello se acrecienta la intensidad de la pregunta anterior. No obstante, cuando la amplitud de los atentados se dispara hasta convertirse en amenaza constante y global, de modo que no hay lugar seguro en la tierra (360), el “cierto” de la modalidad pierde fuerza y el “imposible” la gana; la universalización de la posibilidad le quita fuerza de realidad.

Por otra parte, algunos aspectos de la novela, como las transvocalizaciones que dan la palabra a un átomo de carbono o un fotón, limitan también el efecto de realidad. Pero es igualmente cierto que el cambio de perspectiva narrativa permite al lector conocer subjetividades totalmente inesperadas y comprender trayectorias físico-químicas —y por tanto datos científicos, de nuevo— a través de las vivencias de seres inanimados.

Observemos que Robinson escoge, además, el anverso de la modalidad de lo imposible cierto ligado al colapso ambiental. Este anverso sigue a los acontecimientos

16 Las actividades de todos estos movimientos son presentadas con ambigüedad por el autor: no se aprueban sus métodos, pero implícitamente se indica que son necesarios para el cambio. Por ejemplo, los atentados masivos a aviones, que causan 7000 muertos, tienen como resultado muy rápido el abandono de este tipo de transporte por el miedo de los posibles viajeros a convertirse en víctimas (Robinson 237).

antes presentados y es simultáneamente su contrapunto y consecuencia; consiste en la concepción de ideas y proyectos y la puesta en marcha de reformas y acciones en todos los ámbitos, a nivel tanto individual como colectivo estatal y empresarial. Proponemos una lectura de lo imposible cierto que se adapte a este giro y redefine la expresión poniendo el foco en la *via positiva*, resemantizando el colapso por lo que es desde una mirada remediadora o reparadora, y no en la *via negativa*, determinándolo por lo que no es desde esa misma mirada. Esto significa que, por hacer un listado no exhaustivo, la reducción de emisiones de CO2 en general, y en particular el esfuerzo conjunto de los bancos nacionales para emplear como incentivo a la descarbonización la bonificación por “carboncoins” —cuyo pago llega incluso a darse directamente al campesino por implementar acciones de agricultura regenerativa—, la reducción de la producción de combustibles fósiles hasta su desaparición y su reemplazo por biocombustibles, energías eólica e hidrógeno, la formación de organismos internacionales (Cooperativa del Internet Global, Cooperativa de Crédito internacional, Internet de los animales, etc.) que ayudan a la transición desde varias áreas, y hasta la asunción en muchos gobiernos de la Teoría Monetaria Moderna (378), en definitiva, todas las medidas adoptadas por gobiernos, particulares, empresas u ONGs, deben poderse ver por el lector como imposibles ciertos. Es decir, recogiendo la primera definición de la modalidad, como posibilidades no realizadas pero plausibles, y reales cuando se realizan. También —recordemos— como efectos *necesarios* y no contingentes. Por último, como efectos susceptibles de ser formulados en futuro perfecto de indicativo: la crisis ambiental sigue, pero la *habremos revertido* y *habremos mitigado* sus efectos. Podemos “seguir con el problema”, por parafrasear a Haraway, y nos *habremos ocupado* con cierto éxito de él.

Por supuesto, el otro matiz inscrito en “lo imposible” de nuestra modalidad, y que remite a lo impensable o lo insoportable, se modifica desde esta nueva óptica. Ahora sigue designando algo casi inconcebible, casi impensable, pero por su carácter propicio y no nefasto. La singularidad modal en la ficción del colapso no se altera sustancialmente, pero los futuribles ambientales se ofrecen al lector como *rei fasti*. La propia colapsología teórica ha dado muy pronto este giro, orientando la reflexión hacia la forma de aprender a vivir con las malas noticias y a encontrar fuerza y valor para encararlas y actuar (Servigne, Stevens y Chapelle 28).

Es cierto que la inflexión esperanzadora presente en todo el libro ha producido en algunos lectores la percepción de una excesiva utopiedad y, por tanto, falta de realismo y alejamiento de nuestra modalidad. Pero a esos lectores el autor contestaría con una frase contra el derrotismo, como uno de los personajes: “no te rasgues las vestidu-

ras de buenas a primeras y nos acuses de que no podemos predecir las consecuencias no intencionadas, de que los efectos secundarios serán tan nefastos que pesarán más que el bien buscado, etc.” (Robinson 275). *El Ministerio del Futuro* parece seguir la opinión de Gerry Canavan, con quien Robinson editó la recopilación de artículos sobre ficciones apocalípticas *Green Planets: Ecology and Science Fiction*, de que “incluso las pesadillas distópicas y los apocalipsis seculares que prevalecen en la ciencia ficción contemporánea apuntan, como ejemplos negativos, en la dirección de la utopía: hagas lo que hagas, que no sea esto”¹⁷. Canavan —y Robinson en el postfacio—, pese a que la mayor parte de los artículos analizan escenarios distópicos, sugiere ver en estos una potencial utopía y recoge la idea de Carl Freedman de que contienen una dialéctica de deflación e inflación o “impulso futurológico” positivo (16)¹⁸.

No es extraño por consiguiente que se haya incluido a veces la novela de Robinson en el género del *solarpunk*. De reciente creación, este afirma en el manifiesto que le da origen que puede ser “utópico, solo optimista, o preocupado por las luchas actuales en pos de un mundo mejor, pero nunca distópico. Nuestro mundo se conmueve con las calamidades y necesitamos soluciones, no solo avisos alarmados”¹⁹. Las intenciones del *solarpunk* coinciden por tanto con las de Robinson, para quien “el anhelo está ahí, y las herramientas también (ciencia y política y cultura), de modo que la lucha ha empezado ahora y seguirá durante al menos varios siglos”²⁰. El sustrato contracultural del *solarpunk*, inscrita implícitamente en la forma de manifiesto y explícitamente en el texto, no se encuentra sin embargo en la novela de Robinson. Pero el movimiento reconoce la influencia histórica recíproca de la política y la ciencia ficción, y considera a esta última como una forma de activismo, recogiendo el anhelo del autor americano.

Otro modo de enfocar la importancia de la intervención humana en la crisis ambiental es sin duda la acción política. Latour nos ofrece de nuevo una reflexión sobre

17 “Even the dystopian nightmares and secular apocalypses that so dominate contemporary SF point us, by negative example, in the direction of utopia: whatever else you do, don't do this” (Canavan y Robinson XI; la traducción es nuestra).

18 No olvidemos, por otra parte, que la tecnofilia de la novela está en consonancia con su antropocentrismo débil: la ficción transicionista de Robinson, como todas las que comentamos aquí (incluso la de Haraway), entienden implícita o explícitamente que la solución a la crisis ambiental pasa por la intervención eficaz de la especie humana. Gestionar lo más eficazmente posible el colapso y la extinción (no humana y humana) sólo puede hacerse desde nuestra agentividad. Aunque eso signifique mantener un cierto grado de humanismo, a la manera de, por ejemplo, el propuesto por William E. Conolly para contrarrestar la postura de nihilismo agresivo, cercano a ciertas formas de excepcionalismo acentuadas por la proximidad del desastre ecosistémico. Conolly explica la pertinencia actual de fomentar un humanismo “enredado” (*entangled*) para un mundo fragilizado que tome en cuenta los avances en biología, etología, neurociencia, etc. y las formas de comprensión e interacción nuevas a las que nos invitan (17-22).

19 “Utopian, just optimistic, or concerned with the struggles en route to a better world, but never dystopian. As our world roils with calamity, we need solutions, not only warnings” (VV. AA.; la traducción es nuestra).

20 “The desire will be there, and the tools are there (science and politics and culture), so the struggle is on, starting now and going on for some centuries at least” (Canavan y Robinson 247; la traducción es nuestra).

cambios potencialmente eficaces en este sentido mediante su “ecoficción” (es el título que aparece en el diario *L’Obs* en el que fue publicada) llamada “En 2025, on vote la fin du pétrole”. El cronotopo, fijado en título y subtítulo²¹, es Bagdag, en el ya inminente año 2025.

Latour invita a pensar, en sintonía con su “parlamento de las cosas”, en que entidades no estatales y no humanas tomen la palabra (mediante representación humana) en el debate político internacional sobre el medioambiente que tiene lugar en una gran Asamblea. Esas entidades son la Delegación de los Océanos (compuesta por oceanógrafos, militantes activistas del mar y pescadores), la Atmósfera, las Especies en vía de Extinción, la Amazonia, los Suelos, etc., e incluso el Petróleo y el Carbón (“En 2025” 96). La elección de los representantes de estos “Territorios” (es el nombre que les da Latour) se produce simultáneamente con la de los representantes nacionales, en las elecciones generales, y su funcionamiento se organiza y realiza en línea. En la Asamblea también participan los líderes de *lobbys* y grandes empresas privadas y semipúblicas productoras de CO₂, empresas que Latour nombra explícitamente: Exxon, Total, Petrobras, Aramco y Gazprom. Al principio renuentes, aceptan acudir cuando las ONG se comprometen a retirar las denuncias contra ellos.

Latour imagina la influencia de la ciudadanía a través del antiguo experimento francés de los “cahiers de doléances” (‘cuadernos de quejas’) prerevolucionarios, textos elaborados en este caso por todos los habitantes del planeta y dirigidos a la Asamblea o Parlamento internacional. Por su parte, los científicos han renunciado a expresarse a través del GIEC para evitar el conflicto entre ciencia y diplomacia (“En 2025” 97), y hacer oír su voz en el seno de los Territorios. Además, se implanta un Derecho internacional de injerencia ambiental para proteger al planeta, asegurado mediante Cascos verdes dirigidos por un Consejo de seguridad que incluye a los Territorios.

El 3 de diciembre de 2015, la Asamblea vota el fin del petróleo²²; para llevarlo a cabo la comunidad internacional deberá entregar enormes indemnizaciones a las empresas que producen el combustible, otorgar un “crédito carbono” a los más pobres, y sobre todo compartir el “espacio carbono”, como antes la humanidad ha distribuido el espacio geográfico.

21 “Mientras que la COP21 se ha inaugurado en París, el filósofo Bruno Latour se proyecta hacia el futuro. Para el *Obs*, imagina una asamblea en la que los estados dialogan con las delegaciones de los océanos y de la Amazonia... y llegan por fin a un acuerdo” (“Alors que la COP21 s’est ouverte à Paris, le philosophe Bruno Latour se projette dans le futur. Pour l’*Obs*, il imagine une assemblée où les États dialoguent avec les délégations des océans et de l’Amazonie... et parviennent enfin à un accord”; la traducción es nuestra). El texto se atribuye a continuación a Bruno Latour, enviado especial a Bagdag.

22 Y de nuevo aparece el intertexto revolucionario galo: hay una atmósfera de noche del 4 de agosto (97), es decir, de la noche en la que la Asamblea Constituyente francesa votó el fin de los derechos y privilegios señoriales, en 1789.

Tanto el cronotopo como los datos aportados permiten incluir este texto en el grupo que analizamos en este trabajo. A su vez, la modalidad de lo imposible cierto está asegurada en primer lugar por la forma de reportaje periodístico; se trata de un reportaje literario tanto por su estilo cuidado como por su ficcionalidad, pero los acontecimientos reseñados no son racional ni colapsológicamente inverosímiles ni absurdos. Sin embargo, es interesante observar que la posibilidad modal existe más para el momento de la publicación del texto que para el momento presente, en 2023, en que parece más difícil que la proyección imaginaria del fin del petróleo se cumpla. En fin, la presencia de corporaciones industriales concretas en la negociación ambiental internacional constituye un elemento relevante para la modalidad *cierta* del escrito; el autor no se equivoca al sugerir que la presencia de estas empresas en la negociación es fundamental, pero además, desde el punto de vista literario, refuerzan el efecto de realidad.

Veamos ahora otro ejemplo de texto donde la perspectiva para abordar el problema ambiental intenta ser omnicomprensiva. Nos referimos a la novela de Jean-Pierre Goux²³ cuyo título es *Siècle bleu*. Los dos volúmenes que la forman tienen, a su vez, los subtítulos de *Au coeur du complot* y *Ombres et lumières*. Mencionamos los elementos paratextuales porque por un lado encuadran la novela en el género del “thriller ecológico”, y por otro dejan entrever parte del contenido, que engloba las luces y sombras del esfuerzo por paliar los problemas ambientales.

En el primer volumen el gobierno de USA, dominado por una corporación industrial, organiza y promueve mediáticamente una expedición a la luna en la que participa un astronauta bloguero, Paul Gardener, muy apreciado por la población. La expedición es presuntamente exploratoria, pero su objetivo real consiste tanto en extraer helio-3 lunar para emplearlo en la producción futura de energía mediante fusión nuclear, cuanto en destruir una base de prospección lunar china de inminente implantación. La narración recorre minuciosamente los esfuerzos tecnológicos de un movimiento ecologista clandestino llamado Gaia²⁴ para descodificar los mensajes del bloguero, que desenmascara las verdaderas intenciones de la expedición, y para dar a conocer la verdad a la población engañada. Se ofrecen al lector datos reales de todo tipo: desde la existencia de proyectos semejantes ahora conocidos (pero no tanto en el año de publicación de la novela), como *Artemis* o *TechTheMoon* y el anterior programa *Constellation*, la existencia de un centro de simulación llamado Biosfera 2 en el desierto de Arizona, o la

23 Jean-Pierre Goux es matemático, ingeniero, activista y escritor. Formado en Francia, ha trabajado en USA durante un tiempo, especialmente en investigación matemática, simulación de problemas y optimización. Su conocimiento de muchas de las realidades que explora en la novela es directo y profundo.

24 Nombre archicomún elegido para desnortar a quienes quieran impedir sus acciones.

masacre anual de los delfines en Taiji²⁵, hasta los algoritmos de detección de mensajes de la NSA y la labor del *Earth Simulation Center* en Yokohama o el potencial destructor de la *E-bomb* electromagnética. La incorporación en la novela de estas realidades contemporáneas extraordinarias en complejidad y poder de control y ejecución la sitúa en nuestra modalidad de lo imposible cierto.

La intriga del segundo volumen se organiza en torno a la caza y captura del líder de Gaia, Abel, y la revelación progresiva de los pormenores de la operación secreta “Trueno negro” que lleva a cabo el gobierno. Esta última incluye la explosión de una bomba nuclear en Nuevo México, en territorio de los indios navajos, presuntamente lanzada por el gobierno chino; después se sabrá que la bomba fue lanzada por el propio gobierno americano, para exculparse.

Otros organismos, proyectos o instituciones reales continúan en este segundo volumen haciendo de soporte realista por debajo de la trama de género (que se desboca un poco), y sobre todo se dedica un amplio espacio a detallar la organización del crimen organizado internacional: la colaboración entre mafias de la droga, tráfico de armas, blanqueamiento de dinero en los paraísos *offshore*, vinculación entre el dinero de bancos y *trusts* delictivos con los servicios secretos de los Estados, etc. Sirvan como botón de muestra estas líneas sobre Londres, paraíso para los criminales: “Invierten su fortuna a cambio de la benevolencia de las autoridades. Algunos expertos piensan que, sin esa afluencia de dinero, la City se hundiría. La ONU, por su parte, llega a afirmar que durante la crisis financiera de 2008 se inyectaron en el sistema bancario cientos de miles de dólares de dinero sucio para salvarlo”²⁶. El lector puede acudir a internet para confirmar, en principio, estas informaciones²⁷. También se exploran en modo realista las maniobras mediáticas de manipulación de masas, pese a que, como en el primer volumen, la población acabará reaccionando contra las mentiras y liderando un cambio de paradigma completo.

Por otra parte, en el díptico de Goux la temática ecologista gira en torno a la idea del “siglo azul”, o nuevo estadio de la evolución humana; en el siglo azul o siglo XXI,

25 Empleada en la novela para, en primer lugar, explicar el tipo de acción de la organización Gaia, que excluye explícitamente atentar contra vidas humanas y no humanas. Este tipo de activismo desmiente la acusación de ecoterrorismo que lanza el gobierno contra Gaia para inculpar a alguien concreto del fracaso de la expedición lunar. Pero, en segundo lugar, uno de los delfines atrapados vivos en Taiji tendrá cierto papel en el volumen siguiente, porque se le envía a una base militar china con una bomba electromagnética.

26 “Ils y investissent leur fortune en échange de la bienveillance des autorités. Certains experts pensent que, sans cet afflux d’argent, la City s’écroulerait. L’ONU, elle, va jusqu’à affirmer que pendant la crise financière de 2008, des centaines de milliards de dollars d’argent sale ont été injectés dans le système bancaire pour le sauver” (*Ombres* 179; la traducción es nuestra).

27 Cf. por ejemplo la noticia publicada por Syal en *The Guardian* o el artículo de Philippe Herlin publicado en la web de Or.fr. Pero cf. igualmente el documento moderado “Tracing Dirty Money - An Expert on the Trail” publicado por la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (United Nations Office on Drugs and Crime).

de transición, los humanos aprenderán a vivir entre ellos y con la biosfera por mucho tiempo (*Ombres* 57). Se trata de una revolución global y a todos los niveles hacia una habitabilidad planetaria posible, que precisa de varios instrumentos: imágenes, relatos, experiencias y creencias. No hay espacio aquí para desarrollar estos instrumentos, pero sí para aclarar por qué hemos mencionado algunos de los aspectos anteriores.

En cuanto a los datos reales, ya sabemos que son un ingrediente imprescindible de las ficciones estudiadas en este trabajo. Goux se ha referido precisamente a su novela como a una “utopía realista”²⁸, etiqueta que además e indudablemente acerca esta ficción a nuestra categoría de lo imposible cierto. De hecho, también acerca a ella la reacción colectiva de la población mundial contra las élites económicas malvadas al final de la novela.

A su vez, y en tanto que conjunto de datos reales, merece una mención especial todo lo referido al crimen organizado internacional: lo hemos destacado porque Goux lo identifica como fuerza antiecológica de primera magnitud. En efecto, los líderes de las macroempresas, organismos, colectivos e instituciones delictivas controlan los recursos energéticos del planeta, entre otras muchas cosas, y por tanto toman las decisiones fundamentales para optar por la promoción y desarrollo de una u otra fuente; como es sabido, esas decisiones son dictadas por la rentabilidad económica y no por la sostenibilidad. Combatir el crimen internacional es por consiguiente necesario para emprender una acción ecologista global; sin duda este nuevo discurso político sitúa a la novela de Goux en el grupo más original de las ficciones de futuribles ambientales.

En lo relativo al cronotopo, la novela sucede en un periodo extraordinariamente breve, veintiocho días, porque describe el despertar de la conciencia planetaria y no la puesta en marcha y seguimiento de iniciativas concretas. A su vez, los lugares en los que se emplaza la acción son precisos y verdaderos, especialmente norteamericanos; de hecho, se incluye un mapa de USA al comienzo del tomo segundo que ayuda al lector a cartografiar el desarrollo de la acción.

Finalmente, la singularidad modal de la novela, que se ajusta, como hemos apuntado, a lo imposible cierto, se despliega desde el comienzo. Porque en la advertencia preliminar, tras la afirmación esperada —por ser código de género— de que los personajes no históricos son puramente ficcionales, se afirma: “Los curiosos acontecimientos que siembran este relato deben también mucho a ciertas coincidencias, llamadas sincronicidades, sobre cuyo carácter fortuito o ineluctable podríamos debatir

28 Cf. el podcast de su entrevista publicado en Usbek & Rica.

ampliamente”²⁹. Notemos, en primer lugar, cómo la expresión del comienzo de la cita reenvía más a un relato de misterio decimonónico que a un *thriller*, creando un clima de indefinición para que el lector reciba la frase entera en un contexto de ambigüedad. Advirtamos, en segundo lugar, la alusión al concepto de sincronicidad, que designa en Karl Jung la simultaneidad de dos eventos vinculados entre sí por lazos no causales. Afinar este concepto aquí sería una tarea ingente, porque reenvía a múltiples espiritualidades y religiones antiguas, y nos llevaría demasiado lejos de la intención de este estudio. Pero nos quedaremos con su cualidad ambivalente y discutible, como explica la cita, de azaroso o necesario. Porque, aunque las ideas de azar y necesidad no equivalen a la imposibilidad y la posibilidad, se entrelazan con ellas; lo azaroso se aproxima a lo imposible, y lo necesario a lo cierto. Asociación habitual que debía transformarse mediante la categoría de lo imposible cierto, pues recordemos que, para Jean-Pierre Dupuy, lo imposible debía entenderse como necesario, no como contingente.

Por último, y en tercer lugar, señalemos que en la novela la sincronicidad opera como sustrato de una teleología o, mejor, de una teleonomía oculta en el cosmos (y explicitada a través del chamanismo). El protagonista de la novela acaba explicando las casualidades mediante la intervención de una inteligencia superior que favorecía las coincidencias improbables. De algún modo, la afirmación de esa teleonomía refuerza la plausibilidad de la hipótesis: lo que sucede tiene más posibilidades de llegar a ser si una inteligencia superior dirige el rumbo de la Historia.

Sin duda Goux se complace en el juego modal. Antes del comienzo narrativo de la revolución mundial, en el segundo volumen, cita la frase siguiente de Edgar Morin: “Lo probable no es seguro y a menudo lo que sucede es lo inesperado”³⁰. No olvidemos tampoco que Goux ha sido nombrado director del Instituto de Futuros Deseables, “escuela” que procura a empresas, asociaciones o colectividades territoriales orientaciones para interpretar presente y futuro, e instrumentos que les permitan reinventar formas de avanzar en el mundo nuevo³¹.

En fin, Goux se posiciona, como Robinson, lejos de los relatos clásicos y contemporáneos de fines del mundo catastrofistas puros, y aporta una visión positiva de la transición a un futuro viable.

29 “Les curieux événements qui ponctuent ce récit doivent cependant beaucoup à certaines coïncidences, aussi appelées synchronicités, dont on pourrait longtemps débattre du caractère fortuit ou inéluctable utopie réaliste” (*Au cœur* 9; la traducción es nuestra).

30 “Le probable n’est pas certain et souvent c’est l’inattendu qui advient” (*Ombres* 245; la traducción es nuestra).

31 Cf. su página web en <https://www.futurs-souhaitables.org/>.

El último relato compuesto que mencionaremos aquí y que también lo hace son las conocidas *Historias de Camille. Niños y niñas del compost* de Donna Haraway, incluidos en *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Mucho se ha escrito de esta obra, de modo que nos ceñiremos a lo que importa para esta investigación.

En cuanto a los datos, se aportan ciertas precisiones sobre la forma de realizar los enlaces simbiogenéticos entre niños y niñas, por un lado, y animales, por otro; como ejemplo citemos la “mejora” de los intestinos humanos mediante la introducción en la leche del bebé de alcaloides tóxicos de las mariposas monarca. Estos insectos emplean los alcaloides para defenderse contra los depredadores.

El cronotopo elegido es relativamente cercano e incluye, en un principio y en cuanto al espacio, valles de los Apalaches contaminados por la minería. El tiempo en el que transcurre la acción fue fijado por el taller del Coloquio de Cérisy en el que surgió el texto: se fijó el marco temporal de 2025 a 2425, cinco generaciones humanas. El relato comprende no obstante varios años antes, porque se habla de la “Gran vacilación” entre los años 2000 y 2050:

La Gran vacilación fue una época de ansiedad inútil, ampliamente extendida, ante la destrucción medioambiental, la evidencia irrefutable de la aceleración de extinciones masivas, el violento cambio climático, la desintegración social, las guerras por doquier, el continuo aumento de la población humana [...] y las vastas migraciones de refugiados humanos y no humanos sin refugio (221).

Finalmente, bajo el paraguas de la modalidad singular de lo imposible cierto pueden encuadrarse varias facetas. La primera y más importante consiste en el “emparentamiento” o hermanamiento con especies distintas; resulta perfectamente plausible que se vaya a realizar de forma menos drástica y sin manipulación genética pero con similar eficacia para proteger el reino animal no doméstico. La segunda faceta es la fuerte reducción del número de humanos en el planeta y las grandes extinciones animales, ya *in fieri* en el mundo real. Y dentro de la tercera faceta pueden englobarse aspectos relativos a una pedagogía muy verosímil, como el fomento de la amistad y hermandad en detrimento del amor procreativo. Es interesante asimismo la insistencia en heredar sin negaciones, es decir, aceptando lo que se recibe sin intentar partir radicalmente desde cero o generando historias de apocalipsis ni de salvación súbita, sino “siguiendo con el problema” de los mundos dañados (229). Ya sabemos además que la narración de ficciones y el juego son fundamentales en el proyecto pedagógico que plantea la bióloga —cuya “imposibilidad” sin duda ya se ha transformado en cierta.

Hay que admitir sin embargo que este relato de Haraway se sitúa en una zona liminal, en el borde del conjunto de textos aquí estudiados, por la proyección temporal amplia y por lo extremo de sus propuestas de hibridación genética. Pero su tonalidad positiva y los aspectos antes expuestos permiten incluirlo en el *corpus* estudiado.

Los límites de espacio de este trabajo obligan a concluir. Hemos querido contribuir a la exploración de los textos actuales del colapso mediante el recorrido de algunas de las posturas teóricas más relevantes, seguido de una propuesta caracterizadora para un grupo específico de textos literarios contemporáneos. No se trata de un grupo cerrado, como tampoco está cerrada esta línea de investigación, que puede enriquecerse y ampliarse con nuevas ficciones de futuribles ambientales. Hemos optado por analizar textos de tonalidad futuroológica positiva porque un catastrofismo ilustrado riguroso debe, sin excluir el razonamiento o heurística del temor, admitir como posible una transición y una resiliencia ambientales. En muchos de esos textos la técnica y la tecnología se contemplan como instrumentos para la praxis ecológica eficaz, y se fomenta la búsqueda de relatos éticos e incluso espirituales nuevos que ayuden a dotar de significado al colapso. Por todo ello, estas ficciones que realizan proyecciones imaginarias de formas de agentividad humana y no humana contienen formas de consuelo y esperanza, y pueden ser fermento de transición y de resiliencia.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *El tiempo que resta: Comentario a la carta a los Romanos*. Traducido por Antonio Piñero, Madrid, Trotta, 2006.
- Andrade Boué, Pilar (coord.). *Catástrofe y fines del mundo en la literatura: Estudios sobre el imaginario del desastre y apocalíptico*. Madrid, Guillermo Escolar, 2022.
- Barrau, Aurélien. *Le plus grand défi de l'histoire de l'humanité: Face à la catastrophe écologique et sociale*. París, Michel Lafon, 2020.
- Bird Rose, Deborah; Thom van Dooren y Matthew Chrulew (eds.). *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*. Nueva York, Columbia University Press, 2017.
- Bueso, Emilio. *Cenital*. Madrid, Salto de Página, 2012.
- Canabate, Alice. *L'écologie et la narration du pire: Récits et avenir en tensions*. París, Eds. Utopia, 2021.
- Canavan, Gerry y Kim Stanley Robinson (eds.). *Green Planets: Ecology and Science Fiction*. Wesleyan University Press, 2014.

- Chelebourg, Christian. *Les écofictions. Mythologies de la fin du monde*. París, Les Impressions Nouvelles, 2012.
- Conolly, William E. "Extinction Events and Entangled Humanism". *After Extinction*, Richard Grusin (ed.), University of Minnesota Press, 2018, pp.1-26.
- CoResilience. *Premières réponses en temps chaotiques*. <https://www.coresilience.be/> 5 May 2024.
- Damasio, Alain (ed). "La revél des imaginaires", *Socialter*, no. 8, 2020.
- Desjardins, Antoine. *Indice des feux*. Saugenay, La Peuplade, 2021.
- Dupuy, Jean-Pierre. *Pour un catastrophisme éclairé: Quand l'impossible est certain*. París, Seuil, 2002.
- Foessel, Michaël. *Après la fin du monde: Critique de la raison apocalyptique*. París, Seuil, 2012.
- Goodbody, Axel y Adeline Johns-Putra. *Cli-fi: A Companion*. Oxford, Peter Lang, 2019.
- Gopnik, Blake. "The Yes Men: Revenge of the Pranksters". *The New York Times*, 17 Feb. 2022, <https://www.nytimes.com/2022/02/17/arts/design/yes-men-collective-carriage-trade-gallery.html> 5 May 2024.
- Goux, Jean-Pierre. *Siècle bleu*. Tomo I: *Au cœur du complot*. Rezé, Eds. La Mer Salée, 2014a.
- _____. *Siècle bleu*. Tomo II: *Ombres et lumières*. Rezé, Eds. La Mer Salée, 2014b.
- _____. "Avec Siècle Bleu, j'ai voulu écrire une utopie réaliste". *Usbek & Rica*, 28 Ene 2019. <https://usbeketrica.com/fr/article/jean-pierre-goux-siecle-bleu-utopie> 5 May 2024.
- Hamilton, Clive. *Requiem for a Species: Why We Resist the Truth about Climate Change*. Londres y Nueva York, Routledge, 2015.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducido por Helen Torres, Bilbao, Consonni, 2019.
- Herlin, Philippe. "Les banques sauvées de la crise de 2008 par l'argent sale: et maintenant?". *Or.fr*, 4 Oct. 2018, <https://or.fr/actualites/banques-sauvees-crise-de-2008-par-argent-sale-drogue-1405> 5 May 2024.
- Institut des futurs souhaitables. <https://www.futurs-souhaitables.org/> 5 May 2024.
- Jonas, Hans. *El principio de responsabilidad: Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*. Barcelona, Herder, 1995.

- Jung, Carl. *La interpretación de la naturaleza y la psique*. Barcelona, Paidós, 1964.
- Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- _____. *Investigación sobre los modos de existencia: Una antropología de los modernos*. Traducido por Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2013.
- _____. *Face à Gaïa: Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*. París, Eds. La Découverte, 2015a.
- _____. "En 2025, on vote la fin du pétrole". *L'OBS*, 3 Dic. 2015b, <https://bibliobs.nouvelobs.com/idees/20151203.OBS0673/en-2025-on-vote-la-fin-du-petrole-la-cop31-racontee-par-bruno-latour.html> 31 Agosto 2023 5 May. 2023.
- _____. *Cara a cara con el planeta: Una mirada sobre el cambio climático alejada de posiciones apocalípticas*. Traducido por Ariel Dilon, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2017.
- Le Floc'h, Maud. "Les potentiels de la fiction: le cas du 'parlement de Loire'". *Horizons Publics*, 9 Nov. 2020, <https://www.horizonspublics.fr/environnement/les-potentiels-de-la-fiction-le-cas-du-parlement-de-loire> 5 May 2023.
- Ligny, Jean-Marc. *Exodes*. Nantes, L'Atalante, 2012.
- McCarthy, Cormac. *La carretera*. Barcelona, Mondadori, 2007.
- McIntosh, Will. *Apocalipsis suave*. Barcelona, Gigamesh, 2016.
- McKay, Adam. *No mires arriba*. Hyperobject Industries y Bluegrass Films, 2021.
- McKibben, Bill. "It's Not Science Fiction". *The New York Review of Books*, 17 Dic. 2020, <https://www.nybooks.com/articles/2020/12/17/kim-stanley-robinson-not-science-fiction/> 5 May 2023.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.
- Nichols, Jeff. *Take Shelter*. Hydraulx, 2011.
- Office on Drugs and Crime. "Tracing Dirty Money - An Expert on the Trail". United Nations, 11 Ag. 2011, <https://www.unodc.org/unodc/fr/frontpage/2011/August/pistage-de-largent-sale-un-expert-sexplique.html> 5 May 2024.
- Pak, Chris. "Kim Stanley Robinson's Science in the Capital Trilogy (2004-2007)". *Cli-fi: A Companion*, Axel Goodbody y Adeline Johns-Putra (eds.), Oxford, Peter Lang, 2019, pp. 103-109.

- Perrin, Claire. "Apocalyptisme ou collapsologie? L'effondrement dans la *cli-fi*". *Caliban*, no. 63, 2020, pp. 171-186. <http://journals.openedition.org/caliban/7539>
- Rich, Nathaniel. *Odds Against Tomorrow*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2013.
- Robinson, Kim Stanley. *El Ministerio del Futuro*. Traducido por Simon Saito, Barcelona, Minotauro, 2021.
- Rumpala, Yannick. *Hors des décombres du monde: écologie, science-fiction et éthique du futur*. Cézyerieu, Champ Vallon Eds., 2018.
- Scali, Bertil y Raphaël de Andréis. *Air*. París, Michel Lafon, 2019.
- Servigne, Pablo; Raphaël Stevens y Gauthier Chapelle. *Une autre fin du monde est possible: Vivre l'effondrement (et pas seulement y survivre)*. París, Seuil, 2018.
- Servigne, Pablo y Raphaël Stevens. *Colapsología*. Traducido por Marta Suárez, Barcelona, Arpa, 2020.
- Syal, Rajeev. "Drug Money Saved Banks in Global Crisis, Claims UN Advisor". *The Guardian*, 13 Dic. 2009, <https://www.theguardian.com/global/2009/dec/13/drug-money-banks-saved-un-cfief-claims> 5 May 2024.
- VV. AA. *A More Contested World*. Informe del National Intelligence Council de USA, Mar. 2021, <https://www.dni.gov/index.php/gt2040-home/scenarios-for-2040> 5 May 2024.
- VV. AA. *A Solarpunk Manifesto*. 2019. <http://www.re-des.org/a-solarpunk-manifesto/> 5 May 2023.

“THEY SETTLE DOWN ON US / THEY DWELL WITHIN”: A. M. PIRES CABRAL’S ATTUNEMENT WITH BIRDS

“SE POSAN SOBRE NOSOTROS / HABITAN EN NUESTRO INTERIOR”: LA SINTONÍA DE A. M. PIRES
CABRAL CON LOS PÁJAROS

« ILS S’INSTALLENT SUR NOUS / ILS HABITENT A L’INTERIEUR » : L’ACCORD DE A. M. PIRES
CABRAL AVEC LES OISEAUX

Isabel Maria Fernandes Alves



University of Trás-os-Montes e Alto Douro | ULICES/CEAUL - University of Lisbon

ifalves@utad.pt

Fecha de recepción: 10/12/2024

Fecha de aceptación: 29/04/2024

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.29699>

Abstract: Recent studies prove that imagination is a constructive process that transports the reader from one place to another, from one time to another, offering the possibility to inhabit another consciousness. To interpret, which in itself is an act of attention, opens a door to otherness, to kinship and empathy, asking from us affective responses towards human and nonhuman others. Drawing upon an ecocritical perspective, this paper considers how the depiction of birds in A. M. Pires Cabral’s poetry illustrates the way human dialogue with the nonhuman is a powerful tool in contemporary rediscovery of nature. The paper argues that by thinking with birds, the poet transforms not only his own self, but also the way readers envision the nonhuman other. Although Cabral’s passion for birds is not unique but part of a tradition that goes back to medieval bestiaries, I argue that at a time of biodiversity rarefaction his poetic depiction of birds is

an expression of the human affection attuned to the more-than-human world; mostly, however, this paper invites discussion on the poet's multilayered affection for birds as a result of his recognition that thinking with birds prompts, ultimately, deeper thinking about human beings.

Keywords: A. M. Pires Cabral; Birds; Ecocriticism; Human-Animal Relationships; Imagination; Place.

Resumen: Estudios recientes demuestran que la imaginación es un proceso constructivo que transporta al lector de un lugar a otro, de un tiempo a otro, ofreciéndole la posibilidad de habitar otra conciencia. Interpretar, que en sí mismo es un acto de atención, abre una puerta a la alteridad, al parentesco y a la empatía, al tiempo que requiere de nosotros respuestas afectivas hacia los otros humanos y no humanos. Desde una perspectiva ecocrítica, este artículo examina cómo la representación de las aves en la poesía de A. M. Pires Cabral ilustra el modo en que el diálogo humano con lo no humano es una poderosa herramienta para el redescubrimiento contemporáneo de la naturaleza. El artículo sostiene que, al pensar con los pájaros, el poeta transforma no solo su propio yo, sino también el modo en que los lectores ven al otro no humano. Aunque la pasión de Cabral por los pájaros no es única, sino que forma parte de una tradición que se remonta a los bestiarios medievales, el presente artículo sostiene que, en una época de rarefacción de la biodiversidad, su representación poética es una expresión del afecto humano en sintonía con el mundo más-que-humano; sobre todo, este artículo invita al debate sobre el afecto de múltiples capas del poeta por los pájaros como resultado de su reconocimiento de que pensar con los pájaros provoca, en última instancia, un pensamiento más profundo sobre los seres humanos.

Palabras clave: A. M. Pires Cabral; aves; ecocrítica; relaciones hombre-animal; imaginación; lugar.

Résumé : Des études récentes montrent que l'imagination est un processus constructif qui transporte le lecteur d'un lieu à un autre, d'un temps à un autre, offrant la possibilité d'habiter une autre conscience. L'interprétation, qui est en soi un acte d'attention, ouvre une porte à l'altérité, à la parenté et à l'empathie, nous demandant des réponses affectives envers les autres humains et non-humains. Dans une perspective écocritique, cet article examine comment la représentation des oiseaux dans la poésie de A. M. Pires Cabral illustre la manière dont le dialogue humain avec le non-humain est un outil puissant pour la redécouverte contemporaine de la nature. L'article soutient qu'en

pensant aux oiseaux, le poète transforme non seulement son propre moi, mais aussi la façon dont les lecteurs voient l'autre, le non-humain. Bien que la passion de Cabral pour les oiseaux ne soit pas unique (elle s'inscrit dans une tradition remontant aux bestiaires médiévaux) cet article soutient qu'à une époque de raréfaction de la biodiversité, sa représentation poétique est l'expression d'une affection humaine en phase avec le monde plus qu'humain ; avant tout, cet article propose une discussion sur l'affection, à plusieurs niveaux, du poète pour les oiseaux, car il reconnaît que penser avec les oiseaux provoque en fin de compte une réflexion plus profonde sur les êtres humains.

Mots-clés : A. M. Pires Cabral ; oiseaux ; écocritique ; relations homme-animal ; imagination ; lieu.

1. Modes of affiliation and connectedness: Thinking with birds

Relationships between the human and non-human worlds in our time are characterized by disruption and destruction as we seek to create ways of living and communicating with other kin. Academia tries to be part of movements that seek to slow down the great acceleration brought about by the post-World War II period, a historical event after which both humans and natural elements such as waters, rocks, plants and animals experienced the effects of large-scale industrialization and the consequent distancing between humans and the natural world. Within this context, and within the theoretical framework of ecocriticism, I propose to analyze poems about birds by A. M. Pires Cabral (Chacim, Macedo de Cavaleiros, 1941), a Portuguese poet and author who, throughout his literary career, has dedicated attention to the entanglement of human and nonhuman worlds, in particular in the region of Trás-os-Montes, in north-eastern Portugal. Within the larger bestiary that characterizes his work, a special place is reserved for birds. Through the analysis of particular poems, my aim is to show how the depiction of birds illustrates the way human dialogue with the nonhuman is a powerful tool in the contemporary rediscovery and (re)enchantment of nature. If on a micro-scale perspective I look into Cabral's poetry, on a macro-scale I intend to share Donna Haraway's proposal: nowadays, "the task is to make kin in lines of inventive connection as a practice of learning to live and die well with each other in a thick present" (1). In *Staying with the Trouble*, Haraway dedicates attention to the work of Vinciane Despret, a philosopher and scientist who "thinks in attunement with those she thinks with—recursively, inventively, relentlessly—with joy and verve" (126). The reason Despret is relevant to my argument, and to multispecies theory, is that her work highlights that whenever we encounter another being there is the possibility "that something *interesting* is about to

happen" (127), prizing those who look at the world *with* the birds rather than *at* them (128). Above all, her insight reassures that the meeting between human and birds "create narrative", making the "world richer" (128). Furthermore, Haraway also states that "we are obligated to speak from situated worlds, but we no longer need start from a humanist patriline and its breath-taking erasures and high-wire acts" (132). My argument is that listening to other species and actively telling stories about them represents a practice of "ongoingness", a process that according to Haraway means "nurturing, or inventing, or discovering, or somehow cobbling together ways for living and dying well with each other in the tissues of an earth whose very habitability is threatened" (132). What makes Haraway's perspective relevant to my reading of birds in Cabral's poems is that it animates and justifies the potential that poetic treatment of species can have in times of advancing extinction, extermination, and extraction. Although none of Cabral's birds are in immediate danger of extinction, through his poems we can, together with Thom van Dooren in his book *Flight Ways*, question the (central) role of humans as a cause of species extinction. In this line of thought, I argue that the poet emerges as a conservationist, taking the first step towards preventing the total disappearance of the birds he encounters.

As a scholar in the arts and humanities, and considering that modes of entanglement between humans and other animals are vital, and that they are part of a larger movement performed by different areas of knowledge to include nonhuman animals in human cultures, I intend to show how Cabral's poetic strategies in representing birds—namely the use of figurative language, rhythmic energy, repetitive sound, as well as a detailed presence of the natural world—function as a tool for the twenty-first-century reader to reflect on the loss of species and diminished biodiversity. Although allegory and metaphor are present in Cabral's description of birds, his poems express an engagement with the material life of the avian species. This focus allows the reader not only to better understand the human impact on the animal environment, but also to gain a new understanding of human-animal relationships, as Cabral's poetic discourse springs from his material knowledge of the birds and their habitat.

In order to better frame Cabral's poetry within contemporary criticism, I embrace some theoretical perspectives within the field of ecocriticism, which bring angles that promote a view of the world resumed by Linda Hogan in *The Radiant Lives of Animals*:

The animal realm, sacred waters, and the surrounding world in all its entirety is an equal to our human life. We are only part of it, and such an understanding offers us the bounty and richness of our world, one to be cared for because it is truly the being of the human (viii).

In this sense, I drew from new materialism because it allowed me to emphasize agency in nonhuman beings and the co-constitutive nature of interactions within eco-systems, and from affective ecocriticism because, as Kyle Bladow and Jennifer Ladino demonstrate, “[b]odies, human and nonhuman, are perhaps the most salient sites at which affect and ecocriticism come together” (3). Both materialism and affective ecocriticism—drawing, for instance, from the work of Jane Bennett and Alexa Weik von Mossner—contribute to the reader’s perception of “the ways affective attachments and exchanges infuse a lively material world in which we are deeply embedded alongside other beings” (Bladow and Ladino 8)¹. In the introduction to *Affective Ecocriticism*, Bladow and Ladino help contemporary readers to understand how affect works within individuals and between species; above all, they invite readers to examine the world “with environments in mind” (17). Furthermore, in *Creatural Fictions* David Herman explores the idea that “being a creature, subject to the requirements of the surrounding environment, the vicissitudes of time, and the vulnerabilities of the body, emphasizes the fundamental continuity between humans and other animals” (3). This perspective on common vulnerability add value to my argument, for, as Herman states, “humans’ and other animals’ shared condition of embodiment, their shared vulnerability vis-à-vis the environments in which they live” underline “modes of affiliation and connectedness across species lines” (4). This way of thinking about the inextricable entanglement between humans and other animals, this “being-in-relation-to animals” further contributes to form “the horizon within which the discourses and practices of politics as well as ethics take shape” (4). This critical position is in line with Donna Haraway’s aforementioned perspective, in the sense that both authors demand a full recognition of the co-constitutive relationality between humans and other animals, also claiming that the aesthetic approach can foreground “modes of relationality” and “kinds of interpretative tools” (Herman 6) that will be needed to enhance understanding of how literary texts (and art in general) have always contributed to open up the scope of human-animal relationships.

Ultimately, by promoting the encounter between poetry and birds, this essay aims to contribute to the idea that the imaginative world provides tools for the reader to (re) imagine the disrupted contemporary world, and to promote ways of human attunement and affiliation with other animals. In the vein of Bénédicte Meillon’s words, I am asking how, in the face of our global environmental crisis, eco-poets, ecocritics, and teachers

1 For an informed overview of the affective and material ecocritical turn and its ramifications from cognitive science to narrative and cultural theory, see Bladow and Ladino’s “Toward an Affective Ecocriticism. Placing Feeling in the Anthropocene”, especially pages 1-10.

in the humanities can contribute "to a shift in the language and politics that we humans rely upon to relate to the world, and ultimately, to determine its and our own fates?" (6). What I aim to show is that Cabral's poems about birds can be inspirational to readers, asking them to become cocreators with the world and that his eco-poetic perspective allows for an interpretation of the world "tied to feeling—both feeling for and feeling with" (Meillon 6). In this sense, two other critical voices have been particularly relevant throughout the preparation of this essay: Deborah Bird Rose's invitation to "Take notice", and James Paz's recent "Thinking with Birds: Avian Song and Psychology in Old English Poetry". Paz's essay sheds light on my own reading of Cabral's poems about birds, because one can consider that the Portuguese poet is also reenacting a tradition that goes back to medieval times, recognizing that animals, birds in particular, like humans, have an interiority of their own. In Cabral's poems, "birdsong and poetry constitute [...] a tangled kinship" (Paz 555). As in Medieval poetry, in Cabral's poems birds stand as images of the human soul, spirit or mind, following "classical and biblical tropes of birds as poets, and birds as souls" (Paz 555). However, particularly significant to my argument is that Cabral's perspective is in accordance with Paz's statement that birds "were represented as nonhuman thinkers who simultaneously encourage deep thinking in human beings" (562).

Reinforcing and reiterating the idea that new modes of approach to other life forms are urgent, in *A Short Philosophy of Birds* Philippe J. Dubois and Élise Rousseau present a perspective that invites the reader to consider the material life of birds relevant. The authors offer another example of the "co-constitutive relationship" (Herman 6) between humans and birds. According to Dubois and Rousseau, in the twenty-first century, birds can be of significance, guiding us in all sorts of ways and helping us to reflect on our own lives, "if only we take the time to observe theirs" (xii), sustaining that their own work is based on research but also on their intimate knowledge of birds, acquired through observation and attention, for they believe that birds, "nimble and spontaneous, masters in the art of life, have much to tell us—if only we will listen" (xiii). The practice of listening to other species accompanies humans for hundreds of millions of years; as reminded by David G. Haskell, our ancestors lived for millennia "in attentive relationships with the sounds of other species", a way to maintain conversation with the living Earth. Thus, in today's world, characterized by a significant reduction in biodiversity, and at a time when scientists increasingly talk about a sixth mass extinction, as is the case of Elizabeth Kolbert, Haskell reminds us that when we walk outside and open our ears to the sounds of a sparrow, "we connect to meanings that emerge from the deep time of our membership in life's community". Also, in a direct and clear way, Haskell tells us

that to listen to the language of birds implies to cross divides and boundaries between species, in so far our human body interacts actively with the nonhuman world. By noticing birds, we learn to accept and respect them, thus enlarging our own language. In Haskell's own words, in the birds' voices "we hear the many rhythms of the seasons and the varied physicality of habitats", "we learn the individual stories of each bird" thus hearing and creating "Earth's universal grammar". On the other hand, by giving attention we awaken to the possibility of losing this web of communication, to this failure in understanding that the other species live lives of agency and feeling. Facing such prospect, theory, namely ecocriticism, urges readers to pay attention to texts in which both human and nonhuman life forms have intrinsic value (Buell 7); in the face of destitution, literary theory insists that readers (re)imagine ways to interact with the physical world, finding awe in its forms and creatures.

Human care and respect for nature and other species is not a new philosophy, but twentieth-first century western societies are on the way to rehabilitate this kind of thinking, recognizing creativity and intelligence in the nonhuman world. Ecocriticism has been underlining the necessity to re-animate the world, as Val Plumwood states: "Opportunities for re-animating matter include making room for seeing much of what has been presented as meaningless accident actually as creative non-human agency" (123). Moreover, "in re-animating, we become open to hearing sound as voice, seeing movement as action, adaptation as intelligence and dialogue, coincidence and chaos as the creativity of matter" (123). These statements have been at the core of ecocriticism, the challenge to re-imagine the world in richer terms, a process that would allow us to enter into a dialogue with other species and other kinds of minds. Nowadays, scientists, critics, and philosophers keep reinforcing the need for change and offer tools for humans to see nature and other species anew. This is the case with Dacher Keltner, a psychologist who prompts us to find awe in nature; when that happens, "our individual self gives way to the boundary-dissolving sense of being part of something much larger" (31). Amid the profusion of different species, Keltner claims "there is an intuited life force that unites us all" (125). My conviction is that Cabral's poems about birds not only tie all these theoretical aspects, but also reverberate them, connecting the human and non-human worlds. Like a painting, Cabral's poems "catch life for the ear or the eye, stills what's going on in human and non-human nature" (Felstiner 14).

To conclude this first part, and to echo the general title of this special issue—"Ecocriticism in the Twenty-first Century (and in the Centuries to Come): Plants, Animals, Futures"—I would say that what I attempt to do is to write with birds in mind, to draw attention to them and to their "woven relationships with a diverse array of other species,

including humans" (Dooren 4). My aim is to make sense of the micro-stories represented by birds in Cabral's poems, and the wider entanglements within their context in a particular region, Trás-os-Montes. I'm amplifying the poet's voice because I see it as relevant to future generations, who should know that the written word was a meaningful tool in the face of ecological catastrophe; that in a time of extinctions, poetry was a meaningful imaginative tool that stimulated change through empathy, understanding, and respect for "the intimately entangled, co-evolved, forms of life with which we share this planet" (Dooren 5).

2: "Give a place to birds": Open up hospitality to other voices

"The Birds"

In all variety, they settle down on us, the birds.
They dwell within. By what miracle
though they are black, their flight is white?
Birds abound on our ancient paths:
some are edible, some have bright colors.
The beak, a precise tool.
Oh, floating birds, to whom the steepest cliffs
are vulnerable,
carry our pain with you, our affliction.
Pray for us, we who turn to you.

As aves

Diversas, pousam-nos, habitam-nos
por dentro, as aves. Por que milagre
ainda quando negras voam branco?
As aves abundam nos antigos caminhos:
umas são comestíveis, outras têm cores.
O bico, um certo utensílio.
Aves flutuantes, a quem são vulneráveis
tão íngremes lugares, convosco
transportai nossas dores, aflições.
(Cabral, *Antes que o Rio Seque* 120).

This is how A. M. Pires Cabral's poem "The Birds" begins². In it, Cabral inscribes some aspects which are relevant throughout his poetic work: birds fly and float, have tools which allow them to survive, some are colorful, and thus, aesthetically agreeable, others are simultaneously fragile and courageous. Some, like the hens and roosters he has written about, are edible. Parallel to physical descriptions of the birds, the poetic voice uses words related to the religious realm—"miracle", and the expression "pray for us who have recourse to you"—leading the reader to consider that the poet sees birds both as biological species and as transcendent creatures. The poem's center is that birds fulfill the poet's desire: to fly, and, thus, to depart from pain and affliction. Also, the lines: "the birds / they dwell within" allow me to explain my approach to Cabral's poems about birds, primarily because they tell the reader that birds and humans influence each other, that is, in the poem each of the species crosses into the other's territory. The bird inhabits the human materiality, and the human body constitutes the bird's territory as well. Further, it reminds the reader that poetry is the dominion of the inner and intimate, and, thus, that from birds and poems new images and ideas are created, enhancing the possibility not only "to re-entangle human languages within nonhuman speeches", but to acknowledge that "human speech is but a part of a vaster discourse" (Abram 179).

"The rarefaction of the winged world was something that worried me for a long time" (160) writes Cabral in *Por Esta Terra Adentro. Páginas Transmontanas*, a collection of essays on the northeast region of Portugal, Trás-os-Montes, in which the poet dedicates a chapter to birds. In these pages, he describes his enchantment with birds, while affirming that his heart belongs to ecologists, whose mission he sees as noble: to keep the earth livable (163). As Cabral explains, his love and fascination for birds stems from his proximity to them during his boyhood walks in the region, particularly in summer. Accordingly, his poems are populated mainly by swallows, skylarks, blackbirds and sparrows; less numerous are herons, kingfishers, white wagtails, pelicans, hens and roosters. In parallel with his declaration of love for birds, he names the authors who have written about avian species in the Portuguese literary tradition, all of them, like him, defined by the rural environment. He mentions the well-known Miguel Torga and Aquilino Ribeiro, as well as the more popular Abade de Baçal, all of whom wrote about birds. Outside the Portuguese literary tradition, I would say that Cabral's poems belong

2 Some titles of the author's poetic work: *Solo Arável (Arable Land)*, 1976; *O Livro dos Lugares e Outros Poemas (The Book of Places and Other Poems)*, 1999; *Como Se Bosch Tivesse Enlouquecido (As if Bosch Had Gone Insane)*, 2003; *Douro: Pizzicato e Chula (Douro: Pizzicato and Chula)*, 2004; *Que Comboio é Este (What Kind of Train is This)*, 2005; *Arado (Plow)*, 2009; *Gaveta do Fundo (Bottom Drawer)*, 2013; *A Noite em que a Noite Ardeu (The Night when the Night Burnt)* 2015; *Frentes de Fogo (Fronts of Fire)*, 2019; *Caderneta de Lembranças (Notebook of Memories)*, 2021. The translation of Cabral's poems was done by Alexis Levitin and myself.

to the poetic family of John Clare and Robert Frost, but in his writings he never mentions any literary tradition other than that of the aforementioned Portuguese authors. Above all, his poems are the result of a naturalist's eye, based on the attentive observation of birds. Critics have emphasized Cabral's rural and telluric background, noting that this gives his poetry an originality of its own. It is also important to note that his poetry lives from the tension between irony and melancholy, with António Guerreiro affirming that Cabral is at his most expressive when he is describing the tension between a world that is disappearing and the use of language as a source of vitality, as a way of keeping that world within the scope of the poem. Guerreiro's statement about Cabral's bestiary is particularly relevant in the context of this reflection, since the critic points out that the animals "represent a contiguity between the pulsation of living nature and the rhythm of the stanza, as if it were the poet's mission to capture the prosody of nature" (34)³. Cabral's poetic depiction of birds is based on observation and proximity, allowing the animal to preserve independence and individuality. Nonetheless, following the medieval tradition of bestiaries, and conjoining that tradition with religious and popular wisdom, Cabral also endows his birds with symbolism, as other poems show:

Obtain from the stars,
your neighbors and your rivals,
a warm and favorable
disposition for us.
Why would you fly, if not for our
benefit (we who worship you)?
Deposit in our yearning throats
rare, vital gases, brought in the
precarious container of your beaks:
everything that comes from on high has
a name at the sound of which we will bow down.
The birds, the birds! Their wings, reinvigorated and
swift, above our heads, above the valley
of our tears, their cries filling
the tense loneliness of our journey.

[...]

3 In "Parábolas, palavra, poética", António Cortez shows Cabral's poetic links with the Portuguese nature poets Afonso Duarte and Miguel Torga. He also emphasizes the role of nature in Cabral's poetry, a means of translating "earth transformed into voice", as one of his verses testifies (22). On the other hand, Giorgio de Marchis suggests that Cabral's fidelity to the earth has a vocation, that of keeping it alive in memory (39). These are two critical voices that have reinforced Cabral's intrinsic link with the voices of the Earth.

Give a place to birds, the soaring ones,
lighter, heavier than air.

Alcançai dos astros, de
quem sois vizinhas e rivais,
cálidas disposições
favoráveis.
Por que voareis, senão por nosso
(que vos adoramos) benefício?
Depositai-nos nas sôfregas gargantas
gases raros, vitais, trazidos no
precário recipiente dos bicos:
tudo o que venha da altitude tem
um nome ao som do qual nos prostraremos.
As aves, as aves!, a asa refeita
e veloz sobre as cabeças, sobre o vale
de lágrimas, seus guinchos povoando
a tensa solidão desta viagem.

[...]

Lugar às aves, as sobrevoadoras,
mais leves, mais pesadas do que o ar (*Antes que o Rio Seque* 120-122).

On the one hand, Cabral combines profane allusions—"obtain from the stars (...) a warm and favorable disposition for us"—which echoes Luís de Camões' epic poem *Os Lusíadas*, with expressions from Catholic prayers: "above the valley / of our ears", nourishing an old association between bird's song and poetry. On the other hand, the last call—"give a place to birds"—illustrates my claim that by living alongside the birds that populate his native land, and because of the poet's knowledge of those birds, which springs from close observation, the poet is telling us essentially that human voice is understood in dialogue with other beings, and we, as readers, should open up hospitality spaces to other vibrant voices⁴. In another early poem, the lyric voice converses with the swallows that yearly nest on the eaves of his house, calling them "sisters of fire"; years later, in the poem "Sister Skylark" ("Irmã cotovia"), Cabral once more calls that bird "his sister":

I've been longing to call the skylark
my sister through her attachment to the earth

4 Something that comes to mind is this passage from Jane Bennett's *The Enchantment of Modern Life*: "[...] the appreciation of nonhuman, as well as human, sites of vitality—of what might be called the hyperecological sense of interdependence—proceeds from and toward the principle of treading lightly on the earth" (157).

and my sister as well
through the call of her heights.

Já me tem apetezido chamar à cotovia
minha irmã pelo vínculo à terra
e minha irmã também
pelo apelo das alturas (*Arado* 34).

Although in these poems the birds figure as emblems for the writer's vocation, much in accord with ecocritical perspectives, Cabral's birds are also framed within a natural dwelling place, a habitat, a part of an ecosystem which comprises soil, plants, climate, and human agency. Moreover, the fact that Cabral's poems depict birds performing sentient acts and sharing some thoughts and emotions with humans reinforces not only Herman's suggestion of "modes of belonging and connectedness across species lines" (4), but also Paz's statement that birds and humans are "situated in and shaped by both body and environment" (562).

Cabral's latest poetry book, *Caderneta de Lembranças* (2021), includes a section titled "Bestiary with Small B" ("Bestiário com B Pequeno"), which comprises poems about swallows, skylarks, roosters, bats, flies, spiders, ants, donkeys and sparrows. In accord with Mary Ruefle, who claims that the poem is "an act of the mind" (2), and that it begins in "a phrase, a line, a scrap of language, a rhythm, an image, something seen, heard, witnessed, or imagined" (3), Cabral, now facing the limitations of age and ageing, tells us how a poem begins in experience, as in the poem "A trail of ants" ("Carreiro de formigas"):

I either sit at the table with a poem on my plate
and grind it to the bone

or I sit on a stone in the field
looking idly, for example,
at a trail of ants.

In both cases I unleash the dogs
of the imagination who, barking with joy,
celebrate freedom (*Caderneta de Lembranças* 68).

ou me sento à mesa com um poema no prato
e o vou rilhando até ao último osso,
ou me sento numa pedra no campo
a olhar ocioso, por exemplo,
um carreiro de formigas.

Em qualquer dos casos solto os cães
da imaginação que, ladrando alegremente,
festejam a liberdade (*Caderneta de Lembranças* 68).

The setting of the poem corresponds to the poet's methodology, a sequence that allows me to revendicate that Cabral's poetic observations about birds are based on experiences of attention. The poet practices what is known in theory as the "animal turn", the idea that art in general, and literature in particular, seeks to imagine a different understanding of human-animal relationships. Also, emphasizing the relevance of the body to register the animal kingdom, Cabral's poetic depiction of entities other than human entails "the place of the body as the locus of intentionality, of bodily perception as a condition of thought and language" (Clark 280). In relation to this perspective, in *Bird*, Erik Anderson reminds us that when we look for reasons to "fetishize birds" (14), we ascribe to them a combination of grace and delicate strength. But human admiration has less to do with the mechanics of flight, he claims, than with the metaphysics it inspires, concluding: "humans may be all brain, but birds are all heart" (15). In the same way, Cabral's poems illustrate that by thinking with the birds, the reader will spend less time thinking with the brain and more with the emotions of the body.

In a previous essay about A. M. Pires Cabral, I used one of his verses ("I know of places where stones talk to me" ("Sei de lugares onde há pedras / que conversam comigo") (*Arado* 61)⁵ because it is an image the poet associates with the process of his own poetic creation: he observes, interprets and responds, imaginatively, to the world. Indeed, thinking with animals has been a constant in his work. In his latest book of poetry, *Caderneta de Lembranças*, Cabral once more writes about two of his favorite birds, the swallow (*Hirundo rustica*) and the skylark (*Alauda arvensis*). There is a certain restlessness in these poems, as if something has changed since his earlier poems. The poem "Swallows on the ground" ("Andorinhas no chão") is particularly significant, as it shows the birds in a changed state, both in their bodies and in their moods:

What has changed in the swallows'
changeless world—that drives them
to difficult places of sedition?
What inner voice brings them to the ground,
their wings retracted, renouncing flight,
denying themselves, betraying their original vocation?

5 See Alves, "I know of places where there are stones that talk to me": A. M. Pires Cabral's *Arado* through the lens of Ecocriticism".

What impulse banishes them from flight?

Que coisa terá mudado no imoto
mundo das andorinhas — que as empurra
para os difíceis lugares da sedição?
Que voz interior as traz para o solo,
de asa retraída, renunciando ao voo,
negando-se, traindo a vocação original?

Que impulso as expulsa do voo? (*Caderneta de Lembranças* 61)

The poem reveals that swallows are on the ground due to the scarcity of insects; the birds are looking for food alternatives on the soil, a situation that indicates that this is a disorienting time to be a bird, a time that demonstrates that humans “cause more sorrow in the animal world than celebration” (Anderson 3). The poet is inconsolable that the swallows, “[t]hey who were born facing the air; / they, who are pure flight” are now “wings motionless, on the ground / like crawling creatures of the earth!” (“Elas, que nasceram viradas para o ar; / elas, que são voo em estado puro; (...) /— vê-las assim, de asa imóvel, apeadas / como rasteiros animais da terra!”) (*Caderneta de Lembranças* 61-2). If the poem can be read as an illustration of human arrogance and careless action in the destruction of ecosystems, it has also helped the poet to reflect on the limits of the body. One understands that the lyric voice is facing aging, and thus the body, diminished by age, has lost the ability to fully encounter life through the senses; like the swallows who enjoyed feeling the world—the light and the wind—through the body, the lyric persona is now facing physical mortification by a figurative immobile wing, which makes it more difficult to ascend to creative heights. Nevertheless, I argue that the poet’s view is not merely anthropocentric, but is defined by a more inclusive understanding of the animal species, illustrating that the existence of “bodily sentience is a shared feature of all living things, a certain basic common intelligibility between creatures” (Clark 281). Cabral’s understanding of the behavior of swallows indicates not only his embodied knowledge of the species, but also a “new kind of relationship and new accountability to others” (Dooren 9). Implicit in his poems is the possibility of the bird’s disappearance and the resulting awareness of loss and death. Ultimately, the poet emphasizes the mortal fate of the species, hopefully leading “to genuine care and concern” (Dooren 9), and re-enacting the ethical demands of the act of writing, whether in prose or poetry: “stories can connect us to others in new ways” (Dooren 10).

Likewise, in the poem “And a skylark” (“E uma cotovia”)—the conjunction “and” is used to continue the poet’s conversation with the aforementioned poem “Sister Skylark”

("Irmã cotovia"), published in *Arado* (2009)—, the bird is no longer associated with vitality and singing, but with the ripening and dying vitality of autumn:

a skylark, high in the air
of the fresh, melancholic morning
is extracting from the skein of her voice
the last threads of sound, or perhaps of light
(in autumn, sound or light are all the same).

uma cotovia, que lá muito no alto
da fresca, melancólica manhã
vai extraíndo do novelo da voz
os últimos fios de som, ou talvez luz
(para o Outono, som ou luz tanto lhe faz) (*Caderneta de Lembranças* 63).

The season is captured in the poplar yellow leaves and in the humbler fruits—blackberries, wild plums, late figs and grapes—but to the poet this is a sign of an overall feeling of nostalgia about the passing seasons and the coming darkness. In opposition to the unconcern of the bird toward the coming winter—birds must constantly adapt to whatever each day brings—the poet feels the weight of his own mortality.

Although nostalgia about the passing of time is a permanent theme in Cabral's poetry, the main tone of his poems is irony and satire, alternating with lyricism. Having devoted attention to birds, the poet thinks with them about his own life, his life as a poet. He is very particular to blackbirds (*Turdus merula*), an admiration he inherited from Guerra Junqueiro (1850-1923), who described the bird as black, vibrant, bright, early riser and joyful, characteristics that Cabral uses to emphasize the cruelty of those who capture its body and its singing behind bars. In "The blackbird and the poet" ("O melro e o poeta"), for example, the blackbird is described as cautious because of the cats; the poet, on the other hand, sings carelessly and shrilly, attracting the cats that will eventually catch him:

Attentiveness—the raw material from which
the blackbird comes.
[...]

So, too, the poet's
Wariness. But no: his song
careless and strident in equal parts
attracts cats that easily catch him
since the intense, inept beating of his wings
(if by chance he possesses wings) cannot keep him in the air.

Precaução — eis a matéria-prima
de que é feito o melro.
[...]

Assim fosse precavido
o poeta. Mas não: o seu canto
incauto e estridente em partes iguais
atrai gatos que facilmente o colhem
porque o seu intenso, inepto bater de asas
(se acaso tivesse asas) o não sustenta no ar (*Frentes de Fogo* 25).

But the poet is a kindred spirit to the blackbird, as illustrated by the form of the poem. Divided into three parts, it unveils the enactment of the poetic labor itself: like the bird, that after confirming that there are no cats around, flies away and laughs (in the poem a synonym for song), returning afterwards to silence and shade, so too the poet, who assailed by doubt and anguish, releases his song (usually sarcastic), retreating into silence and shadow. Once more, the poet dialogues with a former poem, "The blackbird in the cage" ("Melro em gaiola"); once again, the laughter of the bird that, seeing his space drastically reduced, even though "sings—that is, laughs—as if he were lord / of a reasonable slice of the world" ("E canta – isto é, ri-se – como se fosse dono / duma fatia de mundo razoável") (*Arado* 26). The last stanza presents the poet's assessment:

And yet,
the laughing of the blackbird in the cage
tears me up inside
as if instead of laughter there were tears.

For I am just like him:
someone has reduced the yard
to what you see
—and I, defending it with bursts of laughter.

Just like the blackbird, like him, that's me.

E todavia,
as risadas do melro na gaiola
fazem-me rasgões por dentro
como se em vez de riso fossem pranto.

Porque eu sou como ele:

alguém me reduziu o tamanho do quintal
até o quintal ficar isto que se vê
– e eu a defendê-lo a golpes de riso.

Como o melro, tal e qual (*Arado* 28).

Yet, the poem also offers modes of relationality between the poet and the bird based on knowledge, respect, and intimacy. As James Paz indicates, “[b]irds are nonhuman thinkers, with their own spirits, minds, and psychologies, who also prompt deeper thinking in human beings” (562). As shown, in Cabral’s poems, birds possess “living spirits and minds” (563), having a status not only of allegory but of creatural, that is, “a status of being a creature, subject to the requirements of the surrounding environment, vicissitudes of time, and the vulnerabilities of the body” (Herman 3). In this sense, in Cabral’s poems the reader is invited to approach birds taking into consideration bodies, psyches and environments, the embeddedness of human and nonhuman creatures. Moreover, as claimed by Paz, “[i]n the act of thinking with animals, we merge with them and transform both human self and nonhuman other” (556).

On the other hand, Cabral’s poems illustrate Lawrence Buell’s idea, that to think environmentally means to look at place. This category is central for ecocriticism because it helps to articulate eco-ethical problems in particular places whilst fostering “an awakened place-awareness that is also mindful of its limitations and respectful that place molds us as well as vice versa” (253). As mentioned previously, Cabral’s main landscape is the inland northeast Portugal; however, he also wrote profusely about another specific place, the Douro River. The poem “Heron” (“Garça”) (*Ardea cinerea*), included in *Douro: Pizzicato e Chula*, depicts the peaceful life of the bird on the margins of river Douro:

And then a heron rises, taking flight.
Slowly it flaps its great wings,
flying hunched over,
as if the air were suddenly
merging with water.

As if those elements, at odds
since the beginning of the world,
joined now, might generate
something new, severe and
unforeseen by the Greeks.
But then,
the fragmentary flight is frozen

in a bit of swamp
where it will hunt for frogs.

And when it lands,
it splinters my astonishment.

Then, without a heron's flight
to catch my eye,
I go back to spelling out
the river's unintelligible song.

Garça

Então, uma garça levanta voo.
Bate com vagar as grandes asas,
voando em corcovas,
como se o ar fosse
de repente fundir-se com a água.

Como se os dois elementos desavindos
desde o princípio do mundo
unindo-se gerassem
uma coisa nova, ríspida e não
prevista pelos gregos.

Depois,
imobiliza o voo fragmentário
no pequeno pântano
onde perseguirá rãs.

E pousando me estilhaça
o espinho, o espanto.

Então, sem garça a voar
que me prenda os olhos,
retorno à soletração
dos ilegíveis cânones do rio (*Douro: Pizzicato e Chula* 41).

Once again, Cabral reflects on his poetic process, which is nourished by beauty—the flight of the heron, the fusion of water and air, the indecipherable song of the river—but once more, it is the poet's attention to the seemingly insignificant details of the heron and its habitat that allows the poetic voice to reconstruct in words the aquatic ecosystem in which the heron lives, by the reeds and the frogs.

The habitat that pervades the edges of the Douro, the vineyard landscape of grapevines, fig trees, thistle and cicadas, home to vultures, is also known to the poet. In "A strayed seagull" ("Gaivota tresmalhada") we read: "Poets / know little about birds / especially those with a harsh flight" ("Os senhores poetas / pouco sabem de aves, / sobretudo das que voam, cruas") (*Douro: Pizzicato e Chula* 37), an assertion that contrasts with Cabral's own position, always stretching his imagination to cross borders and approach other species, plants and other forms of life. Accordingly, in his poems birds are vital realities for observing and portraying; through them, the poet also contemplates the world and its long emotional architecture: queries, fights, beauty and love. Through them, he may inspire readers to change their thinking and to become agents of transformation, a process that has always come from a loving reverence for the earth on which he has lived.

Another bird, the kingfisher (*Alcedo atthis*) is all beauty:

It slashes easily across the space
before our eyes
like colors bursting out, one after another—
and yet one might suspect it wished
to go unnoticed,
I don't know if from shyness,
or disdain.

So fast, it rapidly blends
into the branches of the willow trees.

An elusive glowing thread,
a weave of green and blue—that's all
that lingers in our eyes
of the kingfisher and its flight.

Such a burst of color
in such a tight small body.

Such a resolute flight
in such flaming colors.

Pica-peixe

Risca facilmente o espaço
em frente dos nossos olhos,
como cores a deflagrar uma após outra –

e contudo dir-se-ia que quisera
passar despercebido,
não sei se por timidez,
se por desdém.

De tão veloz, depressa se confunde
na rama dos salgueirais.

Um fulgurante fugidio fio
de lhama verde e azul – eis tudo
o que nos olhos perdura
do voo do pica-peixe.

Tão desmedida cor
num corpo tão restrito.

Tão resoluto voo
em cores tão de incêndio (*Douro: Pizzicato e Chula* 48).

In this poem, the emphasis on color, and the repetition of the adverb and determiner “so fast”, “such a burst of color”, “such a resolute flight”, “such flaming colors” stands for the intensification of the bird’s magnificence, also reminding readers of the urgency to take notice. Indeed, the juxtaposition of layers of significance in the poem is both aesthetically and politically vocal, with the poet intensifying this one message: one should listen to these nonhuman voices, who in their singularity are inviting us to communicate with—and relate to—other beings, thus enlarging and enriching human lives: “If we retain just one lesson from birds it must surely be that when we reconnect with nature we lead richer lives filled with new, unexpected sensations” (Dubois and Rousseau 20).

3. “I’ve noticed that I lose / when measuring myself against whatever animal at all”: Appreciation of the primordial dignity

In the concluding part of the essay, I question how the globalized, urbanized modern citizen can pay deeper attention to the natural world. As artists, writers, philosophers, and critics in the environmental field have thoroughly been demonstrating in the last decades, the answer is to recognize that Earth is alive. We must, literally, listen to the songs and stories of all the beings seen and unseen that inhabit the living Earth. Also, for us involved in telling and retelling of stories, we must imaginatively restore agency and voice to nonhumans. For too long, we have imagined that only humans were able to

think and communicate; now, with open minds and hopeful hearts we must pay attention to "the terrestrial intelligence", to use Linda Hogan's words (109).

Poetry is a field of possibilities, its total meaning resting upon the entangled aspects of meter, rhythm, words and music. I agree with Clara Dawson that entanglements are "an alternative way of seeing and thinking our hyper digitalized world, inviting, the reader instead, to access a more dynamic interplay between humans and the plants, animals and other life forms" (596). At the same time, the core of this reflection is to show how Cabral's poems about birds "prompt introspection (looking inwards to reflect upon the self) as well as extrospection (looking outwards to understand the other)" (Paz 556). A. M. Pires Cabral's works are inextricably linked to the landscapes he inhabits, those of the rural region in the northeast of Portugal, where he has lived for the last eighty years. The birds that populate his poetry coincide with those that inhabit the landscape he has been establishing relationships with throughout his life. In a recent interview, when asked why there are so many animals in *Caderneta de Lembranças*, the poet replied:

I have lived with animals all my life: this is a privilege of living in a rural environment, close to nature. Besides, I think I have a trace of Saint Francis of Assisi, and, thus, I look upon Noah's ark with sympathy. [...] I recognize the right of all animals [...] to be respected for the simple fact of their existence. I strive, in my poems, to leave implicit this message of appreciation for their primordial dignity ("A. M. Pires Cabral. Prosa e poesia: uma pulsão criadora" 10)⁶.

Twenty-five percent of the earth's ten thousand bird species are threatened with extinction by the end of the twenty-first century. As Dubois and Rousseau remind us: "we are at a crossroads. Our destiny is in our hands, like a chaffinch almost crushed in our grip, its heart beating fast, desperate to fly away. We can decide whether to open our hands and let the bird fly free, or smother it completely" (157). An urgency that Elizabeth Kolbert echoes in *The Sixth Extinction*: "Right now, in the amazing moment that to us counts as present, we are deciding, without quite meaning to, which evolutionary pathways will remain open and which will forever be closed" (268). Further, when criticism in the humanities insists to call the reader's attention to a particular author or text, what is at stake has been summed up by Lawrence Buell:

environmental writing does not literally repair the biosphere, does not literally do anything directly to the environment. But [...] it tries to practice a conceptual restorationism in reorienting the partially denaturalized reader not to a primordial nature, which he cannot

6 "Toda a vida convivi com animais: é um privilégio de quem vive em ambiente rural, na proximidade da natureza. Além disso, acho que tenho uma costela de São Francisco de Assis e olho toda a arca-de-Noé com uma simpatia [...]. Reconheço a todos [...] o direito a serem respeitados pelo simples facto de existirem. Esforço-me por, nos meus poemas, deixar implícita essa mensagem de apreço pela sua dignidade original" ("A. M. Pires Cabral. Prosa e Poesia: uma pulsão criadora" 10).

recover either in fact or in fantasy, but to an artifactual version of environment designed to evoke place-sense (267).

In this line of reason, I hope to have shown that "in the act of thinking with animals, we merge with them and transform both human self and nonhuman other" (Paz 556).

Ultimately, and reviving an idea central to ecocriticism, I have tried to show that by reading Cabral's poems the reader becomes aware of the affective presence of the species in his or her life, and of the way in which, by becoming entangled in the words, the reader also becomes emotionally entangled with the species and thus more open to the Other, which includes, in Aldo Leopold's terms, soils, animals, plants, water, air. A vision, I claim, of most importance for Portugal, where, like in many other European countries, forest fires have been destroying ecosystems permanently, impacting the way species interact with each other. It is only in recent years that the Portuguese society has become aware of the loss of diversity, pollution and acidification of the oceans; only recently have scientists and scholars begun to demand for action in university curricula. The Portuguese society has been slowly facing Rachel Carson's question in *Silent Spring*: what if human action results in environments that are devoid of melodious birdsong? The answer to our "disturbing times, mixed-up times, troubling and turbid times" (Haraway 1) stays with the idea that we should learn "to be truly present, not as a vanishing pivot between awful or edenic past and apocalyptic or salvific futures, but as mortal critters entwined in myriad unfinished configurations of places, times, matters, meanings" (1). This perspective accepts the intelligence of the nonhuman world, as referred by Linda Hogan, and that we acknowledge creativity and agency in the other-than-human world around us. This is the perspective, not only of David Herman, who invites us to reflect on how the creatural condition of human and nonhuman animals results "in forms of responsiveness that cut across species lines" (6), but also of David Haskell, who invites us to listen to the sounds of birds because sounds, traveling through and around obstacles, will teach us "the language of belonging". According to Haskell, "over time, this embodied knowledge of place tells us what is changing, what is gained, and what is lost". My claim has been, precisely, that A. M. Pires Cabral's poems about birds will lead the reader to enjoy her/his nonhuman kin, whilst asking about changes and choices. In a lyrical voice, Cabral tells stories: his own, but he also makes the voices of others heard, and, in my view, this falls into the category of caring. As a poet, he is asking his reader to pay attention, to take notice, to take care (Rose, "Take care" 102), and, at the same time, showing that "the structure of mutual care is local and bounded" (100). Cabral's poems about birds forge relationships and create new stories; stories that, as Deborah Rose claims, "have the potential to promote understandings of

embodied, relational, contingent ethics" ("Slowly ~ Writing into the Anthropocene" 9). In this case, poets and critics seek to "pull readers into ethical proximity" (9) with birds.

To conclude, at the end of the aforementioned "Sister skylark", the poetic voice recognizes that, if he was to measure himself with animals, he would lose:

But—alas—the skylark
has more wings than I.

Not to mention her voice:
clearer and sharper,
purged of metaphors and tropes,
that is to say, stripped clean of craft.

(In any case, I've noticed that I lose
when measuring myself against whatever animal at all)

Porém – ai de mim – a cotovia
tem mais asas do que eu.

E da voz nem se fala:
muito mais nítida e chã,
expurgada de metáforas e tropos,
isto é, muito menos ardilosa.

(De resto, tenho notado que perco
sempre que me meço seja com que animal for) (*Arado* 34).

However ironic (poets use metaphors and tropes to intensify the visible and invisible worlds), the poem demonstrates Cabral's acceptance of the interrelated lives of humans and animals, as well as the agency of non-human beings. As we have seen, Cabral endows birds with symbolism, but at the same time the lives of birds are intertwined with soil, weather and place, proving to be living forces, expressive and dynamic entities that transform the poet's life and spirit, making it richer and more open to the perception of birds and their meaningful language. To paraphrase Thom van Dooren, Cabral's birds are "alive" in their "commitment to the continuity of diverse ways of life, and in their attempt to enact stories as interventions into existing patterns of living and dying in an effort to work toward better worlds" (10). It is to be hoped that Cabral's poems on birds will be a stimulus to the reader's perception of human and non-human relationships as part of a larger, richer, and more diverse world, now and in the centuries to come.

Works Cited

- Abram, David. *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-than-Human World*. New York, Vintage Books, 1996.
- Alves, Isabel Maria Fernandes. "'I know of places where there are stones that talk to me': A. M. Pires Cabral's *Arado* through the lens of Ecocriticism". *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, 3, no. 2, 2012, pp. 161-176. <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2012.3.2.479>
- Anderson, Erik. *Bird*. New York, Bloomsbury Academic, 2020.
- Bennett, Jane. *The Enchantment of Modern Life. Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001.
- Bladow, Kyle and Jennifer Ladino. "Toward an Affective Ecocriticism. Placing Feeling in the Anthropocene". *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, Kyle Bladow and Jennifer Ladino (eds.), Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2018, pp. 1-22.
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge and London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
- Cabral, A. M. Pires. *Solo Arável*. Vila Real, FAOJ, 1976.
- _____. *O Livro dos Lugares e Outros Poemas*. Mirandela, João Azevedo Editor, 1999.
- _____. *Como se Bosch tivesse enlouquecido*. Mirandela, João Azevedo Editor, 2003.
- _____. *Douro: Pizzicato e Chula*. Lisboa, Cotovia, 2004.
- _____. *Que comboio é este*. Vila Real, Teatro de Vila Real, 2005.
- _____. *Antes que o Rio Seque. Poesia Reunida*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.
- _____. *Arado*. Lisbon, Cotovia, 2009.
- _____. *Gaveta do Fundo*. Lisboa, Tinta-da-China, 2013.
- _____. *A Noite em que a Noite Ardeu*. Lisboa, Cotovia, 2015.
- _____. *Por Esta Terra Adentro. Páginas Transmontanas*. Lisboa, Âncora Editora, 2018.
- _____. *Frentes de Fogo*. Lisboa, Tinta-da-China, 2019.
- _____. *Caderneta de Lembranças*. Lisboa, Tinta da China, 2021.
- Carson, Rachel. *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin, 1994.
- Clark, Timothy. "Phenomenology". *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, edited by Greg Garrard, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 276-290.

- Cortez, António Carlos. "A. M. Pires Cabral. Parábolas, palavra, poética", *Jornal de Letras*, June 2009, pp. 22-3.
- Dawson, Clara. "Poetic Birds and Material Forms in the Long Nineteenth Century". *Isle: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 29, no. 3, 2022, pp. [595-608](https://doi.org/10.1093/isle/isac010). doi.org/10.1093/isle/isac010.
- Dooren, Thom van. *Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction*, New York, Columbia University Press, 2014.
- Duarte, Luís Ricardo. "A. M. Pires Cabral. Prosa e Poesia: uma pulsão criadora". *Jornal de Letras*, December 2021, pp. 10-12.
- Dubois, Philippe and Élise Rousseau. *A Short Philosophy of Birds*. Translated by Jennifer Higgins, London, WH Allen, Penguin Random House, 2019.
- Felstiner, John. *Can Poetry Save the Earth? A Field Guide to Nature Poems*. New Haven & London, Yale University Press, 2009.
- Guerreiro, António. "A prosódia da natureza". *Expresso*, 18 Apr 2009, 34.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London, Duke University Press, 2016.
- Haskell, David. "The Voices of Birds and the Language of Belonging". *Emergence Magazine*, 26 May 2019, emergencemagazine.org/essay/the-voices-of-birds-and-the-language-of-belonging.
- Herman, David. "Introduction: Literature beyond the Human". *Creatural Fictions. Human-Animal Relationships in Twentieth and Twenty-First Century Literature*, David Herman (ed.), New York, Palgrave, 2016, pp. 1-15.
- Hogan, Linda. *The Radiant Lives of Animals*. Boston, Beacon Press, 2020.
- Keltner, Dacher. *Awe. The Transformative Power of Everyday Wonder*. London, Allen Lane, Penguin Random House, 2023.
- Kolbert, Elizabeth. *The Sixth Extinction. An Unnatural History*. London and New York, Bloomsbury, 2015.
- Leopold, Aldo. *A Sand County Almanac*, London/Oxford/New York, Oxford University Press, 1968.
- Marchis, Giorgio. "Escrever a Terra. A Poesia Bustrofédica de A. M. Pires Cabral e Seamus Heaney". "Da Viagem que Direi?" Onze ensaios em torno da obra literária de A. M. Pires Cabral, edited by Isabel Alves, Vila Real, Biblioteca Municipal de Vila Real & UTAD, 2016, pp. 33-39.

- Meillon, Bénédicte. "Introduction". *Dwellings of Enchantment. Writing and Reenchanted the Earth*, edited by Benedicte Meillon, New York and London, Lexington Books, 2021, pp. 1-20.
- Paz, James. "Thinking with Birds: Avian Song and Psychology in Old English Poetry". *Isle: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 29, no. 3, 2022, pp. 555-569. doi.org/10.1093/isle/isac019
- Plumwood, Val. "Nature in the Active Voice". *Australian Humanities Review*, No. 46, 2009, pp. 111-129.
- Ruefle, Mary. *Madness, Rack, and Honey. Collected Lectures*. Seattle and New York, Wave Books, 2012.
- Rose, Deborah Bird. "Taking Notice." *Worldviews: Environment, Culture, Religion*, vol. 3, no. 2, 1999, pp. 97-103.
- _____. "Slowly ~ Writing into the Anthropocene". *TEXT*, vol. 17, 2013, pp. 1-14, doi.org/10.52086/001c.28826.
- Weik von Mossner, Alexa. "From Nostalgic Longing to Solastalgic Distress. A Cognitive Approach to Love in the Anthropocene". *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, edited by Kyle Bladow and Jennifer Ladino, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2018, pp. 51-69.

THE COMMON GENET (*GENETTA GENETTA*) IN EUROPE: A BIOLOGICAL AND ECOCRITICAL ANALYSIS¹

LA GINETA COMÚN (*GENETTA GENETTA*) EN EUROPA: UN ANÁLISIS BIOLÓGICO Y ECOCRÍTICO

LA GENETTE COMMUNE (*GENETTA GENETTA*): UNE ANALYSE BIOLOGIQUE ET ÉCOCRITIQUE

Virginie Muxart

Laboratory PLEIADE, Sorbonne Paris Nord University

virginie.muxart@univ-paris13.fr

Miguel Delibes de Castro

Doñana Biological Station, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

mdelibes@ebd.csic.es

Fecha de recepción: 15/01/2024

Fecha de aceptación: 09/05/2024

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.29953>

Abstract: The case of the Common Genet (*Genetta genetta*; Mammalia, Carnivora) shows how comparative literature, using ecocriticism as a framework, can work in combination with natural science to address and solve some enigmas related to the presence of the species in Europe. This paper shows how literary analysis can provide appropriate answers for questions planned in the field of biology. Three interconnected

¹ Acknowledgements to Professor Juliette, Vion-Dury, Comparative Literature, Sorbonne Paris Nord University, IRIS, UMR 8651, U997; to Damian O'Shea and to Professor Scott Slovic, Distinguished Professor Emeritus at the University of Idaho and Senior Scientist at the Oregon Research Institute, for their precious help and unwavering availability. Thanks, too, to Miguel Clavero, David Camps and Christian Parsy.

issues will be addressed: the origin of the genet in Europe; the cases of albinism and melanism in genets and the putative use of the species as a kind of cat in human environments. Biogeography and genetics suggest that the genet was brought to Europe by human beings, ignoring the questions of who, when, with what specific aim, and with what consequences. Biological arguments will be exposed, followed by those of comparative literature that support the science and/or suggest additional options. Thus, natural science and comparative literature enrich and complement each other in order to perform this complex case study.

Keywords: Genet (*Genetta Genetta*); Natural sciences and comparative literature; Humanities and sciences; Fauna conservation.

Resumen: El caso de la Gineta común (*Genetta genetta*; Mammalia, Carnivora) muestra cómo la literatura comparada, usando la ecocrítica como marco, puede colaborar con las ciencias naturales para abordar y resolver algunas cuestiones relativas a la presencia de la especie en el continente. Este artículo a dos voces muestra cómo las aproximaciones de la literatura y las humanidades respaldan o no las hipótesis planteadas desde la biología. Se abordan tres asuntos interconectados: el origen de la gineta en Europa, los casos de albinismo y melanismo en las ginetas, y la presunta utilización de la especie a modo de gato doméstico en entornos humanos. La biogeografía y la genética sugieren que la especie fue introducida en Europa por los humanos, pero se ignora por quiénes, cuándo, con qué propósito y con qué consecuencias. Se expondrán los argumentos biológicos, y luego los de la literatura comparada que apoyan los primeros y/o sugieren opciones adicionales. De este modo, las ciencias naturales y la literatura comparada se enriquecen y complementan mutuamente de cara a resolver este complejo caso de estudio.

Palabras-clave: Gineta (*Genetta genetta*); ciencias naturales y literatura comparada; humanidades y ciencias; conservación de la fauna.

Résumé : Le cas de la genette commune (*Genetta genetta* ; Mammalia, Carnivora) montre comment la littérature comparée, en utilisant l'écocritique comme méthode, peut travailler en collaboration avec les sciences naturelles pour aborder et résoudre certaines énigmes liées à la présence de l'espèce en Europe. Cet article à deux voix montre comment les approches de la littérature et des sciences humaines fournissent des réponses appropriées aux questions soulevées par la biologie. Trois points interconnectés seront abordés : l'origine de la genette en Europe, les cas d'albinisme et de

mélanisme chez les genettes et l'utilisation hypothétique de l'espèce comme chat dans l'environnement humain. La biogéographie et la génétique suggèrent que la genette a été introduite en Europe par l'homme, sans qu'elles sachent par qui, quand, dans quel but précis et avec quelles conséquences. Les arguments biologiques seront exposés, puis ceux de la littérature comparée qui soutiennent les premiers et/ou suggèrent des options supplémentaires. Ainsi, les sciences naturelles et la littérature comparée s'enrichissent et se complètent pour résoudre ce cas d'étude complexe.

Mots-clés : Genette (*Genetta genetta*) ; sciences naturelles et littérature comparée ; humanités et sciences ; conservation de la faune.

1. The Common Genet: An Ecocritical Research Topic²

The first aspect of this investigation relies on the methodologies of comparative literature, such as literature, iconography, history, and heraldry, to name a few, to analyse the relationships between Mediterranean societies and a particular animal species from prehistorical times to present time. But the subject of this thesis was not just any animal: it was the Genet (*Genetta genetta*), a strange animal, which looks like an exotic cat and fascinates people due to its hybrid appearance. It has the general appearance of a cat with stone marten head, fox ears, tail of a lemur, and speckled fur like that of a panther. Nocturnal and very discreet, the Genet is a small carnivore shrouded in mystery. Some of the greatest mysteries surrounding the Genet have concerned its origins in Europe: how, when, and by whom was it introduced? Another mystery concerns its relationship with human societies: it is said to have been domesticated in Europe in the Middle Ages. Cultural materials suggest that the Genet was present in people's homes before the cat but was then abandoned. Some legends about this small carnivore needed to be checked in order to substantiate our understanding of the place of the Genet in European society³. Other questions about the cultural significance of the Genet are inherent to its literary representation (for example, what is the

2 This article emerges from a series of lectures based on the collaborative research of the two authors, which began in 2009, the year when one of the authors (Virginie Muxart) initiated her work on a Ph.D. thesis in Comparative Literature.

The first talk took place at the Primer Congreso Internacional de Literatura Comparada in Valencia (2009); the second talk, in the 9th Biennial EASLCE Conference in Granada (2022) and the last one, in the XXIV Simposio of the SELGYC in Madrid (2023).

During all the thesis, a collaboration was made naturally with the Spanish scientific community (Spanish biologists have done the most work on the Genet), and in particular with the author Miguel Delibes, who started a close relationship with this animal 55 years ago because of choosing the Genet as the subject of his graduate thesis. (See: "Nostalgia de ginetas").

3 The state of play on the Genet case is presented in the author's thesis (Virginie Muxart).

symbolism of the Genet?), but it very quickly became apparent that close collaboration with biologists was needed to get the best possible grasp of the animal in all its facets. When such research is done covering a time period dating to prehistoric times, in an area as large as we have chosen, on the knowledge and representation about an animal so little known, so stealthy by nature, it is essential to get to know it as closely as possible, not only on paper (in books and their margins) and through artifacts, but also under the microscope and in the field.

While ecocritical textual analysis provides a favourable framework for this collaboration, the multidisciplinary approach of disciplines such as comparative literature and biogeography, which are mobilised here, should not be overlooked. The optimal conditions were therefore in place for this work which shows a collaboration aiming to analyse the reasons for the presence of a mammal, the Common Genet, in Southwestern Europe and trying to solve as many riddles about the animal as possible.

2. Questions from a Biological Viewpoint

2.1. Biogeographical Introduction

The study of the distribution of plants, animals, and all other forms of life has long been a subject of attention, and the discipline that deals with these issues is called biogeography. At first, the knowledge of where one species or another lived was considered a mere curiosity, since it lacked a theoretical framework in which to interpret it. As with other branches of biology, biogeography acquired its full meaning in the light of the theory of biological evolution. In fact, the distribution patterns of living beings are important proofs of how evolution functions. Although later it would come to be known that Darwin had already speculated about it, the first contributions to the field of biogeography are attributed to Alfred Russel Wallace. Wallace was a naturalist who spent four years in the Amazon rainforest and, after a brief period in Britain, travelled to the Malay Archipelago. In 1855 he collected specimens on the island of Borneo. From the territory of Sarawak, he sent a communication which would take months to arrive and to be published, to the *Annals and Magazine of Natural History of London* (Wallace 184-196). In that paper, after pointing out, among other empirical observations, that “in geography no species or genus occurs in two very distant localities without being also found in intermediate places”, he presented what he considered a “law” on the origin and distribution of species: “Every species has come into existence coincident both in space and time with a pre-existing closely allied species” (186). Essentially, he noted that species are not distributed

at random, but according to certain patterns. Alfred Russel Wallace, quite rightly, is considered the father of biogeography.

In addition to the area of origin of any taxon, it is important to consider the “dispersal capacity”, determined both by the ability to move, specific to the species, and by the geographical barriers that challenge animals’ movement. Many birds, for example, manage to jump barriers such as waterways, but for terrestrial vertebrates a large river or a stretch of sea can be difficult, if not impossible, obstacles to overcome. In recent times, speaking in evolutionary terms, a new factor is having a decisive influence on the distribution of species. This factor is the activity of humans, which for millennia have moved flora and fauna from one place to another. Particularly because humans have such a decisive influence on the distribution of certain species, biogeography constitutes an interesting field in which the natural sciences can fruitfully collaborate with the humanities (history, literature, folklore, etc.).

2.2. *The Common Genet and its Distribution in Europe*

Genets (genus *Genetta*) are mammals of the order *Carnivora* and the family *Viverridae*. They are the size of a domestic cat, with a slender body and a black-spotted coat, a typically ringed tail almost as long as head and body combined, large triangular ears, a pointed muzzle, and partly retractile claws. As with many other viverrids, they have musk and perineal glands. The taxonomy of the genus is controversial, but about 17 species have been proposed. All genet species are endemic to Africa, although, as we will see, the Common Genet is also present in Southwestern Europe and the southern portion of the Arabian Peninsula (Palomo *et al.* 330-332).

The Common Genet (from here on, simply called the Genet) is the only species of the genus distributed outside of Africa. It is common in the Iberian Peninsula and Southwestern France, and also present in most of Africa and southern Arabia. Its head and body length are about 50 cm and the tail length scarcely less. It weighs almost 2 kilograms⁴. The problem for biogeographers is that the presence of the Genet on the Iberian Peninsula was not expected, considering both its evolutionary history and its dispersal capacity.

4 Details about their appearance, their biology and their abundance and distribution in Spain can be found in Camps, David. *La Gineta* (2016) and in <https://secem.es/mamiferos/atlas/genetta-genetta>. Details about the Genet in France in Muxart *et al.*, “Genette commune (*Genetta genetta*) Linnaeus 1758” (2024).



Genet in Lleida, Pyrenees area © David Camps, 2012.

The evolutionary history of the *Viverridae* family includes mammals relatively similar to the Genet that are distributed exclusively in Asia and Africa. If we refer to the sub-family *Genettinae*, a fraction of the aforementioned family, it includes both true Genets (genus *Genetta*) and the very similar African linsangs or oyans (genus *Poiana*), all of them restricted to African territory (Jennings and Veron 1975). What does this mean in evolutionary terms? Basically, it indicates that Genets likely originated in Africa, arriving to Europe from the neighbouring continent. Can the Genet's ability to move explain how it made the leap from Africa to Europe? There is a significant difficulty: the Strait of Gibraltar.

Currently the Strait of Gibraltar separates the southwest of the European continent from the northwest of Africa, so that a land mammal cannot cross from one continent to the other by walking. This explains why European and North African mammal faunas are at present very different. But they are not entirely different, in part because the Strait of Gibraltar has not always existed. At the beginning of the Messinian period, about six million years ago, the Mediterranean Sea was a huge salt pool, in many places dry, separated from the Atlantic Ocean by a land bridge. 5.3 million years ago, suddenly, the Euro-African land bridge across Gibraltar broke. It was supposedly one of the greatest floods in the history of the Earth and its effect must have been absolutely catastrophic. One study (García-Castellanos *et al.* 1978-1982) estimates that the amount of water entering from the Atlantic was equivalent to a thousand times the flow of the Amazon River, and that the level of the Mediterranean rose about 10 m per day. This means that the basin was filled in a couple of years, when until now it had been thought that the process had lasted between centuries and millennia. In one way or another, once the Mediterranean and the Atlantic met, an aquatic barrier was established between Europe and

Africa, so that a terrestrial species moving from one continent to another had to do so by circumventing the Mediterranean basin on the eastern side. There is some evidence of mammal species that have followed this path, such as the black-faced dormouse (*Eliomys quercinus*) (Delibes de Castro *et al.*, "Disagreement between Morphotypes and Karyotypes" 289-292).

After the opening of the Strait of Gibraltar, some species of mammals common to both sides of the Mediterranean (north and south) became extinct, and the remaining faunas increased their differentiation. The few contacts that occurred later have occurred either through the eastern route (through the Middle East), as has been said, or through two other very different ways. One is uncertain and haphazard, and consists of arriving, for example, aboard some floating structure; the other, easier and more likely, is to be transferred by human beings. Small mammals (mice and shrews, for example) can arrive more easily by the first procedure, but larger mammals such as Genets almost inevitably require the second. Even in this case, there are two options: that humans make the transfer consciously and voluntarily (for example, in the case of domestic animals) or that they make it inadvertently (for example, animals that travel with shipments of fruit or wood). According to the review by Mike Dobson (77-88), most of the 18 species (including the black-faced dormouse, already mentioned) common to both sides of the Strait of Gibraltar would have been introduced by humans. Some, such as the rabbit (*Oryctolagus cuniculus*) and the field mouse (*Apodemus sylvaticus*), were probably transported from Europe to Africa, while others, such as the Moorish mouse (*Mus spretus*) and the Moorish hedgehog (*Atelerix algirus*), were moved in the opposite direction. Small rodents probably accompanied humans in an accidental, unnoticed way, while species such as the Gibraltar monkey (*Macaca sylvana*), brought from Africa to southern Spain, undoubtedly were transported consciously. Dobson considers it "widely accepted" that the Genet was introduced by humans from North Africa to the Iberian Peninsula, but he does not provide any evidence of this (83).

What could have happened? More than 5.3 million years ago, as we have seen, African terrestrial fauna could indeed move between Africa and Europe. The Genet, however, probably would not have done it at that time; in the first place, because it likely did not yet exist as a differentiated species; and secondly because fossil remains of Genets dated to the last 5 million years should appear in European sites, and they do not (Kurten 62). Another possibility is that the Genet has arrived to the Iberian Peninsula from Africa, circumventing the Mediterranean to the east, as mentioned. However, there are not intermediate populations (for example, in Southeastern and Central Europe) suggesting this dispersal. The third and more credible option, as we have said, is that

the species were carried from Africa to Europe by humans. This does not solve the problem, but merely makes it more interesting. Assuming that the transporting of Genets was not accidental, as they are not small animals, we must accept the idea that the people who did it knew what they were doing and had a reason. Who were they? When did this happen? And why? These are questions for the humanities.

3. What Does Science Teach Us about It?

Traditionally, for biologists the study of beings that lived in the past has been a field of research known as palaeontology. We have already said in relation to this that, to date, no Genet fossils have been found in Europe, which in principle allows us to rule out that the species was part of the fauna of this continent in the Quaternary. The species must have come from somewhere else.

One branch of archaeology is usually developed by naturalists. It involves the identification of animal remains in the archaeological sites and their assignment to different uses or human activities. This discipline is known as archaeozoology. The Spanish archaeozoologist Arturo Morales (512-513) found the pelvis of a Genet in a garbage dump in the Almohad levels of Mértola (Baixo Alentejo, Portugal). Contextually it was dated to the first quarter of the 13th century, shortly before the conquest of the city by the Christians. The Genet bone appeared along with several others from rats (*Rattus rattus*), which led Morales to speculate about a possible domestication of the Genet to control rats. More interesting, however, is the fact that the same author found a hare (*Lepus granatensis*) tibia that had been defleshed by humans and subsequently bitten by a Genet, which left the unmistakable mark of its first upper molar on the bone. This suggests that the carnivore fed on human food waste, as many domestic animals usually do. The finding by Morales indicates that Genets were already in Europe in the 13th century, probably coexisting in the homes of the Muslims who then lived at the Iberian Peninsula. Had they arrived with them? Did they arrive earlier? During the inventory of Genet bones carried out by Virginie Muxart, then a doctoral student, new Genet bones were found in the Morales' laboratory. Miguel Delibes and other researchers have radiocarbon-dated the remains of two Genets retrieved at prehistoric levels of Abrigo 6 of Cueva del Humo (A6H), a karstic complex in Málaga (southern Spain) (Delibes de Castro *et al.*, "New Insights" 531-539). One of the specimens was determined at a Carbon 14 age of 1310 ± 30 years BP (calibrated date: 656-773 AD), which is five centuries earlier than the specimen from Mértola. Thus, the species was certainly present in Iberia before the Almohad Muslim period, and probably before the invasion of the area by the first Muslims in the 8th century.

Other contributions of science to the history of the Genet in Europe come from molecular genetics. One of the most fascinating facts in biology is that all living things share the same genetic code, clear proof that they descend from a single ancestor. Although the genetic code is the same, the sequences of each species, and even of each individual, are unique. In theory, a comparison of the complete molecular sequences of two individuals would make it possible to detect their level of kinship in the broad sense (for example, between an Inuit and a Maori), but the same is true when two species, or two populations within the same species, are compared. Philippe Gaubert and colleagues (Gaubert *et al.*, "Early Phases of a Successful Invasion" 523-546) analysed two small fragments of mitochondrial DNA in 134 individual Genets from almost the entire distribution area of the species; mitochondrial DNA is called this because it is contained in the mitochondria and not in the chromosomes, and is therefore transmitted only maternally. Researchers found that there exist four evolutionary lineages. One of them includes the Genets of Arabia (and perhaps from East Africa, although this has not been proven), the second includes those from southern Africa, the third from western and northwestern Africa, and the fourth and the oldest are the European Genets and those from a narrow coastal strip in northern Algeria. The authors suggest that all European Genets come from that Algerian coast, from where they would likely have been transported at different times. However, an alternative explanation is also possible: could not the Genets of the Algerian coast, like the European ones, be introduced from a yet unknown location (Muxart, *Savoirs et représentations de la genette* vol. 1 100)?

Later, Gaubert and colleagues (Gaubert *et al.*, "Comparative Phylogeography" 341-358) proved that the DNA of the Genet from Mértola belonged to the most common and widespread of the current European mitochondrial types, suggesting that the dispersal of this maternal genetic line might have been related to Muslim activities. Finally, these authors postulated no less than two independent introduction events for the species in Europe, at least one of them previous to the Muslims' arrival (Gaubert *et al.*, *Tracing Historical Introductions in the Mediterranean Basin* 1897-1913). We have analysed the Genet of Cueva del Humo using molecular techniques (Delibes de Castro *et al.*, "New Insights" 531-539). This Genet differs from individuals of the most common mitochondrial group (the one including the specimen from Mértola), being much closer to a divergent group at present restricted to Andalusia, that could correspond to the oldest Genets in Europe.

A third and more indirect research approach could derive from the unusual coat colours of the European genets. As previously said, Genets have grey fur with black spots. However, albino and especially melanistic specimens have been found in the

Iberian Peninsula, but to date not in most of the original African range of the species (Delibes de Castro *et al.*, “Albino and Melanistic Genets” 95-99). The only exception is a melanistic individual recently located in the coast of Algeria (Ahmim *et al.* 448-451). This suggests that the colour variability of the Genets of the fourth lineage of Gaubert and colleagues (“Early Phases of a Successful Invasion”), the one including the European Genets and those from northern Algeria, is greater than in the other three lineages. Large phenotypic variation, including many coat-colouration variants, is characteristic of domesticated or captive-reared species (for example, minks) that have undergone artificial selection, but rare in wild animals, which are usually uniform in phenotype (Cieślak *et al.* 885-899). Thus, we must consider the possibility that the lineage of genets brought to Europe is the result of artificial selection (Genet breeding), as happens with domestic species.

In summary, although we know many things we only can speculate about the origin of European Genets. This remains a mystery, as far as science can tell us. Perhaps comparative literature and the iconographic studies can help to answer figure this out.

4. Answers from a Historical, Literary, and Artistic Viewpoint

What to do with so many research questions? Two search trails have already been sketched out above by Miguel Delibes de Castro (33-34): in particular, “L’Ordre de la Genette”, mentioned in numerous books. Some representations of Genets were found in Ancient Egypt and on tapestries from the 16th century⁵. But apart from these studies, there have been no other attempts.

To do her research, Virginie Muxart had to create as exhaustive a corpus of sources as possible: textual (archival, historical, literary) and iconographic ones⁶. Thanks to the breadth and flexibility of the discipline of comparative literature, this thesis was conceivable. Comparative literature is the study of the relationship between the literatures of different languages and cultures, the relationship between literature and other art forms, and the relationship between literature and other disciplines, including the human sciences and the natural sciences. In English-speaking countries, the field is often associated with Cultural Studies. All these sources were considered as “texts”⁷ (Slovic

5 On Ancient Egyptian paintings in Saqqarah (Aufrère, see below), on “The Unicorn Purifies Water”, one of the tapestries of “Hunt of the Unicorn” (Freeman 78), and on two of the six pieces making up the tapestry of “The Lady and the Unicorn” (La Dame à la Licorne) in Musée de Cluny (Paris).

6 All the methods cannot be developed in this article; however, it will be in the forthcoming publication of the thesis.

7 Virginie Muxart refers to Scott Slovic’s definition of “texts” in his article “Ecocriticism: Containing Multitudes, Practice Doctrine”: in it, he refers to “any literary text” (160).

160) and include “other forms of artistic expression” (not only “literature”) in order to find out more about the Genet (Branch and Slovic XIV).

Although the presence of the Genet has been confirmed on Spanish soil between the end of the 7th and the beginning of the 8th centuries (see: Cueva del Humo), its absence in Western literature is noteworthy, until the 11th century. However, it is really from the 12th century onwards that the Genet is named with a single word that gives it the status of an active subject (in the 13th century; in Medieval Latin *geneta*, in Catalan *janete*, and in Old French *gienete* or *genete*). From the 13th century onwards, it is interesting to note how the diversity of the corpus of this research allows to make good progress in the history of the animal in the western part of the Mediterranean basin. The period with the most sources is the Middle Ages, especially the late 15th and 16th centuries.

4.1. *The Humanities and Introduction of the Genet in Europe*

Classical Greek authors—including Aristotle, Dioxorus, Herodotus, and Strabo—mention semi-domestic carnivores (mainly *gale* and *ictis*), but it is difficult to know which species they are referring to, and they probably called different species by the same name (*gale* and *ictis* have been translated as “weasel”, “ferret”, and even “polecat”). In 1999, Suzanne Amigues, following Camps and Gsell studying Herodotus, Strabo and Pliny, highlighted the possible existence of the Genet on the Iberian Peninsula between the 5th and 1st centuries BC.

Herodotus (5th century BC), in his Liber IV on the wild fauna in Cyrenaica (part of the present-day Libya colonised by the Greeks from the 7th century BC), speaks of a *gale* (“weasel”) similar to those living in Tartessos, located in the southern part of the Iberian Peninsula. Four centuries later, Strabo, according to the testimony of Posidonius, describes this animal from the Peninsula: “[...] it is a large cat-like animal, only with a pointed snout”⁸ (Amigues 59; our translation). This description sounds like the Genet. In another passage, Strabo indicates that these *gale* were used by the inhabitants of Tartessos to hunt rabbits (Amigues 59). Finally, Pliny—a Latin author from the 1st century AD—refers to *viverrae* also used to hunt rabbits in the Balearic Islands. Even if the terms *viverrae* and *gale* are somewhat confusing, the Genet could be that *gale* of Tartessos.

Therefore, in Antiquity, it is well likely that Genets were found in Tartessos and Cyrenaica. Although archaeozoology cannot prove this for the moment (no Genet bones have been found in Cyrenaica so far), numismatics can.

⁸ “[...] aussi grosses que des chats (*ailouroi*) et qui leur ressemblent, sauf que leur museau est plus proéminent”.

A large number of Greek coins from Cyrenaica depict the silphium, an umbelliferous plant represented before Herodotus, in the form of flower, fruit, leaf, root, often associated on coins with other animals, especially a lion's head, a gazelle and a dolphin. Hemidrachm n° 26B (dated around 500-480 BC), identified by Edward Robinson in his *Catalogue of the Greek coins of Cyrenaica* (1927), depicts a Genet imaged on the coin, above a piece of silphium fruit. The Genet is recognisable by its long, flexible spine, its long tail, which appears to be striped (as if to represent the rings on the Genet's tail), and its pointed snout (Muxart, *Savoirs et représentations de la genette* vol. 2 28). It is very likely that the Greek colonists discovered the Genet in Libya, absent from the entire Aegean world, and considered it as a symbol of their new homeland, as the jerboa and gazelle, which are also featured prominently on coins from Cyrenaica.

Genetic results revealed a close relationship between European Genets and those from the Algerian coast. A French legend supports this idea that the Arabs introduced the Genet to Europe. In a book about the *History of Chivalry* (Favyn 514-533) there is a whole chapter on "The Order of the Genet". It is said that after the battle of Poitiers, Charles Martel was impressed by the Genet furs that he found in large quantities in the Saracen camps, as well as live specimens of the Genet. He created a gold necklace from which hung a golden Genet enamelled in black and red, declared himself chief, and gave a necklace to each of his closest warriors. This legend seems pure invention because orders of Chivalry did not exist before the 11th century, but it is certain that André Favyn was very clearly inspired by the Genet or some literary source not yet found (perhaps a legend).

Finally, one of the possible etymologies of the Spanish word *jinetá*, found in almost all dictionaries (French, Occitan, Spanish, Portuguese, Italian, and even German) is *janait* (*djerneit/charneit*), a word in an Arabic dialect used in Constantine, east of Algiers, and collected by Cherbonneau in 1849 (Cherbonneau 537). Cherbonneau's etymological findings correspond to the genetic results about the geographical origins of the Genet. This correlative result is encouraging.

Thus, comparative literature confirms speculations of the biologists: the Genet could have been in Spain ever since Antiquity (at least since the 5th to the 1st century BC) with a possible second migratory wave during the 7th and 8th centuries AD.

4.2. *The Humanities and Genet Furs*

The first sources for finding out more about Genet fur are the furrier's archives. Robert Delort investigated the general trends in Western fur fashions at the end of the Middle

Ages. The fashion for white evolved at the end of the 14th century and, by the beginning of the 15th was replaced by grey-blues, browns and blacks. Absolute black dominated in the middle of the 15th century to make way for brown-black or grey with black spots at the beginning of the Renaissance. Genet fur, which naturally comes in three varieties (common, melanistic and albino), was highly sought after (and even more so, for its musky scent) and often worn during these two centuries. During the 15th and 16th centuries, the fur of the Genet is almost always shown in its common colour.



© Victoria and Albert Museum, London (museum no. T.33FF-1955)

This panel of a genet (26.6 cm x 26.6 cm) was embroidered by either Mary, Queen of Scots, or Elizabeth Talbot, Countess of Shrewsbury, using a linen canvas with silk threads between 1570 and 1585 (<https://renaissanceskin.ac.uk/themes/consuming/> consulted on 28 Oct 2024).

4.2.1. Melanistic Genet Fur

According to Robert Delort's studies, the melanistic Genet was very fashionable at the court of René d'Anjou⁹ and at the court of the bastard of Calabre (grandson of the king, son of Jean II of Lorraine) (Delort, *Tome II* 624). Robert Delort depicts in his thesis that black Genet fur was more expensive than common Genet fur, although the price of the common Genet skin went up from 1370 until the end of the 15th century and the price of the black Genet skin was even higher. In 1490, for example, the skin of the black Genet (called "jet black") costs seven times more than the grey one. The black Genet could

⁹ After 1450, René d'Anjou wore velvet jackets lined with black genet.

fetch up to the price of the sable (*Martes Zibellina*) (Delort, *Tome II* 1268). It was perhaps for this reason that as early as 1485, Aliénor de Poitiers requested that the black Genet and ermine be reserved only for the nobility—for example, the descendants of kings, dukes and princes (Godefroy 258) (in England at the court of Queen Elizabeth I a century later).

Black Genet, the royal fur, was in fashion throughout the 15th century and in the first half of the 16th century, at least during the reign of François I. Indeed, he wore black Genet skins in the important procession of the shrine of Sainte-Geneviève (Châsse de Sainte Geneviève), patron saint of Paris to the church of Saint-Etienne du Mont¹⁰. During the procession on 21 January 1525, the king and queen both dressed in black velvet lined, for the queen, with “loupz-cerviers” (i.e. lynx) and for the king, lined with black Genet, and a taffeta belt (Pinet 100). A Genet, albeit a common one, is depicted in a stained-glass window in this church, dating from the time of François the First. This may suggest that the Genet was far more common at this time. Was it just a coincidence that the king and queen wore Genet furs in a church that depicted a Genet in the stained-glass window?



Genette (detail) in the church of Saint-Etienne du Mont (Paris) © Christian Parsy

The beauty of the black Genet is described in the chapter on the Order of the Genet of Favyn (see above). After having described this order and the collar, Favyn describes the melanistic Genet skin (Favyn 519). He says that: “The other, which is the excellent and rare one, has black skin, and shiny like satin, or black velvet: it is splashed and with red plaques and spots, which produce on the red a marvellous beauty”¹¹.

10 Saint-Etienne du Mont is a church located in the fifth arrondissement of Paris and the church of Saint-Etienne du Mont is the centre of the cult of Saint Geneviève, patron saint of Parisians. Abbé Edouard Pinet recounts the history of the Confrérie de Sainte-Geneviève, created in 1412 at the request of Parisians “by virtue of a papal brief and letters patent from Charles VI” (2). In 1525, permission was granted to the members, who included the most notable bourgeois of the city of Paris, to carry the Shrine in processions.

11 Our translation. «L'autre, qui est l'excellente et rare, a le poil noir, et luisant comme un Satin, ou Panne de Veloux noir : elle est marquetee, et miroüetee de placques et taches rouges, qui tirent sur le rouge d'une merveil-

A mention of the black Genet is found in Rabelais, a 16th century French philosopher. It seems that religious men and women of the famous abbey of Thélème were dressed in the most valuable furs: costumes lined with lynx, black Genets, martens of Calabres, and sable¹² (Rabelais 201).

Finally, it is in a sixteenth-century French manuscript that the first representation of a melanistic Genet ever found appears: it is Fr. 9608, on folio 11. Only a tanner's wife named Jeanne could have chosen this rare and beloved black Genet as her emblem¹³.

4.2.2. Albino Genet Fur

In the case of the white Genet things are more complex. Only one mention has been found of albino Genet and it was made in the inventory of King René d'Anjou's wardrobe (Favier 262). In 1450, skins with very specific colours were used to make his clothes: "immaculate sable for necklines", "dark red sable" and also "genette blonde"¹⁴. More research has to be done in inventories and archives to know more about the white Genet and its use in the Middle Ages and the Renaissance times.

If the albino Genet was only mentioned once with regard to the wardrobe of King René d'Anjou, its appearance in a French novel of the Middle Ages seems exceptional. *Perceforest*, an anonymous 15th century novel, presented in six volumes, composed of 2000 verses, is a narrative about the origins of the Holy Grail, relating this topic to *La Geste d'Alexandre le Conquérant*. In Volume II of the third part, the white Genet appears in chapter XXXVII, in a heraldic context. Here is a summary: a knight called Pallidès de Hurtemer, the prince of Hurtemer, was wounded during a tournament and therefore unable to attend his next tournament, fifteen days later. In spite of his condition, he was able to travel to a neighbouring castle where the lady of the manor cured him because he absolutely wanted to go to his next tournament at the Chastel aux Pucelles. Camille, the granddaughter of King Pergamon, whom Pallidès loves, is present. Camille asks him not to take his weapons to the tournament but to use other weapons she will give him. So, on the day of the tournament, a knight (Pallidès) "who carried a knight's azure

leuse beauté».

12 In chapter LVI «Comment étaient vêtus les religieux et religieuses de Thélème» of *Gargantua*, book I: "In winter, taffeta dresses in colours as above: lynx fur, black genet, Calabrian marten, sable and other precious furs" ["En hiver, robes de tafetas de couleurs comme dessus : fourrées de Loups Cerviers, Genettes noires, Martres de Calabres, Zibelines, et autres fourrures précieuses»].

13 This first found representation of a melanistic Genet is commented on in Virginie Muxart's thesis and mentioned in the article "Genet" in the *Atlas des mammifères sauvages de France volume 3: Carnivores et Primates* (2023). It will be the subject of a future article.

14 Translation of "genette blonde" and not "white" in the text.

shield with white genet”¹⁵ appears (*Perceforest* 146; our translation). The shield astonishes everyone. Nobody knows him. He wins the tournament and marries Camille. After eight days of festivities, the couple returns to the kingdom of Hurtemer.

Why did Camille choose the white Genet for her suitor’s arms? Why not the ermine, which symbolises purity? The ermine is mentioned elsewhere in the text, so there can be no confusion between the two small carnivores. The Genet has the advantage of being white from muzzle to tail while the stoat, in its winter coat, is white but with a black tail tip. Camille resembles the white Genet because she is virginal. In this way, Camille is represented by the white Genet and she has that as an emblem. Pallidès wins the tournament thanks to the symbolic power that the white Genet gives to him by Camille.

This extract in *Perceforest* where the white Genet appears would be the first in French literature where the symbolic value is highlighted (according to Virginie Muxart’s investigations). Camille’s white Genet choice indicates, in addition to its whiteness and purity, a symbolism specific to the animal rather than to its fur. The symbolism of the ermine at that time would normally have been sufficient for Camille to be represented¹⁶.

4.3. *The Humanities and Human-Genet Relations*

A close relationship between Genets and humans could explain, at least partially, both the access of the species to Europe and the predominance of “rare” coats in the Iberian Peninsula. The collective memory has integrated the Genet as the cat of the Middle Ages, which could have been introduced as a “domestic” animal. What’s more, the number of melanistic Genets found in its area of introduction suggests that the Genet had a special relationship with man, at least in the Middle Ages, when Genet skin was so widespread and used that it may have been selected by man, perhaps through breeding.

Literature (in a broad sense) and iconography provides information in this respect that biology does not have.

In Ancient Egypt there are many representations of Genets close to the hunters’ boats. As Aufrère writes, they seemed to be familiar animals, companions of the hunter, in the nilotic spaces: “pleasant to see and providential scouts in the hunt with a throwing

15 “Qui portoit ung escu d’asur a une blanche jenette”.

16 This passage has already been commented in an article presenting hypotheses about the symbolism of the Genet, but it was interesting to talk about it again in this article, since it deals with the albino Genet. See: Muxart, “Essai sur la valeur symbolique de la genette dans la littérature et l’art médiéval occidental” 2.

stick”¹⁷ (Aufrère 10; our translation). So, it can be assumed that in Egypt it was considered as a tamed animal. What is said in European literature?

The oldest source found on the subject is in the 13th century encyclopaedia *De natura rerum* by Thomas de Cantimpré. In the article “De Genetha”, he writes “the genet is a fairly calm animal, unless it is attacked by other animals”¹⁸ (Cantimpré folio 17v; our translation). The Latin word *mansueta* means “gentle, calm” but also “tame” (hence its etymology!). But what is Thomas de Cantimpré’s source? Is it a testimony from someone else?

The Genet bones found in Mértola (see above) in the 13th century coincide with the appearance of the Genet in *Las siete partidas*¹⁹, a body of legislation drawn up between 1256 and 1265 by Castilian jurists under the personal supervision of the King of Castile and León, Alfonso X el Sabio. It is mentioned in Act XXIII of *Las siete partidas*: “Lion, ounce, cheetah, bear, lynx, genet, snake or other beasts that are wild by nature, having any man in his house, he must guard it and it must be caught in such a way that it does no harm”²⁰ (Alfonso X el Sabio 943; our translation).

So, the Genet is classified in the category of *bestia brava* along with big cats, bears, lynxes, and snakes. So, while encyclopaedists consider the Genet to be gentle and peaceful (unless it is attacked), it is also considered to be a wild animal tolerated in captivity, kept by elites who could afford to have this kind of exotic menagerie at home in Alphonsine Spanish society.

In 1511, Jean Lemaire de Belges, a poet and historian who had been received in the house of Margaret of Austria (1480-1530) in 1504, published *Les Épîtres de l’Amant vert* (*The Epistles of the Green Lover*). In the *First Epistle of the Green Lover*, the green lover (Margaret of Austria’s parrot), who was actually killed by a dog when she was absent from her house, tells how, because he was very much in love with his mistress, he committed suicide by voluntarily throwing himself into a dog’s mouth. He did, however, have time to rhyme an epistle to his beloved. Margaret of Austria liked the work so much that she encouraged the poet to continue. In the second epistle, the author imagined that the deceased papegai wrote to his lady from the afterlife as he had been admitted to the paradise of the beasts, where he had met the “Vermeil Spirit”, the parrot of Mary

17 «agréables à voir et rabatteurs providentiels de la chasse au bâton de jet».

18 «Mansueta satis bestia est, nisi fuerit a ceteris bestiis lacessita iniuriis».

19 This law is entitled: “Como aquel que tiene el león u oso u otra bestia brava en su casa debe pechar el daño que hiciera a otro”, i.e., “How anyone who has a lion, bear or any other ferocious beast in their home must pay for any harm it may do” (our translation).

20 “León u onza o león pardo u oso o lobo cerval o gineta o serpiente u otras bestias que son bravas de naturaleza teniendo algún hombre en su casa, débela guardar e debe ser presa de manera que no haga daño”.

of Burgundy, Margaret of Austria's mother, who had also died tragically because of a Genet (Lemaire de Belges 31). Was it a Genet that was one of Mary of Burgundy's pets, or was it a wild Genet that wandered around the castle and took advantage of a moment of inattention on the part of Mary or the person in charge of watching over the parrot?

The best known source—repeated in all the works that mention the probable “domestication” of the Genet—is that of Pierre Belon, in 1554, when he describes the menagerie of Constantinople (Belon 73v). However, Pierre Belon du Mans doesn't write *domestiquée* but *apprivoisée* and there is no historical evidence even that there were Genets in Constantinople at that time.

In iconography of the XVI Century, an example selected was pointed out by Margaret Freeman in a marginal decoration in the book *Heures à l'usage de Rome* (1498), printed by Pigouchet for Vostre: a Genet is found turning its head towards a woman picking flowers (Freeman 199). The Genet is not wearing a collar and looks familiar²¹.



Woman with genet, detail of *Livre d'heures à l'usage de Rome*, imprimé par Philippe Pigouchet pour Simon Vostre, août 1498, folio x (Cl. 23940), Paris, musée de Cluny —musée national du Moyen Âge © RMN-Grand Palais (musée de Cluny - musée national du Moyen Âge) / Michel Urtado

21 Since then, the drawings in this book have been recognised as the work of Jean d'Ypres, probably the Master of the *Petites Heures of Anne of Brittany*, who created the patterns for the Lady of the Unicorn tapestry. See: the description of this book on the Musée de Cluny website (<https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/heures-a-l-usage-de-rome.html> consulted on 28 Oct 2023) and Muxart, “Essai sur la valeur symbolique de la genette dans la littérature et l'art médiéval occidental” 6.

Another example selected is folio 12 of the Latin manuscript in the BNF Latin 10564, from Antwerp (Belgium, 1582). The marginal decorations do not correspond to the Latin sentences that make up the work, but those on this folio are disturbing; the Genet is associated with the domestic animals closest to man: the dog and the cat.

Finally, in the 20th century, in 1940, a French captain-veterinarian, C.J. Carpentier, wrote that he had in his quarters in Morocco very clean Genets, who slept during the day in their cages and came out at night, killing the cockroaches, mice, and snakes that dared to venture into the barracks (Thévenin 170). This recognises services that a domestic cat could well provide!

The author (Miguel Delibes) has some experience with the gentleness of Genets, as he raised some of them from a young age. He wrote about the tender moments he passed with them in his "Nostalgia de ginetas". His father, the writer Miguel Delibes, has also reported on his son's experiences with the Genet in *Un año de mi vida* (191-192).

So Comparative literature provides evidence concerning at least occasional "domestication" (or rather *apprivoisement*) of the Genet. The Genet does not seem to have been rejected in Western medieval societies. On the contrary, it seems to have been tolerated but never domesticated. It is therefore alternately close and distant and seems to emit a distance of its own, constantly playing with boundaries. Perhaps it is Montse Román, Arsenio Román and Yves Navarre who best understand the Genet's relationship with man: it will never be a cat, because it does not want to be a cat²² (Román and Escolar 16). It flees from the care that man could give it (protection, food). It is rather a "supercat"²³ (Navarre 204-205) that carries within it the characteristics of beauty, driven to run as fast as it does, at the limit of the visible and the invisible.

As Bernard Franco, Professor of Comparative Literature at Sorbonne University, wrote about this collaboration:

The voices of different sciences and approaches work together. In this way, interdisciplinary knowledge of the genet enables us to understand it both as a symbol and as a reality, as a subject of literary fiction and as a zoological phenomenon. Scientific knowledge enables us to understand the place the animal occupies in literary texts, which in turn enables us to measure its actual presence in Europe²⁴ (Franco 234; our translation).

22 At the end of the story, the genet Yenetta says to the cat Callejero: "We are leaving. It was nice to meet you, but this is not our life. If we stay here, my kids won't learn to hunt or forage for food on their own. And, no offence, they are Genets, not stray cats!" (16; our translation) ["Nos vamos. Ha sido un placer conocerte, pero esta no es nuestra vida. Si seguimos aquí, mis hijos no aprenderán a cazar ni a buscarse solos la comida. Y, sin ánimos de ofender, ¡son ginetas, no gatos callejeros!"].

23 "The Genet appeared. Or rather 'the' Genet. A sort of 'Supercat'" ["La genette fit son apparition. Ou plutôt 'le' genette. Une sorte de Supercat"].

24 "Les voix des différentes sciences et approches se croisent. De sorte que la connaissance interdisciplinaire

Thus, the case of the Genet highlights the idea that Genetic research and archeozoology try to answer certain questions without finding satisfactory answers, but addition of Comparative literary analysis reinforces scientific theories and contributes to valuable new ones. This article aims to show how literary work can play a concrete role in complementing the work of the sciences in pursuit of the conservation of wild fauna and our environment.

If this collaboration is desirable, it must be repeated in the future, not only for the study of wild fauna but also for broader conservation efforts. It must continue not only within the laboratories but also outside, in the public arena and in the field: the collaboration would require a reaching out to the general public by way of lectures and exhibitions to raise the public's interest in such matters and to inspire the public regarding the importance of wild fauna conservation. This fruitful collaboration is a way of spurring social or individual change and calling for the protection of a place or a species (including not only the Genet but other species as well).

Works Cited

- Alfonso X (el Sabio). *Las siete partidas (El libro del Fuero de las Leyes)*, edited by José Sánchez-Arcilla Bernal. Madrid, Editorial Reus, 2004.
- Ahmim, Mourad; Hafid Aroudj; Farouk Aroudj; Saaid Saidi and Samir Aroudj. "First North African Record of a Melanistic Common Genet (*Genetta Genetta* Linnaeus, 1758)". *Mammalia*, vol. 85, no. 5, 2021, pp. 448-451.
- Amigues, Suzanne. "Les belettes de Tartessos". *Anthropozoologica*, no. 29, 1999, pp. 55-64.
- Aufrère, Sydney H. "La Loutre, le Chat, la Genette et l'Ichneumon, hôtes du fourré de papyrus. Présages, prédateurs des marécages et croyances funéraires". *Discussions in Egyptology*, no. 41, 1998, pp. 7-28.
- Belon du Mans, Pierre. *Les observations de plusieurs singularitez et choses mémorables, trouvées en Grèce, Asie, Judée, Egypte, Arabie et autres pays estranges: rédigées en trois livres, reveuz de nouveau et augmentées de figures*. Paris, Imprimerie de Léon Cavellat, 1554.
- Branch, Michael P. and Scott Slovic, editors. *The ISLE Reader: Ecocriticism, 1993-2003*.

de la genette permet de l'appréhender à la fois comme symbole et comme réalité, comme sujet de fiction littéraire et comme phénomène zoologique. La connaissance scientifique permet de comprendre la place que tient l'animal dans les textes littéraires, ceux-ci permettant en retour d'en mesurer la présence effective en Europe".

- Athens, GA, University of Georgia Press, 2003.
- Camps i Munuera, David. *La Gineta. Monografías Zoológicas. Serie Ibérica, Volumen 2.* Castellón, Tundra Ediciones, 2015.
- Cantimpré, Thomas de. *De natura rerum*, (lib. IV-XII): Tacuinum sanitatis, Codice C-67 (Fols. 2v-116r) de la Biblioteca Universitaria de Granada. Edited and translated by Luis Garcia Ballester. BNF Fac-sim. 587 2, 1974.
- Cherbonneau, Jacques-Auguste. "Définition lexicographique de plusieurs mots usités dans le langage de l'Afrique septentrional". *Le Journal Asiatique*, vol. 4, no. 13, 1849, pp. 537-551.
- Cieslak, Michael; Monika Reissmann; Michael Hofreiter and Arne Ludwig. "Colours of Domestication". *Biological Reviews*, vol. 86, no. 4, 2011, pp. 885-899.
- Delibes, Miguel. *Un año de mi vida.* Barcelona, Ediciones Destino, 1972.
- Delibes de Castro, Miguel. "Nostalgia de ginetas", *Biológica*, 37, 1999, pp. 28-34.
- _____. Alejandro Centeno-Cuadros; Virginie Muxart; Germán Delibes; Julián Ramos-Fernández and Arturo Morales. "New Insights into the Introduction of the Common Genet, *Genetta Genetta* (L.) in Europe". *Archaeological and Anthropological Sciences*, vol. 11, 2019, pp. 531-539.
- _____. Fernando Hiraldo; Juan José Arroyo Nombela and Carlos Rodríguez Murcia. "Disagreement between Morphotypes and Karyotypes in *Eliomys* (Rodentia, Gliridae): The Chromosomes of the Central Morocco Garden Dormouse". *Säugetierkundliche Mitteilungen*, vol. 28, 1980, pp. 289-292.
- _____. Virginie Muxart and Javier Calzada. "Albino and Melanistic Genets (*Genetta Genetta*) in Europe". *Acta Theriologica*, vol. 58, 2013, pp. 95-99.
- Delort, Robert. *Le Commerce des fourrures en Occident à la fin du Moyen Age, Tome I et II.* Rome, École française de Rome, 1978.
- Dobson, Mike. "Mammal Distributions in the Western Mediterranean: The Role of Human Intervention". *Mammal Review*, no. 28, 1998, pp. 77-88.
- Favier, Jean. *Le roi René.* Paris, Fayard, 2008.
- Favyn, André. *Le théâtre d'honneur et de chevalerie ou l'histoire des ordres militaires.* Paris, Robert Foüet, 1620, Tome I, pp. 514-533.
- Franco, Bernard. *La littérature comparée : Histoire, domaines, méthodes.* Paris, Armand Colin, 2016.
- Freeman, Margaret B. *La Chasse à la licorne : prestigieuse tenture française des Cloisters.* Translated by Pierre Alexandre, Lausanne-Paris, Edita S.A., 1983.

García-Castellanos, Daniel; Ferrán Estrada; Ivone Jimenez-Munt; Christian Gorini; Manel Fernandez; Jaume Verges and Raquel de Vicente. "Catastrophic Flood of the Mediterranean after the Messinian Salinity Crisis". *Nature*, vol. 462, 2009, pp. 778-782.

Gaubert, Philippe; Irene del Cerro; A. Centeno-Cuadros; Francisco Palomares; Pascal Fournier; Carlos Fonseca; Jean-Paul Paillat and José A. Godoy. "Tracing Historical Introductions in the Mediterranean Basin: The Success Story of the Common Genet (*Genetta Genetta*) in Europe". *Biol. Invasions*, vol. 17, 2015, pp. 1897-1913.

_____. José A. Godoy; Irene Del Cerro and Francisco Palomares. "Early Phases of a Successful Invasion: Mitochondrial Phylogeography of the Common Genet (*Genetta Genetta*) within the Mediterranean Basin". *Biological Invasions*, vol. 11, 2009, pp. 523-546.

_____. Annie Machordom; Arturo Morales; José Vincente López-Bao; Géraldine Veron; Mohammad Amin; Tânia Barros; Mohammad Basuony; Chabi Adéyèmi Marc Sylvestre Djagoun; Emmanuel Do Linh San; Carlos Fonseca; Eli Geffen; Sakir Onder Ozkurt; Corinne Cruaud; Arnaud Couloux and Francisco Palomares. "Comparative Phylogeography of Two African Carnivorans Presumably Introduced into Europe: Disentangling Natural versus Human-Mediated Dispersal across the Strait of Gibraltar". *Journal of Biogeography*, vol. 38, 2011, pp. 341-358.

_____. and Virginie Muxart. "Where Have the 'Black Genets' Gone? A Likely Restriction of Melanistic Cases of the Common Genet (*Genetta Genetta*) to its Introduced Range". *Mammalian Biology*, vol. 75, no. 4, 2010, pp. 353-357.

Godefroy, Frédéric. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle. Tome IV*. Kraus Reprint LTD, 1965.

Jennings, Andrew P. and Géraldine Veron. "Family Viverridae (Civets, Genets and Oryans)". *Handbook of the Mammals of the World 1: Carnivores*, edited by D.E. Wilson and R.A. Mittermeier, Barcelona, Lynx Edicions, 2009, pp. 174-232.

Kurten, Bjorn. *Pleistocene Mammals of Europe*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1968.

Lemaire de Belges, Jean. *Les épîtres de l'amant vert*. Edited by Jean Frappier, Genève, Librairie Droz, 1948.

Morales, Arturo. "Earliest Genets in Europe". *Nature*, vol. 370, 1994, pp. 512-513.

Muxart, Virginie. *Savoirs et représentations de la genette dans le bassin méditerranéen de la préhistoire à nos jours. Volume 1 et 2*. 2016. Université Sorbonne Paris Nord [PhD Dissertation].

- _____. "Essai sur la valeur symbolique de la genette dans la littérature et l'art médiéval occidental". *L'animal symbole*, edited by Marianne Besseyre, Pierre-Yves Le Pogam and Florent Meunier. Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2019, <https://doi.org/10.4000/books.cths.5182>.
- _____. Géraldine Veron and François Léger. "Genette commune (*Genetta genetta*) Linnaeus 1758". *Atlas des mammifères sauvages de France volume 3: Carnivores et Primates*, edited by Savouré-Soubelet A., Aulagnier S., Haffner P., Maille A., Moutou F., Richard-Hansen C., Ruelle S. and Veron G. Muséum national d'histoire naturelle, Paris; OFB, Vincennes, Patrimoines naturels (85), 2024, pp. 120-127.
- Navarre, Yves. *Une vie de chat*. Paris, Albin Michel, 1986.
- Palomo, Luis Javier; Julio Gisbert and J. Carlos Blanco. *Atlas y Libro Rojo de los Mamíferos Terrestres de España*. Madrid, Dirección General para la Biodiversidad-SECEM-SECEMU, 2007, pp. 330-332.
- Roussineau, Gilles, editor. *Perceforest : Troisième partie, Tome II*. Edited by Gilles Roussineau, Genève, Librairie Droz, 1991, pp. 130-161.
- Pinet, Edouard. *La Compagnie des porteurs de la chasse de Ste Geneviève (1525-1902)*. Paris, A. Roger et F. Chernoviz Editeurs, 1903.
- Rabelais, François. *Œuvres. Tome 2: Gargantua*. Edited by Abel Lefranc, Paris, Honoré et Edouard Champion, 1913.
- Robinson, Edward Stanley Gotch. *Catalogue of the Greek Coins of Cyrenaica*. London, Printed by order of the Trustees, 1927.
- Román, Montse and Arsenio Escolar. *La golondrina enamorada y otros cuentos de la Alcarria*. Barcelona, El Aleph Editores, 2012.
- Slovic, Scott. "Ecocriticism: Containing Multitudes, Practice Doctrine". *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, edited by Laurence Coupe. London, Routledge, 2000, pp.160-162.
- Thévenin, René. *Les petits carnivores d'Europe*. Paris, Payot, 1952.
- Wallace, Alfred Russel. "On the Law Which Has Regulated the Introduction of New Species". *Annals and Magazine of Natural History*, ser. 2, vol. 16, no. 93, 1855, pp. 184-196.

NOVELA NEGRA, CIENCIA FICCIÓN Y FUTUROS CLIMÁTICOS

NOIR CRIME NOVEL, SCIENCE FICTION AND CLIMATE FUTURES

ROMAN NOIR, SCIENCE-FICTION ET AVENIRS CLIMATIQUES

Ursula K. Heise

UCLA

uheise@humnet.ucla.edu

Fecha de recepción: 12/12/2023

Fecha de aceptación: 01/05/2024

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.29724>

Resumen: Este ensayo explora los retos narrativos de la ficción climática con respecto a escalas temporales, espaciales y sociales. Tras una breve discusión teórica, el ensayo se centra en el género de la “novela negra” en combinación con la ciencia ficción como estrategia narrativa específica para la ficción climática. Se analizan dos novelas españolas sobre el cambio climático, *El secreto del agua* de Arturo Arnau Tarín (2007) y *2065* de José Miguel Gallardo (2017), en comparación con la novela estadounidense *The Water Knife* de Paolo Bacigalupi (2015), con el objetivo de demostrar los beneficios y las dificultades de adaptar un género literario establecido al tema del cambio climático.

Palabras clave: narratología; ficción climática; novela negra; ciencia ficción; cambio climático.

Abstract: This essay explores the narrative challenges of climate fiction with respect to temporal, spatial, and social scales. Following a brief theoretical discussion, the essay

focuses the genre of the noir crime novel in its combinations with science fiction as a particular narrative strategy for climate fiction. The analysis centers around two Spanish climate novels, *El secreto del agua* by Arturo Arnau Tarín (2007) and *2065* by José Miguel Gallardo (2017), in comparison with Paolo Bacigalupi's American novel *The Water Knife* (2015), with the goal of highlighting the benefits and difficulties of adapting an established literary genre to climate change as a narrative theme.

Keywords: Narratology; Climate fiction; Noir crime novel; Science fiction; Climate change.

Résumé : Cet article explore les défis narratifs de la fiction climatique en ce qui concerne les échelles temporelles, spatiales et sociales. Après une brève discussion théorique, l'essai se concentre sur le genre du roman noir dans ses combinaisons avec la science-fiction comme stratégie narrative spécifique pour la fiction climatique. L'analyse porte sur deux romans climatiques espagnols, *El secreto del agua* d'Arturo Arnau Tarín (2007) et *2065* de José Miguel Gallardo (2017), en comparaison avec le roman américain *The Water Knife* de Paolo Bacigalupi (2015), dans le but de mettre en lumière les avantages et les difficultés d'adapter un genre littéraire établi au changement climatique comme thème narratif.

Mots-clés : narratologie ; fiction climatique ; roman noir ; science-fiction ; changement climatique

Los retos de la ficción climática

Las narrativas sobre el cambio climático abundan —en las noticias, en documentales y libros de ciencia popular así como en series televisivas, cine y novelas. Uno de los temas más frecuentes de esas narrativas, irónicamente, es la dificultad de imaginar y narrar el cambio climático (Bergthaller V-1). El conocido escritor hindú Amitav Ghosh es quizás el exponente más citado de tal escepticismo. En su colección de ensayos *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (2016), Ghosh declara la novela realista incapaz de tratar el tema del cambio climático. A diferencia de los relatos épicos premodernos, la novela moderna tal y como se desarrolló a partir del siglo XVIII trata de gente común y acontecimientos corrientes de la vida diaria, no de eventos inusuales o improbables, y aborda la escala espacial y temporal del individuo, de la familia y de la nación, no la del planeta entero. La novela moderna, además, trata de la cultura y de las actividades humanas más que de los fenómenos de la naturaleza, que quedan relegados a la esfera de las ciencias naturales. Este conjunto de características, según Ghosh, impide a la novela realista retratar las escalas espaciales y

temporales y las formas de agencia no humana que requiere el tema del calentamiento global (58-65). Críticos literarios tales como Mark McGurl, Adam Trexler, Timothy Clark, Mahlu Mertens y Stef Craps también destacan los retos de escala con los que se enfrentan las narrativas del cambio climático, aunque dedican más atención que Ghosh a géneros populares como la novela gráfica, la ciencia ficción, la novela policíaca, las películas de terror y a las audiencias que los consumen.

Al mismo tiempo, estos estudios demuestran que escritores y directores de cine han desarrollado una multitud de estrategias textuales y visuales para superar los retos narrativos del cambio climático, sobre todo si el argumento no se limita a un tipo específico de narrativa como la novela realista¹. De hecho, a partir del año 2000 y sobre todo a partir de 2015, a medida que los efectos del cambio climático se han hecho más visibles en el Norte Global, han proliferado las narrativas *cli-fi*, en la frase del escritor y periodista Daniel Bloom, y, simultáneamente, los estudios de novelas, películas, periodismo y libros de ciencia popular sobre el tema². Aun concediendo que, con la creciente popularidad del concepto de *climate fiction* o “ficción climática”, su uso se ha hecho más impreciso y, a veces, incluye narrativas sobre otros temas medioambientales como la contaminación o la extinción de especies (Andersen 7), ya no hay ni la escasez de obras narrativas ni la falta de atención crítica de la que se lamentaban hasta aproximadamente el 2015.

En el tsunami de estudios sobre narrativas del cambio climático es llamativo el enfoque prácticamente exclusivo en obras originarias de menos de una docena de países: sobre todo de Australia, Canadá, Estados Unidos e Inglaterra, seguidos de Alemania, Finlandia y Suecia. En la compilación de ensayos sobre obras ejemplares de ficción climática, *Cli-fi: A Companion* (Goodbody y Johns-Putra), no figura ni una sola obra en español, y sólo una de habla portuguesa —la novela *Não Verás País Nenhum: Memorial Descritivo* del brasileño Ignacio de Loyola Brandão. Publicada en el 1981, *Não Verás* es principalmente una sátira de la dictadura militar bajo la apariencia de ciencia ficción, como apunta el crítico Mark Anderson, pero la visión del futuro que retrata, con calor implacable, la selva amazónica transformada en desierto y refugiados climáticos llegando a São Paulo, anticipa con tanta precisión problemas contemporáneos que con buen motivo se incluyó en la sección sobre antecedentes de la ficción climática («Proto-Climate Change Fiction») en el volumen. Incluso el estudio más com-

1 Véase Heise.

2 Véanse, entre muchos otros: Kaplan; Mehnert; Bracke; Johns-Putra, *Climate Change and the Contemporary Novel*; Schneider-Mayerson, “The Influence of Climate Fiction”; Bieneck-Tobasco et al.; Goodbody y Johns-Putra; Andersen; Nixon; Googasian; Johns-Putra y Sultzbach.

parativo hasta la fecha, *Science Fiction and Climate Change: A Sociological Approach* de los críticos australianos Andrew Milner y J.R. Burgmann (2020), que analiza novelas y películas no sólo en alemán, inglés, finlandés y sueco sino también en chino, francés y japonés, omite obras españolas y portuguesas. La ausencia de narrativas procedentes de la Península Ibérica y de Latinoamérica en estas obras se explica, por una parte, por la formación académica de los editores y autores, la mayoría de los cuales son investigadores de literatura y cine alemán, inglés y escandinavo. En las investigaciones crecientes de ecocrítica española y latinoamericana, por otra parte, el cambio climático figura como un tema relativamente menor comparado con estudios del impacto ambiental del colonialismo, las cosmologías indígenas, las funciones de la montaña, la selva y la costa, la contaminación y la urbanización, entre otros temas.

De hecho, en el contexto de Latinoamérica, emerge la pregunta de si el término de “ficción climática” como género distintivo tiene sentido o no, dado que las luchas por la conservación de la naturaleza y por la justicia social han estado íntimamente entrelazados en el continente³, y el retrato de crisis ambientales a menudo asume funciones metafóricas respecto a realidades políticas y económicas. En las novelas *El año del desierto* de Pedro Mairal (2005) y *Mugre rosa* de Fernanda Trías (2020), por ejemplo, las ciudades de Buenos Aires y una supuesta Montevideo llegan a ser inhabitables por lo que Mairal llama “la inclemencia” y lo que Trías describe como un tipo misterioso de contaminación. En ambos casos, las protagonistas se ven obligadas a dejar la ciudad. En el caso de *El año del desierto*, “la inclemencia” parece referirse a fenómenos distintos a lo largo de la novela: insurgencia política, intrusión de áreas rurales en favor de las urbanas, crisis económica, quizás cambio climático. En la novela de Trías tampoco queda claro si el viento rojo tóxico que invade la ciudad debe entenderse como retrato de una crisis ecológica o como alegoría de la desintegración política, social y cultural. Esta ambigüedad resulta ser una estrategia narrativa efectiva para destacar las relaciones entre la inestabilidad política, la precariedad económica, la desigualdad social y las crisis ecológicas, pero hace más difícil la clasificación de estas obras como “ficción climática”.

La cuestión de cómo aplicar las etiquetas de “*climate fiction*”, “*climate change fiction*” o “ficción climática” a través de idiomas, culturas y literaturas distintas presenta retos teóricos interesantes. Por razones de heurística y consistencia en este ensayo, propongo seguir las definiciones establecidas tanto por Goodbody y Johns-Putra como por Andersen, es decir, limitar el archivo de textos a los que

3 Véase Carruthers.

[...] utilizan como elemento narrativo el consenso científico que considera que la emisión de gases de efecto invernadero por parte de humanos es la causa del calentamiento global [...] Este elemento narrativo se puede [...] utilizar de múltiples maneras, pero lo que comparten todas las ficciones climáticas es el uso del paradigma científico del calentamiento global antropogénico en la construcción de mundos ficcionales⁴ (Andersen 5; la traducción es mía).

En la amplia gama de medios y géneros que se utilizan para construir esos mundos, desde la literatura para jóvenes hasta el romance y el eco-thriller, y desde la película de acción hasta el cine meditativo o surrealista, este ensayo se centra en el género de la «novela negra» en combinación con la ciencia ficción como estrategia narrativa central en dos novelas españolas sobre el cambio climático, *El secreto del agua* de Arturo Arnau Tarín (2007) y *2065* de José Miguel Gallardo (2017), en comparación con la novela estadounidense *The Water Knife* de Paolo Bacigalupi (2015), con el objetivo de demostrar los beneficios y las dificultades de adaptar un género literario establecido al tema del cambio climático.

Los conflictos y las confluencias entre la novela policíaca y el cambio climático se han analizado a fondo en la ecocrítica reciente. El crítico Timothy Morton ha afirmado de manera general que “la oscuridad de la conciencia ecológica es la oscuridad del [género] noir” [“the darkness of ecological awareness is the darkness of noir”, (*Dark Ecology*, 9; mi traducción)] y que “el narrador noir empieza por investigar un escenario supuestamente externo, desde un punto de vista supuestamente neutral, sólo para descubrir que está implicado en él” [“The noir narrator begins investigating a supposedly external situation, from a supposedly neutral point of view, only to discover that she or he is implicated in it” (*The Ecological Thought*, 16-17; mi traducción)]. Otros críticos, por el contrario, han subrayado que la novela policíaca se centra típicamente en el cuerpo humano individual (muerto), en escenarios criminales espacial y temporalmente específicos, en pautas de agencia y causalidad locales y en formas físicas de violencia que no se prestan de manera obvia a la representación de las formas indirectas y globales de causalidad, violencia y daño que el pensamiento ecológico pone en primer plano (Hollister 1012, 1020). No obstante, ha surgido un género que utiliza precisamente las estrategias narrativas de la novela policíaca para destacar los crímenes que subyacen a las crisis ecológicas, como ha señalado Stewart King, denominando tales obras “climate fiction”:

4 “What defines cli-fi is [...] that it uses as a narrative element the scientific consensus that humanity’s emissions of greenhouse gases cause global warming [...] this narrative element can [...] be used in a variety of ways, but common to all climate fictions is that they use the scientific paradigm of anthropogenic global warming in their world-making” (5).

Las *crimate fictions* son relatos que narran la catástrofe climática a través de las convenciones populares del género policíaco y al mismo tiempo aplican a la crisis climática las preocupaciones ideológicas centrales del género con la culpabilidad y la criminalidad. Al hacerlo, las *crimate fictions* enmarcan las causas del cambio climático antropogénico como un acto criminal en el que hay una víctima y por el que los responsables deben rendir cuentas⁵ (“Crimate Fiction”, 1236-1237; mi traducción).

Esta dialéctica entre los detalles específicos y locales de una narrativa policíaca y las redes difusas y globales que estructuran las crisis ecológicas se manifiesta, sobre todo, en la representación del espacio:

Las *crimate fictions* no están limitadas por el contexto nacional y cultural específico en el que se desarrollan las novelas individuales [...] el campo de visión narrativo se amplía más allá de la nación para ofrecer a los lectores una perspectiva más amplia del mundo. Pero, al mismo tiempo, las *crimate fictions* necesitan el marco local para ayudar a los lectores a comprender la magnitud, la complejidad y la interconexión de la crisis climática⁶ (1240; mi traducción).

La novela negra, un subgénero en el que la solución de un crimen no implica la vuelta al orden social, sino que, por el contrario, sirve para poner de relieve la corrupción y la decadencia tanto de individuos como de organizaciones en el conjunto de la sociedad, se presta especialmente a este tipo de transiciones entre los contextos local, nacional y global.

La combinación del relato futurista con los escenarios, tramas narrativas y personajes de la novela negra según el modelo de la *hard-boiled novel* que escritores como Raymond Chandler y Dashiell Hammett crearon en los años 1930 y 40, y que se adaptaron al *film noir* en los 1940, no es, desde luego, novedosa. La adoptó el director de cine Ridley Scott en su película de ciencia ficción *Blade Runner* (1982), al mismo tiempo que el movimiento “cyberpunk” de los años 1980 la introdujo en la novela futurista bajo el liderazgo del novelista William Gibson. En resumen, esta fórmula literaria transpone la investigación de un crimen que acaba por revelar la mendacidad, corrupción y violencia de una sociedad entera desde el presente a un futuro tecnológicamente avanzado, pero igualmente decaído desde un punto de vista ético y político. A partir de los años 80, esta combinación se ha repetido frecuentemente en la ciencia ficción

5 “[C]rimate fictions’ are narratives that both narrate the climate catastrophe through the popular conventions of the crime genre and apply the genre’s central ideological concerns with culpability and criminality to the climate crisis. In doing so, crimate fictions frame the causes of human-induced climate change as a criminal act of which there is a victim and for which those responsible should be held accountable” (1236-1237).

6 “Crimate fictions are not constrained by the specific national and cultural context in which the individual novels are set [...] the narrative field of vision zooms out beyond the nation to offer readers a broader perspective on the world. Yet, at the same time, crimate fictions need the local to assist readers to comprehend the magnitude, complexity, and interconnectedness of the climate crisis” (1240).

anglosajona, por ejemplo en las novelas de Richard Morgan y Neal Stephenson y en películas como *The Matrix* (1999-2003) y algunos episodios de la serie televisiva *Black Mirror* (2011-). Ese tipo de obras suele presentar retratos distópicos de la sociedad del futuro junto con tramas narrativas enfocadas en la acción y el suspense⁷.

Dado que una mayoría de la ficción climática también suele adoptar perspectivas pesimistas, apocalípticas o distópicas, resulta poco sorprendente que sus autores se hayan adueñado de esta estrategia narrativa exitosa. Más allá de la corrupción y depravación moral generalizada que destaca la novela negra tradicional, los investigadores de las obras que se van a analizar en este ensayo detectan redes conspiratorias regionales o globales que no sólo no luchan contra el calentamiento global, sino que lo aceleran y se benefician de las consecuencias. Los protagonistas, inicialmente inocentes e ignorantes, toman conciencia de estas organizaciones y las fuerzas políticas que las apoyan, y en consecuencia se ven vigilados, atacados, e incluso amenazados de muerte o asesinados. Esta trama narrativa produce una atmósfera de inseguridad y terror que refleja el fenómeno creciente de la *climate anxiety* y consigue solucionar dos problemas de la ficción climática: relacionar la vida diaria de personajes ordinarios con cambios medioambientales a escala global, y traducir los hechos científicos del cambio climático en escenarios llenos de intriga y suspenso. Por otra parte, la pauta de la novela negra crea nuevos problemas para el retrato narrativo del cambio climático. El énfasis en redes conspiratorias acaba por caracterizar el cambio climático principalmente como el resultado de actividades intencionadas por parte de fuerzas sociales malévolas y no como una consecuencia involuntaria de las actividades de gente corriente, estableciendo un retrato en blanco y negro que no se corresponde con los matices y dilemas de la lucha real contra el calentamiento global. Al mismo tiempo, la omnipresencia y el poder de las organizaciones que aceleran el cambio climático en las novelas de Arnau Tarín y Bacigalupi impiden cualquier perspectiva de mejora en el futuro, y tan sólo una esperanza incierta de cambio social y económico en la de Gallardo.

Ficción climática y nihilismo conspirativo: El secreto del agua

En su estudio magistral *Climate Fiction and Cultural Analysis: A New Perspective on Life in the Anthropocene*, el crítico literario danés Gregers Andersen destaca cinco pautas narrativas que se repiten en ficciones climáticas alemanas, escandinavas e in-

⁷ Véase el análisis más detallado de la relación entre ciencia ficción y novela policíaca en Vallorani, especialmente 407-409.

glesas. Una de ellas es lo que él llama “The Conspiracy”, el motivo de la conspiración por la cual

el calentamiento global antropogénico no aparece sólo como un tema que se estudia por medio de la ciencia objetiva y apolítica, sino también como construcción narrativa e instrumento político [...] es una cuestión de epistemología que se presenta una y otra vez en ficciones climáticas [...]. En esas ficciones, es precisamente el tema de la conspiración lo que pone de manifiesto las relaciones estrechas y complejas entre la ciencia y la política, veracidad e ideología⁸ (64; mi traducción).

Examinando cuatro novelas en las que científicos del clima se enfrentan con la política, los medios de comunicación y el activismo medioambiental, Andersen analiza cómo determinadas redes conspiratorias llevan a los personajes novelísticos a aceptar o negar el calentamiento global. En la novela estadounidense *Heat* de Arthur Herzog (1977), por ejemplo, el científico se sobrepone a instituciones políticas dispuestas a negar las realidades del cambio climático; en cambio, la novela *State of Fear* de Michael Crichton (2004) utiliza referencias de estudios científicos para poner en cuestión el consenso sobre el cambio climático, alegando que la retórica de las crisis ambientales no es científica, sino una estrategia planificada por políticos, abogados y periodistas para legitimar y perpetuar sus propias profesiones y para mantener la población en un estado de terror permanente en el que basan su propio poder. En estas ficciones climáticas, como en otras según Andersen, los autores retratan las ciencias naturales como una búsqueda de la verdad objetiva, en algunos casos, o como un tipo de saber siempre influido por intereses políticos, sociales y culturales, en otros casos. En todos los ejemplos que analiza, los protagonistas se ven forzados, al final, a sospechar profundamente de las instituciones de conocimiento y poder en su entorno.

En *El secreto del agua: La novela sobre cambio climático y agua* de Arturo Arnau Tarín, el tema de la conspiración no lleva al relativismo epistemológico sino al nihilismo político. En esta novela, se unen un policía, Eduardo Ruiz, que investiga la muerte inesperada de un tal Robert Graves en la ciudad de Valencia, y la periodista Susanne Gillette, que recibió el último mensaje telefónico de Graves. A medida que se enteran de los detalles de lo que parece ser un asesinato, se encuentran repetidamente frente a asesinos que casi logran matarlos en más de una ocasión. Huyen a Estados Unidos para buscar refugio con el tío de la periodista, Marc Davis, un profesor universitario especializado en la química del agua, adinerado y políticamente conectado con Washin-

8 “[A]nthropogenic global warming does not just appear as an object for objective (apolitical) science to investigate, but also as a narrative construction and political instrument [...] this is an epistemological issue that again and again emerges in the climate fictions [...]. In these fictions conspiracy is exactly what brings the entangled and complicated relationship between science and politics, truth and ideology to light” (64).

gton. Poco a poco Ruiz y Gillette descubren que Graves, en un momento de su carrera, encontró e hizo traducir un antiguo documento que contiene la profecía de un segundo diluvio —parecido al diluvio en los mitos de Utnapishtim en la *Epopéya de Gilgamesh* y del arca de Noé en el libro del Génesis— que va a hacer el planeta inhabitable y diezmar a la humanidad. Para custodiar el secreto de esta profecía, Graves fundó la Hermandad del Agua en el año 1970, y en 1975 la Water Corporation, “una empresa dedicada a la construcción de infraestructuras hidráulicas, y que en pocos años alcanzó dimensión de multinacional” (Arnau Tarín loc. 2394-2395). Estas dos redes globales —una espiritual y religiosa, la otra económica— tienen como objetivo cumplir con la profecía del segundo diluvio. Las organizaciones encargan a los guardaespaldas de Graves que lo asesinen si estuviera a punto de revelar el secreto, y persiguen despiadadamente a Gillette y Ruiz por temor a que pudieran haberse enterado de él. Cuando ya están hospedados en casa de Davis, Gillette y Ruiz se enteran de que él mismo es el “Magíster” de la Hermandad en Norteamérica, subordinado al “Gran Magíster» de la Hermandad global —el Presidente de los Estados Unidos. Davis parece tener éxito rogando al Gran Magíster que tenga clemencia con su sobrina y Ruiz una vez que han descubierto el secreto de la profecía, pero al llevarlos a España en un helicóptero especial, la Hermandad los asesina a los tres con una bomba.

A primera vista, esta trama narrativa con su final siniestro parece carecer de consistencia lógica y de conexión con el cambio climático. ¿Por qué tendría relevancia contemporánea un documento del antiguo Medio Oriente? ¿En qué sentido puede la Hermandad del Agua «custodiar el arcano del agua” (loc. 2391), dado que la mayoría de sus miembros ignoran el secreto, que “sólo es conocido por doce personas, el Gran Magíster y los cinco Magíster, así como por el colaborador más estrecho de cada uno de ellos” (2399-2400)? De hecho, ¿por qué fundar una comunidad religiosa y una empresa económica si la prioridad es no divulgar la profecía de un segundo diluvio mundial? A nivel literal, estos detalles parecen poco coherentes, pero al menos algunos de ellos se aclaran en un nivel metafórico por medio de las alusiones a la economía del petróleo y otros combustibles fósiles que aparecen a lo largo de la narrativa.

El profesor de química y Gran Magíster, Marc Davis, por ejemplo, “era una de las personas más influyentes del lobby petrolífero estadounidense” (loc. 577) y “llevaba más de veinte años importando petróleo desde México, una actividad que sumaba a su negocio de extracción de crudo en diferentes zonas de Estados Unidos” (loc. 1870-1871). Cuando Giselle y Ruiz descubren un museo de tecnologías alternativas al petróleo en lo que parece ser una estación científica gestionada por la Hermandad, le

piden a Davis explicar el propósito de esta colección de ideas y artefactos. En la conversación que sigue, Davis y su ayudante, Mary, demuestran un conocimiento profundo del cambio climático y su relación con la extracción de petróleo. Pero su conciencia ambiental no está vinculada a la lucha contra el uso de combustibles fósiles:

[L]a Hermandad se preocupa de que el petróleo no tenga alternativa. Todas las ideas y proyectos viables de aprovechamiento de energías que pudieran sustituir al petróleo han sido secuestrados por la Hermandad. Cuando sabemos que, en cualquier lugar del mundo, alguien ha hecho algún descubrimiento que pueda hacer peligrar la hegemonía del petróleo, lo requisamos y borramos todas las huellas. Si es preciso, acabamos también con el descubridor (loc. 2737-2740).

Giselle y Ruiz inicialmente no logran entender la meta de tal proyecto. “¿Quieres decir que la Hermandad actúa favoreciendo el calentamiento global? —inquirió Eduardo frunciendo la frente” (loc. 2723). Davis lo confirma:

—Así es —dijo Marc—. La Hermandad no trabaja contra el calentamiento global, sino a favor de él. Queremos que la Tierra siga calentándose de forma acelerada, que el nivel de los océanos siga subiendo, que la climatología se vuelva extrema, que avancen los desiertos y que, finalmente, se evaporen los mares y acabe la vida sobre la faz de nuestro planeta. Trabajamos por que se cumpla el arcano del agua (2724-2725).

La visión que Davis detalla se basa en el cuento bíblico del primer diluvio: pecando contra Dios, la especie humana fue diezmada una primera vez. A partir de la revolución industrial, y otra vez en contra de los deseos de Dios, según Davis, la humanidad se autodestruye y va a venir un segundo diluvio como consecuencia del cambio climático. Los pocos humanos que sobrevivirán el desastre ya no podrán vivir en la Tierra, sino que se desplazarán en una nave espacial impulsada por hidrógeno —la segunda arca de Noé— al planeta Marte (estilo Elon Musk). La retórica mítico-religiosa de Davis parece disparatada, pero claramente lo que Arnau Tarín intenta retratar son los intereses económicos de la industria de combustibles fósiles. Estos intereses, en su narrativa metafórica, llevan a los representantes de esta industria a participar en el genocidio gradual de su propia especie y a complacerse con la fantasía tecno-utópica de la vida continuando en otro planeta.

El secreto del agua, desde esta perspectiva, se puede entender como una crítica feroz de los intereses vinculados a la industria de combustibles fósiles y a los gobiernos que la apoyan y se niegan a limitar su poder. Lo que queda menos claro es la función que Arnau Tarín le atribuye a tal crítica: la novela no destaca ninguna estrategia de resistencia, ninguna posibilidad de evitar el desenlace siniestro que describe Davis. Dado que los dos protagonistas, que conocen el poder secreto de la Hermandad

y podrían ejercer resistencia contra sus propósitos, mueren al final de la novela, el destino del planeta parece sellado. El desenlace no deja espacio para un retrato más matizado que involucraría a gente corriente, como Giselle y Ruiz, no sólo como víctimas inocentes, sino como actores y beneficiarios del consumo global de energía: es decir, la estructura económica y tecnológica de sociedades modernas con sus pautas de consumo de energía queda fuera del marco narrativo, siendo sustituido por el motivo simplista de una organización secreta con objetivos dañinos. Es posible que el nihilismo de esta conclusión tenga como objetivo animar a los lectores a actuar en contra, pero resulta difícil imaginar qué tipo de activismo podría tener éxito frente al poder desmesurado que Arnau Tarín le atribuye a la Hermandad global, organización que reúne actividades económicas con poderes políticos, académicos y religiosos. El esquema narrativo de la novela negra con su visión de corrupción ubicua y redes conspiratorias todopoderosas no deja vislumbrar, en el caso de esta novela, ningún atisbo de futuro medioambiental alternativo.

Ficción climática y violencia estructural: *The Water Knife*

Mientras que Arnau Tarín evoca un diluvio de agua que arrasará la biosfera del planeta, la obra *The Water Knife* del autor estadounidense Paolo Bacigalupi presenta un escenario de escasez de agua que lleva a individuos y organizaciones a la violencia y el asesinato. En el futuro imaginado por Bacigalupi, los estados actualmente semiáridos del suroeste de los Estados Unidos —Arizona, California y Nevada— padecen de tal sequía que se encuentran en competencia y con conflictos constantes relacionados con el agua. Para pasar de un estado al otro se necesitan pasaportes y visados, como si fueran naciones distintas —mecanismos para detener las masas de refugiados climáticos que intentan entrar desde Tejas, el estado más afectado por la crisis. El sistema complejo de “derechos del agua” que existe actualmente en el oeste de Estados Unidos se ve agudizado en la narrativa de Bacigalupi por el descubrimiento de un documento que otorga un derecho más antiguo que los de cualquier otro participante a la tribu indígena de los Pima. Pero los Pima ya han dejado su tierra ancestral en Arizona y han vendido los derechos asociados a esa región y, en consecuencia, se desarrolla un enfrentamiento intenso y violento entre varios individuos y organizaciones buscando el documento para apropiarse el acceso al agua.

Angel Velasquez, nacido en México y refugiado de las guerras de los carteles, trabaja como mercenario y espía para Catherine Case, encargada de los derechos del agua de la ciudad de Las Vegas en Nevada. Lucy Monroe, una periodista en la ciudad

de Phoenix en Arizona, sospecha que el asesinato de un amigo suyo, Jamie Sander-son, un ejecutivo de la Phoenix Water, está relacionado con el documento y se pone a investigar las circunstancias de su muerte. En realidad, el documento está escondido entre las páginas de un libro conocido sobre la gestión del agua en el Oeste estadounidense, *Cadillac Desert*, y este libro se encuentra en manos de María Villarosa, una refugiada de Tejas que está harta de sobrevivir en Phoenix y desesperada por ganar el dinero necesario para poder escaparse a una región más lluviosa en el Norte. Villarosa, que trabaja de prostituta por pura desesperación, recibe el libro como regalo de un cliente sexual suyo, Michael Ratan, momentos antes de que lo asesinen mercenarios asociados a Velasquez. Pero ni ella ni Velasquez saben que el libro contiene el documento que todos buscan. A partir de esta situación se desarrolla una trama narrativa llena de intriga, encuentros violentos, suspenso y giros inesperados que retrata la miseria de gente ordinaria, la desigualdad social, la anarquía política y el abandono de principios éticos como consecuencias del cambio climático.

Las redes conspirativas que Arnau Tarín retrata a nivel global se trasladan al nivel regional en la novela de Bacigalupi, y en consecuencia el escenario político resulta mucho menos monolítico y previsible que en *El secreto del agua*. Por órdenes de Catherine Case y para beneficiar al estado de Nevada y la ciudad de Las Vegas, Velasquez espía y sabotea los Consejos de Aguas de Arizona y California. Soborna, amenaza o asesina sistemáticamente a personas que obstaculizan el acceso de Las Vegas a recursos hídricos. Pero ni Case ni Velasquez son tan todopoderosos como los Magísteres de la Hermandad del Agua. La periodista Lucy Monroe, por ejemplo, que defiende los derechos al agua de la ciudad de Phoenix, es secuestrada y torturada por un asociado de Velasquez. Pero cuando Velasquez los descubre, libera a Monroe y, durante un tiempo, trabajan juntos en la busca del documento —Velasquez porque cree que el conocimiento de Monroe le puede resultar útil. Es decir que Bacigalupi comparte con Arnau Tarín el retrato de personajes y organizaciones que actúan únicamente en su propio interés, mientras que personajes como las periodistas Gillette y Monroe parecen condenados a ser utilizados o eliminados. Pero en el escenario de Bacigalupi, todas las fuentes y mecanismos de poder no se concentran en una sola red, sino que chocan unas contra otras, lo cual obliga a los protagonistas a cambiar de aliados o a proceder de manera pragmática, mientras que la Hermandad del Agua es capaz de imponer su voluntad por la fuerza en cualquier momento.

Como ha destacado el crítico literario Matthew Schneider-Mayerson, los lectores de la novela de Bacigalupi la han interpretado de maneras distintas. Por una parte, *The Water Knife* pone en primer plano la situación de los refugiados climáticos que raras ve-

ces se había incluido en ficciones climáticas anteriores —una dimensión que admiran los lectores progresistas, que tienden a identificarse con el personaje de Villarosa. Por otra parte, algunos lectores señalan que la obra aumenta su miedo a encontrar personas como los protagonistas en la vida real, dado que *The Water Knife* muestra cómo la desesperación conduce incluso a personas normalmente responsables a realizar actos ilegales o violentos para sobrevivir. La mayoría de los personajes novelísticos, efectivamente, actúan por su propio interés en condiciones de cambio climático y escasez, mientras que los personajes más altruistas acaban como perdedores —una pauta que, según Schneider-Mayerson, resulta en parte del esquema narrativo de la novela negra, que suele proyectar una imagen cínica de la sociedad (“Just as in the Book?” 356).

The Water Knife, en otras palabras, es una novela mucho más compleja y ambigua que *El secreto del agua*. Bacigalupi no separa nítidamente “los malos” —los que son partidarios de un régimen de energía que está devastando el planeta— de “los buenos” —víctimas inocentes de manipulaciones y estrategias que apenas logran entender, como lo hace Arnau Tarín. Más bien perfila la mezcla de condiciones, motivos y deseos que llevan a sus personajes a actuar de una manera determinada, a veces en contra de sus propios principios éticos. “‘Todos somos monstruos idénticos,’ dijo Angel. ‘Son casualidades las que nos transforman en una cosa u otra, pero una vez que cambiamos a mal, tardamos mucho en intentar convertirnos en algo distinto’”⁹ (Bacigalupi 283; mi traducción). La violencia y los asesinatos no son el resultado de ideologías políticas o creencias religiosas como en *El secreto*, sino de condiciones apocalípticas que dejan pocas opciones, y esta escasez de opciones es la consecuencia directa del cambio climático, según la novela. En su profesión de periodista, Monroe documenta los desastres que destruyen Phoenix, y refleja la misma falta de opciones: “sentía que no estaba erotizando la muerte de una ciudad [como alegaban sus críticos] tanto como excavando un futuro abismal que se estaba abriendo debajo de ellos. Como si dijera, ‘Estos somos nosotros. Así es como acabamos. Sólo hay una puerta abierta, y todos la utilizamos’”¹⁰ (Bacigalupi 26; mi traducción).

Pero a pesar de estas diferencias importantes, la forma de la novela negra obliga a ambos autores a centrar sus narrativas en la desintegración de contratos sociales y el desdén por la vida de los otros que supuestamente acarrea el cambio climático. En *The Water Knife*, la trama narrativa de la novela negra lleva a una conclusión en la que ganan

9 “‘We’re all the same monsters,’ Angel said. ‘And it’s just accidents that turn us one way or another, but once we turn bad, it takes a long time for us to try to be something different’” (283).

10 “Lucy had the feeling that she wasn’t so much eroticizing a city’s death as excavating a future as it yawned below them. As if she were saying, This is us. This is how we all end. There’s only one door out, and we all use it” (26).

los que se centran en su propio beneficio: Villarosa consigue convencer a Velasquez de que la lleve a Las Vegas a cambio de entregar a Catherine Case los documentos que establecen el derecho al agua, y Velasquez logra reintegrarse en su empleo con Case gracias a estos mismos documentos. Mientras tanto, Monroe, la altruista que aspira a entregar los papeles a las autoridades de Phoenix para salvar la ciudad de la destrucción total, termina gravemente herida por una bala que le dispara Villarosa, y sin certeza de sobrevivir. Schneider-Mayerson subraya que, en el caso de Bacigalupi, la perspectiva pesimista implícita en este desenlace es la consecuencia de la selección del “hard-boiled thriller”, la novela negra, por parte del autor —más que la consecuencia del propio cambio climático, que se puede traducir en tramas narrativas que llevan a la solidaridad y nuevos compromisos sociales, como ocurre en *The Carbon Diaries 2015* de Saci Lloyd o *New York 2140* de Kim Stanley Robinson (Schneider-Mayerson, “Just as in the Book?” 355). Tanto en *The Water Knife*, como en *El secreto del agua*, se benefician al final las fuerzas de la violencia, del sabotaje y de la conspiración.

Ficción climática y acción política

La novela *2065* de José Miguel Gallardo, publicada diez años después de *El secreto del agua* y dos años después de *The Water Knife*, presenta lo que quizás sea el uso más afirmativo y optimista de la novela negra en relación con el cambio climático, aunque la posibilidad de una mejora de la crisis medioambiental sólo aparece en las últimas páginas. La novela, “basad[a] en proyecciones climáticas reales”, como indica la dedicatoria, está ambientada en Madrid en el año 2065 y se centra en un asesor que trabaja en el Ministerio del Cambio Climático, Adrián Salor¹¹. Varios capítulos van precedidos de indicaciones meteorológicas, fecha, temperaturas mínimas y máximas y días sin llover en Madrid —para enfatizar lo que señala la primera página:

Las olas de calor se habían vuelto más duraderas y frecuentes, y aquella iba camino de superar todos los récords establecidos hasta la fecha. El clima había cambiado y con él las temperaturas estivales de Madrid. Durante el día se parecían ya a las que habían caracterizado a Sevilla a finales del siglo XX; las noches sin embargo, tropicales en su mayoría, eran aún más cálidas de lo que fueron entonces en la capital hispalense (Gallardo 9).

Al principio de la novela, un huracán de categoría cinco se acerca a la Península Ibérica por primera vez en la historia, al mismo tiempo que Salor y otros empleados del Ministerio del Cambio Climático están preparando “el XXIX Congreso para la Prevención

¹¹ Gallardo indica en una “Nota del autor” que este apellido debe entenderse como referencia a su tierra natal, Extremadura (312), pero también es anagrama de la palabra “solar”.

del Cambio Climático, que debería llevar a Estados Unidos, China e India a firmar un pacto para evitar un clima aún más destructivo en un futuro cercano” (272).

Al mismo tiempo, Salor sufre una tragedia personal: tiene que enterrar a su esposa, África Núñez, que falleció en un accidente de automóvil. Alrededor de su muerte y entierro se acumulan detalles misteriosos y acontecimientos siniestros: el coche de África se encontró en un lugar donde no se suponía que estuviera viajando, Salor encuentra a un hombre desconocido con una cicatriz en la cara durante el entierro, se siente constantemente vigilado después y descubre que alguien ha robado los contenidos de una cápsula del tiempo que él y África habían enterrado en un parque en la noche anterior a su boda. Junto con su vecina y amiga Manjit, Salor se entera poco a poco de que su esposa había llevado una doble vida con viajes, contactos y adquisiciones que él ignoraba, y de que su muerte parece estar relacionada con toda una serie de fallecimientos conectados, de una manera u otra, con el cambio climático. Salor toma conciencia de una red conspiratoria que incluye individuos en su propio ministerio y que pretende retrasar la firma del pacto climático y asesinar al delegado chino para proteger sus negocios financieros: “Una red de corrupción a escala global, perfectamente estructurada, había estado actuando en secreto durante décadas en los gobiernos de casi todo el planeta, como si un arquitecto hubiese levantado una estructura a base de fango y sombras en torno al poder” (293).

Cuanto más descubren Salor y Manjit del funcionamiento de esta red, tanto más están en peligro. Se sienten vigilados día y noche, y en dos incidentes distintos, uno de ellos acaba en la sala de urgencias o —en el caso de Manjit— incluso en la unidad de cuidados intensivos de un hospital como consecuencia de ataques armados. Salor, tras descubrir que su esposa sigue en vida, pero que forma parte de la red que intenta desbaratar la lucha contra el cambio climático bajo el verdadero nombre de Sofía Rivera, consigue superar todos los obstáculos y dar el discurso que había preparado para el Congreso:

Mi misión era hablarles sobre las medidas que creemos que se deben adoptar para paliar un cambio climático que ya no es reversible. Pero todo eso ustedes ya lo saben y no han hecho nada para evitarlo, así que no les voy a hacer perder el tiempo repitiendo lo que tantas veces han escuchado.

El escritor Arthur C. Clark [sic] dijo un día: ‘El futuro ya no es lo que solía ser’. Nuestros abuelos y bisabuelos miraban al mañana con optimismo, veían oportunidades, más riqueza, menos desigualdades. ¡Lucharon por una vida mejor para sus hijos! Ahora, cuando yo miro ese futuro veo más terrorismo, más soledad, más pobreza, más desigualdades. Explotamos una tierra que ya está marchita para que una parte del mundo pueda tirar comida mientras la otra se muere de hambre (...).

Es la permisividad de sus Gobiernos la que provoca que esto ocurra aún hoy, tras décadas de cumbres climáticas, seguimos hablando en vez de actuar. Por favor, ¡hagan algo!, ¡salgan ahí fuera! Si no lo hacen físicamente, háganlo con su mente. Escuchen el grito de las personas que confían en ustedes para aplacar su dolor (308-309).

El largo discurso de Salor concluye la novela, sin que sepa el lector cómo se recibe entre los participantes del Congreso. Claramente, a través de su protagonista, el autor se dirige en este momento a sus lectores y los llama a la participación en la lucha contra el calentamiento global.

Aunque pueda parecer excesivamente didáctico, este desenlace resulta menos pesimista que los de *El secreto del agua* o *The Water Knife*. La victoria final de las fuerzas que priorizan sus propios intereses sobre la supervivencia de la biosfera y los humanos no está cercenada en la novela de Gallardo como lo está en las narrativas de Arnau Tarín y Bacigalupi, dejando en juego la posibilidad de un futuro mejor para la humanidad. Pero este hilo de esperanza al final contrasta con la trama dominante de *2065*, que crea una atmósfera sofocante de terror, amenazas y sospechas alrededor de los protagonistas. Al igual que Gillette y Ruiz en *El secreto del agua*, ni Salor ni Manjit se imaginan al principio de la novela el poder y la malicia de las fuerzas nacionales y globales con las que se van enfrentando. Cuando Salor empieza a descubrir las huellas de esta red, “[t]enía la sensación de haberse despertado en una realidad paralela donde sus recuerdos no eran más que una distorsión falsificada» (Gallardo 53). Físicamente, se encuentra en un entorno urbano donde abundan la sombra y la oscuridad, en un idioma novelístico típico de las novelas negras de Chandler y Hammett y del *film noir*¹². Pero a diferencia de estos modelos y de otros *neo-noirs* climáticos como *El secreto del agua* y *The Water Knife*, al final de *2065* queda la esperanza de que una conducta ética y responsable no permanezca limitada a los protagonistas, sino que pueda traducirse en políticas colectivas. Sin embargo, presentar una transformación sociopolítica positiva como realidad queda fuera del alcance de esta narrativa, así como de la novela negra en general.

Logros y límites de la novela negra climática

Tanto la novela como el cine climático se enfrentan al reto de integrar la información factual —sobre el calentamiento global en el presente tanto como su evolución en el futuro— con una trama narrativa absorbente. La novela y el cine negro ofrecen un esquema que combina estas dos dimensiones, desarrollando tramas de acción y

12 La palabra “sombra” aparece 53 veces en *2065*, las palabras “oscuro” u “oscuridad” 45 veces.

suspense al mismo tiempo que el protagonista busca información y aumenta su conocimiento. En *The Water Knife* de Bacigalupi, tanto Velasquez como Monroe funcionan como detectives en la búsqueda de un documento relacionado con antiguos derechos de agua, por una parte, y de información sobre las maniobras y estrategias de distintos estados y organizaciones para apropiarse de recursos hídricos, por otra parte. Bacigalupi presenta hechos sobre la sequía, los refugiados climáticos, y el trastorno social y político mediante el diálogo y los pensamientos de los tres protagonistas, cuyos puntos de vista y conocimientos distintos el lector comparte en capítulos sucesivos. En el contexto literario y medioambiental de los Estados Unidos, donde el cambio climático se ha discutido ferozmente en la esfera política y en los medios de comunicación, Bacigalupi se contenta con un mínimo de exposición directa y comunica la realidad de un futuro distópico a través de las percepciones y experiencias de sus personajes novelísticos.

Gallardo intercala descripciones divulgativas sobre la sociedad del futuro entre los movimientos de sus protagonistas a través del paisaje urbano de Madrid, comentando la temperatura (9), el papel electrónico (29), los cambios de la arquitectura para mejorar la eficacia energética (36), la ropa innovadora “para acelerar la evaporación del sudor” (63), el incremento global de conflictos violentos (45) y muchas otras dimensiones de la vida diaria en el año 2065. En ocasiones, Gallardo incorpora información sobre la España del futuro en las investigaciones de sus protagonistas: por ejemplo, Salor se entera de la muerte un tanto misteriosa de un alcalde en Extremadura leyendo artículos de periódico sobre sus negocios con compañías de energía solar —un momento de la narrativa que deja vislumbrar la transición energética en áreas rurales. Con detalles informativos esparcidos a lo largo de la novela, Gallardo consigue construir el mundo del futuro al mismo tiempo que hace avanzar la acción central. Por métodos distintos, entonces, Bacigalupi y Gallardo integran el impulso narrativo de la novela negra con información científica y social sobre los impactos futuros del calentamiento global.

En *El secreto del agua*, la integración de información y acción resulta menos convincente. Por una parte, Arnau Tarín proporciona información de trasfondo a través de acertijos que Giselle y Ruiz se ven obligados a resolver en una página web asociada con la Hermandad del Agua antes de poder acceder a la antigua profecía sobre un segundo diluvio —acertijos acompañados con amenazas de muerte si los participantes no logran dar la respuesta adecuada en un intervalo temporal cada vez más limitado. Aunque esta estrategia aumenta el suspense de la narrativa, resulta rebuscada e implausible: ¿Por qué mataría la Hermandad a individuos que no han podido enterarse de la profecía, dado que su objetivo principal es mantenerla secreta? Por otra parte, y de manera aún más llamativa, el autor incluye capítulos enteros de discursos y sermones

sobre las propiedades químicas y las historias culturales del agua y los rituales de la Hermandad del Agua. Estos capítulos interrumpen la narrativa y proporcionan información poco necesaria para entender su progreso (por ejemplo, descripciones de los ritos sexuales de la Hermandad). Lo que resulta aún más perjudicial para la coherencia de la novela es que la mayoría de esta información suplementaria está solo indirectamente relacionada con el cambio climático, que emerge como tema de conversación entre Ruiz, Gillette, Davis y su ayudante solamente en la segunda mitad de la narración. Suponiendo que la Hermandad del Agua funciona como una representación metafórica de la industria petrolera y sus maniobras políticas, como he propuesto anteriormente, las amplias digresiones sobre el agua chocan con el avance de la acción y debilitan el impulso narrativo de la novela negra. *El secreto del agua*, al tratar de arraigar el calentamiento global contemporáneo en épocas remotas y en mitos, historias y rituales milenarios y, al mismo tiempo, querer representarlo como una carrera contrarreloj en el presente, no logra ni lo uno ni lo otro de manera convincente.

A lo que *El secreto del agua* sí alcanza, al igual que las novelas de Bacigalupi y Gallardo, es a crear un ambiente de misterios, amenazas, traiciones y terror constante para los protagonistas —y simultáneamente para los lectores. En la tradición de la novela y el cine negros, este terror es el resultado de dos aspectos distintos: por una parte, la amenaza de violencia física y la experiencia de daño corporal, y por otra, la toma de conciencia paulatina de que el individuo no se puede fiar ni de amigos íntimos ni de instituciones oficiales porque la sociedad en la que vive es corrupta e injusta en su conjunto. Esta combinación ofrece un mecanismo narrativo para conectar el concepto abstracto del cambio climático y los procesos graduales que supone con la vida diaria de personajes comunes. En *El secreto del agua* y *2065*, los protagonistas inocentes se ven vigilados, perseguidos y dañados físicamente antes de que tomen conciencia de las organizaciones políticas y económicas en cuyas actividades alrededor del cambio climático están involucrados involuntariamente. En *The Water Knife*, una toma de conciencia similar se produce en Villarosa, pero Monroe y Velasquez ya conocen a fondo la injusticia de la sociedad en la que viven. Sin embargo, mientras que Velasquez utiliza la violencia y el asesinato como herramientas rutinarias para enfrentarse con esta sociedad, Villarosa y Monroe sólo usan armas hacia el final de la novela y como último recurso en situaciones extremas que afectan a sus principios fundamentales (en el caso de Monroe) o a su integridad física (en el caso de Villarosa). A pesar de estas articulaciones narrativas algo distintas de la conexión entre experiencias diarias, por un lado, y procesos globales y abstractos, por otro, las tres ficciones climáticas se benefician de la asociación entre ambos en la tradición de la narrativa negra.

Pero esta asociación también es lo que limita la efectividad de la novela negra como medio de reflexión sobre el cambio climático y los posibles futuros medioambientales. La novela negra clásica de los años 1930 y 1940 se distingue de historias anteriores de detectives investigando crímenes en cómo el crimen y el criminal se relacionan con el conjunto de la sociedad. En las novelas de Arthur Conan Doyle o Agatha Christie, por ejemplo, el crimen representa una ruptura del orden social que queda restablecida con la detención del culpable al final de la narrativa. En las novelas negras de Chandler o Hammett, en cambio, la detención del criminal resulta ser un acontecimiento menor en el contexto del fraude y la corrupción omnipresentes que se han manifestado a lo largo de la investigación del detective: ricos y pobres, policía, políticos y empresarios son todos culpables de mentiras, violencia y crímenes. El detective destaca como el único individuo que sigue cumpliendo con principios éticos y códigos de honor en medio de una sociedad moralmente decaída.

Esta pauta se repite y se intensifica en *El secreto del agua* y *The Water Knife*. Los personajes éticamente responsables en la novela de Arnau Tarín mueren, y con ellos cualquier esperanza de hacer pública la existencia de la Hermandad del Agua, aún menos de frenar sus actividades. En la obra de Bacigalupi, no queda claro si Monroe sobrevive o no al final, pero el documento que ella quería que beneficiase a la ciudad de Phoenix, finalmente va a beneficiar a Las Vegas; y en Las Vegas va a reforzar el poder temible de Case, Velasquez y otros personajes de su entorno que sirven a sus intereses propios sin tener en cuenta ni derechos humanos ni el bien común. Ninguna de las dos obras ofrece escenario alguno en el que la lucha contra el cambio climático y la injusticia social puedan tener éxito. Gallardo concluye con un desenlace más ambiguo y abierto, con la posibilidad de que el pacto del Congreso climático se firme y se tomen medidas concretas para combatir el calentamiento global —pero este resultado no está garantizado en absoluto.

Ahora bien, cabe reconocer que la función de los relatos futuristas de índole apocalíptica o distópica no es ofrecer ni pronósticos precisos ni soluciones prácticas sino más bien presentar narrativas admonitorias (*cautionary tales*) para mostrar a sus lectores las posibles consecuencias de procesos contemporáneos y de animarlos a actuar para evitar esos riesgos (véase Killingsworth y Palmer). En el contexto de la ficción climática, sin embargo, no queda claro empíricamente si narrativas fundamentalmente pesimistas llevan a la acción política de sus lectores o, por el contrario, al miedo y a la parálisis¹³. Gallardo, para esquivar el pesimismo y la parálisis, concluye su novela

13 Los estudios del impacto de relatos climáticos en sus audiencias a corto y largo plazo incluyen Leiserowitz; Hulme; Jones; Moser; Nabi, Gustafson, y Jensen; Schneider-Mayerson, "The Influence of Climate Fiction";

con un llamamiento a la acción dirigido principalmente a sus lectores; pero, aun suponiendo que algún imperativo similar estuviera implícito en las novelas de Arnau Tarín y Bacigalupi, es difícil imaginar qué tipo de compromiso político podría contrarrestar las fuerzas sociales y económicas cuyo poder retratan en sus narrativas.

La novela negra, en resumen, ofrece estrategias literarias potentes para retratar y, al menos implícitamente, criticar la sociedad pero no para narrar el cambio fundamental necesario para frenar el calentamiento global. Arnau Tarín y Gallardo utilizan eficazmente el género de la novela negra en combinación con la ciencia ficción para conectar escenarios criminales locales con redes globales de violencia ecológica y social. Las novelas analizadas en este ensayo adaptan el modelo de novela negra a la ciencia ficción climática, inspirando terror, ya no sólo el de la violencia y del crimen sino también el de los intereses económicos y del poder político de quienes se aprovechan del uso de combustibles fósiles a nivel global. Mediante el tema de la investigación de un crimen o de la búsqueda de información, se consiguen crear tramas narrativas con mucha acción y suspense que, al mismo tiempo, conectan la vida diaria de personajes corrientes con estructuras y procesos nacionales y globales alrededor de la crisis medioambiental¹⁴. Finalmente, el género de la novela negra, aunque sea en combinación con las convenciones del relato de ciencia ficción, no se presta a escenarios de cambio social o político. En la medida en que las ficciones climáticas tienen como objetivo impulsar tales cambios, los relatos que adoptan el modelo de la novela negra se embarcan en un callejón narrativo sin salida.

Agradecimientos

Quisiera dar las gracias a los revisores anónimos de este artículo, cuyas sugerencias ayudaron enormemente a mejorar su argumento, y a Azucena González Blanco y José Manuel Marrero Henríquez, que revisaron mi castellano imperfecto.

Bibliografía

Andersen, Gregers. *Climate Fiction and Cultural Analysis: A New Perspective on Life in the Anthropocene*. Nueva York, Routledge, 2019.

Bieneck-Tobasco, McCormick, y Rimal et al.; Schneider-Mayerson, "Just as in the Book?"; Schneider-Mayerson, Gustafson, y Leiserowitz et al.

14 Para un análisis más detallado de la ficción criminal en sus dimensiones globales, y específicamente en su representación de las crisis medioambientales globales, véase King, "Crime Fiction as World Literature"; King, "Climate Fiction", y Puxan-Oliva (365-366 y 368-369). Para una discusión más general de la relación entre realismo y especulación en el contexto de la crisis medioambiental, véase Ganguly.

- Arnau Tarín, Arturo. *El secreto del agua: La novela sobre cambio climático y agua*. Madrid, Ediciones Díaz Santos, 2007.
- Bacigalupi, Paolo. *The Water Knife*. Nueva York, Knopf Doubleday, 2015.
- Bergthaller, Hannes. "Climate Change and Un-Narratability". *Metaphora: Journal for Literary Studies and Media Theory*, vol. 2, 2018, pp. V-1-V-12. https://metaphora-journal.univie.ac.at/climate-change/volume2_bergthaller.pdf
- Bieneck-Tobasco, Ashley, et al. "Communicating Climate Change through Documentary: Imagery, Emotion, and Efficacy". *Climatic Change*, vol. 154, no. 1-2, 2019, pp. 1-18.
- Bracke, Astrid. *Climate Crisis and the 21st-Century British Novel*. Londres, Bloomsbury Academic, 2017.
- Carruthers, David V. "Introduction: Popular Environmentalism and Social Justice in Latin America". *Environmental Justice in Latin America: Problems, Promise, and Practice*, Cambridge, MIT Press, 2008, pp. 1-22.
- Clark, Timothy. *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. London, Bloomsbury, 2015.
- Gallardo, José Miguel. *2065*. Barcelona, Roca Editorial, 2015.
- Ganguly, Debjani. "Catastrophic Form and Planetary Realism". *New Literary History*, vol. 51, no. 2, 2020, pp. 419-433.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago, University of Chicago Press, 2016.
- Goodbody, Axel y Adeline Johns-Putra (eds.). *Cli-fi: A Companion*. Oxford, Peter Lang, 2019.
- Googasian, Victoria. "Feeling Fictional: Climate Crisis and the Massively Multi-Protagonist Novel". *New Literary History*, vol. 53, 2022, pp. 197-216.
- Heise, Ursula K. "Science Fiction and the Time Scales of the Anthropocene". *English Literary History*, vol. 86, no. 2, 2019, pp. 275-304.
- Hollister, Lucas. "The Green and the Black: Ecological Awareness and the Darkness of Noir". *PMLA*, vol. 134, no. 5, 2019, pp. 1012-1027.
- Hulme, Mike. *Why We Disagree about Climate Change: Understanding Controversy, Inaction and Opportunity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Johns-Putra, Adeline. *Climate Change and the Contemporary Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 2018.


- _____. (ed.) *Climate and Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2019.
- Johns-Putra, Adeline y Kelly Sultzbach (eds.). *The Cambridge Companion to Literature and Climate*. Cambridge, Cambridge University Press, 2022.
- Kaplan, E. Ann. *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2016.
- Killingsworth, M. Jimmie y Jacqueline S. Palmer. "Millennial Ecology: The Apocalyptic Narrative from Silent Spring to Global Warming". *Green Culture: Environmental Rhetoric in Contemporary America*, Carl G. Herndl y Stuart C. Brown (eds.), Madison, University of Wisconsin Press, 1996, pp. 21-45.
- King, Stewart. "Crime Fiction as World Literature." *Clues*, vol. 32, no. 2, 2014, pp. 8-19.
- _____. "Climate Fiction and the Environmental Imagination of Place". *The Journal of Popular Culture*, vol. 54, no. 6, 2021, pp. 1235-1253.
- Leiserowitz, Anthony A. "Day After Tomorrow: Study of Climate Change Risk Perception". *Environment: Science and Policy for Sustainable Development*, vol. 46, no. 9, 2004, pp. 22-39.
- Loyola Brandão, Ignacio de. *Não Verás País Nenhum: Memorial Descritivo*. Rio de Janeiro, Codecri, 1981.
- Mairal, Pedro. *El año del desierto*. Buenos Aires, Interzona, 2005.
- McGurl, Mark. "The Posthuman Comedy". *Critical Inquiry*, vol. 38, 2012, pp. 533-553.
- Mehnert, Antonia. *Climate Change Fictions: Representations of Global Warming in American Literature*. Cham, Palgrave Macmillan, 2016.
- Mertens, Mahlu y Stef Craps. "Contemporary Fictions vs. the Challenge of Imagining the Timescale of Climate Change". *Studies in the Novel*, vol. 50, no. 1, 2018, p. 134-153.
- Milner, Andrew y J. R. Burgmann. *Science Fiction and Climate Change: A Sociological Approach*. Liverpool, Liverpool University Press, 2020.
- Morton, Timothy. *The Ecological Thought*. Cambridge, Harvard University Press, 2010.
- _____. *Dark Ecology: For a Logic of Future Co-existence*. New York, Columbia University Press, 2016.
- Moser, Susanne C. "Reflections on Climate Change Communication Research and Practice in the Second Decade of the 21st Century: What More Is There to Say?". *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, vol. 7, no. 3, 2016, pp. 345-369.

- Nabi, Robin L.; Abel Gustafson y Risa Jensen. "Framing Climate Change: Exploring the Role of Emotion in Generating Advocacy Behavior". *Science Communication*, vol. 40, no. 4, 2018, pp. 442-468.
- Nixon, Rob. "All Tomorrow's Warnings". *Public Books*, 13 Ago 2020, <https://www.public-books.org/all-tomorrows-warnings/> 10 Dec 2023.
- Puxan-Oliva, Marta. "Crime Fiction and the Environment". *The Routledge Companion to Crime Fiction*, Janice Allan, Jasper Gulddal, Stewart King y Andrew Pepper (eds.), Abingdon, Routledge, 2020, pp. 362-370.
- Schneider-Mayerson, Matthew. "The Influence of Climate Fiction: An Empirical Survey of Readers". *Environmental Humanities*, vol. 10, no. 2, 2018, pp. 473-500. <https://doi.org/10.1215/22011919-7156848>
- _____. "Just as in the Book"? The Influence of Literature on Readers' Awareness of Climate Injustice and Perception of Climate Migrants." *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 27, no. 2, 2020, pp. 337-364.
- Schneider-Mayerson, Matthew, Abel Gustafson, Anthony Leiserowitz, Matthew H. Goldberg, Seth A. Rosenthal y Matthew Ballew. "Does Climate Fiction Work? An Experimental Test of the Immediate and Delayed Effects of Reading Cli-Fi". *Empirical Ecocriticism: Environmental Narratives for Social Change*, Matthew Schneider-Mayerson, Alexa Weik von Mossner, W.P. Malecki y Frank Haldemulder (eds.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2023, pp. 121-151.
- Trexler, Adam. *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville, University of Virginia Press, 2015.
- Trías, Fernanda. *Mugre rosa*. Montevideo, Random House, 2020.
- Vallorani, Nicoletta. "Crime Fiction and the Future". *The Routledge Companion to Crime Fiction*, Janice Allan, Jasper Gulddal, Stewart King y Andrew Pepper (eds.), Abingdon, Routledge, 2020, pp. 406-413.

EL TEATRO DE LO IMAGINARIO EN EL BARTHES DE LOS SETENTA

THE THEATER OF THE IMAGINARY IN ROLAND BARTHES DURING THE SEVENTIES

LE THÉÂTRE DE L'IMAGINAIRE CHEZ BARTHES DANS LES ANNÉES SOIXANTE-DIX

Julieta Yelin 

IECH, Universidad Nacional de Rosario-CONICET

julietayelin@conicet.gov.ar

Fecha de recepción: 08/09/2023

Fecha de aceptación: 09/02/2024

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.28895>

Resumen: En la introducción a la edición castellana de *Cómo vivir juntos*, Alan Pauls propone una idea muy seductora sobre el devenir de la relación de Barthes con el teatro: si en los años cincuenta este fue —en gran medida gracias al descubrimiento de Brecht— la punta de lanza de una diatriba contra el arte burgués, en los setenta, después de un período de distanciamiento de la escena parisina que duró más de una década, el asunto retornará como un antídoto teórico que lo ayudará a tomar distancia de los protocolos rígidos y abstractos de la lingüística y la semiología. En este ensayo me interesa explorar este retorno del imaginario teatral como idea-fuerza íntimamente vinculada con la emergencia de una sensibilidad materialista en su trabajo de los años setenta. Me pregunto qué funciones —metafóricas, explicativas, narrativas— cumple la teatralidad en sus reflexiones sobre la enseñanza, sobre la relación de la escritura con la oralidad, con la vida corporal y con la presencia de los otros como condición de posibilidad de todo acto enunciativo.

Palabras clave: Roland Barthes; teatro; imaginario; oralidad; enseñanza.

Abstract: In the introduction to the Spanish edition of the seminar *How to Live Together*, Alan Pauls proposes a very seductive idea on the evolution of Barthes' relationship with theater: if in the fifties theater was—thanks to his discovery of Brecht—the spearhead of a diatribe against bourgeois art, in the seventies, after a period of distancing from the Parisian scene that lasted for more than a decade, theater will return as a theoretical antidote that will help Barthes to distance himself from the rigid and abstract protocols of linguistics and semiology. In this paper I am interested in exploring this return of the theatrical imaginary as an *idée-force* intimately linked to the emergence of a materialist sensibility in his work of the seventies. I wonder what functions—metaphorical, explanatory, narrative—theatricality fulfills in his reflections on teaching, on the relation of writing with orality, with corporeal life and with the presence of others as a condition of possibility of every enunciative act.

Keywords: Roland Barthes; Theater; Imaginary; Orality; Teaching.

Résumé : Dans l'introduction à l'édition espagnole du séminaire *Comment vivre ensemble*, Alan Pauls propose une idée très séduisante sur le développement du rapport de Barthes au théâtre : si dans les années cinquante ce fut —en grande partie grâce à la découverte de Brecht— le fer de lance d'une diatribe contre l'art bourgeois, dans les années soixante-dix, après une période d'éloignement de la scène parisienne qui a duré plus d'une décennie, le sujet reviendra comme un antidote théorique qui l'aidera à prendre ses distances avec les protocoles rigides et abstraits de la linguistique et la sémiotique. Dans ce travail, je m'intéresse à explorer ce retour de l'imaginaire théâtral comme *idée-force* étroitement liée à l'émergence d'une sensibilité matérialiste dans son œuvre des années soixante-dix. Je me demande quelles fonctions —métaphoriques, explicatives, narratives— remplit la théâtralité dans ses réflexions sur l'enseignement, sur le rapport de l'écriture à l'oralité, à la vie corporelle et à la présence d'autrui comme condition de possibilité de tout acte énonciatif.

Mots clés : Roland Barthes ; théâtre ; imaginaire ; oralité ; enseignement.

Pronuntiatio, hypócrisis/delivery/actio: habla,
performance: por lo demás, palabra de actor.

Roland Barthes, *Cómo vivir juntos*

A principios de los años sesenta Barthes dejó de ir al teatro. Había sido un espectador entusiasta, un actor frustrado, y también un traductor, adaptador y hasta —tal vez— dramaturgo de alguna obra para un grupo *amateur* en sus años de universidad (Consolini 9). Con el impulso de ese amor multiforme publicó decenas de ensayos y trabajos críticos sobre el tema; de la tragedia griega a la dramaturgia de Sartre, desde una puesta parisina de *La locandiera* hasta el fenómeno de Brecht: en la década de los cincuenta la vida teatral le interesaba en todas sus aristas, como fenómeno artístico, social, histórico, político¹. Asistir al teatro era una forma de militancia que involucraba todos los sentidos y que propiciaba la reflexión y la intervención inmediata: escribía y publicaba para dejar una huella de esa experiencia y, sobre todo, para abrirle un espacio al teatro popular de vanguardia —ese cóctel de crítica y placer²— en el horizonte monocromático del arte burgués³. Por tanto, la crítica que esas creaciones exigían eran indiscernibles de una tarea sociológica; el teatro era percibido como una totalidad, como una unidad que comprendía escenario y sala, actor y espectador (Rivière 8-9). Sin embargo, ese ardor se atenuó en los años en que abrazó el estructuralismo; la teoría formal enfrió, tal vez, su pasión por la escena. Apunta Jean-Pierre Sarrazac en “Le retour au théâtre” que ya en 1963, año de publicación en *Tel Quel* de una entrevista titulada “Literatura y significado”, Barthes declaraba que el teatro no le interesaba más como arte integral sino como “objeto semiológico privilegiado” (15)⁴. Es algo que se corrobora en la lectura de sus trabajos de esos años: en “El teatro de Baudelaire” define la “teatralidad” como un “espesor de signos y sensaciones que se edifica en la

1 Los escritos de Barthes sobre teatro han sido recogidos por Jean-Loup Rivière en el volumen *Écrits sur le théâtre* y publicados en castellano bajo el título *Escritos sobre el teatro*.

2 En una entrevista que le realizaron en 1973 a propósito del lanzamiento de *El placer del texto*, Barthes vuelve sobre este asunto: “El placer del texto es un valor muy antiguo en mí: el primero que me aportó el derecho teórico al placer fue Brecht. Si en cierto momento afirmé explícitamente este valor, fue bajo la presión táctica de cierta situación. Me pareció que el desarrollo casi salvaje de la crítica ideológica exigía cierta corrección, porque corría el riesgo de imponer al texto, a su teoría, una especie de padre cuya función vigilante sería la de impedir el goce; el peligro entonces sería doble: privarse uno mismo de un placer capital y abandonar ese placer al arte apolítico, al arte de derecha, cuya propiedad abusiva se reservaría. Soy demasiado brechtiano como para no creer en la necesidad de hacer coexistir la crítica y el placer” (“El adjetivo” 151).

3 Carricaberry señala que la politicidad del teatro popular “reside en esa liberación de toda sujeción. Para lograr ese efecto, es necesario ya no un hechizo sino un golpe de efecto que quiebre el código señalando su limitación y, por lo tanto, exhiba el carácter impositivo que tiene la inmanencia que instala el dispositivo. En eso consiste la suprarrealidad de la teatralidad auténtica: en la supresión de todo elemento que resulte decorativo, en la exhibición extrema de lo real” (6).

4 Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones son nuestras.

escena a partir del argumento escrito” (54). Para ello, hace dos movimientos contrapuestos: por un lado, incorpora al análisis todo aquello que los textualistas dejaban de lado; por otro, al codificar la dimensión no lingüística de la experiencia —“esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (54)— para abordarla con herramientas semiológicas, separa al teatro de su función ritual y, con ello, de su potencia transformadora (δράμα: ‘hacer’, ‘actuar’), es decir, lo convierte en objeto.

Pero el invierno dramático no duró para siempre. Como suele suceder con las pasiones alegres, la del teatro reapareció con una fuerza inusitada hacia mediados de los setenta, cuando la investigación semiológica dejó de ocupar el centro de sus intereses. En la introducción que escribió para la edición castellana de *Cómo vivir juntos*, Alan Pauls sigue la línea interpretativa de Sarrazac y arriesga una idea muy seductora sobre el asunto: el teatro, dice, vuelve en los setenta como antídoto teórico, distanciando a Barthes del aparato clásico de la lingüística y la semiología. En el lugar que ocupaba el signo aparecerán dos cosas: “una materia difusa, de contornos irregulares, tramada de elementos, escenas y acontecimientos heterogéneos —la materia intersubjetiva—” y “el gran espacio donde esa materia se encarna y se dramatiza: el teatro de lo Imaginario” (Alan Pauls, “Prefacio” 15). Pauls recupera, para apuntalar su lectura, una ocurrencia que Barthes dejó plasmada en las notas para su seminario: “Uno puede preguntarse [...] si no es el ‘teatro’ como categoría general del sujeto lo que subvierte fundamentalmente la gran dicotomía saussureana” (*Cómo vivir juntos* 204). Se refiere, de modo evidente, al par lengua/habla (*langue/parole*).

La vinculación del teatro con la pérdida de valor del par lengua/habla ilumina un núcleo fundamental del pensamiento de Barthes en los setenta: su interés por lo que se inscribe del lado de la “vida” del lenguaje entendido como fenómeno efímero y situado: el habla, la voz, el cuerpo y todos los aspectos de la palabra que, aunque pueden de un modo u otro percibirse, no son capturables en una arquitectura signica. En “Tenir un discours”, uno de los apartados finales de *Cómo vivir juntos*, Barthes caracteriza el acto enunciativo como hecho teatral: sostener un discurso es actuar un papel, “sostener una máscara de lenguaje” (203). El interés por las tramas del lenguaje en acto irá desplazando, así, su trabajo con los textos concebidos como sistemas —en el caso específico del teatro, como sistema que incluye también una multiplicidad de signos no lingüísticos—; si antes le interesaba la constancia de las lenguas, más tarde le importará la mutabilidad de las hablas, la dimensión performática del discurso. Cabe aquí una precisión: más que de una predilección por lo que está del lado del habla, habría que pensar en una nueva comprensión de la noción de habla —y, claro está, de la es-

critura—como única realidad asequible del lenguaje. Barthes parece considerar que la teoría y la crítica pagan un precio muy alto por decantar una sustancia ideal, inmutable, separada de la dimensión material, sensible, “viva” del lenguaje.

Mi conjetura, entonces, es que el teatro es una idea-fuerza fundamental en el Barthes de los setenta porque convoca algunas de las transformaciones más importantes que sufrió su pensamiento por esos años. Transformaciones ligadas, por un lado, a un giro teórico —como decía, a su distanciamiento del estructuralismo—; por otro, a un giro ético —la voluntad de reflexionar sobre el lenguaje como forma de acción intersubjetiva— y, finalmente, a un importante dato biográfico, sobre el que nos detendremos al final de estas páginas: su interés en reflexionar sobre la práctica de la enseñanza, motivado por el dictado de sus cursos y seminarios en la *École Pratique des Hautes Études* y en el *Collège de France*. Creo que la voluntad de transmitir un saber acerca de un campo que estaba habituado a transitar con la escritura lo impulsa a explorar, por una parte, las encrucijadas retóricas de esa transmisión y, por otra, la necesidad de recrear una “escena” investigativa en el aula y de poner en su centro lo que llamará el “fantasma”: una imagen-palabra —tejida de personajes, lugares y acciones imaginarias— que guiará la exploración conceptual y la búsqueda de materiales literarios e históricos⁵. Voy a tratar de argumentar estas afirmaciones a través de la enumeración y de un breve comentario acerca de cuatro inclinaciones teatrales que pueden leerse en sus cursos y seminarios de los años setenta: el interés por la acción —el lenguaje como *actio* y la atención a las acciones que lo circundan y le dan sentidos—, por la oralidad, por el convivio y por el tiempo presente.

1. La *actio*

La primera inclinación es la que orienta su mirada hacia la acción, hacia la dimensión performativa del lenguaje⁶, desterrando la idea de “uso”. “La lengua misma está en la *actio*. [...] En un sentido, no hay nada fuera de la enunciación”, dice Barthes en las notas del curso *Cómo vivir juntos* (204). Lo que aparece, además del diálogo con una serie de transformaciones de principios básicos de la lingüística —en una mención de

5 Sobre este asunto véase Torres Reca y Stedile Luna.

6 Para reforzar sus reparos respecto de la dicotomía saussureana, Barthes se detiene un momento en la noción —también saussureana— de “sintagma fijo”, que toma como ejemplo de desvío o disfunción de la dicotomía lengua/habla —el sintagma fijo es una expresión lexicalizada que pertenece a la vez a la lengua (código) y al habla (uso); un ejemplo: “el qué dirán”—. Dice Barthes: “El sintagma fijo: lo que perturba a Saussure en su dicotomía luminosa: Lengua/Habla. ¿Son lengua o habla? Se toca el límite del saussurismo (por otra parte, consciente). Límite del que parten precisamente los pocos avances de la lingüística actual (lo Performativo, lo Delocutivo)” (*Cómo vivir juntos* 203). Esta pequeña digresión sobre el sintagma fijo es significativa porque expresa el sentido que tiene el retorno del teatro a su pensamiento acerca de la literatura y del lenguaje en general: el discurso implica siempre una enunciación, una teatralización; la palabra es siempre “palabra de actor”.

los desarrollos recientes de François Flahault y Jean-Claude Milner— es, como apunta Pauls, una reconsideración del vínculo entre lenguaje y subjetividad. Barthes prepara el terreno para su propio deseo: el de incorporar, tal como venía haciendo desde *El placer del texto* y como hará más tarde en *La preparación de la novela*, una mirada tridimensional que le dé un cuerpo vivo, en movimiento, a los escritores, a los lectores, a los personajes⁷. La comprensión de la forma de existencia del lenguaje como acto enunciativo —es decir, encarnado— y del lenguaje artístico como modo de habitar el mundo exige un trabajo crítico fuertemente imaginativo. A eso se refiere cuando propone una “filología activa”: el teatro de lo imaginario es el que el crítico compone para ponerse en contacto con el lenguaje de otros, y también con la propia práctica de escritura como modo de relación diferencial con un referente. Partiendo de esa idea, y siguiendo la orientación de la lectura deleuziana de Nietzsche, Barthes sostiene que toda investigación sobre las artes del lenguaje debería ser una “filología de las fuerzas, de las diferencias, de las intensidades” (*Cómo vivir juntos* 161), en tanto el vínculo de la palabra con el referente no es reductible a un esquema universal, sino que cada sujeto mantiene una relación singular con las palabras en función de su propio imaginario. La lectura —afirma— encontrará su teoría “si tiene en cuenta la relación con la palabra (en singular), en tanto diferenciada por el afecto, el deseo, el disgusto, etc.” (161).

Se trata, entonces, de entender al lenguaje en su relación con el mundo propio y con el mundo exterior, de “encontrar la intersección de dos ejes semiológicos: la connotación y el afecto” (161). Cobra así vital importancia el “contexto”, tanto en el sentido de una historia afectiva e intelectual del lenguaje personal —lo que las palabras significan para cada quien— como en su carácter de escenario en el que la *actio* enunciativa tiene lugar. En “Sostener un discurso”, una de las sesiones finales de *Cómo vivir juntos*, Barthes evoca algunas escenas en las que la “posesión” de la palabra se ve afectada por la situación dramática —un tiempo y un espacio determinados—: un taxista que comenta los hábitos dispendiosos de los franceses hasta que la llegada a destino da un cierre abrupto a su parlamento; una pasajera del tren cuyo discurso se define por una serie de datos contextuales, que el crítico enumera con humor: “a) gran aparato reproductor de casetes en el compartimento; b) voz fuerte, sonora; c) opiniones sin ninguna barrera de discreción; d) ocupa dos lugares; e) se saca los zapatos; f) come una naranja; g) interviene en lo que le digo a la persona con la que viajo” (207). La lista está formada, en realidad, por un conjunto de indicaciones que en un texto dramático se consignarían como didascalias o acotaciones. Pero Barthes apuesta por borrar esa

7 Para un desarrollo de este asunto, véase mi trabajo “Escritura de vidas. Barthes y la animalidad”.

separación entre líneas de diálogo e indicación del contexto o de las acciones físicas. Comentaré de la mujer: “En síntesis, sostiene un discurso. El sentido del discurso = no tengo problemas = existo = soy un temperamento generoso” (207). También recupera la imagen móvil de un hombre que desayuna “calmada y violentamente, ajetreado con control: instalado ante los ojos de todos en la satisfacción de la necesidad, la puesta en escena del placer. Tengo la viva impresión de que, conducido de esa manera, el desayuno es un discurso que X sostiene: fuerza, ocupación, continuidad, tensión, cierto teatro” (207). De pronto, es tan importante el influjo de lo no lingüístico, toma tanta fuerza lo imaginario como conjunto de imágenes visuales, sonoras, olfativas, que es posible considerar la existencia de un discurso sin palabras.

Unos años antes, Michel Foucault había reparado también en la pregnancia de la dimensión extralingüística, y lo había hecho con la intención de pensar su naturaleza y funcionamiento específico en los discursos literarios, una dimensión olvidada en los estudios semiológicos, que ponían el énfasis en las estructuras de signos mucho más que en su relación con el mundo. Gracias a la reciente publicación de *Folie, langage, littérature*, volumen que recoge conferencias y trabajos inéditos de los años sesenta, es posible conocer su perspectiva respecto de, por un lado, lo que denomina “acto de habla literario” y, por otro, la noción de “extralingüístico”, concepto que tiene estrechas relaciones con su idea de la literatura como pensamiento del afuera. En estos apuntes, Foucault define lo extralingüístico como el conjunto de elementos contextuales necesarios para dar sentido a los enunciados: “Todo enunciado se apoya de hecho y silenciosamente sobre una cierta situación objetiva y real, y el enunciado no tendría ciertamente la forma que tiene si el contexto fuera diferente” (*Folie, langage, littérature* 186). Para Foucault, lo extralingüístico se define por la situación —lugar donde se habla, objetos de los cuales se habla, posición que se ocupa con relación a ellos— y el sujeto hablante —tanto la posición que este ocupa como el acto que realiza al hablar—. Por tanto, en una situación corriente, no literaria —como las que describe Barthes en sus ejemplos del taxi o del tren—, lo extralingüístico es la dimensión exterior al discurso. Pero lo más interesante es que Foucault trata de pensar también el valor de lo extralingüístico en la situación anómala de las obras literarias: apunta que lo extralingüístico, en el sentido usual del término, no existe en la literatura, ya que las obras no remiten a un exterior material para llegar a adquirir su significado, sino que lo hacen con relación a sí mismas, en función del imaginario que la misma obra crea. En los cursos del último Barthes puede leerse un interés afín a la curiosidad foucaultiana por la relación entre la literatura y lo extralingüístico, pero se puede afirmar que esa inmanencia del mundo en el discurso literario se desplaza, sin más, a todo discurso. Desde una perspectiva

enunciativa, la *actio* —la impronta teatral, extralingüística del discurso— es la única realidad posible de las palabras.

2. Oral/escrito

La segunda inclinación, consistente con la primera, es la de la oralidad y, más precisamente, la de la relación entre oralidad y escritura. Un texto interesante al respecto es “Del habla a la escritura”, de 1974⁸, en el que Barthes reflexiona sobre lo que llama la “escripción”: el paso de la palabra oral a la escrita como proceso de censura en el que usualmente se eliden “nuestras tonterías, nuestras suficiencias (o nuestras insuficiencias), nuestras vacilaciones, nuestras ignorancias, a veces incluso nuestras averías [...], en resumen, todo el tornasol de nuestro imaginario, el juego personal de nuestro yo” (10). En la inmediatez del habla, en su “incorrección”, Barthes encuentra una riqueza que la transcripción suele borrar para estructurar, para darle un orden lógico a “las ‘ideas’, entidades apenas distinguibles en la interlocución, donde son desbordadas constantemente por el cuerpo” (11). En la oralidad se pierde también el rigor de las transiciones, el hilado que hace que nuestros discursos sean consistentes, ordenados, así como también esas partículas que llama “migajas del lenguaje”, modestas palabras que tienen algo “discretamente dramático”: las interjecciones con las que nos referimos a otro, balbuceos, modulaciones, “cantos” “a través de los cuales un cuerpo busca a otro cuerpo” (10). Esa “escoria” de la oralidad no es, entonces, simplemente un resto, sino que cumple la función de hacer visible la íntima conexión que existe entre el habla y el cuerpo al exponer que la palabra no es dissociable de las condiciones materiales, anatómicas, contextuales —el espacio, el tiempo, el oyente— que nos permiten articularlas: “Lo que se pierde en la transcripción es simplemente el cuerpo” (10). Porque, además, al ser transcrita, la palabra cambia de destinatario

y por eso mismo de sujeto (porque no existe sujeto sin Otro). El cuerpo, aunque está siempre presente (no hay lenguaje sin cuerpo), deja de coincidir con la persona o, para decirlo mejor, con la personalidad. El imaginario del hablante cambia de espacio: ya no se trata de demanda, de llamado, ya no se trata de un juego de contactos (11).

Sumo otra referencia de la época, esta más rara: en *Roland Barthes, el oficio de escribir*, un libro de memorias sobre la amistad que lo unió al crítico, Eric Marty cuenta que por esos mismos años ambos estaban escribiendo juntos —en realidad, del relato se desprende que lo hacía solo el joven Marty—: “Estoy a punto de terminar el artículo ‘Oral/escrito’ que [Barthes] me ha encargado escribir para la enciclopedia Einaudi,

8 Publicado en *La Quinzaine Littéraire* e incluido como introducción de *El grano de la voz*, volumen que recoge entrevistas que le realizaron a Barthes entre 1962 y 1980.

y que él debe firmar conmigo” (26). El texto en cuestión (publicado bajo el título de “Orale/Scritto”) recorre la historia de la relación de la grafía con la palabra oral desde los inicios mismos de la escritura. Los tópicos que despliega son, entre otros, el surgimiento del alfabeto; la tradición oral; la escritura, la lectura y la voz; el habla, el sujeto y la escritura; el lugar de la oralidad en la teoría y la práctica psicoanalíticas. En ese mismo tomo hay otros escritos de Barthes en colaboración con colegas y amigos: “Escucha” (“Ascolto”, con el psicoanalista Roland Havas)⁹; “Habla” (“Parola”, con el filósofo François Flahault) y “Lugar común” (“Luogo comune”, con el psicoanalista Jean-Louis Bouttes). En ellos, y en los textos de otros autores que participan del volumen, el énfasis está puesto en la dimensión material, corporal del lenguaje: hay uno de Jean-Loup Rivière dedicado a la gestualidad, otro de Corrado Bologna consagrado a la voz, y uno de Gino Baratta que se ocupa del ritmo. La participación de Barthes en este volumen, aunque sea de la mano —o a través de la mano— de sus jóvenes discípulos, expresa de modo elocuente el rumbo de sus intereses en los años setenta.

Una última referencia sobre la oralidad como inclinación teatral: hacia el final de *La preparación de la novela*, Barthes atiende al problema de la lengua “hablada”, “conversacional” o “interlocutoria”, y lo hace aludiendo, en sintonía con el pensamiento nietzscheano, a cierto carácter dramático de la lengua, al considerarla efecto de una lucha de fuerzas en la que pujan la norma, los usos particulares y regionales, los diversos modelos y registros enunciativos. Barthes comenta las falencias en el uso de la lengua por parte de sujetos que han tenido escasa educación formal. Para ejemplificarlo, observa

el hecho de que a menudo el sujeto parece luchar, terriblemente, con la lengua, con su nulidad, con su afasia; el uso de la lengua parece difícil, doloroso, rugoso en muchos sujetos (el jardinero, el peón) y, también en París, el portero, que se expresan de manera terriblemente confusa, ronca, no fluida, lenta, esporádica, buscando sin éxito la *forma* de la lengua; se diría que el francés es para ellos una especie de segunda lengua mal aprendida (367).

Si bien la postura que adopta es, además de clasista y centralista, muy discutible desde el punto de vista de la experiencia de la escritura dramática —afirmada en la idea de que la riqueza poética e imaginativa del lenguaje no es proporcional a la corrección o a su ajuste a los usos transmitidos por la institución escolar, sino que proviene de la coloratura de su relación con el mundo, de su capacidad de metaforizar y producir encuentros léxicos e imaginativos inesperados—, su reflexión sobre la relevancia de los estereotipos en la lengua hablada resulta interesante. Barthes toma el ejemplo de un

9 Includido más tarde en *Lo obvio y lo obtuso* bajo el título “El acto de escuchar”.

peluquero que tenía dificultades para expresarse sobre diversos asuntos banales, pero que, al hablar sobre el terrorismo vasco o antivasco en Euskadi, lograba que “su lengua se desanudara”, y con él argumenta que ciertos discursos sociales —informativos o periodísticos— proporcionan fragmentos de hablas prefabricadas que resultan útiles para armar relatos u opiniones consistentes sobre determinados temas. La anécdota le sirve para sacar una conclusión de orden metodológico: “Una buena lingüística, una lingüística fina, ¡no disociaría la lengua del discurso! Hablar con una lengua fluida, soberana, es tener acceso no al tesoro de la lengua de los lingüistas, sino al tesoro de los estereotipos: el estereotipo no es solamente un hecho ideológico, es un hecho absolutamente lingüístico” (367-368).

3. Convivio

La tercera inclinación: el convivio. En el teatro, el convivio es condición de posibilidad del acontecimiento escénico. Jorge Dubatti lo define como una “reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente)” (35). En *Cómo vivir juntos*, Barthes fantasea con una forma utópica de organización social cuya célula sería el pequeño grupo en el que es posible con-vivir sin someterse a los designios de un poder central, y en el que hay espacio —distancia— para la expansión de las diversas formas de vida. El valor que rige ese juego de relaciones es el de la “delicadeza”:

Delicadeza querría decir: distancia y consideración, ausencia de peso en la relación, y, sin embargo, calor vivo de esta relación¹⁰. El principio sería: no manejar al otro, a los otros, no manipular, renunciar activamente a las imágenes (de unos, de otros), evitar todo lo que pueda alimentar el imaginario de una relación. = Utopía propiamente dicha, pues es una forma del Soberano Bien (189).

Ese Soberano Bien aparece en el discurso barthesiano asociado a un fantasma —“un retorno de deseos, imágenes, que merodean, se buscan en nosotros, a veces toda una vida, y a menudo sólo cristalizan gracias a una palabra” (48). La palabra en cuestión en este seminario es “idiorritmo”, y cumple la función estratégica de transmutar el fan-

¹⁰ En las notas de los cursos y seminarios que dictó en el Collège de France en el periodo 1977-1978 —publicadas bajo el título *Lo neutro*—, Barthes se detiene nuevamente en la noción de “delicadeza”, que le sirve también para abonar el terreno de la distinción: “Principio de delicadeza: se refiere a una especie de errancia social, asume el margen excesivo = lo que en la civilización de masas no puede ser objeto de ninguna moda: la moda = un conformismo, un seguimiento del margen (por ejemplo, hoy, la corbata angosta, el cabello corto, el cuello alto, el echarpe): pero hay márgenes en el margen, marginalidades que no pueden ser recuperadas por ninguna moda. Principio de delicadeza: intersticio absoluto del conformismo y de la moda = especie de obsceno social (lo inclasificable), cf. el sentimiento amoroso” (84-85).

tasma en campo de saber, un saber sobre las “formas sutiles del género de vida: los humores, las configuraciones no estables, los pasajes depresivos o exaltados” (51). El ritmo es una noción crucial tanto para el teatro como para la fantasía barthesiana porque permite pensar en un movimiento orgánico, no pautado, cuya imagen podría ser la del ritmo cardíaco. La imagen del corazón es precisa no solo por su relación directa con la noción de “vida” (ritmo vital) sino también porque remite a una cadencia que, eventualmente, puede ser inconscientemente seguida, acompañada —como le sucede al feto, y luego al bebé dentro del útero, cuando sincroniza sus latidos con los de la madre— en virtud de un lazo afectivo, corporal —neuroacústico, dirán los biólogos¹¹. Es significativo que Barthes recurra otra vez a una situación teatral para dar cuenta del colectivo que imagina: “una escena iluminada donde se instala el deseo y deja en la sombra ambos lados de la escena”, refiriéndose a la agrupación micro —la pareja, la familia— y a la macro —las grandes comunas, los falansterios— (51-52).

Barthes vuelve sobre la imagen de la escena teatral cuando se refiere a la espacialidad del fantasma: debemos comprender —dice— que para que haya fantasma “es necesario que haya escena (guión) y, por tanto, lugar” (49). Ese lugar es un paisaje escénico —en el caso del Monte Athos, locación en la que aclara que nunca estuvo, la fantasía dibuja una terraza frente al mar, dos habitaciones para sí mismo, otras para sus amigos, una biblioteca. El convivio necesita de esa unidad de lugar, pero también, como explica Dubatti, de la contemporaneidad, que es un rasgo en el que se detiene Barthes para pensar la co-existencia idiorrímica: “Por cierto, tomamos el Vivir-Juntos como hecho esencialmente espacial (vivir en un mismo lugar). Pero en estado bruto, el Vivir-Juntos es también temporal” (*Cómo vivir juntos* 48). Esto anticipa la cuarta inclinación, la del presente: la contemporaneidad es un presente compartido, aunque esa “simultaneidad” admita, en el caso de Barthes, los juegos de lo intempestivo, “como el encuentro de Marx y Mallarmé, de Mallarmé y de Freud, en la mesa del tiempo” (48).

Finalmente, el convivio es una fuerza —o una combinación de fuerzas— que modela la performance de la enseñanza, al tiempo que produce una reflexión sobre la función del profesor y la dinámica de las clases. Es significativo, en este sentido, que el retorno de Barthes al teatro coincida con un período de mutación en su concepción de la enseñanza, una transformación que él mismo caracteriza como transferencial. En un informe sobre el seminario que dictó entre 1972-1973 lo describe de este modo: “El de este año ha sido un seminario de mutación; el objetivo declarado —y unánime— no era directamente de orden metodológico, ni siquiera intelectual, sino más bien ‘transfe-

11 Coherente con su ideal ideorrímico, Barthes utiliza el ejemplo madre-hijo en el sentido inverso: una madre arrastra a su hijo por la calle, “sin saber que el ritmo del chico es otro” (*Cómo vivir juntos* 52).

rencial': había que intentar crear un espacio de habla nuevo: espacio feliz, falansterio de trabajo" (cit. en Marty, "Prólogo" 13). En las clases que dictó por esos años en la École Pratique des Hautes Études y en el Collège de France —tal como se pueden reconstruir leyendo las notas editadas bajo la forma de libro—, Barthes reflexiona sobre el discurso de enseñanza, la dinámica del curso, los factores que intervienen en su desarrollo y la función del profesor, y lo hace en términos teatrales: el profesor, con su voz y su cuerpo, representa un papel ante los estudiantes, y esa representación conlleva una serie de problemas que no son en absoluto accesorios sino que, por el contrario, atañen al corazón de lo enseñado. En el ensayo "En el seminario"¹², Barthes imagina modos de poner en circulación un saber sin manifestar una cierta superioridad respecto de los estudiantes. Esta superioridad, añade, puede proceder de un estatus social —en su caso, el de "profesor"—, de una competencia técnica —por ejemplo, la que detenta un maestro de piano—, o de un control excepcional del cuerpo —como sucede en el caso del gurú—, y genera de inmediato una relación de autoridad. ¿Cómo detener (desviar) ese movimiento? La respuesta es dramatizada en la búsqueda de formas de vinculación que escapen a esos paradigmas jerárquicos y paralizantes, poniendo en evidencia que lo que está en juego no son saberes abstractos sino cuerpos que saben¹³. Un año después, en el seminario que dio lugar al volumen *El léxico del autor*, Barthes se refiere explícitamente a la aparición del cuerpo y los afectos en la escena de enseñanza, que caracteriza como una forma del erotismo:

La lucha con el lenguaje oficial de los seminarios (institucionales): y bien, ese para mí es todo el trabajo del Seminario (por venir): cfr. todo lo trasferencial y las prácticas; en efecto: trabajo de enunciación que implica el desplazamiento del sujeto en su habla —el desplazamiento del Habla— digamos, básicamente: su erotización. [...] "Erotización = producción: des-fija, deshace el saber como producto, como enunciado, para hacer de él, precisamente, una enunciación (50 y 57).

4. El presente

La cuarta y última inclinación es, como anticipé, la del presente. En el teatro es preferible que todo, o la mayor parte de lo que pasa, ocurra en el presente de la acción. Las

12 El texto condensa algunas ideas planteadas por Barthes al inicio del curso *El léxico del autor* y fue publicado en la revista *L'arc* en 1974, e incluido más tarde en el libro póstumo *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, de 1982.

13 Así lo refiere Barthes en su ensayo: "*Todos para todos*: ojalá el seminario sea ese lugar en el que el paso del saber se reduce, en el que mi cuerpo no se siente obligado a volver a recomenzar cada vez el saber que acaba de morir en otro cuerpo (cuando era estudiante, el único profesor al que quise y admiré fue el helenista Paul Mazon; cuando murió yo no paraba de lamentarme de que todo el saber sobre la lengua griega hubiera desaparecido con él, y otro cuerpo tuviera que volver a empezar el interminable trayecto de la gramática, desde la conjugación de *deiknumi*). El saber, al igual que un placer, muere con cada cuerpo" ("En el seminario" 343-344).

historias referidas —lo que sucede o sucedió fuera de la escena— declinan la tensión dramática y, en consecuencia, hacen que los espectadores estén menos expectantes. Por eso, los dramaturgos suelen reducir al mínimo la presencia del pasado codificado bajo la forma del relato, a menos que este tenga efectos directos sobre el presente de la acción, es decir, que de algún modo se “haga presente” transformando la acción o a los personajes frente a los ojos de los espectadores. Barthes se detiene en el problema del presente a propósito de sus dos tareas más importantes por esos años: la escritura y el dictado de seminarios. En cuanto a la primera, en la sesión del 16 de diciembre de 1978 del curso *La preparación de la novela*, comenta: “El lazo afectivo es con el presente, mi presente, en sus dimensiones afectivas, relacionales, intelectuales = el material que deseo (cf. ‘pintar lo que me gusta’)” (53). Lo que detecta cada vez que se propone escribir sobre sí —en 1975 había publicado *Roland Barthes por Roland Barthes* y sabemos que por esos mismos años estaba escribiendo su *Diario del duelo* y un conjunto de apuntes autobiográficos publicados tiempo después de su muerte¹⁴— es que solo encuentra intensidad en el presente: “Vuelvo, en efecto, a esa idea simple y, en suma, intratable, de que la ‘literatura’ (pues, en el fondo, mi proyecto es ‘literario’) se hace siempre con la ‘vida’” (53). Y enseguida constata que no tiene acceso a la vida pasada como tal: “Está en la bruma, es decir, en la debilidad de intensidad (sin la cual no hay escritura)” (53). Se pregunta, entonces: “¿Se puede hacer Relato (o Novela) con el Presente?” (53). Un dramaturgo le contestaría: solo se puede hacer relato con el Presente, en tanto es presente cualquier fragmento de vida —no importa si proviene del pasado— que vibre al momento de la escritura. Como en el teatro, solo se puede contar aquello que somos capaces de presentificar, ya sea de modo real o fantasmático.

El presente es también una potente inclinación afectiva de la enseñanza. Tanto en sus seminarios como en los cursos que dictó en los años setenta, Barthes se propone transmitir el sinuoso *work in progress* de su práctica, y lo que enseña no es lo que se repite cada vez, en cada encuentro con sus estudiantes, sino justamente lo que solo sucede una vez. Una clase es irrepetible del mismo modo que es irrepetible una representación teatral. Por eso, como sucede con cualquier actuación, la misión debe ser renovada en cada acontecimiento en el aula. Barthes reflexiona también sobre las condiciones en que establece un vínculo pedagógico con sus estudiantes, sobre todo en el contexto de los seminarios. En *El léxico del autor* se detiene sobre el asunto y distingue entre tres formas de educación: aquella que llama la “enseñanza” y que describe como la transmisión de un saber previo por medio del lenguaje articulado (62); la “formación” como acto perfor-

14 “La luz del sudoeste”, “Esta noche en el Palace” y “Noches de París”, recogidos en castellano en el volumen *Incidentes*.

mático de mostrar una práctica: el “maestro” trabaja delante del aprendiz y, de ese modo, transmite silenciosamente una competencia, es decir, produce un “espectáculo” en que el aprendiz observa y acompaña —“el espectáculo puede llegar a no incluir otra cosa que lenguaje, si se trata de aprender a hacer un libro: lo importante es que el maestro haga el libro delante de, con los aprendices” (62)—; y, finalmente, se refiere al “mater-naje”, forma de educar que, a diferencia de la “enseñanza” y la “formación”, no ubica al docente frente al estudiante, exponiendo contenidos o exponiéndose a sí mismo en un hacer específico, sino que lo pone a su lado. El “maternaje” consiste en el apoyo, el aliento, y es movido por el deseo de que el otro pueda hacer por sí mismo.

Una vez descritas las tres modalidades, Barthes rechaza de plano la primera de ellas, la “enseñanza”, para abrazar las otras dos, en las que entran en juego la performance y el deseo, y en las que el acontecimiento de la transmisión depende de lo que sucede entre profesor y estudiantes o talleristas en el presente de la acción, cada vez que los cuerpos se reúnan para celebrar el ritual de la clase. Ese ritual debe orientarse a diluir la autoridad por medio de un trabajo conjunto que se realiza en ese tiempo compartido:

Cada vez que intento entregar el seminario a los demás —observa—, vuelve a mí: no puedo despegarme de una especie de ‘presidencia’, bajo cuya mirada la palabra se bloquea, se embarulla o se embala. Así pues, arriesguémonos más aún: escribamos en presente, produzcamos ante los otros, y a veces con ellos, un libro en proceso de creación; mostrémonos en estado de enunciación (Barthes, “En el seminario” 345).

Abrazar el estado de enunciación es abrazar una forma del suspenso, aceptar que algo se realice —o no— en el presente, sin garantías de resultado. Porque el aprendizaje no se produce a partir de la transmisión de generalizaciones, de trascendencias, sino justamente gracias a la percepción del error, del lapsus (Amigo Pino 35). En *La preparación de la novela* esa valoración del presente como apertura a lo imprevisto, y como inclusión del suspenso en la trama de la enseñanza, es ilustrada, una vez más, a través de la imagen-fuerza del teatro:

En cuanto al Film, al Libro, al Curso mismo, su estructura será parecida a la de una pieza de teatro, o a un Rito [...], es decir que habrá:

un prólogo: el Deseo de escribir, como punto de partida de la Obra por hacer;
tres capítulos (libro), tres actos (¿Tragedia o Comedia?) o tres pruebas (Rito, Iniciación)
= los obstáculos que hay que franquear, los nudos que hay que desanudar para escribir la Obra;

¿una conclusión? ¿Un Epílogo? No, no estrictamente hablando: más bien una *Suspensión*, un Suspenso final cuya resolución ni yo mismo conozco (Barthes, *La preparación de la novela* 187).

El retorno del teatro al pensamiento de Barthes en los setenta parece algo más que el despertar de un interés que permanecía latente, y más también que el uso intensivo de una metáfora fecunda. Si aventuro que el teatro vuelve como idea-fuerza es porque asume la forma de una imaginación crítica que le permite realizar varios movimientos: en primer lugar, delinear el territorio discursivo intersubjetivo como juego de representación, incorporando los cuerpos y ampliando los campos de lo enseñable, lo legible —por ejemplo, en los cursos, al pensar la transmisión de saberes como un hecho eminentemente afectivo, o en sus lecturas de *La preparación de la novela*, a través de la inclusión del cuerpo del escritor como variable interpretativa: qué comen, cuánto duermen, se ejercitan o fuman los escritores— y lo escribible —preparar la “novela” es un modo de ritualizar la vida, de conectar la escritura con otros ritmos vitales—. El teatro le permite, así, repensar la existencia en la escritura y la escritura de la existencia como quehaceres, como prácticas vitales que deben fatalmente comerciar —qué fea palabra, y a la vez tan precisa— con la existencia de los otros. En este sentido, la idea del discurso como actuación de un papel y la vinculación de lo comunitario con lo ritual —donde los ritmos se acompañan sin un marcapasos externo— debilita la antinomia que opone el ritmo propio (genuino, deseable) al ritmo ajeno (impuesto, indeseable), que Barthes acentúa con el pleonasma “idiorritmo” y que parece primar en su fantasía comunitaria. Él mismo había advertido la debilidad de este tipo de oposiciones al señalar la inoperancia del dispositivo lengua (común) / habla (singular), y lo marcará también cuando recuerde que el propio Saussure había notado la dificultad de sostener la diferencia Individuo/Sociedad (Barthes, *Cómo vivir juntos* 204). El teatro le ofrece, entonces, una perspectiva sobre lo subjetivo y lo intersubjetivo que no se deja reducir a la clásica oposición sujeto/colectivo en que sostiene la tesis del Vivir-Juntos. En virtud de todo esto, habría que pensar también —queda pendiente— si, en el contexto de sus reflexiones sobre lo comunitario, el teatro es funcional al deseo de una ética vital sustraída al poder, despojada de toda violencia —es decir, si es consistente con el modelo de idiorritmia monástica del Monte Athos, un colectivo integrado solo por varones en el que son elididos el conflicto y la violencia: el sueño del “buen vivir” realizado en una comunidad inmaterial, idealizada— o si, por el contrario, puede ser una fuerza que opera saludablemente contra cierta pulsión utópica, si se tiene en cuenta que el conflicto y la violencia son el combustible primordial de todo hecho teatral.

Bibliografía citada

- Amigo Pino, Claudia. "Roland Barthes professeur. Les stratégies didactiques des séminaires". *Apprendre et désapprendre. Les séminaires de Roland Barthes (1962-1977)*, Louvain-la-Neuve, Academia, 2022, pp. 21-37.
- Barthes, Roland. "El teatro de Baudelaire". *Ensayos críticos*. Traducido por Carlos Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 53-61.
- _____. "El acto de escuchar". *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, textos, voces*. Traducido por C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 243-256.
- _____. "En el seminario". *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, textos, voces*. Traducido por C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 337-347.
- _____. *Incidentes*. Barcelona, Anagrama, 1987.
- _____. *Écrits sur le théâtre*. París, Éditions du Seuil, 2002.
- _____. *Escritos sobre el teatro*, traducido por Lucas Vermal y Ramón Andrés. Barcelona: Paidós, 2009.
- _____. *Cómo vivir juntos: Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Traducido por Patricia Wilson, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- _____. *Lo neutro: Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Traducido por Patricia Wilson, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- _____. *La preparación de la novela: Notas de cursos y seminarios en el Collège de France*. Traducido por Patricia Wilson, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- _____. *Diario del duelo*. Barcelona, Paidós, 2009.
- _____. "Del habla a la escritura". *El grano de la voz: Entrevistas 1962-1980*. Traducido por Nora Pasternac, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, pp. 9-12.
- _____. "El adjetivo es el 'decir' del deseo". *El grano de la voz: Entrevistas 1962-1980*. Traducido por Nora Pasternac, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, pp. 150-153.
- _____. *El léxico del autor: Seminario en la École Pratique des Hautes Études, 1973-1974. Seguido de fragmentos inéditos de Roland Barthes por Roland Barthes*. Traducido por Alan Pauls, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2023.
- Barthes, Roland y Jean-Louis Bouttes. "Luogo comune". *Enciclopedia Einaudi, vol. 8*. Turín, Einaudi, 1979, pp. 571-83.
- Barthes, Roland y François Flahault. "Parola". *Enciclopedia Einaudi, vol. 10*. Turín, Einaudi, 1980, pp. 418-37.

- Barthes, Roland y Roland Havas. "Ascolto". *Enciclopedia Einaudi*, vol. 1. Turín, Einaudi, 1977, pp. 982-91.
- Barthes, Roland y Éric Marty. "Orale/scritto". *Enciclopedia Einaudi*, vol. 10. Turín, Einaudi, 1980, pp. 60-86.
- Carricaberry, Sebastián. "Reflexiones sobre el teatro en la obra de Roland Barthes". *Lindes*, no. 2, 2011, pp. 1-13.
- Consolini, Marco. "L'eccesso e la distanza. Roland Barthes e il teatro". *Sul teatro*, Roland Barthes. Traducido por Laura Santi, Milano, Meltemi, 2002, pp. 9-26.
- Dubatti, Jorge. "El teatro como acontecimiento". *Introducción a los estudios teatrales*. México, D. F., Libros de Godot, 2011, pp. 35-138.
- Foucault, Michel. *Folie, langage, littérature*. París, Vrin, 2019.
- Marty, Éric. *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Traducido por Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 2007.
- _____. "Prólogo". *El léxico del autor: Seminario en la École Pratique des Hautes Études, 1973-1974. Seguido de fragmentos inéditos de Roland Barthes por Roland Barthes*, Roland Barthes, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2023, pp. 7-18.
- Pauls, Alan. "Prefacio a la primera edición en español". *Cómo vivir juntos: Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Traducido por Patricia Wilson, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pp. 11-21.
- Rivière, Jean-Loup. "Préface". *Écrits sur le théâtre*, Roland Barthes, París, Éditions du Seuil, 2002, pp. 7-16.
- Sarrazac, Jean-Pierre. "Le retour au théâtre". *Communications*, no. 63, 1996, pp. 11-22.
- Torres Reca, Guillermina y Verónica Stedile Luna. "Cómo vivir juntos: método y utopía en el primer curso de Barthes en el Collège de France". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, no. 22, 2023, pp. 156-171. <https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/76-boletin-22.html>
- Yelin, Julieta. "Escritura de vidas. Barthes y la animalidad". *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital: Artes, Letras y Humanidades*, vol. 9, no. 19, 2020, pp. 218-228. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3542>

CIXOUS AVEC DELEUZE : ÉCRITURE EN CORPS ET DEVENIR-FEMME. PENSER LA COMMUNAUTÉ AU-DELÀ DE L'IMMUNITÉ

CIXOUS CON DELEUZE: ESCRITURA CORPORAL Y DEVENIR-MUJER. PENSAR LA COMUNIDAD MÁS ALLÁ DE LA INMUNIDAD

CIXOUS WITH DELEUZE: WRITING IN THE BODY AND BECOMING-WOMAN. THINKING ABOUT COMMUNITY BEYOND IMMUNITY

Alexandre Martin

Université Bordeaux-Montaigne

alexandremartin06@gmail.com

Fecha de recepción: 09/09/2023

Fecha de aceptación: 01/04/2024

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.28979>

Résumé : Roberto Esposito a mis en lumière le nouveau paradigme politique de notre modernité : l'immunité. Celle-ci, bien que nécessaire à la constitution du commun, se retourne aujourd'hui en son contraire et risque de détruire ce qu'elle est censée protéger. La biopolitique se renverse alors en thanatopolitique comprise comme politique sans dehors. A travers la lecture expérimentale que Deleuze propose de Cixous, apparaît la possibilité, voire la nécessité, de penser une nouvelle forme de communauté qui repose moins sur le pouvoir que sur une puissance entièrement repensée, en l'occurrence une puissance de l'amour ouverte sur le dehors. Celle-ci trouve son expression dans un style d'écriture matricielle et maternelle que Cixous a élaboré à travers la théorie et la pratique de l'écriture-femme qu'elle développe dans ses essais et romans

des années 1970. Nous tenterons ainsi de questionner le lien qui existe entre l'écriture-féminine de Cixous et le devenir-femme de Deleuze afin d'expérimenter de nouveaux gestes du politique –compris comme institution du commun– où la différence est accueillie davantage que rejetée.

Mots-clés : immunité ; communauté ; puissance ; amour ; rencontre ; devenir.

Resumen: Roberto Esposito ha puesto de relieve el nuevo paradigma político de nuestra modernidad: la inmunidad. Esto, aunque resulte necesario para la constitución de lo común, en la actualidad se está convirtiendo en su opuesto y corre el riesgo de destruir lo que se supone que debe proteger. La biopolítica se convierte entonces en tanatopolítica, en tanto que política sin afuera. La lectura experimental que Deleuze hace de Cixous revela la posibilidad, incluso la necesidad, de concebir una nueva forma de comunidad basada ya no tanto en el poder como en una fuerza totalmente repensada, es decir, en una fuerza de amor abierta al mundo exterior. Esto se manifiesta en un estilo de escritura matricial y maternal que Cixous desarrolló a través de la teoría y la práctica de la escritura femenina en sus ensayos y novelas de los años 70. De este modo, intentaremos cuestionar el vínculo entre la escritura femenina de Cixous y el devenir-mujer de Deleuze, con el fin de explorar nuevos gestos de lo político –entendidos como institución de lo común– en los que se acoja la diferencia en lugar de rechazarla.

Palabras clave: inmunidad; comunidad; fuerza; amor; encuentro; devenir.

Abstract: Roberto Esposito shed light on the new political paradigm of our modernity: immunity. This, although necessary for the constitution of the common, is today turning into its opposite and risks destroying what it is supposed to protect. Biopolitics is then reversed into thanatopolitics. Through the experimental reading that Deleuze proposes of Cixous in 1972, it appears the possibility, even the necessity, of thinking about a new form of community which rests less on power than on an entirely redesigned force, in this case the potency of love opened on the outside. This finds its expression in a style of matrix and maternal writing that Cixous has developed through the theory and practice of female writing that she developed in her essays and novels from the 1970s. We will thus try to question the link that exists between Cixous's feminine writing and Deleuze's becoming-woman in order to experiment with new political gestures –understood as the institution of the commons– where differences are more welcomed than rejected.

Keywords: Immunity; Community; Force; Love; Encounter; Becoming.

1. L'ontologie critique de nous-mêmes : dérivation immunitaire de la communauté

Dans un texte consacré à Kant intitulé « Qu'est-ce que les Lumières ? », Michel Foucault caractérise la tâche du philosophe : changer le regard que nous portons sur les choses afin de soustraire le présent à la continuité linéaire du temps. Autrement dit, la philosophie est un *ethos* où la pensée devient l'élément décisif d'une théorie pratique, au sens qu'Althusser confère à cette expression, à la fois de ce que nous sommes *et* de ce que nous pouvons être. L'ontologie critique de nous-mêmes refuse toute soumission au temps présent et recherche l'occasion d'une bifurcation « pour en faire le point de départ d'une autre lecture de la réalité » (Esposito, *Communauté, Immunité, Biopolitique* 130). La pensée ne saurait donc être le décalque de la réalité, mais l'excavation de possibilités inséparable d'un repérage de certaines impossibilités. En ce sens, et comme le dira Deleuze à propos de la philosophie de Nietzsche, un concept est toujours une solution locale à un problème identifié. La pensée ne crée jamais que contrainte et forcée par un problème qu'elle résout en donnant naissance à de nouveaux concepts qui ne lui préexistent pas. La création conceptuelle – qui est le propre de la philosophie – ne saurait donc se faire *in abstracto* mais *in concreto*, à même une réalité problématique. Nous rejoignons en ce sens la pensée d'Esposito lorsqu'il affirme, à propos de l'ontologie critique, que le penseur a le devoir de faire la différence entre « les effets de surface et les dynamismes profonds qui font bouger les choses, qui transforment les vies, qui marquent les existences » (130). Si nous nous appuyons sur le philosophe italien Roberto Esposito, c'est dans la mesure même où, dans le sillage de l'ontologie de l'actualité foucauldienne, son travail a consisté à mettre en lumière le paradigme autour duquel se « structurent les coordonnées d'un certain moment historique » (131), en l'occurrence « la catégorie d'immunité ou d'immunisation » (131). Le langage biomédical désigne l'immunité ou l'immunisation comme le processus nécessaire à travers lequel un corps se protège de l'immixtion d'un autre corps considéré comme dangereux pour sa propre existence. Or, cette définition locale a contaminé la quasi-totalité des sphères de l'existence privée et publique jusqu'à devenir, selon Esposito, le paradigme dominant de notre temps présent. Si l'*immunitas* est une condition de possibilité de la *communitas*, le problème surgit au moment où celle-là se retourne contre celle-ci et, au lieu de constituer sa ligne de défense, devient une source mortifère, une thanatopolitique. « Le contact, la relation, l'être en commun semblent immédiatement se rompre devant le risque de la contamination » (133). Autrement dit, ce qui se joue dans notre temps présent, c'est une surdétermination du seuil de conscience du risque qui atteint aujourd'hui son niveau le plus haut et dont l'une des principales conséquences est la négation même de la communauté dont la

logique qui la sous-tend est l'obligation de don, le souci de l'autre, l'ouverture à un dehors, autrement dit l'impossibilité structurelle de former une communauté entièrement immunisée. Le diagnostic d'Esposito est donc le suivant : « La protection négative de la vie, renforcée au point de s'inverser en son contraire, finira par détruire aussi, avec l'ennemi extérieur, son propre corps. La violence de l'intériorisation –l'abolition du dehors, du négatif– pourrait se renverser en extériorisation absolue, en négative totale » (141). L'ontologie critique consiste donc à établir le diagnostic de cette immunisation qui se retourne contre la communauté au risque de l'anéantir. Mais l'autre versant de cette ontologie est la recherche du « point où le présent s'inverse en une possibilité autre » (141). Or, l'hypothèse que nous souhaiterions soutenir est que l'écriture de Cixous est susceptible de participer à la création d'un concept philosophique de communauté entièrement renouvelé et, plus précisément encore, libéré d'une certaine conception de la puissance. C'est dans cette perspective que s'inscrit l'événement de la rencontre Cixous-Deleuze, cette zone de voisinage où la littérature fait effraction dans la pensée pour la forcer à penser de manière hétérodoxe.

2. Expérimenter la littérature

En 1972, Gilles Deleuze publie dans le journal *Le Monde* un article consacré à Hélène Cixous suite à sa réception, en 1969, du Prix Médicis pour son roman à caractère autobiographique *Dedans*. Or, de manière étrange, inattendue, Deleuze porte moins son attention sur ce roman que sur *Neutre* dont l'accès s'avère, *a priori*, beaucoup plus difficile eu égard à un entremêlement de la diction et de la fiction, du texte et du métatexte qui interroge le récit en train de se faire. Pour ce qui nous concerne, il s'agira d'excaver les motifs qui justifient ce décalage de la focale critique et, par la suite, de mettre en exergue la manière dont la littérature, ou tout du moins la « littérature moderne » (Deleuze, *Proust et les signes* 134), « force la pensée à penser » (116) et à créer de nouveaux concepts qui permettent de « résoudre une situation locale » (Deleuze, *L'île déserte* 196). Si la pensée est forcée de créer, c'est-à-dire forcer de trouver une issue, c'est parce qu'elle se trouve face à une vie amoindrie, menacée de mort, que l'écrivain diagnostique et tout à la fois transcende par son écriture. En ce sens l'écrivain, selon Deleuze, fait œuvre des symptômes en participant tantôt à leur « précipitation, tantôt à leur transformation » (194). De ce point de vue, la littérature n'est pas appréhendée comme un ensemble de signes à interpréter mais des signes singuliers qu'il faut expérimenter et qui suppose de « s'ouvrir aux rencontres » (193). Il importe tout d'abord de rappeler que la rédaction de l'article consacré à Hélène Cixous se fait parallèlement à la deuxième version de *Proust et les signes* auquel Deleuze y ajoute un

nouveau chapitre intitulé « L'image de la pensée ». Autrement dit, Deleuze conserve la première version de son ouvrage afin de mettre en évidence l'évolution de sa propre pensée pour ce qui touche son rapport à la littérature. En effet, ce qui se joue au début des années 1970, et suite à la rencontre de Deleuze avec Guattari –et la gestation de *Kafka. Pour une littérature mineure*–, ainsi qu'à l'onde de choc provoquée par Mai 68, c'est une sortie progressive du structuralisme –encore très présent dans *Logique du sens*– pour s'acheminer vers ce que les théoriciens allemands, notamment, appellent post- ou néo-structuralisme. Dans ce passage d'un cadre théorique à un autre, Deleuze s'attache à reconsidérer en profondeur le signe qu'il entend, d'une part, désenchâsser de la structure signifiant-signifié et, d'autre part, de l'aborder moins en herméneute ou en « égyptologue » (Deleuze, *Proust et les signes* 10), qu'en expérimentateur qui affronte et éprouve le paradoxe comme hétérogénèse d'une pensée en acte. En effet, dans la première version de *Proust et les signes*, les signes font l'objet d'une classification et penser consiste à interpréter, à déchiffrer le sens des signes. Or, dès la seconde version de son ouvrage, Deleuze conçoit progressivement le signe moins comme ce qu'il faut interpréter que comme ce qui, en vertu de sa force, affecte notre sensibilité et provoque la pensée à penser sans que jamais cela n'aboutisse à une harmonie des facultés assurée par le Je de l'aperception transcendantale. Le signe déstabilise le sujet, le dérange, inquiète la logique de la reconnaissance dont Deleuze a montré, dans le chapitre III de *Différence et répétition*, qu'elle constitue l'exercice naturel de la pensée orthodoxe, c'est-à-dire de la pensée avec image. Que faut-il entendre par là ? Que la pensée possède déjà, comme l'un de ses présupposés fondamentaux, une image d'elle-même : elle sait d'avance ce que penser veut dire. « Penser ne signifie pas ce que vous croyez. Nous vivons sur une certaine image de la pensée, c'est-à-dire que, avant de penser, nous avons une vague idée de ce que signifie penser, des moyens et des buts » (Deleuze, *L'île déserte* 193). Et c'est précisément en ce sens que penser veut dire reconnaître, se reconnaître dans ce qui n'est pas elle, négation du négatif. Or, cette logique de la reconnaissance –encore à l'œuvre dans la première version de *Proust et les signes*– n'autorise pas le sujet à faire l'épreuve authentique de la rencontre qui constitue, comme dit précédemment, l'hétérogénèse de la pensée. Autrement dit, et ce point s'avère décisif pour comprendre le déplacement de la focale critique, penser ne revient pas à interpréter le signe en fonction d'une structure pré-existante qu'il s'agirait de retrouver ; penser revient à faire l'épreuve d'une rencontre qui fissure la structure qui, comme l'écrit Manfred Franck, « ne connaît plus de limites assignables, elle est ouverte, susceptible d'infinies transformations, et ne prétend pas à la maîtrise formelle des événements singuliers de ce qui, depuis, s'appelle le texte général » (65).

Penser consiste ainsi, à travers une « ontologie critique de nous-mêmes » (Foucault 687), à débusquer le nouveau afin de revitaliser une pensée toujours menacée par la logique de la reconnaissance.

Or, ce dépassement de la structure s'opère précisément à partir d'un travail sur la langue que l'on peut notamment trouver au sein de la littérature moderne que Deleuze caractérise comme étant une écriture non totalisante, fragmentaire et en mouvement où le texte ne cesse de s'échapper à travers des lignes de fuite. C'est ainsi que, à propos de H.D Lawrence, Deleuze écrira que « si les hommes ne cessent pas de fabriquer une ombrelle qui les abrite sur le dessous de laquelle ils tracent un firmament et écrivent leurs conventions, leurs opinions ; le poète, l'artiste pratique une fente dans l'ombrelle, il déchire même le firmament, pour faire passer un peu de chaos libre et vertueux (Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?* 191). La littérature, pour Deleuze, ne saurait donc être comprise comme l'ancillaire de la philosophie, où celle-ci ne chercherait qu'à retrouver dans celle-là ses propres concepts sans que jamais cela ne vienne inquiéter l'image de la pensée qui gouverne son exercice orthodoxe. A cet usage orthodoxe de la pensée –qui ne la distingue aucunement de la *doxa*– Deleuze lui oppose un usage hétérodoxe qui s'origine dans ce que Blanchot appelle le dehors, c'est-à-dire l'irruption d'un signe qui met la pensée en demeure de penser au-delà de toute image d'elle-même : une pensée sans image. Qu'est-ce que le dehors ? C'est l'irruption contingente d'un signe qui frappe notre sensibilité à une vitesse surprenante et dont la violence est susceptible de provoquer ce que Deleuze appellera, à propos du capitaine Achab, une ligne de fragmentation moléculaire qui peut mener à la destruction. Rappelons en effet que, dans *Moby Dick*, le capitaine Achab se décrit lui-même comme un perce-murailles qui lime les murs mais qui, sans contrôle sur la vitesse, se laisse inexorablement emporter dans la mort. C'est en ce sens que, pour Deleuze, écrire consiste à « produire de la vitesse » (Deleuze, *Dialogues* 41), c'est-à-dire faire passer le dehors dans le dedans et le dedans dans le dehors selon une certaine vitesse qui retient, autant que faire se peut, le processus de fragmentation moléculaire. La vitesse ne désigne donc pas le calcul d'un déplacement d'un point à un autre, mais une certaine manière d'occuper l'espace, de se déplacer, autrement dit, de créer de nouveaux « territoires existentiels » (Guattari 20). « La vitesse constitue le caractère absolu d'un corps dont les parties irréductibles (atomes) occupent ou remplissent un espace lisse à la façon d'un tourbillon avec possibilité de surgir en un point quelconque » (Deleuze, *Mille Plateaux* 472). A cet égard, Bartleby est le personnage littéraire-conceptuel qui se déplace à une vitesse absolue eu égard à sa capacité d'apparition et de disparition de manière imprévisible et inattendue.

3. *Neutre* : production d'une nouvelle vitesse

C'est précisément ce que Deleuze détecte dans *Neutre* : la vitesse, l'invention d'un style –en l'occurrence une « écriture stroboscopique » (Deleuze, *L'île déserte* 321)– qui fait jaillir des mots à une vitesse telle qu'elle surprend le lecteur et le force à penser autrement, différemment. Les mots, les néologismes de *Neutre*, filent au-delà de la structure en empruntant des lignes à segmentarité souple qui passent, sans les relier, par une multiplicité de points qui forment un plan d'immanence. Il y aurait donc dans *Neutre* une production inédite de vitesse là où *Dedans* reste, selon lui, un roman qui s'inscrit dans une « descendance joycienne, récit en train de se faire, et s'incluant lui-même ou se prenant pour objet, avec auteur "pluriel", et sujet "neutre", neutre pluriel, simultanéité des scènes de toutes sortes, historique et politique, mythique et culturelle, psychanalytique et linguistique » (Deleuze, *L'île déserte* 320). Le risque que décèle ainsi Deleuze, pour ne pas dire le piège, est celui de la reconnaissance qui range Cixous « dans les courants bien connus de la littérature actuelle » (320). Il convient d'ailleurs de remarquer ici que Jacques Derrida fera le même diagnostic que Deleuze pour ce qui concerne l'écriture de Cixous : passer à côté de « l'enchant » (Derrida, *H.C.* 102) qu'elle provoque à cause de l'alliance entre les résistances et la reconnaissance qui provoque l'évitement, la surdité à l'égard d'un texte disruptif. « Parfois on célèbre et reconnaît en vue de ne pas entendre, de ne pas laisser entendre ou de ne pas donner à entendre, jusqu'à l'assourdissement » (Derrida, *H.C.* 122). C'est pourquoi « reconnaître, c'est le contraire de la rencontre » (Deleuze, *Dialogues* 15).

Le piège de la reconnaissance reviendrait à être sourd à la nouveauté qui exhale de l'œuvre de Cixous. Car, ce à quoi nous invite Deleuze, c'est être attentif à ce qui, dans la rencontre, fait rencontre, autrement dit à la nouveauté, la « véritable nouveauté » (Deleuze, *L'île déserte* 320) de Cixous et qui lui confère une place à part, non filiale, non familiale, au sein de la littérature moderne.

C'est que nous croyons qu'Hélène Cixous invente une nouvelle écriture originale et qui lui donne une place tout à fait particulière dans la littérature moderne : une sorte d'écriture stroboscopique, où le récit s'anime, et les différents thèmes entrent en connexion, et les mots forment des figures variables, suivant les vitesses précipitées de lecture et d'association (321).

Neutre constitue, en effet, cette tentative extrême de revenir à la source brute et brutale du récit en train de se faire sans que jamais celui-ci ne soit soluble dans une origine qui en épuiserait le sens. Au contraire, lire *Neutre*, lire à la fois rapidement et patiemment *Neutre*, c'est faire l'épreuve d'une irruption volcanique de termes, de graphèmes, de phonèmes, de néologismes qui s'agitent dans tous les sens –échappant ainsi au ré-

gime du sens-, qui tourbillonnent à une vitesse infinie. Ce sont en effet les entités qui composent le récit qui ont remplacé les personnages : « L'analyse Le Sujet Le Récit Le Texte La Lonza Le Hasard Fils, Fil, F Revenants, souches, troncs, morts, rejets, vers, peaux, fourrures, soies Sang, Sendres Sorbet Samson S » (Cixous, *Neutre* 25). Ainsi dans *Neutre* le métatexte exhibe sans cesse la mise en récit du récit, et donc la fiction, celle-ci se trouvant détachée du prédicat de la *mimèsis*. La fiction devient ainsi le creuset où le récit se fabrique, raconte sa propre fabrication, « le lieu d'une plongée archéologique dans le récit de l'écriture, une véritable fouille » (Decout 133). Le métatexte fictionnel n'est donc pas uniquement une reproduction du texte, son décalque, mais la reprise sans cesse différée de phonèmes et de graphèmes qui surgissent à une vitesse absolue qui excèdent la gangue de la structure et qui empêchent la langue de fonctionner comme un système « homogène » (Deleuze, *Dialogues* 11) et homogénéisant, une langue de mort.

Neutre ne cesse ainsi d'emprunter des embranchements, des « chemins aux sentiers qui bifurquent » (Borges) pour donner naissance, comme par fixation instantanée, à un « ne-uter » (Cixous, *Neutre* 31). Le mot neutre, par détachement, par recollement, par ajout d'une ponctuation devient ne-uter, né utérus et, par là-même, opère une mise à distance de la réduction de la femme à sa simple et unique dimension biologique. L'écriture participe ainsi à un lent travail de dépropriation de la représentation de soi afin de reconquérir une certaine puissance dont nous aurons, à la suite de Derrida, à mesurer la profonde rénovation déclenchée par Cixous. L'écriture ne laisse pas le sujet en place, elle le dé-place sans jamais l'assigner à une place définitive. « Souple et pénétrable comme un vagin parfois. Effacé mais couvert de faces, et toujours ardent. Indécrot. Ou. En apparence. Enfin : Lisse. Est le lisse effacement des faces du Sujet... » (32). Quel est, au fond, le sujet de *Neutre* ? Qui écrit le texte ? Les éléments, détachés de leur sens habituel, « entrent dans des chaînes qui se rabattent, et les rabattent sur tel ou tel ensemble, déterminé, constituant des histoires distinctes ou des versions distinctes d'une histoire » (Deleuze, *L'île déserte* 321). L'écriture précipite, au sens quasi-chimique du terme, les éléments, les atomes de la langue dans un tourbillon où se préparent, presque secrètement, de nouveaux précipités qui emportent le narrateur ainsi que le lecteur dans un devenir atélique. C'est le Né-Terre, la terre du texte, de tous les textes qui enfante une infinité de textes sans que jamais cela ne puisse être tari par quelque pouvoir que ce soit. « Ce qu'un texte performe, si on le laisse faire, si on ne le reprend pas, c'est la mise en faillite de l'idée de dernier mot. Il n'y a pas de dernier mot qui ne soit supplanté par un dernier mot » (Cixous, *L'Amour du loup* 176). Le texte n'en finit pas de finir, n'en finit pas de recommencer, de se reprendre tout en se déprenant

d'une structure qui amoindrirait sa puissance d'enfantement. Autrement dit, ce qu'il y a, dans *Neutre* et, peut-être, dans toute l'œuvre elle-même de Cixous, c'est la puissance d'enfantement d'une altérité déliée de la maîtrise, une « puissance impuissante » (Derrida, *H.C.* 65) qui ouvre de nouvelles voies à un *commun sans immun*.

4. L'écriture féminine : à l'écoute de l'enchant

Or, c'est précisément cette puissance d'enfantement, cette puissance qui exprime à la fois un ordre et une supplication, une activité et une passivité, qui caractérise, selon Cixous, l'écriture féminine. Ce style, cette marque littéraire est théorisée en 1975 dans son texte-manifeste intitulé *Le Rire de la Méduse* qui paraît dans le numéro 61 de la revue *L'Arc* entièrement consacré à la pensée de Simone de Beauvoir à laquelle Cixous ne fait jamais mention. Ce n'est pas uniquement la pensée de Beauvoir que Cixous critique mais également une certaine posture de l'intellectuelle française notamment pour ce qui concerne son refus de publier le texte d'Annie Leclerc, *Parole de femme*. Ainsi, en marquant un écart, voire une rupture avec Beauvoir, Cixous trace les linéaments d'une écriture dont la fonction est d'amener les autres femmes à l'écriture. De ce point de vue, et pour éviter les nombreux malentendus qui continuent aujourd'hui encore d'entourer la pensée de Cixous, l'écriture féminine ne renvoie pas à une narratrice féminine, mais à une certaine manière d'écrire inséparable d'une fonction d'écriture. En effet, dès l'entame de son texte-manifeste, Cixous appréhende l'écriture féminine moins à travers son origine que ses effets. « Je parlerai de l'écriture féminine : *de ce qu'elle fera* » (Cixous, *Le Rire* 37). L'usage du futur n'est pas ici à entendre comme ce qui, un jour, arrivera mais comme ce qui ne cessera d'arriver, un à-venir qui se tient dans un présent qui contamine les autres femmes, les autres hommes, les autres êtres, le monde, sans que jamais cette source d'écriture ne se tarisse ou s'amenuise.

L'écriture féminine est donc d'abord à comprendre comme une écriture située qui répond à ce que Cixous appelle un féminisme élémentaire de premier niveau. Que faut-il entendre par là ? Le fait que la femme a d'abord à s'émanciper de la représentation qui lui a été imposée tout au long de son histoire, jusque dans son corps même et dans sa subjectivité, par l'homme entendu comme norme majeure. « Quand je dis «la femme», je parle de la femme en sa lutte inévitable avec l'homme classique » (37), de la femme emprisonnée par la « poigne parentale-conjugale-phallogocentrique » (39). Cela rejoint l'idée de Deleuze et Guattari à propos de ce qu'ils appellent, dans le « Plateau 10 », la « femme molaire » (Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux* 337). Le molaire, qui renvoie à l'idée de mole ou de moule, désigne un sujet stratifié qui, par là-même, n'a plus accès

au champ des forces pré-individuelles non formées, c'est-à-dire au champ inconscient des forces moléculaires. La femme molaire serait donc une femme stratifiée, immobilisée dans un rôle social, enfoncée dans une subjectivité, réifiée dans une sexualité, contrôlée dans un corps phallicisé, autrement dit « prise dans une machine duelle qui l'oppose à l'homme, en tant qu'elle est déterminée par sa forme, pourvue d'organes et de fonctions, et assignée comme sujet » (337). De ce point de vue, il y a bien un féminisme défendu par Cixous, mais toujours situé en fonction de luttes locales qui imposent aux femmes de s'approprier leur corps et leur subjectivité par la prise de parole qui les fait entrer dans une visibilité qui dérange et inquiète la communauté « phallogocentrique » (Cixous, *Le Rire* 39). L'écriture féminine est donc à entendre comme la prise de parole par les femmes qui parlent *de* leur corps, *de* leur subjectivité et *de* leur sexualité de manière autre, différente, étrange, non masculine et qui suppose, en tant que telle, un travail sur la langue et sur la subjectivité. « Il faut que la femme écrive par son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes, qu'elle submerge, transperce, franchisse ce discours-à-réserver ultime » (55). C'est en ce sens que l'écriture féminine est d'abord une écriture *du* corps –au sens d'un génitif subjectif et objectif–. Ecrire avec son corps pour se réapproprier un corps qui leur a été volé. Voler ce qui a été volé. Devenir une voleuse, avoir la capacité « de brouiller l'ordre de l'espace, de le désorienter, de changer de place les meubles, les choses, les valeurs, de faire des casses, de vider les structures, de chambouler le propre » (58). Le premier niveau de compréhension de l'écriture féminine renvoie donc à une écriture située, en lutte et en direction des autres femmes afin qu'à leur tour elles puissent écrire. *Puisses-tu écrire*. Ordre et supplication du puisse, activité et passivité du puisse. Nouveau régime d'une puissance sans maîtrise ni contrôle qui propulse les autres femmes dans un *devenir* qui n'est pas un *avenir*. « Il y a un devenir-femme qui ne se confond pas avec les femmes, leur passé et leur avenir, et ce devenir, il faut bien que les femmes y entrent pour sortir de leur passé et de leur avenir » (Deleuze, *Dialogues* 8). Le devenir n'est pas donc à entendre comme une imitation de la femme molaire mais comme une création de la femme moléculaire qui, renouant avec le champ pré-individuel des forces non stratifiées, est alors capable de créer des agencements nouveaux qui enjambent les différences cloisonnées, autrement dit qui s'élancent vers de nouvelles rencontres qui constituent le dynamisme interne d'un renversement de l'ontologie. « Plus ou moins vaguement mer, terre, ciel, quelle matière nous rebuterait ? Nous savons toutes les parler » (Cixous, *Le Rire* 62). A la différence de la femme molaire qui est réifiée et déterminée dans un EST, la femme moléculaire est au milieu du ET, de connexions inédites et de rencontres transversales qui fluidifient la limite au profit de ce que Derrida appellera la « limitrophie » (Der-

rida, *L'animal* 51), « ce qui avoisine les limites mais aussi se nourrit, s'entretient, s'élève et s'éduque, se cultive aux bords de la limite » (51). De ce point de vue, nous sommes fondés à soutenir, avec Deleuze et Guattari, que les femmes sont porteuses d'une nouvelle relation au monde qui n'est pas enchâssée dans le EST mais qui est ouverte au mouvement du ET.

Toute la grammaire, tout le syllogisme, sont un moyen de maintenir la subordination des conjonctions du verbe être. Il faut aller plus loin : faire que la rencontre avec les relations pénètre et corrompt tout, mine l'être, le fasse basculer. Substituer le ET au EST. Le ET n'est même pas une relation ou une conjonction particulières, il est ce qui sous-tend toutes les relations, et qui fait filer les relations hors de leurs termes et hors de l'ensemble de leurs termes, et hors de tout ce qui pourrait être déterminé comme Etre, Un ou Tout. Le ET comme extra-être, inter-être (Deleuze, *Dialogues* 71).

A travers le concept cardinal de la rencontre –qui forme une ligne souterraine avec Althusser, Derrida et Cixous– Deleuze désincarcère le sujet de l'identité et, par là-même, l'ouvre à un potentiel de rencontres susceptible d'intensifier son existence en entrant dans un nouveau régime de puissance. Le sujet n'est plus limité, déterminé à l'intérieur d'une ligne de segmentarité dure. Il se déplace, à une vitesse infinie, sur une autre ligne, une ligne de fuite qui le rend méconnaissable. Autrement dit, le devenir est toujours collectif et, en tant que tel, *politique* car, à travers lui, ce sont de nouvelles multiplicités virtuelles intensives qui émergent et qui débordent de toutes parts les multiplicités actuelles extensives. C'est en ce sens que nous sommes susceptibles d'entendre l'expression utilisée dans *Mille Plateaux* : « Il faut donc concevoir une politique féminine moléculaire, qui se glisse dans les affrontements molaires et passe en dessous, ou à travers » (338).

Et c'est précisément dans la création de cette politique féminine moléculaire que l'écriture a tout son rôle à jouer. L'écriture féminine se charge ici d'une autre dimension : non plus seulement être en situation de lutte molaire, mais être en situation de création d'une autre manière de peupler le monde et de peupler son être, sachant que les deux sont indissociables. Toutefois, il importe de noter que cette rupture au sein même du sujet, cette fêlure qui, selon Deleuze, traverse chaque écrivain d'une manière singulière, ne vient pas du sujet lui-même mais d'un dehors qui le traverse, le transperce au risque, parfois, de le détruire. C'est en ce sens que, pour Cixous, la source de l'écriture est le cri. Reprenant mots pour mots un passage de Faulkner, Cixous écrit dans *Ayaï* :

J'entendais l'obscurité des voix où les mots sont les actions et où les autres mots, ceux qui ne sont pas des actions, ceux qui ne sont que les vides dans ce qui manque aux gens descendent comme les cris des oies, ces cris qui, dans les terribles nuits d'autrefois, descendaient des ténèbres sauvages tâtonnant à la recherche des actions, comme des orphelins à qui on montre deux visages dans une foule en leur disant : Voici ton père, voici ta mère (29).

5. L'écriture comme geste d'amour

Quelle est, pour Hélène Cixous, la source de l'écriture –qu'elle considère comme intarissable, inépuisable et qui en fait une écriture infinie, intarissable ? L'Amour, compris à la fois comme accueil et réponse au cri. L'écriture de Cixous est un chant d'amour susceptible de (re)construire la communauté humaine et non-humaine sur une autre entente de la puissance. Ce qui caractérise cette puissance c'est le fait que, comme le remarquera Derrida, elle laisse venir l'autre tout en le provoquant à venir. *Puisses-tu venir à l'être*. De ce point de vue, l'écriture n'a pas une fonction mimétique, ni l'écrivain une posture de représentant des minorités en souffrance. L'écriture a pour but d'amener l'autre à la vie, de faire entrer l'autre dans le régime de sa propre puissance. « Fleurs, animaux, engins, grand-mères, arbres, fleuves, nous sommes traversés, changés, surpris » (Cixous, *Entre l'écriture* 55). Or, nous retrouvons ici l'une des caractéristiques de l'écriture féminine telle que Cixous la déploie dans son texte manifeste de 1975. Ecrire pour que les autres femmes viennent à l'écriture. Ecrire, pour que les autres êtres viennent à l'écriture, et notamment les hommes. En ce sens l'écriture féminine n'est pas une écriture genrée mais, comme le dira Cixous, « marquée » (Cixous, *Le Rire* 43) qui, s'il appartient dans un premier temps aux femmes de s'approprier leur écriture –écrire pour exprimer la puissance du corps féminin–, doit amener les autres êtres à s'approprier à leur tour leur puissance. Or, cela nous permet d'*approcher* au plus près l'écriture féminine qui ne saurait donc être la seule propriété des femmes, mais qui constitue une écriture qui circule, qui contamine l'autre dans « un avoir qui ne détient pas, qui ne possède pas, l'avoir-amour, celui qui se soutient d'aimer, dans le sang-rapport » (Cixous, *Entre l'écriture* 13). L'écriture féminine n'est donc pas basée sur la maîtrise mais sur le *geste* du toucher qui opère le passage d'une « existence moindre » à une existence pleine.

Parfois je pense que j'ai commencé à écrire pour donner lieu à la question errante qui me hante l'âme et me hache et me scie le corps ; pour lui donner sol et temps ; pour détourner de ma chair son tranchant ; pour donner, chercher, appeler, toucher, mettre au monde un nouvel être qui ne s'attache pas, qui ne me chasse pas, qui ne périsse pas d'étroitesse (12).

A quoi l'écriture donne-t-elle vie ? A l'autre qu'elle enfante par le livre. L'enfant-livre, le livre enfanté par l'écriture qui, à son tour, enfante le narrateur pour l'emporter toujours ailleurs, dans un devenir atélique. Là se trouve toute la richesse de l'écriture : l'écriture ne laisse pas indemne celle ou celui qui écrit, elle le métamorphose, échappe à l'éniantomorphose. Ecrire, pour Cixous, c'est accoucher d'un autre que soi, ajouter un être à la vie et participer, de manière immanente, à l'élan créateur de la vie elle-même. Nous

retrouvons ici la fonction que Deleuze attribue à l'écriture. Non pas être à elle-même sa propre fin en se prenant comme objet, mais « porter la vie à une puissance non personnelle » (Deleuze, *Dialogues* 61). « Comment aurais-je pu, quand mon être était peuplé, mon corps parcouru, fécondé, me refermer dans un silence ? Venez à moi et je viendrai à vous. Quand l'amour te fait l'amour, comment t'empêcherais-tu de murmurer, de dire ses noms, de rendre grâce à ses caresses ? » (Cixous, *Entre l'écriture* 22).

Ecrire consiste ainsi, selon Cixous, à rendre –sous la forme d'un don non marchand– la caresse à la caresse, mais également la caresse à la violence, à cette violence qui sourd le monde et que les femmes, violentées tout au long de leur histoire, savent reconnaître, savent écouter et, surtout, savent accueillir. Et c'est pourquoi « il faut que l'amour, qui ne veut connaître que la vie et la paix, qui se nourrit de lait et de rire, fasse la guerre à la guerre, et regarde la mort en face » (34). L'écriture féminine peut donc être comprise, sans jamais toutefois être *codée*, comme une écriture matricielle « qui parle dans toutes les langues » (30), en l'occurrence celle de la vie.

Une langue à la fois singulière et universelle qui résonne dans chaque langue nationale lorsque c'est le poète qui la parle. Dans chaque langue contient le lait et le miel. Et cette langue je la connais, je n'ai pas besoin d'y entrer, elle jaillit de moi, elle coule, c'est le lait de l'amour, le miel de mon inconscient. La langue que se parlent les femmes quand personne ne les écoute pour les corriger (34).

La langue matricielle, la langue maternelle, la langue de toutes les langues n'est pas à comprendre comme une universalité qui fonctionnerait sur le modèle de la *subsumption relevante*, c'est-à-dire de la fusion de toutes les langues en une seule, une langue totalisante, potentiellement totalitaire et immunitaire. A cette langue totale immunisée contre l'autre, Cixous lui oppose une langue qui se laisse travailler par les autres langues, par les différences au point de venir inquiéter l'homogénéité et la fermeture de la structure : « Nécessité, au sein de ma langue, des jeux et migrations de mots, de lettres, de sons ; mes textes ne diront jamais assez ses bienfaits : l'agitation qui ne permet pas que s'érige une loi ; l'ouverture qui laisse s'épancher l'infini » (31).

Où se trouve l'écriture féminine si ce n'est précisément au carrefour de toutes ces langues qui s'interpénètrent ? De ce point de vue, l'écriture féminine ne se trouve en aucun point localisé, elle est littéralement atypique, « nomade » (Braidotti), corps qui se laisse enfanter par les autres corps qu'elle *rencontre* et qu'elle enfante à son tour. L'écriture féminine, bien qu'incodable, n'en reste pas moins *marquée* par les ressources de la féminité que Cixous relie explicitement à la maternité prise comme une métaphore (Cixous, *Le Rire* 48) au sens où le *donner-naissance* est rattaché de l'enfantement d'un texte, d'un autre, d'une vie... « Je fais un enfant. Cet enfant n'est pas un enfant. C'était

peut-être une plante, ou un animal » (41). L'écriture devient une « cosmogonie » (41) car elle donne vie, elle redonne vie à ce qui est menacé de mort. La réponse à la mort est cette écriture de la rencontre à travers laquelle Cixous enjambe les différences, les clivages, se glisse dans les interstices où l'humain et le non-humain noue ce que Deleuze appellera des « noces entre deux règnes » (Deleuze, *Dialogues* 8), autrement dit des rencontres d'où éclatent des gerbes de devenirs qui fuient de toutes parts et qui échappent aux distributions binaires. Aux grandes distributions binaires –dont le centre névralgique est le troisième œil de l'homme–, Cixous y substitue des rencontres qui « intensifient » (Souriau 134) les existences autres ainsi que la sienne au point qu'elles deviennent méconnaissables et qu'elles échappent au « Suroncle-capitaliste. Le Maître de la Répétition. L'Anti-Autre en pèrepersonne » (Cixous, *Entre l'écriture* 49). L'Autre n'est plus celui ou celle dont la différence doit faire l'objet d'une correction normative ou d'une auto-immunité, mais celui ou celle que l'on peut et doit accueillir, et qui suppose un travail de *dépropriation de soi*. Le sujet –si tant est que l'on puisse conserver encore cette catégorie– est « sans défense, sans résistance, sans barre, sans peur, tout engouffré d'autre [...] » (49), au-delà de l'immun, de ce « mouvement immunitaire toujours menacé de devenir auto-immunitaire, comme tout autos, toute ipséité, tout mouvement automatique, automobile, autonome, auto-référentiel » (Derrida, *L'animal* 72).

Ainsi la source de l'écriture est hétérogénéique car elle vient de l'autre et, plus précisément encore, de ces autres en souffrance dont les cris et les « chants des corps » (52) saisissent l'écrivain. C'est pourquoi nous rejoignons David Lapoujade lorsqu'il affirme, à propos d'Etienne Souriau, que l'écrivain est « l'avocat » (Lapoujade 19) de ces existences fragiles, vulnérables avec lesquelles il sympathise. La sympathie, dont Deleuze fera mention dans *Dialogues*, fait basculer toute l'ontologie du EST au profit d'une dynamique infinie du ET dont la logique paradoxale est la synthèse disjonctive où les entités humaines et non-humaines forment des alliances contre-nature qui échappent aux grandes distributions binaires : « La sympathie ce n'est pas rien, c'est un corps à corps, haïr ce qui menace et infecte la vie, aimer là où elle prolifère » (Deleuze, *Dialogues* 67). Il y a ainsi toute une micro-politique qui s'opère en marge de l'être et que Deleuze et Guattari résument par la formule suivante : « Avant l'être, il y a la politique » (Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux* 280). C'est en ce sens que nous sommes fondés à parler davantage d'une *micro-politique de la littérature* que d'une politique de la littérature car, ce à quoi travaille l'écrivain, c'est l'expérimentation de rencontres au travers desquelles s'intensifient les existences qui, par là-même, entrent dans un nouveau régime de visibilité et d'énonciation. L'écriture donne ainsi à voir et à entendre des choses –nous gardons délibérément l'indétermination

du terme– qui *excèdent* nos habitudes de pensée et qui forcent la pensée à penser autrement le commun.

Il y a toujours en moi quelqu'un de plus grand que moi, qui me pousse à grandir, que j'aime, que je ne cherche pas à égaler – humain que je ne veux pas retenir, auquel je veux livrer passage, auquel je m'enchante d'avoir donné l'infini. Hélène Cixous, ce n'est pas moi, c'est ceux qui sont chantés dans mon texte, parce que leurs vies, leurs peines, leur force exigent qu'il retentisse (Cixous, *Entre l'écriture* 57).

Reconstruire la communauté humaine et non-humaine autour de la sympathie, de l'hospitalité à l'autre, est ce à quoi travaille l'écrivain qui est éveillé à sa propre puissance-impuissance par l'autre et qui, en retour de don, en don sans contre-don, éveille à son tour la puissance de l'autre sans que les deux ne forment jamais une entité supérieure dont le moteur serait la dialectique de la synthèse conjonctive.

S'il y a un « propre » de la femme, c'est paradoxalement sa capacité à se dé-proprier sans calcul : corps sans fin, sans « bout », sans « parties » principales, si elle est un tout, c'est un tout composé de parties qui sont des touts, non pas simples objets partiels, mais ensemble mouvant et changeant, illimité cosmos qu'Éros parcourt sans repos, immense espace astral non organisé autour d'un soleil plus-astre que les autres (Cixous, *Le Rire* 60).

Le corps d'Hélène Cixous est ouvert, plastique –au-delà du *penisneid* freudien et du phallus lacanien–, il est traversé par toutes ces vies qui lui arrivent, le transpercent et le transportent « dans tous les lieux d'où m'a été postée une lettre d'amour ou une lettre de haine que mon corps a reçue si puissamment qu'il ne peut pas ne pas répondre » (Cixous, *Entre l'écriture* 58). Le corps est animé d'une libido cosmique, un corps mondial qui fait alliance avec toutes ces vies que la mort menace d'engloutir et auxquelles l'écrivain offre un nouveau sol, une nouvelle terre, une new-terre, *Neutre*, qui n'est autre que le livre, « un peu de livre, un peu de lettre, pour te ranimer » (59). Cixous écrit avec une « poitrine tabernacle » (63) qui capte et est captée par les vies empêchées, séparées d'elles-mêmes qui trouvent refuge dans ce ventre maternel où se trouve la source infinie d'une écriture en-corps qui excède le dernier mot, le « mot d'ordre » (Deleuze, *Dialogues* 21).

6. L'écriture et la vie

Au-delà de l'écriture féminine –et des caricatures qui en sont trop souvent faites– il n'en reste pas moins que l'écriture d'Hélène Cixous en elle-même, et au-delà de l'étiquette qu'on lui épingle, constitue un chant d'amour pour toutes les vies humaines et non-humaines qui sont en souffrance dans le monde et qui sont autant d'existences

amoineries. Lire Hélène Cixous, sans s'en tenir exclusivement aux problèmes liés à l'écriture féminine, demande au lecteur et au critique la même attention au texte que celle qu'elle porte aux cris qui sourdent du monde. C'est dans cette même optique que Deleuze, dans l'article qu'il lui consacre, est attentif à la *nouveauté* qui jaillit, à l'événement qui, s'il n'est pas repris, capté, réensemencé dans et par une autre écriture risquerait de s'éteindre. Un livre ne vit qu'à la condition d'être branché sur d'autres flux et de former ce que Deleuze et Guattari appelleront, dans *Rhizome*, un livre rhizome qu'ils distinguent du livre racine et du livre radicelle. A cet égard, *Rhizome* constitue une formidable théorie du livre où la littérature est inséparable à la fois d'une lecture moins herméneutique qu'expérimentale et d'une écriture qui se réinvente à mesure que s'opèrent des rencontres qui intensifient la pensée. Et c'est précisément en faisant entrer en visibilité et en énonciabilité ces existences intensifiées que le « partage du sensible » (Rancière) se trouve de nouveau problématisé. Il n'y a pas de pensée sans problème et il n'y a pas de concept qui ne soit la solution à ce problème. Toute la pensée de Deleuze –au moins depuis *L'Anti-Œdipe*– est *politique* car son écriture, leur écriture, cette écriture impersonnelle, fait entrer dans le monde de nouvelles existences –le fou, l'homosexuel, la femme, l'enfant, l'animal, le sorcier, l'amazone, etc.–, autrement dit tous ces êtres marginalisés qui, échappant aux grandes distributions binaires, mettent à mal ces dernières et poussent la pensée à interroger, de manière critique, le paradigme d'une politique qui s'est construite sur la catégorie de l'immunité (Esposito, *Immunitas*) : « L'invention de la littérature c'est une défense d'urgence contre le pillage, le massacre, l'oubli. Contre notre propre auto-immunité » (Cixous, *Ayaï* 25).

7. Derniers mots

Le 17 mars 2022 –soit un mois environ après l'invasion russe de l'Ukraine– Hélène Cixous écrit un texte intitulé « Dois-je parler ou me taire ? » qui constitue une réponse aux cris de souffrance provoqués par la guerre. Un dernier mot qui appelle de nouveaux mots sans que jamais la structure de la langue ne forme une communauté refermée sur son immunité.

« *Eloquar an Sileam* » ? se demande Enée par Virgile dans un souffle au livre III de l'Énéide, à l'instant où il hésite à évoquer l'horrible état du corps de Polydore, si transpercé de lances qu'il est devenu un buisson suintant sans cesse de sang

avons-nous le droit, ai-je la force, moi, témoin indemne des douleurs qui torturent mes semblables, de parler ?

dois-je garder le silence ? Ou bien ?

Comment garder la tendre distance qui ne trahirait pas la puissance des compassions ?
Le besoin de pleurer ?

Et tandis qu'Enée se déchire intérieurement, Virgile se décide à faire entendre les Voix.
Comment ne pas parler ? Comment parler ?

Quelle parole qui ne soit pas frelatée de littérature de luxe ? Questions si familières à tous
les témoins serviteurs de la mémoire.

– Le juste ce serait le Cri, me dis-je. Mais j'ai déjà crié, me dis-je. J'ai déjà reçu les lances de la Guerre et j'ai lâché un Cri, ce genre de Cri qui s'élançe jusqu'au ciel, mais en vain, comme l'a déjà regretté Rilke, et avant Rilke tout poète – car depuis Homère c'est le souci du poète – et après lui, Celan, et après Celan, l'Ukraine devenue cet immense personnage transpercé de coups, et qui ne se tait pas, qui fait trembler le grand Récit des siècles, encore une fois.

Le Cri, chant de colère et de douleur, premier mot perçant tout sommeil et toute indifférence, le Cri, en ces ténèbres-ci, a pour nom Ukraine !

Alors ça recommence ?!! la Guerre ? le Viol de la Vie ?

Et c'est comme ça qu'elle aura commencé la Littérature-fureur, par une explosion du cœur humain, par des soupirs en flammes.

Ce cri, je l'ai encore poussé naguère à Jérusalem. Et de même à Berlin il y a peu. C'était tout ce que j'avais à dire. Naturellement.

Quand j'avais 3 ans, il y a très longtemps – mais 1940 c'est si près – à Oran, à l'abri dans la cave, pendant l'alerte, je ne l'ai pas poussé : le monde entier n'était qu'un cri, avec hululements.

Dans la cave, il faisait noir, étouffant, comme dans une pré-tombe, mais j'étais protégée : mes parents veillaient et nous souriaient

A ceux qui sont réfugiés sous la terre, il faut un peu, un petit peu de sourires de parents, un peu de l'air de l'humaine tendresse

Je sens encore la sensation d'asphyxie et d'assourdissement dans la cave en bas de l'escalier. A l'époque 1940 je me berçais en chuchotant le mot qui respire : mamanmaman.

Aujourd'hui une parole ne cesse de clignoter sa lueur dans l'épaisseur sous la guerre : Oukraïna, Oukraïna. Nuit et jour je t'entends frémir Oukraïna, Oukraïna (Cixous, « Dois-je parler ou me taire ? »).

Bibliographie

- Borges, Jorge Luis. *Fictions*. Paris, Folio, 2018.
- Braidotti, Rosi. « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes ». *Multitudes*, no. 12, 2003, pp. 27-38.
- Canetti, Elias. *Masse et puissance*. Paris, Gallimard, 1960.
- Cixous, Hélène. *Dedans*. Paris, Éditions des femmes, 1969.
- _____. *Neutre*. Paris, Éditions des femmes, 1972.
- _____. *Entre l'écriture*. Paris, Éditions des femmes, 1986.
- _____. *L'Amour du loup*. Paris, Galilée, 2003.
- _____. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris, Galilée, 2010.
- _____. *Ayaï*. Paris, Galilée, 2013.
- _____. « Dois-je parler ou me taire ? ». *Libération*, 27 mars 2022, https://www.liberation.fr/idees-et-debats/tribunes/parler-ou-se-taire-par-helene-cixous-20220327_CQ2NY-NO2PFF6XHW3MFSX2H4SOI/ 28 Mar 2022.
- Decout, Maxime. « Le récit comme tissage de la vie et de l'écriture ». *Itinéraires*, 2013, no. 1, pp. 121-137.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris, PUF, 1968.
- _____. *Logique du sens*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- _____. *Dialogues*. Paris, Champs Flammarion, 1990.
- _____. *Critique et clinique*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.
- _____. *L'Île déserte et autres textes*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- _____. *Proust et les signes*. Paris, PUF Quadrige, 2014.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie I*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- _____. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- _____. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *H.C. pour la vie...c'est à dire*. Paris, Galilée, 2002.
- _____. *L'Animal que donc je suis*. Paris, Galilée, 2006.
- Esposito, Roberto. *Communauté, Immunité, Biopolitique*. Paris, Mimésis Visages, 2019
- _____. *Immunitas*. Paris, Seuil, 2021.

Foucault, Michel. « Qu'est-ce que les Lumières ? ». *Dits et Ecrits*, IV, Paris Gallimard, 1984, pp. 562-578.

Guattari, Félix. *Les Trois écologies*. Paris, Galilée, 1989.

Lapoujade, David. *Les Existences moindres*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.

Manfred, Franck. *What is Neostructuralism ?*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

Melville, Hermann. *Bartleby. Le scribe. Une histoire de Wall Street*. Paris, GF, 2012.

_____. *Moby Dick*. Paris, GF, 2020.

Nancy, Jean-Luc. *La Création du monde ou la mondialisation*. Paris, Galilée, 2002.


Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible*. Paris, La fabrique éditions, 2000.

Souriau, Étienne. *Les Différents modes d'existence*. Paris, PUF, 2009.

LOS LÍMITES DE LA INTERPRETACIÓN, LA INTERPRETACIÓN DE LOS LÍMITES

THE LIMITS OF INTERPRETATION, THE INTERPRETATION OF LIMITS

LES LIMITES DE L'INTERPRÉTATION, L'INTERPRÉTATION DES LIMITES

Nicolás Garayalde 
UNC (Argentina) — CONICET
negarayalde@gmail.com

Fecha de recepción: 03/01/2023

Fecha de aceptación: 13/06/2023

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.27030>

Resumen: Este ensayo se propone abordar el difícil y extenso problema de los límites de la interpretación. Para ello, me concentraré específicamente en la estética fenomenológica de Roman Ingarden y su búsqueda de establecer la naturaleza objetiva de la obra de arte (mediante una descripción de su estructura esquemática) como modo de regulación de las concretizaciones lectoras. Procuraré analizar las estrategias y argumentos del filósofo polaco, sobre todo respecto al concepto de lugares de indeterminación, con el propósito de demostrar que la imposibilidad del establecimiento de los límites de la obra conduce a la imposibilidad de una limitación ontológica de los límites de la interpretación. A su vez, procuraré sostener que tal situación epistemológica sitúa la discusión sobre el valor de una interpretación no en términos de fidelidad a una supuesta objetividad artística sino en términos del valor estético de la concretización, entendido como un encuentro con lo inusitado y una experiencia de desautomatización.

Palabras clave: Límites de la interpretación; Roman Ingarden; lugares de indeterminación; obra de arte; estética; ontología; epistemología.

Abstract: This essay sets out to address the difficult and extensive problem of the limits of interpretation. To this end, I will focus specifically on Roman Ingarden's phenomenological aesthetics and his quest to establish the objective nature of the work of art (through a description of its schematic structure) as a mode of regulating the reader's concretizations. I will attempt to analyse the Polish philosopher's strategies and arguments, especially with regard to the concept of places of indeterminacy, in order to demonstrate that the impossibility of the establishment of the limits of the work leads to the impossibility of an ontological limitation of the limits of interpretation. In turn, I will try to argue that such an epistemological situation situates the discussion on the value of an interpretation not in terms of fidelity to a supposed artistic objectivity but in terms of the aesthetic value of the concretization, understood as an encounter with the unexpected and an experience of de-automatisation.

Keywords: Limits of interpretation; Roman Ingarden; Places of indeterminacy; Work of art; Aesthetics; Ontology; Epistemology.

Résumé: Cet essai vise à aborder le difficile et vaste problème des limites de l'interprétation. Pour ce faire, je me concentrerai spécifiquement sur l'esthétique phénoménologique de Roman Ingarden et sa recherche pour établir la nature objective de l'œuvre d'art (à travers la description de sa structure schématique) comme moyen de réguler les concrétisations du lecteur. Je tenterai d'analyser les stratégies et les arguments du philosophe polonais, en particulier en ce qui concerne le concept de lieux d'indétermination, afin de démontrer que l'impossibilité d'établir les limites de l'œuvre conduit à l'impossibilité d'une limitation ontologique des limites de l'interprétation. En outre, je vais soutenir que cette situation épistémologique situe la discussion sur la valeur d'une interprétation non pas en termes de fidélité à une prétendue objectivité artistique, mais en termes de valeur esthétique de la concrétisation, comprise comme une rencontre avec l'inhabituel et une expérience de désautomatisation.

Mots clés : Limites de l'interprétation; Roman Ingarden; Lieux d'indétermination; Œuvre d'art; Esthétique; Epistémologie; Ontologie.

Ninguna porción de conocimiento nos dice nada sobre la naturaleza de los textos o la naturaleza de la lectura. Porque ninguno de los dos tiene una naturaleza.

Richard Rorty

1. Los límites de la interpretación

En una célebre conferencia pronunciada en la Universidad de Belgrano, el 16 de junio de 1978, Borges desliza la seductora idea de que los géneros literarios dependen menos de los textos que del modo en que son leídos. Luego, no contento con la provocación teórica, redobra la apuesta con un juego mental: supongamos, nos sugiere, que existe una persona muy alejada de nosotros a quien se le dice que el *Quijote* es una novela policial. Entonces, pregunta Borges, “¿qué lee?”:

En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo vivía un hidalgo... y ya ese lector está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial.

Por ejemplo, si lee: *En un lugar de la Mancha...*, desde luego supone que aquello no sucedió en la Mancha. Luego: *...de cuyo nombre no quiero acordarme...* ¿por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda Cervantes era el asesino, el culpable (*Borges oral* 73).

No era la primera vez que Borges se mostraba jocoso con el *Quijote*, y el lector recordará con seguridad el infinitamente citado Pierre Menard, pues allí también, como aquí, somete el texto cervantino a una suerte de anacronismo deliberado: “El *Quijote* es un libro contingente” (Borges, *Ficciones* 51). Es curioso que apenas un par de años después de este relato, que involucra una vanguardista teoría literaria —precursora de la contemporánea y resistida teoría de los textos posibles—, Borges se empeñe tan inflexible y conservadoramente contra la audaz e inexacta cronología en la que Roger Caillois ubica la novela policial: “el género policial —sentencia contra la impremeditada monografía del crítico francés— tiene un siglo” (Borges, “Observación” 308).

Pareciera que él mismo, pues esta frase fue pronunciada a mediados de los 70, casi contemporáneamente a su conferencia sobre el cuento policial, había decidido también relativizar la exactitud lineal de la cronología; y posiblemente mucho antes, pues ya a comienzos de los años 50, en otro conocidísimo ensayo, no dudaba en señalar que cada escritor crea sus precursores y que “su labor modifica nuestra concepción del pasado” (Borges, “Kafka” 166).

¿No aprobaría entonces, como quizás quería Caillois, como sin duda pretendía Rodolfo Walsh, que el género policial estaba ya en *Edipo Rey* o en *Las mil y una noches*? Pues la argumentación desplegada en la conferencia del 16 de junio de 1978 abría la posibilidad de pensar que es el lector de policiales, y no el género, lo que tiene un siglo; y que su creación —atribuida a Poe— modifica nuestra concepción del pasado. En otras palabras: leída como novela policial, el *Quijote* es una novela policial. La travesura parecía entusiasmar a Borges, que veía en la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas un enriquecimiento del “arte detenido y rudimentario de la lectura” poblando de “aventura los libros más calmosos” (*Ficciones* 55).

Umberto Eco, en cambio, apenas un año después de la conferencia de Borges, se mostraba menos entusiasmado: “tomemos *El proceso*, de Kafka, y leámoslo como si fuese una historia policíaca. Legalmente podemos hacerlo, pero textualmente el resultado es bastante lamentable. Más valdría usar las páginas del libro para liarnos unos cigarrillos de marihuana: el gusto sería mayor” (Eco, *Lector in Fabula* 82).

No es un gran chiste, pero establece en pocas palabras el eje del problema: los límites de la interpretación están en su resultado (¿estético?, ¿semiótico?, ¿político?... habría que valorar cuál, pero sin duda no legal), no en una previa ley que los regula. E incluso más: en el sistema de jerarquías de Eco, la ilegalidad es menos grave que la ilegitimidad del resultado, al punto de que en el chiste prefiere inclinarse por un acto sancionado por la ley, antes que arruinar la novela de Kafka con una lectura en clave policial.

El problema es, si se mira bien, uno de relación. El *Quijote* puede leerse como una novela policial porque Poe ha creado un lector educado en el género que extiende sus fronteras a otros textos, así como para Borges entre la paradoja de Zenón, la *Anthologie raisonnée* de Han Yu y los escritos de Kierkegaard hay una articulación posible porque se lee en ellos a los precursores de Kafka. Como es propio en la construcción del sentido, la lectura es un acto de asociación retroactiva, y en su modo de ser se definen los límites de la interpretación. Por eso, tras una caricaturesca representación del hermetismo, Eco sitúa en la *relación* la base de su argumentación:

Desde cierto punto de vista, cualquier cosa tiene relaciones de analogía, contigüidad y semejanza con todo lo demás. Podríamos llevar este hecho hasta el límite y afirmar que existe una relación entre el adverbio “mientras” y el nombre “cocodrilo” porque —como mínimo— ambos aparecen en la frase que acabo de decir. Pero la diferencia entre la interpretación sana y la interpretación paranoica radica en reconocer que esta relación es mínima y no, al revés, deducir de este mínimo lo máximo posible (“Interpretación” 59).

No hace falta mucha imaginación para sospechar que, frente a un hipotético lector policial del *Quijote*, Eco no dudaría en sacar el manual de psiquiatría: “El paranoico no es la persona que observa que ‘mientras’ y ‘cocodrilo’ aparecen curiosamente en el mismo contexto, el paranoico es la persona que empieza a preguntarse por los misteriosos motivos que me han inducido a juntar precisamente esas dos palabras” (59).

Lo curioso es que el propio Borges, en la polémica con Caillois, planteaba la cuestión en términos muy semejantes:

Los deterministas razonan que cualquier momento de la historia del universo es el resultado fatal de todos los momentos anteriores, que son virtualmente infinitos. Planteado así el problema, nadie puede negar una relación entre los mouchards napoleónicos de 1803 y el fosforescente mastín de la familia Baskerville. Planteado de cualquier otro modo, esa relación es *irrelevant* (Borges, “Observación” 308).

No sé si el Borges de 1942 hubiera considerado *irrelevant* la sospecha del lector frente al desmemoriado narrador del *Quijote*; tampoco si la asociación entre Kierkegaard y Han Yu hubiera sido condenada al mismo calificativo. Menos me interesa aquí identificar si se trató en Borges —como ocurrió con Eco, pero de manera inversa— de una transformación en su manera de enfocar el asunto, que tras la seriedad y ortodoxia inicial, relativizaba en la vejez los límites en el juego de la lectura. En todo caso, lo que me parece interesante es que, en estas ideas, se sitúan las coordenadas para pensar un problema que a lo largo de la historia de los estudios literarios —en cualquiera de sus avatares: la poética, la estética, la hermenéutica, la teoría literaria— ha emergido esporádicamente, a veces con mayor o menor insistencia, según la concepción dominante sobre el hecho literario: ¿cuáles son los límites de la interpretación?

Es un problema de muchas aristas. Quisiera yo ahora enfocarlo por lo que considero el punto de base, aquel desde el cual comienzan a bifurcarse las posiciones, es decir el relativo al objeto, pues si lográsemos acordar acerca de la naturaleza de lo que leemos podríamos tener un fundamento desde el cual establecer criterios de delimitación acerca de cómo lo leemos: ¿es posible consensuar sobre un objeto trascendente a nuestra percepción que seríamos capaces de describir?

Se trata, entonces, de un problema ontológico.

2. Un problema ontológico

Cuando Borges imagina un distante y paranoico lector que sospecha de la voluntad amnésica en el narrador cervantino, formula una pregunta compleja, la que inicia las

dificultades que desde el formalismo en adelante aquejan las pretensiones de una ciencia de la literatura: “¿qué lee?”.

El problema de la interpretación de los límites se inicia precisamente en el momento en que el estatuto ontológico del objeto literario resulta impreciso, desde el instante en que la *queidad* de la obra es problemática, pues en cuanto la dificultad epistemológica del acceso al objeto aparece en el campo de la relación cognoscitiva, se torna problemático delinear criterios que regulen una interpretación correcta, adecuada o relevante. Por ello, no es causal que quienes se propusieron abordar con rigurosidad esta problemática hayan sido a la vez los mayores precursores de las teorías de la recepción: cuando se acepta que quien percibe está involucrado en la configuración del objeto, se vuelve imperioso definir la naturaleza ontológica de este último, si se quieren evitar las peligrosas aguas del relativismo.

Estoy pensando en autores como Jan Mukařovský y Roman Ingarden, donde convive un rechazo simultáneo a la tradicional identificación de la obra con la intención del autor y con la experiencia subjetiva del lector, sin dejar de reconocer que la literatura supone la articulación entre un artefacto artístico producido por el primero y una actualización estética generada por el segundo. En efecto, un teórico y otro establecen una distinción entre un polo artístico y un polo estético cuya danza armoniosamente coreografiada autorregula los modos posibles de interpretación; uno y otro, procurando asumir la objetividad trascendente de la obra artística, consideran a la vez los determinantes de sus concretizaciones posibles que la someten al peligro de las distorsiones, de los equívocos, de las malinterpretaciones.

Tanto Mukařovský como Ingarden reconocen el papel tocante al lector en la constitución de la obra de arte. Por eso, uno y otro, en algún punto del desarrollo de sus pensamientos, y abierta la puerta de la variabilidad interpretativa, abordan el problema de sus límites y de la objetividad del conocimiento literario. Mukařovský se pregunta “¿es posible demostrar la validez objetiva de un valor estético?” (103); es necesario —dice por su parte Ingarden— tratar “la cuestión de la variabilidad aceptable y la diversidad de las experiencias estéticas que surgen del contacto de distintos lectores con la misma obra de arte literaria” (*La obra de arte literaria* 434).

El dilema es espinoso y en el estilo de ambos se percibe la oscilación constante, el avance y el retroceso, la dubitación... y, en cierto punto también, la trastienda de la contradicción. Abierta la puerta a la variación, a la pluralidad, a la movilidad, ambos necesitan un punto de referencia fijo que atenúe la violencia de lo dinámico, frente a lo cual se ven seducidos, fascinados: “La variabilidad —llega a decir Mukařovský—

pertenece a la esencia misma del valor estético, el cual no es un estado, *ergon*, sino un proceso, *energeia*" (75). Definida la esencia del valor estético como su variabilidad debida al atravesamiento histórico de la obra... ¿cómo situar una objetividad y un punto de referencia?

Mukařovský fantasea con la idea de "principios constitutivos" de carácter antropológico, buscando evitar a la vez, a cada paso, una concepción estética metafísica, que presuponga normas fijas e ideales cuya observancia garantizarían la belleza y el placer estético. Su astucia parece estar influenciada por los mismos gestos de carácter antinómico que se pueden observar en dos claros referentes de su pensamiento: Ferdinand de Saussure y Viktor Shklovski. El primero, pues la arbitrariedad del signo fundamenta el paradójico carácter de inmutabilidad (sincrónica) y mutabilidad (diacrónica) de la lengua, que en la estética del teórico checo suponen la relación dialéctica entre una norma no absoluta (arbitraria, en última instancia social) y sus transgresiones; el segundo, pues lo estético (como la literaturidad) se define no tanto por lo que en el objeto hay de inherente como en la relación tripartita que establece con la norma y la percepción: la literaturidad en Shklovski aparece por la conmoción que la percepción relacional establece entre un procedimiento no familiar (una nueva norma) y otro habitual (la vieja norma), al punto de que, como dice, lo que fue creado como prosaico puede ser percibido como poético, y viceversa; de la misma manera, Mukařovský afirma que "no existen objetos o sucesos que en virtud de su esencia o de su configuración sean portadores de la función estética independientemente de la época, del lugar y del sujeto que valora" (6).

La cuestión se vuelve complicada, y estamos cerca del terreno de la relatividad interpretativa, pues el objeto mismo no ofrece claros límites respecto a su percepción estética. Mukařovský, por tanto, no deja las cosas de este modo, y se apresura a recurrir a determinantes que, sin ubicarse del todo en la inmanencia de la obra, no se supediten a los caprichos del receptor y determinen de algún modo la experiencia estética: los principios constitutivos antropológicos. ¿Cuáles serían estos principios? Se trata de constantes que ligan la norma a una base psicofísica: para "las artes del tiempo", el ritmo (la regularidad de la circulación y la respiración); para "las artes del espacio", la simetría, el ángulo recto; para la pintura, la complementariedad de color y de intensidad. Sin embargo, estos principios no determinan el efecto estético, no aparecen como ocurrencias metafísicas que sustentan la base natural de lo reconocible e interpretable como arte. Antes bien, suponen simplemente un punto de referencia: "Los principios constitutivos no existen para poner límites a la variabilidad evolutiva de las normas, sino para ofrecer una base firme sobre la cual esta variabilidad pueda ser

percibida como alteración de un orden” (38). El argumento es equivalente al que se reproduce en Shklovski respecto al extrañamiento como causa de la literaturidad: no es la transgresión de los principios constitutivos lo que define el efecto estético, sino de las normas precedentes (cuya consonancia o disonancia con aquellos principios varía históricamente), de modo que el punto de referencia sigue siendo relativo, y el terreno permanece pantanoso.

Mukařovský no quiere abandonar la posibilidad de aprehender alguna propiedad exenta de subjetividad que limite y regule la experiencia estética, e intenta nuevamente encontrar un fundamento objetivo. Distinguiendo, como lo había hecho Ingarden apenas seis años antes, la obra-cosa (producida por el autor, independiente y constante) del objeto estético (concretado por el receptor), la única vía posible, como es de esperar, se abre a través de las “propiedades materiales del artefacto material” (104). El valor estético objetivo reside allí en potencia, y debe ser actualizado; pero su actualización se ve por tanto determinada por una materialidad científica abordable y objetivamente identificable. La estética de Mukařovský puede darse en consecuencia un problema libre de escepticismo y relativismo epistemológico: “¿De qué manera participa el artefacto material en la génesis del objeto estético?” (104).

Se podría creer que la respuesta vendría de la mano de los principios constitutivos, pero Mukařovský recurre más bien a los valores extraestéticos de los que es portador el artefacto material: “el artefacto artístico tendrá un valor independiente tanto mayor cuanto más rico sea el haz de valores extraestéticos captados por él y cuando mayor sea su poder para dinamizar las relaciones recíprocas de dichos valores; y todo esto sin sujeción a las variaciones históricas de los valores” (104). Dejemos a un lado la primera parte de esta afirmación, y concedamos —a pesar de los reparos que podríamos oponer— que la objetividad del valor estético puede apreciarse según un criterio cuantitativo de los valores extraestéticos que porta... y aun así, ¿qué sería, desde el punto de vista de la configuración artística (es decir, del tratamiento del autor sobre la materialidad constante e invariable), el poder para dinamizar las relaciones recíprocas de aquellos valores?

Mukařovský da algunas indicaciones: el valor estético objetivo residiría en la resistencia de la obra a la interpretación literal de un sistema axiológico aceptado por la época. La obra debe presentar una configuración en la que una suficiente cantidad de valores extra-estéticos se anude con tal complejidad que suponga un reto a los procedimientos perceptivos del receptor, pero con la suficiente medida para que las contradicciones no decanten en la incomprensión o el aburrimiento. Un camino lo suficientemente difícil como para conmocionar el hábito y lo suficientemente equilibrado

como para producir una *Gestalt*, una configuración unitaria y armónica: “En suma — dice Mukařovský — el valor estético objetivo del artefacto artístico depende en todos los aspectos de la tensión cuya resolución es tarea del receptor” (106). ¿Pero cuál es la naturaleza objetiva de esa tensión? ¿Cómo identificar el equilibrio de contradicciones que sujeta el potencial unitario de un conglomerado de valores extra-estéticos y que funcionaría como limitante regulador de aquella tarea del receptor? Poco dice Mukařovský al respecto, algo que incluso confiesa: “de los principios a los que hemos llegado no es posible sacar ningún tipo de reglas detalladas” (107). Asumiendo “la infinita variedad” del objeto estético, resultado del encuentro con la estructura artística y la evolución social, el teórico checo reconoce el problema de la objetividad al mismo tiempo como necesario y como inabordable: “toda teoría del valor estético debe ocuparse del problema del valor estético objetivo, aun cuando reconozca la variedad irreductible de la valoración concreta de las obras de arte” (107). Pero... ¿cuál es el límite de esa variedad irreductible? ¿Sobre qué base objetiva sería dable establecerlo para, así, resolver el dilema epistemológico de su fundamento interpretativo?

Si Mukařovský no parece avanzar demasiado aquí, encontramos en Ingarden un intento denodado por dar con la estructura objetiva que determine los límites de variación de concreciones posibles. En la senda fenomenológica, Ingarden se propuso definir la esencia del objeto literario en dos obras consecutivas que fueron publicadas con tres décadas de distancia: *La obra de arte literaria* (1931) y *La comprensión de la obra literaria* (1968). Se podría decir que esta composición doble se corresponde con una ontología, para la primera parte, y una epistemología, para la segunda, cuyas problemáticas se ven íntimamente articuladas, pues el establecimiento del ser de la obra determina las posibilidades de su conocimiento y, en última instancia, la regulación de sus límites.

¿Cómo existe la obra literaria? En la respuesta a esta pregunta, es decir, en el establecimiento eidético de su *queídad*, de su naturaleza y esencia, de su anatomía, identidad y organicidad, parece depositar Ingarden la esperanza de la limitación de la interpretación y la valoración objetiva de sus concretizaciones.

Las casi quinientas páginas de *La obra de arte literaria* se dedican precisamente a definir esta anatomía estructural y objetiva de la obra, entendida como una formación longitudinal (temporal) esquemática construida por cuatro estratos heterogéneos: sonidos verbales, unidades significativas, aspectos esquematizados y objetividades representadas. De esta minuciosa y esmerada descripción fenomenológica, surge un concepto —célebre en Ingarden, por las repercusiones sobre la estética de la recepción alemana— que me interesa particularmente, pues se aglutina allí el intento de ex-

plicar la vida de la obra y la batalla por identificar los determinantes ópticos que limitan sus variaciones: los puntos o lugares de indeterminación.

Lo que me interesa particularmente en este concepto es que subvierte la misma unidad orgánica que Ingarden procura promover, funcionando como un bloque que deconstruye el armazón conceptual y expone a viva luz las dificultades que enfrenta toda empresa que se proponga establecer límites ontológicos a la interpretación. Si los puntos de indeterminación son los lugares que habilitan las variaciones individuales e históricas que se producen, es decir, la posibilidad de que la misma obra de arte dé lugar a múltiples concretizaciones legítimas, entonces es ahí donde debemos poner la mirada atenta para situar los límites que regulen el margen de lo posible. No sería osado decir que toda la batalla de Ingarden para afirmar a la vez la participación del lector en la composición de la experiencia estética y los límites determinados por la estructura esquemática de la obra se libra en el concepto de puntos de indeterminación.

3. Los puntos de indeterminación

Una de las primeras singularidades del universo presentado por la obra es que, a diferencia de los objetos reales, contiene objetividades que no se encuentran determinadas inequívoca y universalmente: esto es, en todos sus aspectos.

Un objeto real no puede tener puntos que no estén totalmente determinados, con independencia de que nuestra percepción de él sea siempre indefectiblemente parcial. Al ver la fachada de una casa, no puedo ver su interior, pero esto no significa que no esté ya determinado y que su existencia (sus muebles, sus colores, su diseño, etc.) trascienda mi mero acto de percibir. Incluso mi acto de imaginar el interior de la casa no afecta en nada las características de su interior, pues bastaría entrar para verificar el modo en que se haya determinado. En cambio, no es este un privilegio de los objetos representados en la obra literaria: “Si un cuento —dice Ingarden— se inicia con la oración: ‘Un viejo estaba sentado a la mesa’, es claro que la mesa representada es, de veras, ‘mesa’ y no, desde luego, una silla; pero que sea de madera o de hierro, que tenga tres patas o cuatro, etc., no se ha dicho y consecuentemente no se ha determinado” (*La obra de arte literaria* 294). Estamos en el parágrafo 38 de *La obra de arte literaria* y podríamos decir que, entusiasmados con la sólida descripción de la estructura limitante que nos ofreció la descripción fenomenológica, confiados con que la base óptica del texto salvaría todo riesgo epistemológico del desbande interpretativo, todo el esfuerzo, sin embargo, se desmorona. Pues introducida la indeterminación de lo ambiguo en lo no dicho... ¿cómo establecer, bajo qué criterios, los límites de sus concretizaciones?

Me atrevo a decir que este problema no sólo atraviesa —central u orbitalmente— los treinta párrafos restantes, sino también todo el otro monumental escrito que Ingarden publicará tres décadas después bajo el título *La comprensión de la obra de arte literaria*. No es para menos, porque la dificultad implica la razón de ser de la crítica literaria como ciencia:

La identidad de la obra presentada en sus varias concretizaciones puede mantenerse solamente si las objetividades representadas en ella permiten en su “así-parece” una variedad de estilos de aparición, y si, al mismo tiempo, el cambio de estilo de la aparición no afecta la manifestación de las cualidades metafísicas de la obra misma. Si no se cumplen esas dos condiciones, tratamos con una obra nueva. Si aquella concretización (inapropiada) se considera como una concretización de la obra original, se presenta el fenómeno característico de las ofuscaciones (de la obra por una de sus variantes). Una obra literaria puede expresarse por siglos en tal concretización enmascarada y falseada, hasta que por fin se encuentre alguien que la entienda correctamente, que la vea adecuadamente, y de alguna manera muestre su verdadera forma a otros. He aquí el papel verdadero de la crítica literaria (*La obra de arte literaria* 397).

Encontramos acá, además, una de las primeras estrategias argumentativas que Ingarden transita para afirmar la posibilidad de mostración de una verdadera forma (es decir, ontológicamente adecuada) y, por tanto, los límites de su interpretación: las cualidades metafísicas. La idea se asemeja a la que Mukařovský desplegaba respecto a los valores: la adecuada concretización de la obra, el pertinente rellenado de sus lugares de indeterminación, se condice con la actualización de las cualidades metafísicas que la obra literaria como estructura multiestratificada porta en sí. ¿Pero bajo qué criterio o fundamento podemos afirmar la objetividad de tales cualidades? ¿En qué medida tal cualidad metafísica (lo sublime, lo trágico, lo triste, lo luminoso) pertenece a la objetividad esquemática de la obra de arte antes que a la concretización particular de una recepción determinada (individual o epocal)? El problema es epistemológico, antes que ontológico, en la medida en que siempre es posible acudir al escepticismo y negar la posibilidad de acceso al objeto como tal, sin la mediación misma del acto de percibir; razón por la cual Ingarden no deja de volver, una y otra vez, a la distinción entre la obra de arte y sus concretizaciones, y al problema de si es posible conocer la primera más allá de las segundas. La cuestión radica en saber en qué medida es posible que la obra no se reduzca a sus concretizaciones y, en consecuencia, hasta qué punto podemos ofrecer una garantía de la identidad de la obra con respecto a ellas. No se trata de un asunto menor, pues el estatuto mismo de la crítica literaria como ciencia —al menos tal como la concibe Ingarden— se pone en juego ante la amenaza del escepticismo: “si la comunicación estricta es imposible, ¿cuál sería el valor de una ciencia que es válida solamente para un solo sujeto cognoscitivo?” (*La obra de arte literaria* 418).

¿Cómo sortear este problema? Hacia el final de *La obra de arte literaria*, Ingarden acude a los “conceptos ideales”, que sujetarían las oraciones a un contenido idéntico que haría posible la comunicación lingüística: “Creemos que de esta manera —dice con optimismo— hemos superado el peligro de subjetivizar la obra de arte literaria o de reducirla a un conjunto de concretizaciones” (425). La evocación a los conceptos ideales permite una apoyatura referencial que conjuraría el solipsismo, pero no impide extender al infinito la variabilidad de concretizaciones, porque los puntos de indeterminación funcionan como vías de fuga de la asumida unidad orgánica del texto. Para decirlo en pocas palabras: impiden que cualquier cosa pueda ser dicha en las concretizaciones, pero son incapaces de limitar el margen de lo decible: la mesa representada será entonces una mesa, y no una silla; pero ¿cómo limitar su forma de ser una mesa (sus atributos, sus cualidades)? Para peor, ni siquiera allí se detiene el problema, porque la dimensión tropológica del lenguaje sacude todo tipo de contención gramatical. ¿No será la mesa, después de todo, la representación de algo más, de otra cosa en lugar de lo cual estaría allí no como mesa sino como metáfora?

Los esfuerzos de Ingarden son denodados, pero sus avances son parciales en *La obra de arte literaria*. Inteligente como es, percibe la magnitud del asunto, por eso vuelve a él una y otra vez, y la multiplicación de sus estrategias no deja de poner en evidencia que nunca es suficiente, como tampoco deja de hacerlo la presencia de contradicciones, de hilos argumentativos abandonados a medio caminar, de incluso algunos momentos de resignado (aunque parcial) reconocimiento de que la dificultad no logra ser superada:

Aquí de nuevo surge el problema, importante y difícil, de cómo determinar estos límites de cambio. No podemos resolver este problema aquí, en primer lugar porque la esencia de la identidad del objeto todavía no está clara; en segundo porque —como hemos indicado— estos límites se pueden determinar sólo sobre la base de aprehender la esencia individual de una obra específica. [...] Lo importante para nuestro propósito es el hecho básico de que una obra literaria puede sufrir cambios sin perder su identidad (413).

Tres décadas después, en *La comprensión de la obra literaria*, Ingarden reincide, buscando abordar la cuestión del lado de la estructura de la comprensión, antes que del de la descripción ontológica de la obra. O más bien, en el lugar en el que la estructura esquemática de la obra (necesariamente incompleta y parcialmente indeterminada) se encuentra con el acto interpretativo (es decir, la actualización de lo indeterminado); esto es, los puntos de indeterminación.

Al leer este segundo trabajo de Ingarden, es difícil por momentos saber si el problema que más le interesa es epistemológico o estético. Es decir, si valora las con-

cretizaciones por una adecuación a la cosa en sí de la obra literaria o por su cualidad estética. Veamos dos afirmaciones de Ingarden para advertir esta distinción.

Por un lado, “el lector tiene que concretizar estos objetos, por lo menos hasta cierto grado, y dentro de los límites puestos por la obra misma” (Ingarden, *La comprensión* 71). En este sentido, es la obra misma la que pone los límites de lo aceptable a la concreción, de modo que se asume que “entre el modo de comprensión y el objeto de comprensión existe una correlación” (21). La razón de ser de la crítica literaria es velar la adecuación de esta correlación en las variaciones que produce la lectura, a partir del establecimiento del “esqueleto” ontológico que funciona como base de referencia.

Por otro, dentro de esos límites, pueden existir concretizaciones igualmente válidas pero desigualmente estéticas: “desde el punto de vista del valor estético de la obra concretizada no todas las concretizaciones son igualmente deseables. [...] Una manera de llenarlos puede aplanar la obra y hacerla banal, mientras que otra manera le da mayor profundidad” (75).

Entonces, ¿está limitada la interpretación por motivos ontológicos o estéticos? Ingarden establece prontamente las prioridades, al punto de sacrificar el valor estético sobre el valor cognoscitivo de las concretizaciones: “Y si, por puro azar, la concretización de la obra ganara en las cualidades estéticas pertinentes y, por ende, aumentara su valor estético, la obra aún no sería correctamente vista y sería grotescamente falsificada” (80). La afirmación es curiosa, porque la razón de ser del crítico sería por tanto velar por la integridad de la obra en su polo artístico incluso aún ahí donde esto suponga sancionar la ganancia estética obtenida en una concretización “desviada”. Ingarden le pide al crítico todo lo contrario de lo que, bajo el concepto de “desacato creativo” (*creative misprision*) o “deslectura” (*misreading*), Harold Bloom solía pedirle. Ingarden prefiere la adecuación cognoscitiva por sobre la experiencia estética. Aún más, es el adecuado conocimiento de la estructura esquemática (y sus puntos de indeterminación) de la obra lo que conducirá —mediante una determinación limitante de su margen de acción— a un correcto rellenado y concretización estética.

El problema de los puntos de indeterminación parece establecerse entonces en dos fases: en primer lugar, y sobre todo, en el de la posibilidad de identificarlos objetivamente en la estructura esquemática de la obra (la “reconstrucción”); en segundo lugar, en la posibilidad de establecer, una vez identificados, cuáles y cómo deberían rellenarse a partir de un criterio de regulación basada en el esqueleto de la obra (la

evaluación de la “concretización”). Sobre estos dos pilares descansa toda esperanza de controlar las indeterminaciones con algún fundamento ontológico.

4. La reconstrucción

La primera tarea implica hacer aquello que Ingarden llama la “reconstrucción”, entendida como “un caso “limitante” de la “concretización” de la obra” (*La comprensión* 395), y remite al primer paso de un tipo de investigación que Ingarden denomina “pre-estética”; es decir, enfocada en “aquellas propiedades de la obra de arte literaria que son independientes de la experiencia estética” y que permite “proveer conocimiento objetivo de la obra en particular, la cual permanece idéntica en su estructura esquemática en todas las concretizaciones” (281). Remitirse a los estratos de la anatomía de la obra, como hizo en su trabajo anterior, no permitiría avanzar en las dificultades que aparecen durante la concreción, ligadas sobre todo a su rango legítimo de acción. Por eso, mostrando el coraje de tomar el asunto de frente, encara su investigación pre-estética como un trabajo analítico de los lugares determinados positivamente y los puntos de indeterminación “en un sentido puramente objetivo” (291). ¿Habría, por tanto, lugares de indeterminación objetivos, es decir, determinados por la obra y trascendentes respecto a su percepción?

En principio, asumo que habría consenso en decir que en el ejemplo de la mesa ofrecido por Ingarden, el color y el material permanecen objetivamente indeterminados, es decir, irresolublemente ambiguos. Podría ser de madera o de metal y, supongamos, nada del texto permite disolver inapelablemente la ambigüedad. Ingarden cree posible, así, identificar en una investigación pre-estética analítica cuáles son, no todos los puntos de indeterminación (porque resultaría imposible), pero sí al menos los más significativos; y, con ello, pautar una primera dirección en la que el polo artístico de la obra literaria (su estructura esquemática objetiva) determina el modo de ser de sus concreciones. Aceptemos la propuesta de Ingarden, veamos a dónde nos lleva y si, efectivamente, permitiría regular las interpretaciones.

¿Cómo procedería esta investigación pre-estética? Primero, nos dice, “es necesario orientarnos propiamente con base en la lectura respecto a qué —cuáles cosas, gente, eventos, situaciones en las que los eventos se llevan a cabo, etc.— se representa en la obra en cuestión” (*La comprensión* 298). *Cosas, gente, eventos, situaciones*: curiosa lista que, podríamos conceder, agota el mundo descriptible de la obra. Predispuestos los elementos, la fase analítica sería continuada mediante otra sintética, que procuraría articularlos de acuerdo a sus relaciones y funciones. Por el carácter lineal

de la obra literaria, tal trabajo exigiría una disposición en su extensión cuasi-temporal. Hecha la labor, Ingarden se ilusiona:

Se vuelve claro hasta qué punto se llena el tiempo por los acontecimientos delineados y se vuelve pasado con ellos. [...] Finalmente, también se vuelve claro cuáles huecos están presentes en los eventos y, por consecuencia, también en el tiempo mismo. [...] Podemos correlacionar con cada objetividad representada el grupo de enunciados correspondientes que la determinan. Es entonces cuando observamos lo que, de hecho, se ha determinado con respecto al objeto en cuestión (concerniendo tanto sus atributos como su participación en los eventos representados en la obra) y qué, por el contrario, ha sido pasado en silencio y, en particular, constituye un punto de indeterminación (301).

El optimismo de Ingarden parece desmedido, y la falta de exposición analítica sobre un caso concreto nos obliga simplemente a creerle que la posibilidad de determinar objetivamente los puntos de indeterminación es del todo viable. ¿Permite la descripción y luego la articulación sintética funcional de las *cosas*, *gente*, *eventos* y *situaciones* establecer los puntos de indeterminación objetivos y significativos de una obra?

Quizás debemos empezar por una pregunta fundamental: ¿cómo se identifica un punto de indeterminación? En “Concreción y reconstrucción” —breve artículo de 1979—, Ingarden señala que un lugar de indeterminación aparece “cuando es imposible, sobre la base de los enunciados de la obra, decir si cierto objeto o situación objetiva posee cierto atributo” (37). En otra ocasión (Garayalde “Del texto al hipertexto”), propuse que esta imposibilidad puede darse por una falta de información al respecto (como el ejemplo de Ingarden sobre el color de ojos del cónsul Buddenbrook, en la novela de Thomas Mann), pero también por una sobredeterminación (como el color de ojos de Madame Bovary, a veces negros, a veces marrones, a veces azules, en la novela de Flaubert). En uno y otro caso, no se presentan problemas en identificar el punto de indeterminación —los problemas corresponderán en todo caso a si rellenarlos o no, y a cómo hacerlo—. Una investigación pre-estética, así, podría muy bien identificar en una lectura atenta no sólo tales puntos de indeterminación, sino incluso su grado de significatividad —aunque esta tarea resulta ya más polémica. Digamos que cuando se trata de cualidades de objetividades o sucesos enunciados, no se producen mayores problemas en la identificación de la indeterminación. Pero... ¿hasta dónde es posible seguir las indeterminaciones de un atributo? Hamlet tiene ojos y, por tanto, su color permanece indeterminado, pero también tuvo una infancia... ¿es legítimo considerarla, en toda la dimensión que abre, como un lugar de indeterminación? Y ¿qué ocurre con las objetividades o sucesos no enunciados pero ligados en algún aspecto a elementos objetivos de la obra? El problema se vuelve más arduo cuando consideramos la dimensión temporal de los eventos, pues en principio no sólo es posible encontrar lugares de indeterminación entre un hecho y otro, sino

también de manera simultánea (lo que Genette llama *paralipsis*) o incluso de manera previa o posterior a la temporalidad del relato. El propio Ingarden abre la puerta a esta dificultad: “en tanto que lectores, no sólo no conocemos lo que sucedió en los lapsos de tiempo no representados, sino que los sucesos no están determinados en modo alguno. No son ni A ni no-A” (“Concreción” 37).

Si es legítimo identificar en el color de ojos del cónsul de Buddenbrook un punto de indeterminación... ¿no es también legítimo identificar otro en los hechos que potencialmente pudieron haber ocurrido entre dos sucesos efectivamente enunciados y sobre los cuales el texto calla? ¿No podrían también encontrarse puntos de indeterminación en los hechos ocurridos antes del relato y sobre los que nada dice la obra, hechos que podrían resultar significativos para una concreción determinada?

Se puede discutir sobre el valor de estos puntos de indeterminación, pero ontológicamente, así como es indiscutible que el color de ojos de Buddenbrook es un atributo ambiguo asentado en la base de un enunciado (esto es, que se trata de un ser humano que tiene ojos), también es indiscutible que la infancia de Hamlet es un atributo ambiguo asentado en la base de un enunciado (esto es, que Hamlet es un ser humano adulto y que, por lo tanto, tuvo una infancia que se presenta como indeterminada). El argumento puede parecer descabellado, porque podría objetarse que hay una impertinencia al referirnos a la infancia de Hamlet en una obra en la que, en principio, no hay ninguna referencia a ella, ni ninguna palabra u oración pareciera indicar su significatividad. Pero lo que me interesa destacar en este momento no es tanto el valor de un punto de indeterminación, sino su condición ontológica, que no puede ser limitada por el universo creado por el esqueleto de la obra —o bien, por ser precisamente un esqueleto, abre al universo ilimitado de las indeterminaciones. El punto de indeterminación, así, no resulta necesariamente localizable en la estructura esquemática de la obra, pues surge también como resultado de una operación de lectura. La concretización —y he aquí mi hipótesis fundamental, aquella sobre la cual asiento mi cuestionamiento a la limitación de la interpretación que Ingarden ve en el esqueleto de la obra— no sólo supone rellenar lugares de indeterminación; *implica también crearlos*.

Entiendo que tal afirmación puede resultar ontológicamente problemática, porque no se trata, por su puesto, de una creación *ex nihilo*, en la medida en que toma como punto de referencia el texto (alguno de sus elementos). Con creación me refiero a la visibilización, por así decirlo, de un punto de indeterminación que, de otro modo, permanecería inadvertido. En otras palabras, crear consiste aquí en otorgar entidad significativa a una ambigüedad antes no existente. Si prefiero utilizar la palabra *crear* sobre la de *encontrar* es porque a mi modo de ver —en una posición que, con segu-

ridad, Ingarden desaprobaría— los lugares de indeterminación son ilimitados. En este sentido, la variabilidad de las concretizaciones no se explica sólo por las decisiones que se toman en torno a los lugares de indeterminación que objetiva y limitadamente contiene la estructura de la obra (recluyendo el problema de los límites interpretativos al relleno), sino también por las decisiones que se toman en torno a la existencia de ciertos lugares de indeterminación que aparecen como inesperados.

El ejemplo más notable que se me ocurre aquí —sobre el cual Pierre Bayard ha llamado la atención— es la lectura de *Hamlet* que realiza Ernest Jones en un breve y célebre estudio, donde llega a especular sobre la infancia del príncipe de Dinamarca como modo de explicar su errático comportamiento y establecer más densamente una interpretación psicoanalítica. Por supuesto, estamos aquí frente a un lugar de indeterminación que resulta paradigmático en la historia hermenéutica de la obra de Shakespeare: la conducta de Hamlet, y más precisamente su enigmática actitud para con Ofelia. Asumo que Ingarden no tendría problema en considerar que se trata de una ambigüedad no resuelta, que sólo mediante la concreción podemos disipar (en mayor o menor medida). En efecto, la historia de recepciones de Hamlet y la variabilidad de sus concretizaciones se produce fundamentalmente en torno a cómo se lee la conducta (y la psicología) del príncipe de Dinamarca. Pero la concretización puede ocurrir mediante la aparición de relleno de lugares de indeterminación que no aparecerían “objetivamente” en el esqueleto de la obra. Evidentemente, la misma noción de objetividad presenta aquí toda su dimensión problemática. Objetivamente, así como los ojos de Hamlet deben de tener un color, también durante su infancia debieron de ocurrir acciones que permanecen indeterminadas: es decir, que podrían haber o no ocurrido, que son A y no-A. Basta con que un lector se pregunte acerca de ello para que se abra un espacio vacío que pueda ser o no relleno. Se podría objetar que para la obra (entendida objetivamente como una estructura ahuecada y multiestratificada) tal pregunta es irrelevante —como podría serlo la pregunta de por qué el narrador del *Quijote* parece no querer acordarse del preciso lugar de La Mancha— y que, por tanto, no se trata realmente de un lugar de indeterminación; pero esta objeción desplaza el problema ontológico a un problema axiológico perteneciente al campo estético de las concretizaciones. Desde el punto de vista de la naturaleza objetiva de un punto de indeterminación, no encuentro ninguna diferencia entre la ambigüedad suscitada por la falta de información acerca del color de ojos de Hamlet y la generada por la falta de información respecto a su infancia. Nada, por tanto, puede limitar en principio encontrar puntos de indeterminación cada vez que el lector sea capaz de preguntarse por el infinito campo de lo posible.

No es extraño, por tanto, que a medida que avanza su laboriosa investigación, Ingarden acuda cada vez más al análisis de las concretizaciones para dirimir la espinosa cuestión de los límites de la interpretación. Pero no sólo porque la objetividad de la estructura esquemática de la obra es de difícil reconstrucción, sino también porque ni siquiera es claro que sea accesible sin mediaciones, es decir que la descripción que de ella se hace durante la investigación pre-estética no sea ya una concretización del investigador. ¿Cómo saber que la reconstrucción —que Ingarden termina por reconocer como una concretización— es fiel a la obra?

5. La concretización

A pesar de reconocer la relación mediata que el investigador tiene con la obra de arte, Ingarden insiste en colocar el estudio de la concretización del lado del abordaje pre-estético. Cedamos en este punto, y veamos en qué medida su propuesta nos lleva a la anhelada regulación de la interpretación.

Ya vimos que limitar la identificación de lugares de indeterminación es imposible, porque son ilimitados. Por momentos, Ingarden parece reconocerlo, por eso acude a un recurso de carácter evaluativo: hay lugares de indeterminación importantes y significativos para la obra, y hay otros que no lo son y no deben ser considerados. Por supuesto, en el horizonte de Ingarden tal evaluación puede ser objetiva en la medida en que esté determinada por la estructura de la obra y no por la actividad de recepción. ¿Cómo evaluar objetivamente la significatividad de un lugar de indeterminación?

Hay lugares de indeterminación que no intervienen en la estructura de la obra de arte. El análisis de los significados de las frases y de los grupos conexos de frases debe llevarse a cabo de manera que nos capacite para detectar lo que ha quedado sin decir, o ha sido suprimido, y que, además, indica qué lugares de indeterminación son significativos en la estructura de la obra (Ingarden, "Concreción" 46).

Esta afirmación es del breve artículo de 1979. Sin embargo, algunos años antes, en *La comprensión*, había reconocido, con mayor prudencia, que el análisis de las frases no es una vía del todo segura, pues sus unidades elementales, las palabras, no carecen de ambigüedad y, por tanto, no es claro que puedan ser un recurso objetivo para el análisis pre-estético¹. En efecto, y pese a los esfuerzos de Ingarden, que llega a recurrir a una extraña carambola estadística, las unidades básicas de la oración se encuentran ya contaminadas por una polivalencia que dificulta toda detención del sentido. Basta

¹ Véase páginas 304 y ss.

evocar a Mijaíl Bajtín para recordar que la novela no contiene palabras fijadas por el diccionario, sino sometidas a la variación histórica de su evaluación social.

¿A partir de qué, entonces, evaluar objetivamente la “justicia” de una concretización respecto a la obra literaria? Y sobre todo, reconocida la variabilidad de concretizaciones que la propia obra permite, ¿cómo determinar el “límite de variabilidad”?

Como si nada hubiera pasado, o más bien como si algo hubiese pasado, es decir, como si Ingarden hubiese sido capaz, luego de setecientas páginas entre un tomo y otro, de sortear los problemas que introduce la noción misma de puntos de indeterminación y la concepción de la experiencia estética como un acto de co-creación, encontramos en un momento muy avanzado de *La comprensión de la obra literaria* una insistencia: “Es la estructura del texto de la obra en cuestión el que establece sus límites” (341). Pero como si todavía faltase explicar cómo esto es posible —y puesto que, en efecto, todavía falta explicarlo—, Ingarden saca nuevos argumentos y ensaya otras vías: “los espacios de indeterminación son en su mayoría determinados por ciertos sustantivos generales y frases nominales. Una vez que tomamos en consideración el contexto, la extensión de estas expresiones nominales determina los límites de variabilidad de las posibles complementaciones en cuestión” (342). Tras haber visto los problemas que tiene de por sí la ambigüedad de la palabra, Ingarden recurre a un viejo conocido... el contexto.

Mucha tinta deconstruccionista ha corrido ya como para detenernos demasiado en la fragilidad del contexto como límite interpretativo del texto; yo mismo me he dedicado a esta cuestión en otro ensayo (Garayalde “Del texto al contra-texto”). Creo que bastará, pues, restringirme a la pregunta que inquieta toda esperanza de resolver el asunto por este sendero. Si el contexto tiene la capacidad de limitar las concretizaciones posibles, ¿cuáles son los límites del contexto desde el cual se pretende trazar tal limitación? En el propio Ingarden, la respuesta no parece clara, manifestando ya las dificultades que tendría toda empresa de estabilizar un contexto objetivo. En principio, se diría que el contexto de un lugar de indeterminación es el esqueleto multiestratificado, principalmente el estrato semántico de las objetividades representadas, que vendría a determinar el margen de las concretizaciones “probables”:

La obra no nos provee las decisiones, pero sí nos ofrece sugerencias a fin de que podamos escoger las más “probables” y, por ende, las más deseables maneras de llenar los lugares de indeterminación, de entre las que son posibles. Presentamos algunos ejemplos comunes: si un cuento presenta un hombre muy viejo pero que no dice cuál es el color de su cabello, entonces, teóricamente, en la concretización se le puede dar el pelo de cualquier color; pero es altamente más probable que el color sea gris. Si, a pesar de su edad, tuviera pelo muy negro, esto sería un dato que vale la pena mencionar, algo

importante acerca de un hombre que muestra muy poco su edad; como tal sería fijado por el texto (Ingarden, *La comprensión* 454).

Me permito citar todo este fragmento porque me resulta asombroso. No quisiera ponerme cuantitativo, pero se habrá advertido que estamos llegando al final de *La comprensión* —Ingarden viene rumiando el problema de la objetividad y de los límites de la interpretación hace ya casi ochocientas páginas, si incluimos *La obra de arte literaria*— y el argumento que emerge, tras querer establecer la base óptica que regularía las variaciones concretizables, es el de la *probabilidad*. Pero no sólo eso: con un movimiento sorpresivo, para Ingarden lo probable es lo deseable. Movimiento sorpresivo no sólo porque resulta discutible, sino porque además parece contradecir su propia posición. En efecto, poco más de trescientas páginas antes, en uno de los momentos más interesantes, me parece, de su propuesta estética, el teórico polaco valora positivamente la “frescura” de cierto “arte de lector” que “implica no solamente una sensibilidad para lo inusitado y para lo que es totalmente nuevo en lo que es extraordinario, sino también una presteza a hacerse independiente de los sistemas de valores previamente reconocidos por él” (*La comprensión* 116).

¿Qué podría ser esta “frescura” sino un comportamiento que vaya a contrapelo de lo probable? Destaco un punto que exige una distinción: Ingarden habla aquí de la “frescura” del lector, no la del texto, que ciertamente también existe, pues también la obra literaria genera expectativas probables que pueden no ser satisfechas. En una sesuda investigación fenomenológica sobre el acto de leer, Wolfgang Iser reparó muy bien, siguiendo la senda de Ingarden y de Edmund Husserl, en la dialéctica entre la protención y la retención que se abre en cada instante de lectura, generando un proceso de confirmación o frustración de lo esperado. En este juego, la satisfacción constante de lo proyectado (es decir, la ocurrencia de lo que el lector estima como probable) conduce a una experiencia que poco tiene que ver con la conmoción estética que los formalistas exigían bajo el término de desautomatización. A la vez, en el extremo opuesto, la decepción incesante de las expectativas puede conducir al cansancio y al aburrimiento. En este sentido, el valor artístico de la obra literaria se juega, según Iser, en un justo equilibrio entre la confirmación y la decepción de las expectativas, lo que, para emplear el término de Ingarden, hablaría de la frescura de la obra de arte². Pues bien, ¿en qué consistiría entonces la frescura del “arte de lector” sino en la trascendencia de lo probable? ¿Y qué es lo probable sino el encuentro con lo sabido, es decir el sistema de valores previamente reconocidos?

2 No me detengo aquí, pues implicaría otra investigación, en las diferencias entre las estéticas de Iser e Ingarden, sobre todo respecto a los puntos de indeterminación. En todo caso, me remito a sugerir la lectura de los artículos de Menachem Brinker y de Sazan Kryeziu sobre la cuestión.

Resulta por tanto curioso que Ingarden atribuya lo probable a lo deseable, y no puedo ver aquí sino la oscilación a menudo contradictoria que, tanto en *La obra de arte literaria* como en *La comprensión*, presenta entre la apertura a la experiencia estética como co-creación y la necesidad de los límites interpretativos. Pero volvamos al problema del contexto, articulado como está a lo probable, pues la cuestión tiene todavía aristas más espinosas. ¿Cuál es el límite del contexto que determina lo probable? En el ejemplo de Ingarden, se trata de la estructura del texto. En otras palabras, lo dicho (que se trata de un hombre viejo) y lo no-dicho (el color de su pelo) en el texto funcionan como contexto del lugar de indeterminación (lo probable es entonces que su pelo sea gris). Pero otras veces el contexto se extiende a costumbres sociales que exceden al propio texto. Así, evocando una novela de Thomas Mann en la que no se enuncia explícitamente la muerte de un personaje (la esposa de Herr Klöterjahn), Ingarden llega incluso a decir que se trata de un no-dicho no ambiguo (es decir, ni siquiera un punto de indeterminación), porque además de la información que el propio texto da sobre la fatal enfermedad del personaje (el texto como contexto), se nos advierte que la habitación de la finada mantuvo la ventana con las cortinas cerradas, signo inequívoco, al parecer, de su fallecimiento, “siempre y cuando uno esté consciente de la costumbre de cerrar las cortinas del cuarto en el que una persona ha muerto” (*La comprensión*, 291). Se requiere aquí, por tanto, apelar a un contexto mayor, el de la cultura y las costumbres presumidas de la historia. ¿Pero no está sujeto este contexto también a interpretación?

En un divertido relato, la antropóloga Laura Bohannan nos cuenta que, durante un trabajo de campo que llevó a cabo en la comunidad de los Tiv, en África Occidental, un buen día decidió leer a varios integrantes de la comunidad la tragedia de *Hamlet*. Para su asombro, sus oyentes rechazaban de plano que la aparición del difunto rey de Dinamarca sea un fantasma, pues en la cultura de los Tiv no existe la creencia de que un muerto pueda volver, razón por la cual entendían que se trataba de un “signo” enviado por un brujo. La interpretación puede parecer disparatada, y posiblemente Ingarden la rechazaría por no ajustarse al contexto del occidente europeo en el que se escribió la obra, ¿pero qué opinaría de la lectura que, recientemente, llevó a cabo Pierre Bayard, al negar igualmente el carácter fantasmagórico del rey Hamlet para explicarlo como una alucinación del delirio psicótico de su hijo? ¿No resulta más “probable”, incluso, que se trate de una alucinación antes que de un verdadero fantasma?

El problema de lo probable es que depende de una decisión acerca del contexto que es, a su vez, resultado de una decisión acerca de su determinación —de la misma manera que el texto—, pues también el contexto se ve afectado por el carácter de lo

ilimitado; no sólo porque resulta discutible qué incluiremos en él (¿la época de producción?, ¿la historia?, ¿la vida del autor?, ¿otros textos del autor?, ¿la obra del autor?, ¿las obras de sus precursores?, ¿lo no-dicho?, ¿el contexto inmediato de cada frase?), sino también los puntos de indeterminación que el contexto como tal contiene. Pues incluso en el caso de objetividades reales, el pasado permanece como un esquema indeterminado.

Ocurre sencillamente que, como no deja de reconocerlo Ingarden, no es seguro que podamos contar con un acceso objetivo a la base óptica de la obra de arte ni a una definición determinada de su contexto. A tal punto es así que Ingarden sugiere en cierto momento que quizás el único modo de verificar la fidelidad de una reconstrucción respecto a la obra sea la de comparar entre sí diversas reconstrucciones, trabajando en conjunto mediante una suerte de “conversación” (*La comprensión* 403). Yendo de la ontología a la epistemología, Ingarden aparece de pronto como un pragmático. ¿Podríamos especular, entonces, que será la concretización más armónica, más orgánica, aquella que sirva como punto de referencia para inferir la cercanía con la obra de arte? Tal pareciera ser, por ejemplo, un criterio válido para Eco, que asume que la mejor interpretación será aquella que logre explicar la mayor cantidad de elementos de la obra. Sin embargo, no parece ser el caso para el propio Ingarden, pues una obra de arte podría estar caracterizada por la “desunión”, de modo que “la preservación de la unidad de la obra no determina, de por sí, si la concretización estará ‘más cerca’ que otra que no manifieste esta unidad” (*La comprensión* 452). Condenados a la mediación de la lectura, Ingarden se obstina en seguir aferrado al horizonte de la estructura óptica de la obra de arte, y resulta admirable que, hacia el final de su esforzado intento, no quiera resignarse. Tanto más en cuanto llega a señalar, en un raro episodio deconstruccionista, que una misma obra de arte puede producir dos concretizaciones contradictorias entre sí e igualmente legítimas.

¿Por qué esa obstinación? ¿Por qué ese afán de encontrar un fundamento óptico que regule la interpretación, al punto incluso de preferir la fidelidad por sobre la ganancia estética? Se me ocurre que se trata de un anhelo heredado de su maestro Husserl. Así como este último se propuso hacer de la fenomenología una ciencia de la esencia de la consciencia, alejado de todo psicologismo, también Ingarden procuró constituir una estética como una ciencia de la esencia de la obra de arte, que conjurara no sólo los embates de los empirismos, sino también los del escepticismo: “Orgullosos de una exagerada responsabilidad de nuestros conocimientos —acusaba—, frecuentemente quedamos atrapados en un escepticismo improductivo” (*La comprensión* 424). Curiosa conclusión para alguien que tenía al alcance de la mano la infatigable escritura de

los impresionistas, como Anatole France, que supieron coquetear con el solipsismo. E incluso más, ¿no terminó por atraparnos en un conservadurismo improductivo el mismo hecho de querer encontrar la base óptica que limita las derivas de la interpretación?

6. La interpretación de los límites

¿Podemos leer el *Quijote* como un policial, tal como sugería Borges? En un mismo sentido, ¿es legítimo y valioso leer *Hamlet* o *Edipo Rey* como relatos policiales?

En 2021, recuperando una severa contradicción en la tragedia de Sófocles a propósito del número de personas que atacaron a Layo (un único testigo afirma que eran “tres o cuatro”, por lo que no podría haber sido Edipo), Pierre Bayard dedicó un ensayo a partir de este punto de indeterminación con el objetivo de dilucidar qué ocurrió en aquel célebre cruce de caminos, encontrando otra interpretación posible. Algo semejante había hecho casi dos décadas atrás, esta vez en torno a *Hamlet*, para advertir ciertas ambigüedades que ponían en jaque toda interpretación que vea en Claudio un asesino. ¿Preferiría Eco hacerse un cigarrillo de marihuana con estas obras antes que leerlas como una novela policial? ¿Pensaría Ingarden que el rellenado de lugares de indeterminación como el número de atacantes de Layo (cuatro o uno) no es valioso y atenta contra la estructura objetiva de la obra?

Es interesante que Bayard, quizás como una precaución, diga que sus críticas policiales terminan por ser ellas mismas una novela policial, entramando comentario y literatura, y desarrollando una zona discursiva que podría entenderse como crítica ficcional. Aunque más que una precaución, se diría que se trata de una provocación irónica que procura denunciar la ilusión de una ciencia objetiva enmarcada en la cultura hermenéutica del comentario. Es decir, la ilusión de una naturaleza objetiva de los textos que limitaría sus usos posibles (y deseables).

Pero el hecho de que no haya una naturaleza objetiva de los textos y de que el esquema de la obra se encuentre subvertido por su misma estructura (por la ambigüedad de las palabras, por los lugares de indeterminación, por la indeterminación objetiva del contexto, por la tensión entre lo figurado y lo literal, etc.), no significa que nos abandonemos a un relativismo anárquico. Me atrevería a decir que los peligros vienen incluso del otro lado, como parece sugerirlo, con su lucidez habitual, Juan Ritvo:

Entonces, ¿cualquiera puede decir cualquier cosa? No, no puede. Éste es exactamente el mismo problema que se plantea la Epistemología. Si uno elimina los criterios de verdad, entonces alguien dice “pero es un escándalo, cualquiera puede sostener la teoría científica que quiera, pueden pulular”. Yo siempre he respondido que ojalá pululen, porque yo jamás he visto que pululen. [...] De hecho, la famosa anarquía de la interpretación sólo

existe en un sitio imaginario. Jamás la hubo. A lo sumo sobre cada punto controvertido hay dos o tres lecturas diferentes, nada más. [...] Siempre existe la posibilidad de argumentar, pero esa argumentación existe, y sólo puede desarrollarse si previamente hacemos una demolición de lo que puede llamarse el espíritu hermenéutico. [...] El escándalo de la lectura revela el reverso de la operación hermenéutica. Revela que he entendido cosas que no sé. Que estoy, como lector, dividido por ese saber que me implica y que no hago más que interrogar, hacia atrás, qué es lo entendido (Ritvo, 31).

El tono enojoso de Ritvo se parece mucho al que Stanley Fish empleaba en un célebre ensayo para calmar al espantado conservadurismo anglosajón ante la emergencia de la *reader-response criticism*: no teman, decía, nadie puede decir cualquier cosa, nadie puede ser un relativista, porque toda interpretación se hace desde un lugar determinado, una comunidad interpretativa que regula lo legible, lo visible y lo enunciable. El problema no es, por tanto, cómo encontrar límites a la interpretación —para evitar un supuesto anarquismo— sino más bien, al contrario, cómo evitar el chaleco de fuerza hermenéutico de los valores y presuposiciones que regulan nuestra forma de leer y nos condenan al hallazgo de lo probable.

En el horizonte de lo deseable, entonces, debería encontrarse la lectura fresca de Ingarden, posibilitada por los mismos puntos de indeterminación que provocan toda imposibilidad de determinar objetivamente una entidad fijada de manera ontológica. El ser del texto, a través de sus puntos de indeterminación, no es otra cosa que la deriva de su autodiferencia. Sin referente objetivo, pues, sin patrón natural, ¿cómo evaluar la frescura de una concretización?

El propio Ingarden da una sugerencia que me resulta inapelable, y que avanza en el sentido de la protesta de Ritvo: el horizonte debería ser la independencia de los valores presupuestos, la emergencia de lo extraño, la desautomatización. En otras palabras, el ocurrir de lo improbable.

Cuando Eco prefiriere armarse un cigarro de marihuana con *El proceso* de Kafka antes que leerlo como un policial, sucumbe ante la necedad estereotipada de la reproducción de lo mismo —la del lector modelo— basándose en un fundamento inexistente: el de una base óptica que regularía los límites de lo legible. Como creo que lo demuestra, a pesar de sí mismo, el denodado esfuerzo de Ingarden a propósito de los puntos de indeterminación, la obra de arte no puede limitar, por estructura, las modalidades de lo concretizable, y el valor de cada interpretación depende más de su cualidad estética que de una pretendida naturaleza artística del objeto.

Ceder ante la creencia de que una naturaleza objetiva de la obra determinaría la legitimidad de lo legible, impregnada aún de aquel viejo anhelo de una ciencia objetiva

de la literatura, no sólo parece mostrarse como una resistencia ingenua a la inevitable situación epistemológica en la que nos encontramos frente al texto; nos limita a su vez la posibilidad de experimentar lo que la literatura puede ofrecer en cuanto alojamiento de lo extraño, en tanto trabajo de desautomatización. En otras palabras, nos priva de aquellas lecturas que, no sin cierta dosis de paranoia, nos sumergen en el campo de lo improbable y nos hacen vislumbrar lo que puede ocurrir cuando alguien como Pierre Bayard, en *Œdipe n'est pas coupable*, ve en la contradicción en el número de ladrones que mataron a Layo un punto de indeterminación que obliga a leer en la tragedia de Sófocles otra historia policial, la que deja inocente al mismísimo Edipo.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl y Pável Medvédev. “La evaluación social, su papel, el enunciado concreto y la construcción poética”. Traducido por Desiderio Navarro, *Enunciación*, vol. 15, no. 1, 2010, pp. 164-172.
- Bayard, Pierre. *Enquête sur Hamlet*. Paris, Minuit, 2002.
- _____. *Œdipe n'est pas coupable*. Paris, Minuit, 2021.
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Bohannon, Laura. “Shakespeare in the Bush”. *Natural History*, 1966, <https://naturalhistorymag.com/picks-from-the-past/12476/shakespeare-in-the-bush> 2 May 2024.
- Borges, Jorge Luis. *Borges oral*. Barcelona, Bruguera, 1980.
- _____. *Ficciones*. Madrid, Alianza, 1998.
- _____. “Kafka y sus precursores”. *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza, 1998, pp. 162-166.
- _____. “Observación final”. *Obras Completas*, vol. 20, Buenos Aires, Sudamericana, 2004, p. 308.
- Brinker, Menachem. “Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy”. *Poetics Today*, vol. 1, no. 4, 1980, pp. 203-212.
- Caillois, Roger. “Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges”. *Sur*, no. 91, 1942, pp. 71-72.
- Culler, Jonathan. “En defensa de la sobreinterpretación”. *Interpretación y sobreinterpretación*, Stefan Collini (ed.), traducido por Juan Gabriel López Guix, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 127-142.

- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Traducido por Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1992.
- _____. "La sobreinterpretación de los textos". *Interpretación y sobreinterpretación*. Stefan Collini (ed.), traducido por Juan Gabriel López Guix, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 56-79.
- _____. *Lector in Fabula*. Traducido por Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Sudamericana, 2013.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class?* Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- Garayalde, Nicolás. "Del texto al hipertexto I. La ironía y los límites internos del texto". *Estudios de Teoría literaria*, vol. 10, no. 22, 2021, pp. 115-129.
- _____. "Del texto al contra-texto". *Anales de Filología Francesa*, no. 28, 2020, pp. 325-351.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
- Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. Traducido por Gerald Nyenhuis H., México, Taurus, 1998.
- _____. "Concreción y reconstrucción". *Estética de la recepción*. Warning Rainer (ed.), traducido por Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1989, pp. 35-53.
- _____. *La comprensión de la obra de arte literaria*. Traducido por Gerald Nyenhuis H., México, Iberoamericana, 2005.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Traducido por J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito, Madrid, Taurus, 1987.
- Jones, Ernest. *Hamlet and Oedipus*. New York, Double Day Anchor Books, 1954.
- Kryeziu, Sazan. "The Concretization of the Literary Work of Art". *Primerjalna Književnost*, vol. 44, no. 1, 2021, pp. 147-166.
- Mukařovský, Jan. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.
- Ritvo, Juan. "Teoría de la lectura. Primera clase, año 1985". *No hay teoría de la lectura*. Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, 2017, pp. 17-32.
- Rorty, Richard. "El progreso del pragmatista". *Interpretación y sobreinterpretación*. Stefan Collini (ed.), traducido por Juan Gabriel López Guix, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 104-126.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Traducido por Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 2005.

Shklovski, Viktor. "El arte como artificio". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*.

Tzvetan Todorov (comp.), traducido por Ana María Nethol, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 77-98.

Walsh, Rodolfo. "Dos mil quinientos años de literatura policial". *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*, Buenos Aires, Puntosur, 1978, pp. 163-168.

COMUNIDADES EPISTÉMICAS EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI. UNA ALTERNATIVA AL CONCEPTO DE GENERACIÓN*

EPISTEMIC COMMUNITIES IN SPANISH POETRY OF THE 21ST CENTURY. AN ALTERNATIVE TO THE CONCEPT OF GENERATION

LES COMMUNAUTÉS ÉPISTÉMIQUES DANS LA POÉSIE ESPAGNOLE DU XXIE SIÈCLE. UNE ALTERNATIVE AU CONCEPT DE GÉNÉRATION

Helena Pagán Marín 

Universidad de Salamanca

helenapm@usal.es

Fecha de recepción: 08/09/2023

Fecha de aceptación: 24/03/2024

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.28916>

Resumen: El objetivo de esta investigación es proponer un modelo conceptual alternativo al de generación literaria, con el que clásicamente se agrupa a los miembros de cada estadio poético en el tiempo. Las razones de esta voluntad de cambio se deben a que hemos detectado una tendencia entre la crítica poética última, tanto antológica como monográfica, a hablar de las nociones de *apertura*, *pluralidad* y *heterogeneidad* como categorías rectoras de la poesía española del siglo XXI. Dichos términos, si bien en una primera impresión parecen subrayar las libertades formales y enunciativas de

* Esta investigación ha podido realizarse gracias a la financiación del programa de contratos predoctorales del Ministerio de Universidades del Gobierno de España (FPU21/05633), y forma parte de los resultados del GIR TePPeL (Tecnología y poder en el pensamiento y las letras).

las últimas voces, lo que en realidad imponen es una restricción clara a la hora de hablar de un horizonte (est)ético compartido. En ese afán de lograr una alternativa teórica, partimos de la lectura que Fernando Broncano hace de la noción de “comunidad epistémica” de Miranda Fricker. Por último, analizamos tres antologías actuales, cuyo criterio compilador participa de los criterios expuestos. Con todo, no pretendemos imponer una mirada conceptual unívoca, sino empezar a abrir un horizonte teórico en el que los poetas puedan pensarse como comunidad sin que por ello tenga que renunciarse a sus singularidades y diferencias.

Palabras clave: Literatura contemporánea; poesía española; generación literaria; comunidad epistémica; antología.

Abstract: The aim of this research is to propose an alternative conceptual model to that of the literary generation, with which the members of each poetic period are traditionally grouped. This desire for change is due to the fact that we have detected a tendency among recent poetry criticism, both anthological and monographic, to speak of the notions of *openness*, *plurality* and *heterogeneity* as the guiding categories of Spanish poetry in the 21st century. These terms, although at first glance they seem to underline the formal and enunciative freedoms of the latest voices, actually impose a clear restriction when it comes to speaking of a shared aesthetic horizon. In this quest for a theoretical alternative, we will start with Fernando Broncano's reading of Miranda Fricker's notion of “epistemic community”. Finally, we will analyse three current anthologies, whose compiler's criterion is based on the above-mentioned criteria. All in all, we do not intend to impose a univocal conceptual view, but rather to begin to open up a theoretical horizon in which poets can think of themselves as a community without having to renounce their singularities and differences.

Keywords: Contemporary literature; Spanish poetry; Literary generation; Epistemic community; Anthology.

Résumé : L'objectif de cette recherche est de proposer un modèle conceptuel alternatif à celui de génération littéraire, avec lequel les membres de chaque étape poétique sont classiquement regroupés dans le temps. Les raisons de ce désir de changement sont dues au fait que nous avons détecté une tendance dans la critique poétique récente, tant anthologique que monographique, à parler des notions d'*ouverture*, de *pluralité* et d'*hétérogénéité* comme des catégories directrices de la poésie espagnole du XXI^e siècle. Ces termes, bien qu'à première vue ils semblent souligner les libertés formelles

et énonciatives des voix les plus récentes, imposent en réalité une restriction évidente lorsqu'il s'agit de parler d'un horizon esthétique commun. Dans cette quête d'une alternative théorique, nous partirons de la lecture de Fernando Broncano de la notion de « communauté épistémique » de Miranda Fricker. Enfin, nous analyserons trois anthologies actuelles, dont les critères du compilateur sont en phase avec les critères susmentionnés. En somme, nous n'entendons pas imposer une vision conceptuelle univoque, mais plutôt commencer à ouvrir un horizon théorique dans lequel les poètes peuvent se penser comme une communauté sans avoir à renoncer à leurs singularités et à leurs différences.

Mots-clés : Littérature contemporaine ; poésie espagnole ; génération littéraire ; communauté épistémique ; anthologie.

Introducción

María Xesus Nogueira abre el Prólogo a *13: Antoloxía da poesía galega próxima* (2017) con una apreciación que en escasas ocasiones se ha problematizado: “Es sabido que la juventud poética ha sido un elemento mitificado en la literatura” (21). Declaración que comparte con el investigador granadino Domingo Sánchez-Mesa, quien en *Cambio de siglo: antología de poesía española, 1990-2007* (2007) escribe: “Se habla, con una mezcla de indignación y amargura, del llamado *operatriunfismo* en las letras poéticas españolas para designar una moda fascinada por el valor de la juventud en la edición de poesía” (24). Hablamos, en ambos casos, de la idea de juventud como fetiche literario que, a efectos de reunir y presentar un tiempo poético, normalmente se vincula con el concepto de *generación* (Leccardi y Feixa; Caballero Guisado y Baigorri Agoiz)¹. Al menos, desde el primer cuarto del siglo XX, momento en que las subculturas juveniles empiezan a tener un papel predominante en los movimientos rebeldes e iconoclastas que atentan contra las corrientes dominantes. Pensemos en el concepto de *generación del 98*, acuñado por Azorín para reunir a un conjunto de escritores críticos con la situación social del país. O, más adelante, en el de *generación perdida*, empleado por Gertrude Stein como referencia a un grupo de poetas norteamericanos comprometidos con el impacto de la I Guerra Mundial. En definitiva, y como bien matizaron Caballero Guisado y Baigorri Agoiz, “de lo que fundamentalmente se habla a lo largo del siglo XX es de jóvenes” (2-3).

1 El binomio generación-juventud “ha marcado a lo largo de casi todo el siglo XX la reflexión sociológica, y del conjunto de las Ciencias Sociales y Humanidades en general, sobre el tema”. Si bien la categorización generacional data de antiguo, esta alcanza su cénit entonces, cuando surge “el concepto mismo de juventud como categoría social” (Caballero Guisado y Baigorri Agoiz 1).

Si continuamos la lectura, comprobaremos que Nogueira pone el foco en las inercias por parte de la crítica a la hora de colocar las etiquetas de *promesa*, *ruptura* y *renovación* cada vez que aparece en el centro mediático una voz todavía no tasada por las antologías y medios culturales. Y subraya los desencuentros y constantes debates que la vieja oposición tradición-vanguardia, clásico-nuevo, genera en el campo historiográfico. Un campo todavía signado por estrategias dialécticas en lo que respecta a la categorización literaria de corrientes estéticas, en las que siempre ha ganado la tendencia realista (Molina Gil 48; Krawietz y León 22). También conocida por el crítico cordobés Vicente Luis Mora como “*pensamiento normalizado*, que tiene encantados a editores, gestores culturales, responsables públicos, reseñistas literarios y no pocos escritores, por el cual sólo vale lo que vende, sólo se lee lo legible, sólo se publicita lo vendible y sólo se alaba lo que se entiende” (*Singularidades* 89). Hablamos, pues, de un realismo de tipo referencial que excluye otras formas de realidad más abstractas e imaginativas, pues “la realidad no siempre es racionalmente inteligible” (Abril 38-39). Recordemos la antología novísima de Castellet y su rápido interés en señalar la superación de los viejos códigos de poesía social y su pronta necesidad de autodefinirse como ejemplo de las nuevas vías de renovación estética. En este y otros casos se detiene la investigadora gallega para criticar uno de los temas que nos ocupan: la excesiva atención crítica por hacer de la edad del bardo el criterio que opera en la nominación de las formulaciones literarias más recientes.

Pareciera como si el término *nuevo*, al igual que *joven*, llegase siempre para pintar de blanco la gastada pared de los años sucedidos, con el fin de escribir en ella limpias fórmulas con las que enfrentar un tiempo. Pues hasta hoy, y todavía, la historiografía poética ligada al concepto de *generación* —desde el siglo XX, categoría rectora del canon literario (Mainer)— se ha construido siguiendo una lógica finalista en la que para nacer un *nuevo* tiempo estético tiene necesariamente que morir otro: bien por criterios biologicistas mensurables —quince años, a juzgar por Marías, suele ser la distancia aproximada de cambio generacional en España (Doce 295)—, bien por criterios subjetivos de carácter romántico-historicista: haber compartido acontecimientos determinantes para la vida colectiva (Leccardi y Feixa 15 y 17); cuando lo común y lo hasta ahora experimentado es encontrar cierta convivencia o solapamiento entre distintos tiempos y corrientes estéticas, esto es, entre distintas *generaciones*. Tal y como resuelve Juan Carlos Abril en “Hacia otra caracterización de la poesía española actual”: “Existen conjuntos que incluyen a otros conjuntos, y no pueden establecerse compartimentos estancos entre estilos y generaciones” (37).

De hecho, en ese mismo estudio, el investigador andaluz también atenta contra el criterio biológico-positivista, y pone como ejemplo los casos de Abraham Gragera

y, especialmente, Jorge Gimeno, cuya entrada al catálogo poético español se produjo con *Espíritu a saltos* (2003), cumplidos ya casi los cuarenta años: “No hay correspondencia directa entre las fechas de nacimiento y las de acceso a la publicación, y ese es otro aspecto que cualquier caracterización debería tener en cuenta: son las obras —y no la edad o el grado de madurez de los autores— los que marcan las pautas” (36). Pese a que Abril sustenta y comparte la periodización generacional —aun reconociendo sus imprecisiones—, ofrece un giro importante en sus planteamientos: la atención cronológica al libro y no al autor, pues, en palabras del crítico:

No solo hay autores intergeneracionales, que por su carácter ubicuo pueden situarse tanto en las poéticas anteriores como en las posteriores, sino que, sobre todo, hay libros intergeneracionales, obras que se encuentran a caballo entre unas estéticas y otras, y que marcan con claridad las tendencias predominantes (37).

En definitiva, las herramientas que nos ofrece la dialéctica hace tiempo se revelaron maniqueas e insuficientes, y si bien campos como el filosófico hace tiempo hicieron uso de fórmulas que, desde el materialismo, buscan acoger los antagonismos que subyacen en la formulación común —véanse las dos maneras de pensar un *nosotros* antagonista que desarrollan Toni Negri con su política de la multitud, y Jacques Rancière con su política del “desacuerdo” o “litigio” (Garcés 37-38)— parece que en el campo literario o bien ha costado más o poco ha permeado desde entonces.

Existen casos como el de Vicente Luis Mora, quien en el año 2018 ya apelaba a una “cuarta persona del plural” —término importado de los materialistas Deleuze y Guattari— para hablarnos de una compilación de autores sustentada en la “configuración global del sujeto poético” (*La cuarta persona del plural* 14). No obstante, el criterio del investigador cordobés para armar el estudio compilatorio —brillante, por otra parte— parece más puesto en el lugar de enunciación del discurso, esto es, desde dónde hablan los poetas, y no tanto cuáles son los objetos, fines o problemas que comparten las obras y textos, aspecto que queremos poner en el centro de nuestra investigación.

Por su parte, en un extenso artículo titulado “Bautismo y confirmación de la Generación Reset (1989-1999)” (2022), Pedro J. Plaza también intenta delimitar conceptualmente las últimas tendencias poéticas de nuestro país, pero frente a lo que podría resolverse, como en el caso de Mora, en un intento de sortear —con más o menos fortuna— el restrictivo marco crítico de la poesía hispánica, el investigador malagueño ofrece otro asidero crítico al concepto de generación. De hecho, Plaza aventura que el sintagma “Generación Reset” resulta ser el más operativo para compilar y cotejar la poesía de los autores “nacidos entre 1989 y 1999” (720) porque para ellos “la vida vivida y la poesía escrita [...] suponen, primero, una pretensión de reinicio, un amago

de reconfiguración frente a [...] la literatura anterior” (720); segundo, un fuerte reajuste social, consecuencia de los cambios sociales vividos; y tercero, porque todos se encuentran familiarizados con el botón “Reset”, en la medida en que han huido de la realidad fruto del bloqueo social en el que se ven inmersos (720).

Coincidimos con Plaza en la importancia de las filiaciones virtuales construidas por los poetas tanto dentro como fuera del texto, pero no en que Internet haya actuado para ellos —al menos no únicamente— como vía de escape; por otra parte, tampoco parece funcionar como argumento que los poetas del marco temporal citado se desdican de la literatura anterior, no al menos de aquella literatura presentada por parte del relato histórico con “l” minúscula.

El titánico intento de Plaza —el cual, por otra parte, conviene poner en valor— revela dos cosas: por un lado, que el estancamiento conceptual es una realidad que todavía arrastran los críticos más jóvenes, quienes han visto cómo la idea de *generación* fracasaba reiteradamente en su intento de compilar la pulsión, desbordante, de las últimas tendencias, y por otro, que el análisis temático de sus poéticas (725) sigue siendo el primer criterio rector para distinguir tendencias, lo que contribuye a opacar el papel del continente: ¿pues no es la poesía, fundamentalmente, una cuestión de forma?

En resumen, los intentos de periodización literaria siguen reproduciendo metaciegas, y si bien no se niega que tras lo aparecido como *nuevo* hay una eficiencia enunciativa y literaria suficiente como para presentarse como tal, lo cierto es que seguir con el molde ruptura-juventud impide el avance de los códigos y las formulaciones que se vayan produciendo. No hay ningún problema en ser joven, tampoco en ser *nuevo* en literatura; el problema está en hacer de esto la carta de presentación de una disciplina u oficio que nada entiende —al menos en sus formulaciones internas— de reyertas etarias, algo de lo que ya se desdijeron los poetas del cambio de siglo, “quienes se han desembarazado ya del lastre del choque de poéticas en que se enzarzaron sus mayores” (Sánchez-Mesa 19). Menos si cabe en los poetas que encabezan la segunda década del XXI, quienes ya no quieren matar al padre, sino rescatar, conscientemente, a sus madres literarias (Molina Gil y López Fernández 2). Como bien apuntó Mora:

La norma convierte en una especie de jóvenes-viejos a los poetas que deciden acceder al mundo literario, encerrando sus poéticas en un corsé estético —el intimismo pseudoelegíaco— poco propicio para esclarecer las relaciones de uno con el mundo y mucho menos para poner en cuestión este último (*Singularidades* 94).

El objetivo de este artículo es proponer una terminología alternativa a la existente, esto es, aquella que a menudo llega bajo el rótulo de “generación” (Molina Gil 47-48) para designar o más bien acompañar, desde la crítica, a las últimas formulaciones poéticas

del siglo XXI; las cuales, además, si bien ya no se identifican con las categorizaciones existentes, tampoco atinan a alcanzar un nombre que las reúna y convoque. Creemos que reconocer los cambios estéticos y políticos de un tiempo pasa por buscar y proponer alternativas terminológicas y nocionales, y no por importar estructuras de pensamiento pasadas que, si bien no terminaron de cumplir su función entonces, mucho menos lo harán ahora que las corrientes estéticas son otras (Abril 40).

Lo que tenemos en la poesía hispánica contemporánea, a juzgar por las últimas aportaciones críticas, es un hablar desierto (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil), en el que bajo la idea de que todo es pluralidad, heterogeneidad y mestizaje (Sánchez-Mesa 19 y 26), se olvida y desatiende la fuerza discursiva y epistémica de sus convergencias. Con ello se ignora que, si no hay término de enlace, no hay sentido de comunidad y, en consecuencia, sentimiento de pertenencia. Desamparar de la posibilidad de encuentro a los poetas de nuestro tiempo aduciendo que “no prevalece ninguna corriente ni se ven, como hace pocas décadas, grupos bien alineados” (Valverde 9) —aunque habría que ver en qué condiciones y bajo qué ignorancias se presentaron dichos grupos— no solo es un ejercicio cobarde sino también irresponsable, así como una forma preclara de agravio epistémico, pues si bien la crítica de todas las épocas ha acompañado, con mayor o menor acierto, el surgimiento de tendencias estéticas, en la etapa contemporánea —al menos en lo que respecta a la poesía— nos encontramos con un vacío terminológico y compilador considerable.

La propuesta de Isla Correyero en *Feroces: Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (1998), cuya voluntad compilatoria parece surgir de un posicionamiento crítico plenamente exocanónico (Escandell), es sintomático del caso de dispersión que referimos, pues no es objetivo de la antología abrir un horizonte alternativo compartido, sino todo lo contrario: “su aparente degeneración sólo es el camino más útil y eficaz para moverse, para reconstruirse, para reciclar todo lo que pueda ser reciclable” (10). Pero no es el único ejemplo que encontramos. Domingo Sánchez-Mesa, en su antología *Cambio de siglo*, rechaza para la categorización antológica el término *generación* por su desacuerdo con la noción de *juventud* que la acompaña, así como por no comulgar con las lógicas propagandísticas que la sostienen. Y escribe: “Aun a riesgo de una menor claridad en la clasificación historiográfica, esquivando el sistema de ‘generaciones’ se responde mejor no sólo a la pluralidad real en que se mueven las escrituras de estos poetas ya en ningún caso ‘jóvenes’” (20). No obstante, tampoco demanda ni busca una alternativa terminológica al conjunto, algo en lo que parece contradecirse cuando, más tarde, y a propósito del trabajo antológico, afirma: “Cuanto más crece el espacio poético y la miríada de

jóvenes poetas con sus principales publicaciones, más necesaria es la labor crítica y reguladora de un género” (25).

Por su parte, en *Así que pasen treinta años... Historia interna de la poesía española contemporánea* (2018), Remedios Sánchez García señala que “a la crítica le resulta más cómodo hablar de individualidades significativas en cada época para evitar profundizar en el fondo de la cuestión” (21), pero las resoluciones y propuestas de la investigadora catalana en torno a la necesidad de conjunto todavía amparan y promueven las viejas categorías. Así lo exhibe: “A falta de mejor modo de segmentación analítica, en este momento el generacional es el modelo más adecuado en nuestra opinión” (32)². Resolución, a fin de cuentas, con la que no podemos estar más en desacuerdo. En primer lugar, porque imprimir esta categoría a las corrientes literarias del siglo XXI implica ignorar aquellas voces que las constituyen y que, explícitamente, no se sienten parte de ella: bien porque son conscientes de sus connotaciones canónicas y sus maniqueas afueras, pues las generaciones poéticas españolas han sido estructuralmente masculinas (Benegas y Munárriz; Rosal)³, así como se han vinculado a la consolidación y conservación de la literatura nacional (Rábade Villar 27); bien porque las justificaciones que tradicionalmente ha transportado dicha noción no responden ya a un tiempo de vínculos horizontales y desdén por las viejas fórmulas, de las que principalmente interesa corregir sus pactados olvidos. En definitiva, y como bien subraya Enrique Falcón, “importan menos ahora los calificativos estrictos que propone el etiquetado literario y más las visiones de mundo” (7); esto es, hacen falta aproximaciones secuenciales más amplias, lo que no implica que quieran formarse con voluntad definitiva, sino todo lo contrario, con la intención de aventurar términos para que el pensamiento se mueva y se regenere, esto es, con la intención de que la crítica poética avance y poco a poco se transforme desdiciéndose.

2 A este respecto, recogemos y destacamos la impresión de Mora sobre la comodidad de las últimas aportaciones críticas dentro del campo poético: “Resulta paradójico que la mayoría de estudiosos de la poesía española comience sus libros atacando el método de las generaciones utilizando convincentes argumentos para luego declarar que es la única manera de registrar fehacientemente un período artístico, lo que redundaría en la obcecación y la sostiene, sin combatirla” (*Singularidades* 105).

3 Como bien ha demostrado María Rosal en *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*, de forma empírica, tan sólo un 13 % de los nombres antologados en las últimas tres décadas son mujeres, porcentaje muy lejano de la realidad de la proporción de escritoras en el mercado editorial de la poesía (62). Por su parte, Noni Benegas, en el estudio preliminar de *Ellas tienen la palabra* (1997) —antología que elabora junto a Jesús Munárriz— rescata de los vacíos antológicos un total de 41 mujeres poetas nacidas a partir de 1950 hasta 1971. Una tarea que si bien ilumina, con creces, las sombras pautadas de nuestra tradición, todavía sufre la dosis machista de ser catalogada como “chantaje victimista” por el crítico literario extremeño José Luís García Martín (475-476) —conocido defensor, por otra parte, del método generacional—, quien no parece tener reparo alguno en señalar que: “escritoras olvidadas las hay a docenas, y escritores a cientos o a miles, y la mayoría, en un caso y en otro, están muy justamente olvidados” (477), así como tampoco en malgastar casi el cincuenta por ciento del aparatage crítico de su *Generación del 99* en desdeñar las críticas que estudiosos del tamaño de José Carlos Mainer han hecho sobre sus análisis y métodos.

En “La construcción historiográfica de la ‘generación deshabitada’” (2022), la investigadora Araceli Iravedra revisita y analiza con rigurosidad algunas de las antologías citadas en esta investigación por ser el procedimiento historiográfico que más ha sostenido el relato generacional, pese a considerar la importancia de tener en cuenta otros instrumentos (artículos, ensayos, monografías, manuales, reseñas) a la hora de fabricar la historia crítica de la poesía última. Iravedra es consciente de que los programas antológicos han jurado bandera generacional y si bien, en ocasiones puntales, reconoce las limitaciones de ese molde para la nueva horda de poetas, y subraya la necesidad de flexibilizar los automatismos y aplicar los factores correctivos necesarios para lograr un modelo de ordenación de la serie literaria que no olvide la ineludible realidad de los fenómenos transgeneracionales (9), lo cierto es que no llega a proponer un marco conceptual capaz de sortear dichas carencias y abrazar las necesidades que señala.

Por todo lo expuesto, y en ese afán de lograr una alternativa teórica a los pegamentos ideológicos importados de corrientes poéticas pasadas, una alternativa que abrace y signifique las voces que ocupan el panorama poético de la última década, seguiremos los postulados teóricos de algunos filósofos contemporáneos del ámbito hispánico, como Marina Garcés, Fernando Broncano o José Manuel Arangüés, quienes se han ocupado desde distintas perspectivas críticas, culturales y filosóficas, de conceptos como comunidad, implicación, afectividad o fraternidad, entre otros. Algunas de sus reflexiones, lecturas y propuestas nos servirán para abrir un horizonte de pensamiento común entre la crítica poética del último tiempo. Con ello, no pretendemos imponer una mirada conceptual unívoca, sino empezar a abrir un horizonte en el que los poetas puedan pensarse como comunidad sin que por ello tengan que ocultar sus singularidades y diferencias.

Otras formas de agrupación crítica para la poesía hispánica del siglo XXI

En el año 2018, Álvaro López Fernández, Ángela Martínez Fernández y Raúl Molina Gil coordinan un monográfico en la revista *Kamchatka* titulado “Lecturas del desierto: nuevas propuestas poéticas en la España actual”, que aspira a recoger las últimas tendencias poéticas de principios de siglo, aquellas fraguadas por “los autores y autoras (más) jóvenes, aquellos que, por edad, han publicado necesariamente toda su producción en el siglo XXI, es decir, después de la referida ruptura interior de la poesía de la experiencia que abrió un ‘nuevo’ horizonte de posibilidades líricas en España” (9). Entre la maraña de propuestas, advierten tanto una notable distancia

entre la práctica poética y las aportaciones críticas, como una destacable ausencia de investigaciones sobre poesía escrita en otras lenguas peninsulares (10). Y eligen, como etiqueta de presentación, la imagen valentiana del desierto que, tal y como explicarán más tarde, en un segundo monográfico dedicado al mismo asunto, les permite transmitir dos ideas: por un lado, la rápida reconstrucción y reelaboración de las voces poéticas, esto es, la sensación, sin asideros, de permanente cambio; y por otro, la escasa atención y aportación crítica prestada al género.

El objetivo es entonces “cartografiar”, “construir la leyenda de un plano”, “ofrecer coordenadas”⁴, pero la resolución se queda exactamente en eso: respuestas ya encontradas y planteadas en las hipótesis. Y, si algún paradigma aglutinador pudo elevarse entre la maraña de voces, es importado y reciclado de viejas aportaciones teóricas. Así, nos dicen, continúa la poesía social, el fenómeno *best-seller* y la poesía experimental. En definitiva, “realismo”, “figuración” y “diferencia” siguen operando para los nuevos proyectos poéticos que, si se singularizan por algo, es precisamente por su dispersión y enlaces temáticos: el cuerpo, la enfermedad, el territorio, etc. (Molina Gil y López Fernández 2).

Frente a aquel primer intento de respuesta crítica, a cuya carta de presentación subyace un tono quizás algo pesimista, en el último monográfico presentado por López Fernández y Molina Gil (2023) para la revista *Tropelías* se abre, aunque todavía en construcción, una vía, una red, una madeja de cuyo hilo queremos tirar para ofrecer y proponer un nombre, una posible fórmula discursiva de agrupación al conjunto de voces que, de entre los nacidos en los 90, viene cogiendo el relevo de sus “madres generacionales”: García Faet, Unai Velasco, María Salgado, Lola Nieto o Ángela Segovia, entre otros. (2). Pues entendemos que ese diálogo intergeneracional sobre el que pone el foco este último monográfico —“el objetivo, ahora, no es el estudio general de lo presente, sino la construcción de una arqueología que nos muestre el tránsito y el diálogo intergeneracionales que se están produciendo” (3)— todavía no ofrece su singularidad e independencia a la producción de la nueva horda de voces poéticas, entre las que recordamos algunos nombres referidos por Gil y López, como Andrea Abello, María García de la Cruz, Laura Rodríguez Díaz, Juanpe Sánchez López, Pablo Velasco Baleiriola; y añadimos otros: Rosa Berbel, Juan Gallego Benot, Rodrigo García Marina, etc.

4 Acercamiento muy parecido e idéntico en sus formulaciones a aquel que Alejandro Krawietz y Francisco León en *La otra joven poesía española* (2003), y el citado Sánchez-Mesa en *Cambio de siglo* (2007), donde los críticos hablaban, respectivamente, de la voluntad de hacer visibles determinados “microclimas” (León y Krawietz 22), a fin de trazar un mapa poético patrio (Sánchez-Mesa 19). No obstante, dichas formulaciones, de tanto atender a las coordenadas de la estructura, olvidaron la importancia de proponer una delimitación estética a sus partes: “tampoco podrá ser definitorio el eclecticismo, que es un ejercicio de síntesis que suele emplearse e intensificarse desde los novísimos hasta hoy” (Abril 42).

En lo que respecta a los intentos de agrupación, creemos que lo signado por este recentísimo y, en otro orden de cosas, valiosísimo monográfico, no solo puede ser problemático para el avance de la historiografía poética, sino que es importante que se repiensen sus coordenadas teóricas a la luz de un radio más amplio que aquel que cierran los estudios literarios o, más concretamente, la crítica poética. Hablamos de la siguiente apreciación de los coordinadores de ambos monográficos sobre los objetivos de publicación del último *dossier* en *Tropelías*:

Una serie de factores parecen habernos dado la razón en algunos planteamientos. Un caso es la no existencia de rótulos generacionales o, mejor, el no triunfo de los mismos: ya no es posible hablar de compartimentos estancos ni de sintagmas que acrediten la pertenencia a una u otra vertiente y condicionen, por consiguiente, el discurso poético y crítico de sus miembros (2).

Determinación que, si bien en una primera impresión pareciera ofrecer y subrayar las libertades formales y enunciativas de las últimas voces, lo que en realidad hace es restringir su posibilidad de llamarse tiempo y, con ello, contribuir a la trillada imagen de un desgajamiento, de un “desierto” que, en su afán de dispersión, se resuelven incapaces de abrir un horizonte (est)ético compartido. Esto es, frente a la libertad, se cae y se redonda en el liberalismo. Tal y como subrayó la filósofa catalana Marina Garcés en *Un mundo común* (2018): “Vivimos en una sociedad que, paradójicamente, promueve las ideas de libre pensamiento a la vez que desactiva todos sus efectos” (98).

Garcés detecta, entre las formas de despotismo crítico a las que asistimos, una catalogada como “diversificación indiferente”, aquella que nos instala en un mundo de arbitrariedades como consecuencia de pensar y promover que la diferencia es lo que enriquece un tiempo, cuando “es lo que nos hace indiferentes los unos respecto a los otros” (99). Lo que ocurre tras este ideal dispersivo y heterogéneo es un empleo, como mecanismo de coexistencia literaria, del “ideario universalista”: “la forma abstracta que toma el *estar-juntos* en la era del individuo” (22). Utopía comunitaria que, como bien se ha demostrado, aísla y deja intacta, tras su falsa apariencia integradora, la relación individualizada del hombre —en este caso el poeta— con la realidad: vía que nos invita a seguir el capitalismo para funcionar. En esta línea de reflexión, el crítico de poesía Juan Carlos Abril invita a tomar partido:

Naturalmente, existe una relajación terminológica que debe procurar el entendimiento de las partes, y no la discusión infructuosa. Pero conviene que los estudios críticos vayan asimilando las nuevas formas de pensamiento y que nosotros vayamos reivindicando estas nuevas categorías, porque son el futuro de cualquier *hermeneusis*, ya sea para aplicarlas a un poema, a una corriente, a un movimiento más amplio o a una época (43).

Hoy más que nunca es importante que la cultura, una de las pocas facciones —pese a sus coqueteos con el sistema— con la cual practicar la resistencia, no reproduzca el discurso neoliberal de la dispersión, de ignorar y desatender lo común. Como propone Juan Manuel Aragüés en la introducción a *Deseo de multitud: diferencia, antagonismo y política materialista* (2018): los recientes cambios sociales, fruto de las diversas crisis, no solo nos exigen “repensar los modos de organización, las maneras de hacer política”, sino que también nos sitúan frente a “la necesidad de repensar nuestras herramientas conceptuales” (11).

De acuerdo con la resolución de evitar la etiqueta *generación* —aun reconociendo sus logros en otros momentos de la historia—, pero no así el riesgo de abrazar un tiempo poético que, hoy más que nunca, necesita de lazos conceptuales de implicación y colectividad por parte de la crítica, el objetivo de esta investigación es empezar a probar herramientas hermenéuticas y proponer formulaciones conceptuales que, sin dejar de recoger las discrepancias, pongan el foco en aquello que comparten las últimas tendencias poéticas del siglo XXI. En resumen, “se trata de construir un sujeto colectivo antagonista” (Aragüés 14), pues “el antagonismo no es el afuera (natural) de la sociedad. Es su fundamento y su motor” (Garcés 35).

Por todo lo expuesto, y con la voluntad de abrir el diálogo poético a otros lugares de enunciación y experimentación crítica, como el de la filosofía hispánica contemporánea, con la que comparte lugar y tiempo, proponemos partir de las nociones de “comunidad epistémica” y de “fraternidad epistémica” que el filósofo castellano Fernando Broncano (“Teoría y práctica”) propone como recursos colectivos de pensamiento emancipador frente a la noción de “injusticia hermenéutica” desarrollada por Miranda Fricker en la obra homóloga: *Injusticia epistémica* (2017). A dichas nociones de conceptualización colectiva nos referiremos para más tarde desarrollar su aplicabilidad en el marco de la poesía española del siglo XXI.

Comunidades y fraternidades epistémicas: una alternativa al concepto de generación

En su introducción a *Injusticia epistémica*, a medio camino entre la ética y la epistemología, la filósofa británica Miranda Fricker parte de una idea muy clara: “una brecha en los recursos de interpretación colectivos sitúa a alguien en una desventaja injusta en lo relativo a la comprensión de sus experiencias sociales” (18). Nuestra ubicación en un tiempo y un espacio concretos, esto es, nuestra condición de seres situados socialmente, condiciona no solo aquello que podemos saber y conocer, sino también aquello

que ignoramos o no podemos llegar a reconocer con las herramientas conceptuales de las que contextualmente disponemos. Esto se produce por un vacío en los recursos hermenéuticos colectivos.

Los ejemplos reales que toma la filósofa para introducirnos a la noción titular de su obra los importa del ámbito del feminismo y son protagonizados por dos mujeres: Wendy Brown y Carmita Wood, quienes experimentan y sufren durante mucho tiempo “depresión postparto” y “acoso”; sin embargo, ni ellas ni sus familiares y amigos son capaces de reconocer ni identificar lingüísticamente como tales dichas situaciones —pues todavía no hay un nombre socialmente pautado para ello—, lo que revierte en sentimientos de culpa y de daño personalizados, esto es, en una situación de “agravio epistémico”. Así lo traslada Fricker: no es hasta que Brown, motivada por una amiga, entra en un pequeño grupo de mujeres que comparten sus experiencias con la depresión que es capaz de asumir el daño no como una deficiencia personal, sino como una combinación de condicionantes psicológicos y de un motivo social claro: el aislamiento (239-240).

Por su parte, Carmita Wood, trabajadora del Departamento de Física Nuclear de Cornell, se ve obligada a pedir traslados e incluso a solicitar una prestación de desempleo al sentirse incapaz, inmersa en la confusión de hechos que estaba sufriendo, de describir y poner nombre a la experiencia de acoso en el entorno laboral que está viviendo. Gracias a un seminario en el que Wood escucha a otras mujeres compartir sus vivencias, hasta entonces silenciadas, se produce en ella una “revelación profunda” y el silencio —hasta entonces espacio de agravios— toma forma de “acoso”. En su búsqueda de términos efectivos para presentar una denuncia, las mujeres hallan el término paraguas que no solo servirá para presentar el documento, sino para poner fin a algo mucho más grande: “una desventaja cognitiva aguda derivada de un vacío en los recursos hermenéuticos colectivos” (243).

Lo terrible de la “injusticia hermenéutica”, tal y como la desarrolla Fricker, es que ni víctima ni opresor son realmente los responsables de estar “cognitivamente incapacitados” para una comprensión/interpretación adecuada de los hechos; sin embargo, la desventaja y el agravio solo recae en uno. Ambas experiencias resumidas por Fricker —sintomáticas de lo que implica personal y colectivamente la injusticia hermenéutica— se sitúan en el ámbito de la lucha ética y cognitiva por los derechos humanos y de las mujeres, y no es nuestra intención frivolar con el término ni mucho menos importar sus logros —que por cierto son muchos, tanto en el ámbito de la ética discursiva como en otros— a nuestra disciplina. Sí, en cambio, nos parece operativa la noción para localizar el vacío discursivo y terminológico que muchas veces acompaña a la poesía

contemporánea desde que cayó en la falsa y reductiva dialéctica de la realidad-diferencia. Términos que no solo ya no recogen ni sitúan las nuevas corrientes poéticas, sino que contribuyen a opacar y a poner un velo en la experiencia poética contemporánea tanto vivida de forma individual como colectiva, impidiendo no solo la posibilidad de reconocer el “yo” poético en la experiencia común, sino también la sensación de pertenencia a un movimiento literario mayor.

Se podría argumentar, en este último sentido, que muchos escritores estarán cómodos en una posición torremarfilista y no necesitarían ni demandarían la sensación de vinculación a una comunidad literaria que, por cierto, ha sido más reconocida y teorizada por sus exclusiones que por su fuerza colectiva. Sin embargo, creemos que esta voluntad deliberada de individualismo también se explica por un vacío en los recursos hermenéuticos compartidos: no sentirte parte de un tiempo literario, no reconocer tu propuesta poética como una aportación vinculada —ya sea por razones éticas, políticas o estilísticas— a una red de voces que, en la sincronía, se sitúan en tu mismo tiempo, puede deberse a una metaceguera colectiva: “Pensamos en la ignorancia como mera ausencia, pero en realidad es lo contrario, es presencia manufacturada por imaginarios que operan como pantallas opacas” (Broncano, *Espacios de intimidad* 139). Es curioso, pero lo individual es una ficción que se crea a expensas de lo colectivo. ¿Operamos realmente de manera tan individual como creemos? Empleamos nuestra libertad para reafirmar nuestras individualidades, “pero este reino es frágil porque es una invención, es el cálculo de una ficción que ha negado sus variables fundamentales” (Garcés 33). Por otra parte, esta idea de injusticia hermenéutica aplicada al ámbito literario vendría a romper con la manida idea de “distancia histórica”⁵ como condicionante necesario para interpretar correctamente un nuevo tiempo estético. Pues solo los agentes sociales, contextualmente situados, y coordinados en entender las razones de la interdependencia, pueden todavía movilizar las barreras y obstáculos que impiden el avance individual y coral de las obras en las que se ven inmersos. “En las sociedades occidentales modernas la palabra ‘nosotros’ no nombra una realidad sino un problema. Es el problema sobre el que se ha edificado toda nuestra historia de construcción y de destrucción” (Garcés 28). No se trata, podría argumentarse en este caso, de historia de literatura, pero para que la literatura haga historia, los agentes implicados, por razones de la índole que sea, han de favorecerse espacios discursivos de encuentro y reunión: no solo en el debate público —mesas redondas, encuentros poéticos, festivales de lite-

5 Es importante señalar, como bien apunta Remedios Sánchez García, que “para llegar a los estudios diacrónicos hay que empezar por los sincrónicos e ir sumando prácticas poéticas, nuevas conquistas de la palabra en el poema, escritores valiosos que aprecia el público que compra libros” (*El canon abierto* 22).

ratura—, sino también en el discurso crítico, espacios en los cuales también se acojan y adviertan las diferencias y particularidades de cada propuesta poética.

En su lectura de las implicaciones que la injusticia hermenéutica tiene para grupos sociales subalternos, y atendiendo especialmente a ese factor comunitario que pondría fin a esa laguna en los recursos hermenéuticos comunes, el filósofo castellano Fernando Broncano toma el concepto de “comunidad epistémica” que Peter M. Haas propone, en el marco de las relaciones internacionales, para nombrar a una clase de agentes intermedios entre la sociedad y los responsables políticos que intervienen en la creación de políticas públicas.

Lo que importa de la idea es que capta procesos reales de formación de redes que se mueven entre la reflexión y la performatividad, y que se justifican porque la complejidad de los problemas que tratan no puede ser abordada por las unidades de pensamiento o acción tradicionales (“Teoría y práctica” 17-18).

En estos términos, podemos entender las comunidades epistémicas como conjuntos heterogéneos de personas que tienen el fin de localizar maneras y recursos con los cuales combatir problemas que quedan fuera de las competencias del sistema institucional. Una acción colectiva que no entiende de clases sociales ni de niveles formativos altos, sino que logra su fuerza en la formación en red. En los siguientes términos desarrolla el concepto:

Una comunidad epistémica puede definirse, pues, como un grupo de heterogénea composición y capital cultural cuyo objetivo es encontrar los recursos necesarios para tratar problemas complejos que no son abordados por las instituciones y disciplinas existentes, bien por razones de interés activo, bien por desidia e indolencia epistémica. Estos grupos pueden tener un grado de formación y experticia muy alto, muy bajo o muy heterogéneo. Lo esencial es que se articulen como acciones colectivas de creación de recursos hermenéuticos y explicativos comunes orientados a problemas específicos. Como tal, la idea de comunidad epistémica es neutra respecto a la división social entre grupos dominantes y subordinados, se trata por el contrario de una intervención en el eje de los recursos comunes respecto a la disponibilidad de recursos hermenéuticos y explicativos necesarios para entender y hacerse cargo de un problema común (“Teoría y práctica” 18).

Sería interesante reconocer a la crítica poética y a los poetas como parte de este conjunto. No obstante, para Broncano las comunidades epistémicas pueden ser una herramienta colectiva insuficiente a la hora de alcanzar resoluciones efectivas, pues cuando existe una desigualdad no se produce solo por una falta de recursos colectivos, sino porque existe un muro interno más alto que imposibilita el acceso: ¿qué hay de las opresiones y violencias ocultas que aloja el agente oprimido en sí? (“Teoría y práctica” 18-19).

Por ello, y apoyándose en la idea de “confabulación” (relatar-juntos) que Belén Gopegui propone en su tesis doctoral *Ficción narrativa, autoayuda y antagonismo* (2019), Broncano acuña el término de “fraternidad epistémica” como aquella compuesta por personas conscientes de vivir en una posición de vulnerabilidad con respecto a alguna cuestión y, como respuesta a esa falta de ayuda colectiva, deciden reunirse y agruparse con la voluntad de extraer del encuentro “lazos de reconocimientos mutuos” que, como bien insiste Broncano, pueden no alcanzar un cambio en los recursos conceptuales insuficientes, pero movilizan el pensamiento en un horizonte común de enunciación (“Teoría y práctica” 20).

Si bien, en este sentido, puede resultar más complicado encajar el papel del poeta como parte de una comunidad fraternal, también es cierto que se puede pensar o movilizar el discurso colectivo a través de la poesía, pues esta no necesariamente te sitúa fuera de una posición de vulnerabilidad, sea esta autorial o literaria; hay muchos poemarios, de hecho, que se construyen desde una posición manifiestamente vulnerable. Por tanto, puede suceder que, además de formar parte de la comunidad epistémica de un tiempo, cooperes dentro de redes de fraternidad epistémica, en las cuales tu voz poética vulnerada con respecto a determinados asuntos —el género, el territorio, la lengua, e incluso, alternativamente, varios de ellos— resulte más productiva si dialoga con determinadas voces o libros que exploran discursivamente en la misma dirección que tú. Pienso en la amistad entendida dentro del marco de las *nuevas masculinidades* que explora Luis Díaz en *Los bloques naranjas* (2023), y que sin duda comparte horizonte ético y político con *Los reales sitios* (2022), de Juan de Salas o con *Desde las gradas* (2021), de Juanpe Sánchez López.

Además de lo expuesto, es interesante señalar que podría criticarse la existencia de una separación entre la voz poética y la voz autorial, de manera que si no te consideras o no participas identitariamente de una causa, no puedas formar parte de una comunidad fraternal epistémica que la analice discursivamente. No obstante, nuestro posicionamiento, en este sentido, creo que es claro: no hace falta (o no es condición *sine qua non*) ser para pensar en o para comprometerse con. Como diría el poeta Pol Guasch en una entrevista concedida al medio cultural *Catorze: Cultura Viva*: “Concebre que l’única veritat és aquella que s’ha viscut és una idea molt pobra de l’escriptura i la literatura, perquè vol dir que estem cenyits a la nostra experiència. On queda, aleshores, la imaginació? On queden la ficció, l’especulació, els mons possibles?”⁶

6 “Concebir que la única verdad es aquella que se ha vivido es una idea muy pobre de la escritura y de la literatura, porque quiere decir que estamos ceñidos a nuestra experiencia. ¿Dónde queda, entonces, la imaginación? ¿Dónde la ficción, la especulación, los mundos posibles?” (Traducción de la autora).

En definitiva, considerar las propuestas de Broncano para el marco de las comunidades literarias pone fin a una laguna teórica insostenible en la crítica de la poesía contemporánea última. Los conceptos de “comunidad” y de “fraternidad” epistémicas, en su voluntad de encontrar razones y términos para el decir común, ofrecen una posibilidad de encuentro, una coordenada desde la que pensar las formulaciones literarias de manera grupal y no disgregada. Broncano pone como ejemplo de “fraternidad epistémica” un grupo de mujeres reunidas en un club de lectura, cuyas aportaciones puede que no se introduzcan en una “investigación cuantitativa al uso”, por formar parte de una “microdinámica de distribución y producción de conocimiento”, pero sin las cuales tampoco se habría logrado el cambio. “Sin la existencia vetuada, inconexa de miles de grupos como este seguramente tampoco existirían lo que llamamos movimientos sociales” (21).

La tesis que quiero sostener en esta investigación es que un grupo de poetas reunidos —de manera colectiva o individualizada— en torno a la resolución lingüística de un problema ético/epistémico común supone un avance en los recursos hermenéuticos compartidos de los que hablaba Fricker. Quizás la vertiente ética sea residual en estas agrupaciones literarias —aunque esto, evidentemente, es discutible— y por tanto no sea tan identificativo hablar de *fraternidades*; no obstante, sus aportaciones e investigaciones discursivas en torno a limitaciones conceptuales compartidas justifica la operatividad epistémica de dichas comunidades epistémicas literarias.

A su vez, un grupo de poetas reunidos en torno a una mesa de debate también estaría participando de este término paraguas que es *comunidad epistémica*. Puede no haberse reparado en ello, pero una de las grandes hazañas del término es que funciona tanto en contextos orales de discusión de ideas —encuentros literarios, mesas redondas, presentaciones de libro— como en contextos escritos de agrupación colectiva: hablo de determinadas antologías o estudios compilatorios; en este último caso, el crítico sería el encargado de armar la comunidad, participando, con sus estrategias y motivos de engarce, también de ella.

A continuación, quiero proponer tres ejemplos muy recientes de agrupación literaria que, si bien con matices, funcionan como marco y espacio de encuentro. Se trata de tres obras compilatorias que, partiendo de principios diversos, forman una red de confabulación literaria. Podría señalarse que las antologías, hasta ahora, han constituido programas literarios estancos y profundamente delimitados, y a menudo han estado vinculadas a la legitimación de la categoría generacional. No obstante, nuestra voluntad es sostener que en ningún caso es esta idea de conjunto sesgado la que acompaña los siguientes volúmenes: *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién*

cortadas (2021), *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (2022) y *Herbario de amores dulces* (2023).

En *Cuando dejó de llover*, encontramos un ramo de flores que se organiza en color y forma; heterogéneo, pero no por ello desvinculado. Un ramo que reniega de “la división por nombres propios e individualidades” (Arroita y Fernández Bruña 19), unido y enraizado en su des-jerarquías:

La clave de esta división no es supeditar nuestras diferencias bajo un cierto orden estructural [aquel que ha seguido y fomentado el método generacional], sino aunar aquellos textos que aumentan su significación cuando se enraizan con aquellos otros que les hacen, al mismo tiempo, de diferencia y de valor añadido (19).

En definitiva, frente a la suma de individualidades, frente a la diversidad de corrientes y coordenadas, sus antólogos reivindican la vinculación (est)ética y afectiva con la voluntad de participar, conjunta y desdiferenciadamente, del nuevo milenio: “Y nosotros que somos muchos, / cada uno dividido en muchas partes” (13), como anuncia el dictamen de San Agustín recogido a modo de epígrafe. Sea, pues, este el modelo programático que construye la poesía española de nuestro tiempo: una poesía que, si bien participa del término *generación*, lo hace en calidad bolañiana, esto es, como esa “oda a la amistad literaria, al grupo enérgico de colegas con los que compartir [...], lejos del academicismo estéril y a favor de lo que a veces soñamos” (158), el sueño de una lengua común, tal y como resuelve Luna Miguel en el epílogo al volumen.

Por su parte, la antología apropiacionista *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (2023), coordinada, editada y prologada por el artista multidisciplinar Manuel Mata, presenta una razón de conjunto abierta a la formación de una comunidad poética que, lejos de sostenerse en cronologías pautadas o en nociones de *genio* y *originalidad*, se expande al pensamiento y al lenguaje colectivos. Siguiendo la lógica apropiacionista, muy diferente a la del plagio —“plagio es suplantar la identidad de otro y joderle la vida, apropiación ponerle a tu hija el nombre de su abuela” (9)—, Mata reúne las voces de cincuenta poetas que toman las palabras de otro autor u autora —desde novelistas hasta artistas gráficos, pasando por cineastas— para armar un conjunto de poemas que preservan, sin adiciones ni intervenciones gráficas, el fragmento. “La única alteración permitida ha sido la versificación; lo cual no es precisamente poco, pues [...] la simple descontextualización de una frase imbuye a esta con un nuevo cometido” (Mata 9-10). Solo alterando el ritmo, la expresión y el mensaje ya cambian. Este reciclaje verbal dotado de sentido poemático no solo tiene por base constitutiva el depender sustancialmente del lenguaje de otro, sino demostrar el potencial poético de la interdependencia, esto es, que “cada elemento eficaz merece una segunda oportu-

nidad de venirse abajo. Para ello, necesita un nuevo sistema, un nuevo escenario, un nuevo artífice” (10).

Por último, nos referiremos brevemente a *Herbario de amores dulces* (2023), una de las últimas antologías de poesía hispánica que también parece conformarse siguiendo un afán ético de reunión discursiva y celebración colectiva de aquello que nos une: el amor, motivo en torno al que orbitan las casi cuarenta voces que la conforman. “Voces vivas que traen nuevas definiciones abiertas, que fracturan el límite de la palabra y la amplían” (López Montero 11). La voluntad final, además de reconocer las dudas compartidas y, con ello, “abrir un hueco en la vulnerabilidad del otro”, es “sacar el amor de la melancolía” (7), que, como la nostalgia, se impone como obstáculo y estancamiento, impidiendo que el deseo de estar-juntos, el deseo de acompañar en la palabra, se mueva y llegue, aun con todas sus faltas y dudas, al otro.

Esta selección de poemas es, en palabras de su editora, “un jardín, que es una constelación, que es celebración y fiesta” (López Montero 11). Declaración que recuerda a la entrevista que Juanpe Sánchez López concedió al medio digital *Ethic*, titulada “El amor es una condición necesaria para concebir el futuro”, donde el poeta señala: “Querer a alguien es invitarle a una fiesta, porque es un sitio al que vas simplemente para disfrutar, sin pensar en sacar ningún rédito más allá del tiempo compartido”. En definitiva, la apuesta y el trabajo compilatorios de Andrea López Montero, cuyo prólogo a la antología lleva por título “Presentación botánica de los autores-hierba”, logra, sin afán de dictamen, conformar una propuesta antológica que refuerza lo común sin dejar de considerar las singularidades y diferencias de cada miembro: “Querernos, al fin, como un ecosistema. Nada más” (López Montero 17).

Conclusiones

Por todo lo expuesto, y siguiendo los argumentos con los que Nogueira abría su *Antología da poesía galega próxima*, es importante extraer a la idea de generación, asociada con las nuevas corrientes estéticas y de *ruptura*, su condición de mitema. Y sacar del estancamiento terminológico a la crítica poética que, en los últimos tiempos, si bien renuncia abiertamente a reutilizar el término, tampoco propone alternativas posibles o modos de enunciación colectiva. Como bien ha señalado Juan Carlos Abril, “se ha descuidado mucho el análisis pormenorizado y textual, y quizá deberíamos dejar de pensar en categorías maniqueas [...] para pensar en otras nuevas razones que operan en el sustrato que mueve la poesía de nuestra época” (48). En consecuencia, creemos que proponer alternativas conceptuales para agrupar las últimas corrientes poéticas

de nuestro siglo, categorías como las de comunidad y fraternidad epistémica, nos permite hablar, lejos de una poesía “autista y satisfecha de sí” (Krawietz y León 17), de una pluralidad de voces que, sin renunciar a la libertad formal, problematizan temas capitales de nuestro tiempo (y de siempre), como la relación con el territorio, el amor y los afectos, entre otras; y abren, conjuntamente, horizontes conceptuales nuevos. Así lo verifica también el poeta francés Yves Bonnefoy:

Es en el nivel fundamental de relación con las palabras, en el seno de significaciones que ocultan la plenitud de las cosas, donde hay que comenzar la lucha contra la violencia y la justicia. Se trata de cuestionar, no los poderes del concepto, sino su tendencia a limitarse a unas representaciones del mundo autosuficientes, que se olvidan de nuestras necesidades de mortales (citado en Riechmann 113).

Ya no nos sirven las cronologías exactas para hablar de corrientes poéticas, tampoco la construcción dialéctica con la que hasta ahora se ha leído la historia poética en España. De hecho, “la dialéctica *realismo/simbolismo* resulta altamente insatisfactoria desde una óptica crítica, y [...] se topa con algunos inconvenientes de tipo epistemológico, como qué hacer con realidades paralelas o con formas híbridas de conocimiento en estos días de perplejidad cuántica” (Abril 38). Es momento, por tanto, de abrazar en las voces de nuestro tiempo su fragmento de mundo común; el cual, en palabras de Marina Garcés, “No nos presenta ni una definición ni una imagen de la totalidad, sino que nos inscribe en la continuidad de los seres inacabados y hace de ella nuestra situación” (13).

Esta es la dirección que parece seguir la poesía hispánica entrada la segunda década del siglo XXI. Los lazos vehiculantes serían el amor por las palabras y las afinidades electivas, motivos suficientes para abrir un horizonte en el que *Estar con otro* (2023), como bien reza el título del último poemario de Carlos Catena. De esta forma, puede abrirse un espacio discursivo horizontal que haga del poema un arma ética en busca de nuevas posibilidades formales y epistémicas en la interdependencia de voces.

Ahora bien, esta idea de comunidad poética que tiene como marco formativo —y toma como principio rector— los estudios afectivos, ya ha sido explorada por la crítica. Margalida Pons (2016) recupera nociones como la de “comunidad emocional” de Rosenwein para hablar de aquellas agrupaciones sociales que analizan los modelos discursivos de expresión emocional del momento; o el de “comunidad de sentimiento”, del antropólogo Arjun Appadurai, este último centrado en aquellos grupos que imaginan y sienten de manera conjunta como resultado de experiencias compartidas. Sin embargo, a diferencia de estos, la comunidad epistémica no solo considera el

factor emocional, sino que este forma parte de un entramado mucho más extenso de prácticas discursivas que van enraizando lo ético y lo epistémico para alcanzar con ello avances formales, nocionales y temáticos decisivos y emancipadores dentro del género.

Si bien las herramientas conceptuales propuestas podrían ser insuficientes o arrastrar formulaciones equívocas, creemos que pueden ser operativas para que, progresivamente, vayan matizándose y proponiéndose otras.

A partir de estas constataciones podrían establecerse algunas aproximaciones a ciertos rasgos diferenciales, teniendo siempre en cuenta los matices que hemos adelantado: existen conjuntos que incluyen a otros conjuntos, y no pueden establecerse compartimentos estancos entre estilos y generaciones (Abril 37).

Se ha hecho mucha teoría crítica sobre poesía en clave idealista, pero todavía contamos con escasas aportaciones y lecturas sobre un género, el poético, que resulta mucho más productivo si se piensa —desde su génesis— a la luz de los presupuestos de la filosofía materialista. ¿Tendrá esto que ver con la insistencia en considerar el poema como una herramienta discursiva incapaz de operar sobre lo real? ¿Por qué tanto interés en subrayar su inoperancia política?

El compromiso poético, en los escasos momentos en los que se ha reconocido, siempre se ha singularizado. La voz del bardo leyendo el mundo, buscando un asidero —el cual, por cierto, resultará inencontrable— para su subjetividad doliente e incapaz de sitio. Y si esta subjetividad ha contemplado y reconocido al otro ha sido en momentos puntualísimos —pensemos en la poesía de posguerra, por poner un ejemplo— y sin llegar a asumirlo como parte operativa en la formación de su individualidad. Las antologías son una muestra preclara de lo expuesto: casi el total de los prólogos que las acompañan o bien insisten en la incapacidad de nota entre tantas voces únicas y distintas, las cuales casi pareciera que se reúnen únicamente para justificar su “ser irreconciliable”, o bien reducen a “los poetas a genéricos denominadores comunes” con el fin de que puedan responder de ciertas características comunes (Casado 18).

Quizás no estemos leyendo bien y sí se abre un horizonte de pensamiento común y una reflexión compartida —tal vez disonante en sus presupuestos, pero que a fin de cuentas busca atajar los mismos problemas: el género, la relación con la naturaleza, los lazos sociales y de parentesco—. Y desde esa voluntad común y compartida —ojo que compartir no significa anular diferencias, sino utilizarlas para lograr un proyecto de convivencia y habitabilidad operativa para todos— debemos leer las poéticas últimas. Es momento, por tanto, de reivindicar las comunidades epistémicas y las fraternidades como categorías compiladoras. Basta ya de entender la contemporaneidad poética

como un desierto de voces sin posibilidad de encuentro. Es momento, en definitiva, de ofrecer otro marco de inteligibilidad distinto —o que siempre estuvo ahí, pero nunca se puso a dialogar con los textos poéticos—. Siempre es lo ideológico lo que arma un grupo. Pues bien, que sea ahora la lógica de las ideas compartidas aquella que dé la definición de conjunto.

Bibliografía

- Abril, Juan-Carlos. “Hacia otra caracterización de la poesía española actual”. *Malos tiempos para la épica: Última poesía española (2001-2012)*, Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría (eds.), Madrid, Visor, 2013, pp. 35-48.
- Aragüés, Juan Manuel. *Deseo de multitud: Diferencia, antagonismo y política materialista*. Valencia, Pre-Textos, 2018.
- Arroita, Jorge y Fernández Bruña, Alejandro (eds.). *Cuando dejó de llover: 50 poéticas recién cortadas*. Palma de Mallorca, Sloper, 2021.
- Benegas, Noni y Jesús Munárriz. *Ellas tienen la palabra: Dos décadas de poesía española*. Madrid, Hiperión, 1997.
- Broncano, Fernando. *Espacios de intimidad y cultura material*. Madrid, Cátedra, 2020a.
- _____. “Teoría y práctica de las fraternidades epistémicas”. *Dilemata: Revista Internacional de Éticas Aplicadas*, no. 33, 2020b, pp. 11-21, <https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/412000343>
- Caballero Guisado, Manuela y Artemio Baigorri Agoiz. “¿Es operativo el concepto de generación?” *Aposta: Revista de Ciencias Sociales*, no. 56, 2013, pp. 1-45.
- Casado, Miguel (ed.). *Mar interior: poetas de Castilla-La Mancha*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2005.
- Catena Cózar, Carlos. *Estar con otro*. Valencia, Pre-Textos, 2023.
- Correyero, Isla. *Feroces: Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*. Barcelona, DVD ediciones, 1998.
- De Salas, Juan. *Los reales sitios*. Barcelona, Ultramarinos, 2022.
- Díaz, Luis. *Los bloques naranjas*. Barcelona, Caballo de Troya, 2023.
- Doce, Jordi. “Poesía española de hoy: de la arbitrariedad a la domesticación”. *Poesía hispánica contemporánea: ensayos y poemas*, Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce (eds.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 285-308.

- Escandell, Daniel (ed.). *Escrituras hispánicas desde el exocanon*. Madrid-Fránkfort, Iberoamericana-Vervuert, 2022.
- Falcón, Enrique (coord.) *Once poetas críticos en la poesía española reciente*. Tenerife, Baile del Sol, 2007.
- Fricke, Miranda. *Injusticia epistémica: El poder y la ética del conocimiento*. Traducido por Ricardo García Pérez, Barcelona, Herder, 2017.
- Garcés, Marina. *Un mundo común*. Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2018.
- García Martín, José Luis (ed.). *La generación del 99: antología crítica de la joven poesía española*. Oviedo, Nobel, 1999.
- Gopegui, Belén. *Ficción narrativa, autoayuda y antagonismo: un caso de escritura*. 2019. Universidad Carlos III de Madrid, tesis doctoral. <http://hdl.handle.net/10016/28348>
- Guasch, Pol. "Pol Guasch: 'L'escriptura és un gest d'esperança'". Entrevista con Abel Capdevila. *Cultura viva: Catorze*, s/f, <https://www.catorze.cat/biblioteca/pol-guasch-198673/> 17 Abr 2024.
- Iravedra, Araceli. "La construcción historiográfica de la 'generación deshabitada': una mirada desde las antologías poéticas". *Revista de literatura*, vol. 84, no. 167, 2022, pp. 7-35. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2022.01.001>
- Krawietz, Alejandro y Francisco León (eds.). *La otra joven poesía española*. Castellón de la Plana, Igitur, 2003.
- Leccardi, Carmen y Carles Feixa. "El concepto de generación en las teorías sobre la juventud". *Última década*, no. 34, 2011, pp. 11-32. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362011000100002>
- López Fernández, Álvaro; Ángela Martínez Fernández y Raúl Molina Gil. "Presentación: Lecturas del desierto: nuevas propuestas poéticas en España". *Kamchatka: Revista de análisis cultural*, no. 11, 2018, pp. 7-14. <https://doi.org/10.7203/KAM.11.12662>
- López Montero, Andrea (ed.). *Herbario de amores dulces*. Madrid, Piezas Azules, 2023.
- Mainer, José Carlos. "Sobre el canon de la literatura española del siglo XX". *El canon literario*, Enric Sullà (ed.), Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 271-299.
- Mata, Manuel (ed.). *¿De qué hablamos cuando hablamos de amor? Antología apropiacionista*. Córdoba, Cántico, 2023.
- Miguel, Luna. "Epílogo: A una generación la construyen todas sus voces; a una voz la construye toda su generación". *Cuando dejó de llover: 50 poéticas recién cortadas*, Jorge Arroita y Alejandro Fernández Bruña (eds.), Palma de Mallorca, Sloper, 2021, pp. 157-158.

- Molina Gil, Raúl. "El modelo generacional y la retórica de la ruptura o cómo se (nos) cuenta la poesía contemporánea en España: el decenio 1960-1970 como paradigma". *Artifara*, vol. 20, no. 2, 2020, pp. 47-65. <https://doi.org/10.13135/1594-378X/4362>
- ____ y Álvaro López Fernández. "Presentación: Experimentación y rupturas en la poesía española del siglo XXI". *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, no. 40, 2023, pp. 1-4. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2023409079
- Mora, Vicente Luis. *Singularidades: Ética y poética de la literatura española actual*. Madrid, Bartleby Editores, 2006.
- ____ (ed.). *La cuarta persona del plural: Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)*. Madrid, Vaso Roto, 2018.
- Nogueira, María Xesús (ed.). *13: Antoloxía da poesía galega próxima*. Galicia y Madrid, Chan da pólvora & papelesmínimos, 2017.
- Plaza González, Pedro J. "Bautismo y confirmación de la Generación Reset (1989-1999). Un análisis temático de la reciente poesía española". *Creneida*, no. 10, 2022, pp. 715-783. <https://doi.org/10.21071/calh.vi10.15094>
- Pons, Margalida. "Poetes empenyats: possibilitats i reptes del gir afectiu en la interpretació de textos literaris". *Els Marges*, no. 110, 2016, pp. 10-33.
- Rábade Villar, María Do Cebreiro. *Aproximación teórica o fenómeno antológico desde a perspectiva do espacio as antoloxías de poesía en Galicia e Cataluña*. 2004. Universidad de Santiago de Compostela, tesis doctoral.
- Riechmann, Jorge. *Aquí te quiero ver*. Barcelona, Icaria, 2005.
- Rosal, María. *Con voz propia: Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*. Sevilla, Renacimiento, 2006.
- Sánchez García, Remedios (ed.). *El canon abierto: Última poesía en español*. Madrid, Visor, 2015.
- ____. *Así que pasen treinta años... Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*. Barcelona, Akal, 2018.
- Sánchez López, Juanpe. *Desde las gradas*. Málaga, Letraversal, 2021.
- ____. "El amor es una condición necesaria para concebir el futuro". Entrevista con Lucía Tolosa. *Ethic*, 18 Ago 2023, <https://ethic.es/2023/08/entrevista-juanpe-lopez-amor-superemocional-futuro/> 17 Abr 2024.

Sánchez-Mesa, Domingo (ed.). *Cambio de siglo: antología de poesía española, 1990-2007*. Madrid, Hiperión, 2007.

Valverde, Álvaro. "Poetas reunidos". *Nacer en otro tiempo: Antología de la joven poesía española*, Miguel Floriano y Antonio Rivero Machina (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2016, pp. 7-12.

TERRITORIALIZAR EL ALMA DEL MUNDO

TERRITORIALIZING THE SOUL OF THE WORLD

TERRITORIALISER L'ÂME DU MONDE

Javier Antiñolo Rodríguez
Universidad de Granada
javierantinolo@correo.ugr.es

Fecha de recepción: 25/05/2024

Fecha de aceptación: 28/05/2024

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.30950>

[Preciado, Paul B. *Dysphoria mundi*. Barcelona, Anagrama, 2023]

Resumen: En *Dysphoria mundi*, su libro más reciente, Paul B. Preciado plantea que estamos viviendo actualmente un cambio de *episteme* que ha tenido como catalizador la pandemia de covid-19. Siempre en diálogo directo con autores como Foucault o Derrida, Preciado da cuenta del funcionamiento de las tecnologías de nuestro régimen actual, al que ha dado el nombre de “petrosexorracial”. Desde una perspectiva holística e interdisciplinar, Preciado incorpora instrucciones para una praxis concreta como respuesta a las formas de opresión contemporáneas, manifiestas estas en ideas como las de la diferencia sexual o la concepción binaria de género. Ante la violencia sistémica e institucional, el autor propone lógicas alternativas, nuevas formas de pensar —como las que exigen la hibridación antidisciplinaria o la desidentificación— que van acompañadas de estrategias políticas imprescindibles para la resistencia ante corrien-

tes de pensamiento reaccionarias. Preciado nos propone la deceleración de los ritmos del capitalismo tardío como parte de una reestructuración social y cognitiva necesaria para dibujar nuevas líneas de fuga.

Palabras clave: post-estructuralismo; género; sexualidad; Deleuze; disforia; subjetivación; identidad.

Abstract: In *Dysphoria mundi*, his latest book, Paul B. Preciado proposes that we are currently experiencing a change of *episteme*, caused by the covid-19 pandemic. Always in direct dialogue with great representatives of post-structuralism such as Foucault or Derrida, he gives an account of the functioning of the technologies of our current regime, which he has named “petrosexorracial”. From a holistic and interdisciplinary perspective, Preciado incorporates instructions for concrete praxis into the description of contemporary forms of oppression, manifested in ideas such as sexual difference or the binary conception of gender. In the face of systemic and institutional violence, the author proposes alternative logics, new ways of thinking—such as those demanded by antidisiplinary hybridisation or disidentification—that are accompanied by political strategies essential for resistance to reactionary currents of thought. Preciado proposes the deceleration of the rhythms of late capitalism as part of a social and cognitive restructuring necessary to draw new lines of flight.

Keywords: Post-structuralism; Gender; Sexuality; Deleuze; Disphoria; Subjectivation; Identity.

Résumé: Dans *Dysphoria mundi*, son dernier livre, Paul B. Preciado soutient que nous vivons actuellement un changement d'*épistème* catalysé par la pandémie de covid-19. Toujours en dialogue direct avec les grands représentants du post-structuralisme comme Foucault ou Derrida, il rend compte du fonctionnement des technologies de notre régime actuel, auquel il a donné le nom de “péto-sexo-racial”. Dans une perspective holistique et interdisciplinaire, Preciado incorpore des instructions pour une praxis concrète dans la description des formes contemporaines d'oppression, qui se manifestent dans des idées telles que la différence sexuelle ou la conception binaire du genre. Face à la violence systémique et institutionnelle, l'auteur propose des logiques alternatives, de nouveaux modes de pensée—tels que ceux exigés par l'hybridation ou la désidentification antidisziplinnaire— qui s'accompagnent de stratégies politiques indispensables à la résistance aux courants de pensée réactionnaires.

Preciado propone la *décélération des rythmes du capitalisme tardif* dans le cadre d'une restructuration sociale et cognitive nécessaire pour tracer de nouvelles lignes de fuite.

Mots clés: post-structuralisme ; genre ; sexualité ; Deleuze; dysphorie ; subjectivation ; identité.

Michel Foucault rescató en *Las palabras y las cosas* el término griego *episteme* para nombrar aquello que, en un momento histórico concreto, “define las condiciones de posibilidad de todo saber, sea que se manifieste en una teoría o que quede silenciosamente investida en una práctica” (166). Distingue así entre tres grandes *epistemes* que han dictaminado la aparición de los posibles discursos de los últimos siglos: la renacentista; la clásica, que abarca los siglos XVII y XVIII; y la moderna, en el siglo XIX. Cuatro décadas tras el fallecimiento de Foucault, cabe preguntarse cuál es la *episteme* actual y qué ocurre en los intersticios que se forman entre marcos epistémicos.

A esta cuestión quiere dar respuesta Paul B. Preciado con su *Dysphoria mundi*, y su diagnóstico es claro: estamos presenciando la transición de un sistema epistémico a otro y es por ello por lo que nos encontramos en un período tumultuoso, de cambio social y reconfiguración de los regímenes de conocimiento. Vivimos, pues, en tiempos disfóricos, como sentencia el propio Preciado: “La condición planetaria epistémico-política contemporánea es una disforia generalizada [...]; la resistencia del planeta vivo a ser reificado como mercancía capitalista” (22). El filósofo plantea una periodización distinta a la de Foucault, con la que señala que el poder y el régimen epistemológico contemporáneos son “petrosexorraciales”. Con raíces en el siglo XVI, el sistema petrosexorracial nace de la intersección del colonialismo y del esencialismo que sustenta el pensamiento de la diferencia sexual y racial. Frente a este régimen se elevan las fuerzas emancipadoras, concretadas en movimientos como la lucha antirracista, el ecologismo o la liberación transfeminista.

Como lleva haciendo desde la publicación de su *Manifiesto contrasexual*, Preciado nos invita a pensar en qué formas se territorializan y administran los cuerpos, la relación que existe entre el *socius* y las tecnologías del poder. Al igual que en el resto de su obra, Preciado lleva a cabo una denuncia de una de las encarnaciones del biopoder, la industria farmacopornográfica, compuesta por un conjunto de tecnologías químicas, hormonales y representaciones que generan adicción y moldean los cuerpos. El hecho que articula todo el discurso de *Dysphoria mundi* es la pandemia de covid-19 y sus consecuencias inmediatas en estos planos que ya ha delimitado y explorado en textos

anteriores. Como si se retirase un velo, durante la crisis del covid-19 quedó expuesta de forma más clara que nunca la gestión de la vida y la muerte en un conglomerado necrobiopolítico.

Hasta ese momento, las lógicas y tiempos capitalistas se han acelerado, como ha ocurrido desde la concepción del propio capitalismo. Pero frente a la propuesta de figuras reaccionarias como Nick Land, que exigen un incremento en la velocidad de estos procesos, Preciado ve como una alternativa viable la deceleración y es gracias al período de confinamiento que observa una manifestación real de esta posibilidad. Las ramificaciones van más allá del plano político, se extienden a la formación de los sujetos en sí. El aislamiento, los fallecimientos de seres queridos y las condiciones extremas que derivaron de esta situación se han traducido en pequeños cambios micropolíticos: “Esta triple crisis —de la percepción, de la sensibilidad y del sentido— podría haber generado las condiciones de posibilidad para un cambio profundo de las políticas del deseo” (263). No obstante, la disolución de las identidades que han quedado fijadas en el capitalismo tardío no implica la construcción de otras con las que sustituirlas. No se trata de mudar de hábito, sino de encontrar líneas de fuga. Es por ello por lo que, a lo largo del libro, encontramos una constante reivindicación de la desidentificación como derecho, la defensa de dejar de situar a los cuerpos bajo marbetes que no tienen otra función que hundirlos en la otredad, a riesgo de diagnosticarles un grave caso de disforia. En definitiva, es preciso llevar a cabo una reestructuración del deseo, a nivel general e individual.

Esta obra es un espacio en el que confluyen múltiples planteamientos teóricos, que dialogan entre sí y fluyen a través de la propuesta de Preciado. Como evidencia esta misma reseña, *Dysphoria mundi* es deudor de los aportes del pensamiento de la diferencia francés, de donde extrae y debate conceptos constantemente, aunque sin llegar a convertirse en un texto inescrutable. Se dan cita también (o quizás sólo sus espectros) propuestas de autores como Mark Fisher o William Burroughs. De Fisher discute su realismo capitalista para darlo por superado, como expone en la hipótesis central del texto: “los eventos que tuvieron y tienen lugar durante la crisis del covid-19 a escala global señalan el principio del fin del realismo capitalista” (39). De Burroughs, la idea de la escritura como un virus que atenaza a los humanos (con sus correspondientes comparaciones con Derrida) y la relación que existe entre los cuerpos y el poder por medio de las adicciones. El sistema petrosexorracial altera nuestro deseo y nos subyuga a través de la adicción al consumo mediado por el capital.

Para Preciado esta época disfórica se anuncia con el incendio de la catedral de Notre-Dame en abril de 2019. La desintegración de Nuestra Señora de París propicia

las oraciones fúnebres que plagan la obra, escondidas entre capítulos. Plegarias a Nuestra Señora del Diván o de las Industrias de la Salud, un constante e inútil rezo dirigido hacia las fuerzas profanas de opresión, tratadas a la vez como un afuera ideal y como radicalmente materiales; se desdoblan y confunden así en numen y en tecnologías del poder, lejanas y abstractas a la par que demoledoramente cercanas. Las soluciones, por supuesto, no se encuentran en estas súplicas, sino en la transformación individual, molecular, de los cuerpos que son sometidos a la violencia de todas estas instituciones. “No hay cambio abstracto. No hay futuro. La revolución siempre es un proceso. Ahora. Aquí. Está sucediendo. La revolución o la muerte” (532). Con estas palabras cierra “Abrir las píldoras: rebelión en la era farmacopornográfica”, capítulo que sirve de manual revolucionario y en el que, desde el análisis del régimen actual, propone prácticas concretas de disidencia. Las estrategias que traza Paul B. Preciado demuestran el compromiso por una liberación universal, que sitúa a este libro en la estela de la crítica de la Ilustración, así como una sugerente capacidad para la creación de conceptos. Podemos destacar ideas como la de “desnormalizar” lo que consideramos salud y problematizar cómo han construido las nociones actuales de enfermedad y normalidad; o la de “hibridación antidisciplinaria”: si el capital opera por medio de la “segmentación de valores, cuerpos y poderes” (531), nos vemos obligados a unir disciplinas tan dispares como la filosofía, el cine, la poesía o la ciencia con tal de crear nuevas formas y espacios que huyan de la lógica del poder imperante.

Dadas las ideas plasmadas en el texto, la escritura de Preciado se ve también transformada en un estado de interminable transición, confusión e indefinición. *Dysphoria mundi* es, en sus palabras, un libro disfórico, no-binario. Su escritura y estilos varían entre el ensayo académico, la autoficción, el informe médico y la poesía. Sin embargo, no están propiamente separados unos estilos de otros, sino que en función del capítulo varía la intensidad de cada género, a veces triunfando una forma sobre otra. Las secciones biográficas en las que describe la relación con sus padres, sus desengaños amorosos, la fricción que se produce entre su identidad *queer* y su familia, ninguno de estos segmentos está desligado de la filosofía, la crítica o la descripción sociológica. Del mismo modo, las exposiciones teóricas, las citas y la enumeración de datos no dejan de poseer un matiz profundamente personal. Preciado no cesa en ningún momento de realizar este movimiento de vaivén que va desde los procesos de subjetivación hacia las subjetividades en sí para posteriormente volver a las tecnologías que las crean.

De forma similar a cómo Deleuze y Guattari afirman en *El Anti Edipo* no querer “fijar un polo naturalista de la esquizofrenia” (13), Preciado ya nos avisa al principio de su

obra de que su objetivo no es entender la disforia desde un planteamiento naturalista o psiquiátrico. El concepto de disforia que permea todo el texto es polivalente, disfórico en sí mismo: “la disforia resulta ser una ‘entidad’ inestable e impredecible, un concepto elástico y mutante” (23). En las primeras páginas, Preciado se asegura de dar cuenta de la historia del término a través de su etimología y los usos que se le han dado. La unión de *dys* y *pherein* señala la imposibilidad de soportar, un malestar del ser. Desde su primer uso, asociado a los trastornos provocados por la epilepsia, ha ido transformándose, deviniendo distintas formas de disforia —siendo la de género tan solo una iteración más reciente—, muchas de ellas recogidas en la quinta edición del *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* (2013). *Dysphoria mundi* se plantea una reclamación de la experiencia disfórica, desligándola del diagnóstico psiquiátrico e incluso convirtiéndola en fuerza de resistencia. De esta manera, se le plantea al lector la tarea (si no el deber) de mezclar categorías y eliminar falsas oposiciones.

En su *Carta a un crítico severo*¹, Deleuze expone a quién va dirigido *El Anti Edipo*, desde dónde ha sido pensado: “En cuanto a nosotros, nuestro Afuera (o al menos uno de nuestros afueras) es una cierta masa de gentes (sobre todo jóvenes) que están hartos del psicoanálisis” (18). Siempre en contacto con las minorías, Deleuze y Guattari idearon este libro como máquina de guerra, como un arma que regalaron a la juventud psiquiatrizada y alienada. Sin otros intermediarios y con un tono radicalmente opuesto, “Carta a les nueve activistes”, el posfacio de *Dysphoria mundi*, también declara a quién va dirigida la obra, a quién desea ayudar, qué aliados busca. Del *Anti Edipo* ya dijo Foucault que era una introducción a la vida no fascista. Bien podemos afirmar que *Dysphoria mundi* es una introducción a la vida no binaria.

Bibliografía


- Deleuze, Gilles. *Conversaciones*. Traducido por José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- ____ y Félix Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por Francisco Monge, Barcelona, Paidós, 1985.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost, Madrid, Siglo XXI, 1968.

1 Recogida en *Conversaciones* (1996), editado por Pre-textos.

EL RÉGIMEN DEL ARMARIO EN EL CONTEXTO ESPAÑOL

THE CLOSET REGIME IN THE SPANISH CONTEXT

LE RÉGIME DU PLACARD DANS LE CONTEXTE ESPAGNOL

Alberto Poza Poyatos 
Universitat Oberta de Catalunya
apozap@uoc.edu

Fecha de recepción: 29/04/2024

Fecha de aceptación: 10/05/2024

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.30695>

[Sáez del Álamo, Javier. *Biopolítica del armario*. Barcelona, Bellaterra, 2024]

Resumen: *Biopolítica del armario* se postula como una obra de referencia para los estudios de género o estudios *queer* en castellano que pretendan una revisión teórica y situada sobre la cuestión de la visibilidad de la disidencia en el contexto del Estado español. La propuesta del autor, Javier Sáez del Álamo, es relevante no solo por la traducción del debate epistemológico inaugurado por Eve Kosofsky Sedgwick al contexto hispano contemporáneo, ni por el giro foucaultiano que podría implicar el binomio “biopolítica del armario”. Sirviéndose de una genealogía *queer* a menudo infravalorada en la academia española, Sáez plantea una obra vertebrada en torno al concepto del armario que aborda cuestiones materiales concretas que afectan a la visibilidad y al porvenir de las disidencias sexuales, pero también de las disidencias de género, de clase y raza, rechazando en todo momento la acepción individualista del armario favorecida por las políticas identitarias liberales.

Palabras clave: biopolítica; epistemología; armario; teoría *queer*.

Abstract: *Biopolítica del armario* [*Biopolitics of the Closet*] presents itself as a work of reference for Gender Studies or Queer Studies in Spanish that seeks a theoretical and situated review around the question of the visibility of dissidence in the context of the Spanish State. Javier Sáez del Álamo brings about a text that is relevant not only because of the translation of the epistemological debate inaugurated by Eve Kosofsky Sedgwick into the contemporary Hispanic context, or for the Foucauldian turn which may be implied by the binomial “closet biopolitics”. Using a queer genealogy often undervalued in Spanish academia, Sáez proposes a work structured around the concept of the closet that addresses specific material issues that affect the visibility and future of sexual dissidences, but also of gender, class and race dissidences, rejecting at all times the individualistic meaning of the closet favoured by liberal identity politics.

Keywords: Biopolitics, Epistemology, Closet, Queer theory.

Résumé : *Biopolítica del armario* [*Biopolitique du placard*] se présente comme un ouvrage de référence pour les études de genre ou les études *queer* en espagnol qui cherchent une révision théorique et située de la question de la visibilité de la dissidence dans le contexte de l'État espagnol. La proposition de l'auteur Javier Sáez del Álamo est pertinente non seulement pour la traduction du débat épistémologique inauguré par Eve Kosofsky Sedgwick dans le contexte hispanique contemporain, ni pour le tournant foucauldien que pourrait impliquer le binôme « biopolitique du placard ». Utilisant une généalogie *queer* souvent sous-estimée dans le monde universitaire espagnol, Sáez propose un travail structuré autour du concept de placard qui aborde des questions matérielles spécifiques qui affectent la visibilité et l'avenir de la dissidence sexuelle, mais aussi la dissidence de genre, de classe et de race, tout en rejetant le sens individualiste du placard favorisé par les politiques identitaires libérales.

Mots-clés : biopolitique ; épistémologie ; placard ; théorie *queer*.

El argumento principal de *Biopolítica del armario* consiste en desplazar el uso metafórico del armario para privilegiar su conceptualización como dispositivo de poder. Con este objetivo en mente, los capítulos tres y cuatro repasan el trabajo de Michel Foucault y Eve Kosofsky Sedgwick con especial atención a los conceptos que articulan este texto: *biopolítica* y *epistemología del armario*.

Cuando a finales del siglo pasado la teórica *queer* estadounidense Eve Kosofsky Sedgwick publica *Epistemología del armario* (1990), lo hace a partir del análisis de un corpus literario de clásicos en su mayoría anglófonos y para defender la tesis de

la emergencia, a finales del siglo XIX, de la sexualidad en términos de visibilidad. De acuerdo con esta autora, el discurso sobre la sexualidad que recorre el siglo XX se origina en la certeza en torno a un secreto: la sexualidad es algo que el sujeto puede esconder o confesar, pero que en cualquier caso lo determina y se encuentra en él.

En el ámbito de la política, los movimientos identitarios positivistas posteriores a Stonewall apelarán en estos términos de visibilidad a la confesión pública y orgullosa del secreto como medio para la liberación. Y como apunta Sáez, el *coming out* y el abandono del armario se convertirán, también en el contexto español, en el epítome de la libertad. Una libertad, eso sí, en términos individuales.

El concepto foucaultiano de *biopolítica* que aparece en el título de la obra de Sáez responde precisamente a la intención de desplazar este pensamiento del armario en términos de dispositivo epistemológico o de metáfora espacial individual para pensarlo en términos colectivos. La biopolítica, a fin de cuentas, refiere a las formas de gobierno modernas que se ponen como objetivo la gestión de la vida en su conjunto.

El carácter colectivo que tiene la biopolítica de entender el poder, aunado al despliegue de la epistemología anteriormente señalada, permite a Sáez hablar del armario en términos de régimen político. Sáez conceptualiza así el armario como un sistema político que categoriza cuerpos y gestiona sus posibilidades de vida, forzando el encaje del sujeto en un modelo construido en torno a la visibilidad o su negación. Aunque de forma desproporcionada y en ocasiones demasiado breve o superficial, el texto tiene una perspectiva amplia y toma en cuenta distintas intersecciones para mostrar cómo el armario divide a las clases sociales en subgrupos y territorializa el espacio social.

La territorialización del espacio, tal y como se trabaja en este texto, permite definir fronteras y dirimir zonas de aceptación de la disidencia y zonas libres de ella, algo que ya replican los discursos de odio en distintos estados europeos. Los subgrupos identitarios que genera el armario gestionan su visibilidad según el contexto, comprometiendo la consistencia de su visibilidad según su momento vital, su clase social, su género o su raza, lo que, como apunta Sáez, impide una forma de visibilidad que realmente favorezca un encuentro entre iguales y el surgimiento de un sentimiento de clase disidente. Sáez analiza este fenómeno en términos espaciales en el capítulo nueve, "Armarios al aire libre: *cruising*, váteres y otros espacios silenciosos", que con apenas quince páginas deja mucha bibliografía ya disponible en castellano sin discutir.

Queda claro que, en este texto, el armario no es un método de producción de conocimiento sobre la orientación sexual de una persona, ni una metáfora para encuadrar la posición de un individuo respecto a la autorrepresentación y aceptación

de su sexualidad en términos de visibilidad. Para Sáez el armario es una tecnología reguladora de lo público y lo privado que tiene claras implicaciones colectivas. En estos términos, el armario impide la autorrealización del individuo, pero también la movilización colectiva.

Aunque los efectos biopolíticos del armario suponen un costo vital para los sujetos que los padecen, en este libro no se ofrecen consejos ni soluciones para salir del armario, ni se abordan los procesos de creación e imposición del mismo. Los problemas para la salud mental derivados de la gestión y regulación de los cuerpos no heterosexuales son un problema secundario al propósito del libro, y también al objetivo principal del armario como dispositivo de poder. Es más, la necesidad de posicionarse con respecto al armario, aunque se inscriba dentro de la narrativa liberadora de la salida y la confesión del secreto, contribuye, según el autor, a sostener la estructura reguladora de este régimen. Estar fuera del armario no es más que una forma de existir con respecto a él, algo sobre lo que Sáez reflexiona de mano de autores como Paco Vidarte.

Además de Foucault y Sedgwick, este ensayo da espacio a los principales pensadores y pensadoras de la teoría *queer*: Judith Butler, Diana Fuss o Monique Wittig. No obstante, lo que realmente motiva el avance de la tesis de Sáez es la conversación entre teóricos y teóricas locales como Fefa Vila o Paco Vidarte, cuyas citas y obras vemos referenciadas a lo largo de todo el texto, suplementando y haciendo avanzar el pensamiento de autores y autoras de mayor renombre internacional. Serán estas voces hasta hace poco infravaloradas en la academia hispanohablante las que, junto a la de actores colectivos como La Radical Gai o LSD, adquieran protagonismo y posibiliten la politización del armario en los términos que propone Sáez y desde el contexto contemporáneo del Estado español.

De entre estas figuras minoritarias en la academia española, la figura clave en esta obra es la de la filósofa italiana Teresa de Lauretis. Es su pensamiento lo que permite a Sáez pensar más allá de la mera combinación de la epistemología de Sedgwick y la biopolítica de Foucault, concretamente utilizando la revisión que de Lauretis hace del término foucaultiano de *tecnología* en su texto de 1987 *Technologies of Gender. Essays in Theory, Film and Fiction*, recientemente reeditado en castellano.

Los capítulos tres y cinco, “El armario como tecnología” y “Corporalidades: un esqueleto en el armario”, traen a colación a de Lauretis como pegamento teórico para los conceptos de *biopolítica* y de *epistemología*. La concepción de sujeto de de Lauretis, como algo siempre corpóreo y en relación dinámica con lo social, permite pensar el armario ya no como un régimen político externo que le acontece al sujeto, sino como

un dispositivo corporal que se le implanta. El armario como dispositivo corporal, en tanto que regula lo que el cuerpo puede mostrar, lo moldea, constituyéndose como una tecnología que, como apunta Sáez, funciona en términos de género, pero también en términos de racialización y colonialidad al exportar a otros contextos nuestras asunciones sobre la identidad sexual. El armario, dice Sáez con de Lauretis, se nos implanta en el cuerpo a través de los señalamientos, no para marcarnos como homosexuales, sino para sostener la heterosexualidad obligatoria y engendrarnos como sujeto dentro de este sistema. La implantación de una cultura supremacista a través de lo que de Lauretis llamó *prácticas cognitivas* y Foucault *tecnologías del yo* permite pensar el funcionamiento del armario como tecnología, como una red de dispositivos implantados en el cuerpo que genera efectos biopolíticos.

Lo que demuestran los distintos capítulos de esta obra, especialmente a partir del capítulo siete, es que el propósito de un dispositivo de poder como el del armario es, en última instancia, el de sostener un régimen político que regule el acceso a la visibilidad, a la política como espacio de acción colectiva y a los horizontes de futuro que pudieran surgir de dicha acción. Poco importan las pretendidas certezas identitarias del maltrecho régimen heterosexual, o castigar a quienes se salen del camino de lo normativo.

Sáez ilustra la prevalencia del armario en el mundo contemporáneo de manera muy imaginativa en el capítulo ocho, “Armarios del mundo, uníos: capitalismo y termodinámica del armario”, señalando como responsable de la universalidad de este régimen a su adaptabilidad y efectividad. El armario, señala Sáez, se mantiene vigente en tanto que ostenta la capacidad de ofrecer marcos de visibilidad regulatorios que se ajustan al momento, combinando las dosis adecuadas de racismo, machismo, homofobia o explotación laboral requeridas en cada contexto. Así, en este capítulo el autor revisa las políticas identitarias de lo LGTBQIA+ y sus promesas de liberación basadas en la visibilidad y el *coming out*, no como una victoria colectiva, sino como el síntoma de una transformación del dispositivo del armario, que ya no regula las disidencias a través del silencio y la censura, sino que promueve su inclusión en los circuitos de consumo donde se produce la subjetividad contemporánea.

El análisis marxista e interseccional del concepto del armario es explícito a lo largo de todo el texto, con el capítulo diez, “Armarios sin fronteras: un enfoque interseccional y decolonial” dedicado en su integridad a este último aspecto. Cabe destacar el esfuerzo que se hace en el capítulo once, “Mal de armario: archivo, trauma, heterotopía y temporalidad”, por pensar el archivo *queer* y traer al texto los distintos intentos que se han llevado a cabo en el Estado español por sacar del armario estas experiencias sujetas a la paradójica exigencia de llevar una existencia de invisibilidad explícita.

Bibliografía

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays in Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.

____. "La tecnología del género". *Diferencias*. Madrid, Horas y Horas, 2000, pp. 49-91.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley, University of California Press, 1990.

____. *Epistemología del armario*. Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998.

LA ECOCRÍTICA ANTE EL ESPEJO: AUTOCRÍTICA Y ALCANCE SOCIAL. ENTREVISTA A JOSÉ MANUEL MARRERO HENRÍQUEZ

ECOCRITICISM IN THE MIRROR: SELF-CRITICISM AND SOCIAL SCOPE. INTERVIEW WITH JOSÉ MANUEL MARRERO HENRÍQUEZ

L'ÉCOCRITIQUE DANS LE MIROIR : AUTOCRITIQUE ET PORTÉE SOCIALE. ENTRETIEN AVEC JOSÉ MANUEL MARRERO HENRÍQUEZ

Pablo Chiuminatto¹ 

Pontificia Universidad Católica de Chile

pchiuminatto@uc.cl

Fecha de recepción: 02/06/2024

Fecha de aceptación: 02/06/2024

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.30999>

Resumen: En la entrevista, José Manuel Marrero Henríquez plantea una reflexión sobre el estado actual y los desafíos de la ecocrítica, enfatizando la necesidad de una autocrítica dentro del campo. Comienza un recorrido por los textos clave del campo, especialmente en el ámbito hispanoamericano y español y, con optimismo sobre la capacidad humana para enfrentar la crisis climática, resalta la importancia de los afectos y la estética para una conciencia medioambiental. Reconociendo la presencia de una sensibilidad ecologista en textos clásicos, Marrero ofrece una reflexión sobre el com-

¹ Esta entrevista es parte de la investigación Fondecyt Regular n°1230426 "Otro fin de mundo es posible" 2023-2026.

promiso en la literatura, equilibrando lo estilístico y la responsabilidad social, y destaca la importancia de ecologizar el propio acto de lectura.

Palabras clave: Ecocrítica; Humanidades Ambientales; crisis medioambiental; literatura ecologista; literatura del compromiso.

Abstract: In the interview, José Manuel Marrero Henríquez reflects on the current state and challenges of ecocriticism, emphasizing the need for self-criticism within the field. He first explores the key texts of the field, especially in the Hispanic American and Spanish contexts, and, with optimism about humanity's ability to face the climate crisis, underscores the importance of emotions and aesthetics in fostering environmental awareness. Recognizing the presence of an ecological sensibility in classic texts, Marrero offers insights on commitment in literature, balancing stylistic elements with social responsibility, and highlights the importance of ecologizing the very act of reading.

Keywords: Ecocriticism; Environmental Humanities; Environmental crisis; Environmental literature; Literature of commitment.

Résumé: Dans cet entretien, José Manuel Marrero Henríquez propose une réflexion sur l'état actuel et les défis de l'écocritique, en soulignant la nécessité d'une autocritique au sein du domaine. Il parcourt d'abord les textes clés du domaine, notamment dans les contextes hispano-américain et espagnol, et, avec optimisme quant à la capacité humaine à faire face à la crise climatique, il souligne l'importance des émotions et de l'esthétique pour une prise de conscience environnementale. Reconnaisant la présence d'une sensibilité écologique dans les textes classiques, Marrero offre une réflexion sur l'engagement en littérature, équilibrant les éléments stylistiques et la responsabilité sociale, et met en avant l'importance d'écologiser l'acte même de lire.

Mots-clés : Écocritique ; Humanités environnementales ; crise environnementale ; littérature environnementale ; littérature d'engagement.

Pregunta- Cuando conversamos sobre la idea de hacer esta entrevista, te pedí que pensaras un título e inmediatamente respondiste: "La ecocrítica ante el espejo: autocrítica y alcance social". ¿Por qué lo tenías tan claro?

Respuesta- Porque ese puede ser el tema de un congreso por realizar. Han pasado más de tres décadas desde que el término ecocrítica hizo su aparición en el ámbito

académico anglosajón y es buen momento para reflexionar sobre su extensión en el mundo universitario hispanico, latinoamericano y español, sobre su alcance en áreas no intelectualizadas de la sociedad, sobre sus contradicciones internas, sobre sus relaciones con el capitalismo globalizado, sobre sus retos de futuro y sobre cualesquiera asuntos que afecten a su razón de ser y a sus fines.

P- La ecocrítica se manifiesta en la crítica literaria, pero su fundamento es ecológico, pues presta atención a las relaciones de la literatura con el medioambiente y la crisis global, y su trasfondo es, de algún modo, epistemológico, y, al mismo tiempo, político y cultural. Si pudiéramos volver sobre la senda que abrió este campo, ¿por dónde piensas que deberíamos empezar?

R- Es consabido que los hitos claves del surgimiento de la ecocrítica se dan en el ámbito de la crítica literaria: en diciembre de 1989 la MLA da cabida a dos sesiones de crítica literaria ambiental en las que intervienen Cheryll Glotfelty —que editará junto a Harold Fromm en 1996 el texto canónico *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*— y Scott Slovic, primer presidente (1992-1993) y fundador de ASLE (Association for the Study of Literature and Environment) y de la revista *ISLE. Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. No obstante, sería injusto olvidar la relevancia del movimiento filosófico, social y artístico que significó el Deep Ecology Movement, en el que figuran personajes de la talla de Arne Naess y Gary Snyder, y la importancia del texto canónico de este movimiento que edita George Sessions en 1995 bajo el título *Deep Ecology for the 21st Century*.

P- Y en el contexto del hispanismo, latinoamericano y español ¿cuál sería, para ti, el itinerario?

R- La edición que presenta la ecocrítica en español se publica quince años después de los textos de Glotfelty y de Sessions, en 2010, cuando en la editorial Iberoamericana aparece *Ecocríticas. Literatura y medioambiente* (Flys Junquera, Marrero Henríquez et al.). Este libro tuvo entonces y tiene aún hoy un papel fundamental en la introducción y difusión en lengua española de la ecocrítica con ensayos sobre el estado de la cuestión en diversas de sus facetas, en el feminismo, en el hispanismo, en la pedagogía de las literaturas infantil y juvenil, y con traducciones al español de algunos textos fundacionales del movimiento estadounidense y entrevistas a algunos de sus protagonistas. No por ello hay que obviar la existencia de algunas publicaciones previas: el apartado monográfico “Acercamientos ecocríticos a la literatura hispanoamericana” del volumen 33 de los *Anales de Literatura Hispanoamericana*, coordinado en 2004 por Nial Binns; el número 2 de *Ixquic*, editado en 2000 por Jorge Paredes y

Benjamín McLean; el volumen 19 de *Hispanic Journal*, coordinado en 1998 por Roberto Forns-Broggi; el libro editado en 2003 *El mundo más que humano en la poesía de Pablo Antonio Cuadra. Un estudio ecocrítico*, de Steven White; el libro *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana* de Niall Binns, publicado en 2004, y los artículos “La ecología humana en América Latina, en la literatura y los medios de comunicación” de Chirstiane Laffite, publicado en 1999 en *Cuadernos Americanos*, y “Pistas de smog: un rastreo en la ecoliteratura” de Alfredo Alzugarat, publicado en el volumen de 1993-1994 de *Journal of Hispanic Philology*. Y aunque muy posterior, quiero mencionar el monográfico editado por Gisela Heffes en 2014 para la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, que contribuyó a reforzar la introducción de la ecocrítica en el ámbito hispanoamericano.

P- Es muy elocuente el recorrido que haces. A partir de las referencias que mencionas y los temas asociados con los desafíos ambientales, el campo de la ecocrítica supera el marco estrictamente literario. Se podría decir que el vínculo de la vida y la destrucción de la vida, derivado de las formas que la civilización global alcanzó en el último siglo, son la causa del deterioro ambiental. Sabemos que no basta con los datos y la información porque en realidad la humanidad no logra dar un paso hacia una acción coherente de acuerdo con el diagnóstico y la urgencia por la que atravesamos. ¿Cómo piensas esa distancia entre la información y la acción ambiental?

R- Saber no siempre lleva a actuar. No conviene olvidar que el informe *Los límites del crecimiento* se publicó en el año 1972 y que en él se advertía de los escenarios críticos que en el presente se ven confirmados por las diferentes manifestaciones de los problemas ecológicos de escala planetaria. A seis décadas vista, y tras las advertencias de los inaugurados en 1990 —y repetidos en múltiples ocasiones— Informes de Evaluación del Panel Intergubernamental del Cambio Climático (IPCC: Intergovernmental Panel on Climate Change) no parece que el conocimiento conduzca necesariamente a la actuación. Y aunque la declaración final de la reunión COP28, de manera paradójica celebrada en Dubai, en un emirato productor de petróleo, a final del año 2023, afirmase que es el principio del fin de los combustibles fósiles, también reconoció que las emisiones mundiales de gases de efecto invernadero deben reducirse un 43% hasta 2030 para limitar el calentamiento global a 1,5 °C y que no se va por buen camino para cumplir los objetivos del Acuerdo de París, que entró en vigor en noviembre de 2016 y fue firmado por 196 países.

P- Es paradójico que los IPCC y COP, celebrados con periodicidad, estén lejos de lograr un cambio. Más aún si por otra parte miramos el pasado y vemos que, a mediados del siglo XX, en algunos contextos, se logró cierta anticipación. En Chile tenemos

la voz de Rafael Elizalde MacClure, quien en 1958, a partir de iniciativas impulsadas en conjunto con el Ministerio de Agricultura publica un libro señero, del que recientemente se reeditó un extracto: *La sobrevivencia de Chile* (2023). La visión de Elizalde respecto del uso extensivo del suelo y del agua, y de las consecuencias que tendrían las prácticas extractivas sin mediar una conservación programada en un país recientemente industrializado, fue un punto de partida para las acciones que se ampliaron posteriormente hacia los movimientos políticos y culturales ecologistas. No obstante, en 1958 en Chile la situación estaba muy lejos de las condiciones actuales. Sin duda en España habrá primeras voces insignes similares.

R- Basta rebuscar un poco para que esas voces broten. Francisco González Díaz, español excéntrico por isleño y por atlántico, un ecologista *avant la lettre*, publica en 1906 *Árboles*, un manifiesto en favor del arbolado, y en 1910 *Cultura y turismo*, que incluye una colección de brillantes ensayos en favor de los animales y de la naturaleza y en la que en el cuidado del paisaje cifraba la calidad de la civilización de las naciones; Miguel Delibes, en 1975, en su discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua Española, titulado “El sentido del progreso en mi obra”, se hace eco del informe antes citado *Los límites del crecimiento* y explica su actividad literaria en función del colapso sistémico que los científicos advertían de seguir el crecimiento constante de la producción, el consumo y la contaminación. Asimismo, un icono del realismo social de la posguerra española, Jesús López Pacheco, en 1958 publica *Central eléctrica* y en 1980 *Lucha por la respiración y otros ejercicios narrativos*, en una clara traslación del compromiso social al compromiso ecológico. Por esos años estaba Nicanor Parra dando su particular batalla eco-poética en Chile y sus artefactos y eco-poemas (1982), enfrentando no sólo una manera de entender el progreso, sino también una forma exclusivamente lingüística de comprender la literatura. Y podríamos a partir de estas referencias hacer el esbozo de un trazado de sensibilidad ecologista transfronterizo y dentro del estricto marco de la cultura occidental, escorado, por propia voluntad, hacia figuras del ámbito hispánico, que se remonte a Maimónides, Plutarco y los cínicos, Francisco de Asís, Montaigne, Cervantes, Spinoza, Feijoo, González Díaz, Juan Ramón, para terminar en Dussel, Freire y Coetzee. Este es uno de los retos de la ecocrítica contemporánea: contribuir a poner de relieve que más allá de movimientos explícitamente ecologistas y críticos con el capitalismo globalizado, como el *slow food* de Carlo Petrini o el *decrecimiento* de Serge Latouche, existe una vigorosa tradición de pensamiento occidental que no es depredadora del medio ni tiene por objetivo último de la vida la velocidad, el consumo, la producción y que en gran medida coincide con las inquietudes de la ecocrítica y de la ecología profunda.

P- Los antecedentes que mencionas resuenan con otros referentes internacionales de la segunda mitad del siglo XX, en figuras como el artista visual Joseph Beuys que participa en la fundación del Partido Verde en Alemania Occidental a fines de los sesenta, o en voces coetáneas, como la de Kenneth White, que impulsa la geopoética y el nomadismo intelectual, mientras los libros de Bruce Chatwin inspiraban otras formas de viajar y Gary Snyder volvía su mirada a lo salvaje. Todos ellos, por supuesto, precedidos por los libros de William Vogt, *Camino de Sobrevivencia* (1948) y de Rachel Carson, *Primavera silenciosa* (1962), entre otros autores. Es por estas referencias tan poderosas que, siguiendo el hilo de lo que mencionaste respecto de la mirada autocuestionante hacia la propia ecocrítica y las humanidades ambientales, insisto en preguntarme por qué no se ha logrado avanzar hacia un cambio que permita una alternativa de futuro. No se trata sólo de una cuestión social y económica, sino de dar con un renovado “concepto de civilización”. Tenemos la información y los datos, pero ahora es preciso incluir también formas de compromiso más profundo. El pensamiento crítico y político no bastan, los afectos son una pieza clave, creo que la realidad necesita de una mirada estética que supere los límites de la pura racionalidad. ¿Será que sólo predicamos a convertidos?

R- Las actividades monásticas de *lectio* y *praedicatio* se revitalizan en el Antropoceno por motivos paganos y se dirigen de manera democrática a convertidos y a herejes del cambio climático. Tu idea del afecto en relación con el activismo parece apuntar a una estética que tiene un pie en el sentimiento y otro en la política. ¿Es así?

P- Si revisamos el lenguaje con el que nos expresamos, reconoceremos que la ciencia y la política usan un término propio de las artes y la estética cuando, al señalar que es preciso convencer a la población, indican que se necesita “sensibilizar” a las personas y las comunidades. Resulta peculiar que el lenguaje de la ciencia se nutra de la sensibilidad para apelar a la concientización. Es una especie de contradicción, un oxímoron. La ciencia usa la misma noción que la ciencia tan orgullosamente —y en parte también la filosofía— cree haber dejado atrás, reservándola para ciertas manifestaciones antropológicas y atavismos populares, cuando no directamente supersticiosos. Me parece paradójico que se hable de sensibilizar.

R- Hace falta sentimiento, preocuparse por el lugar en el que se vive, amor por la tierra y por la Tierra. Y entiendo que en tu consideración de la estética combines el conocimiento con el afecto, lo cual me retrotrae a *der Spieltrieb*, la idea del juego de Schiller en la que el arte es el medio para curar al ser humano que al civilizarse se disocia entre lo sensual y lo abstracto, el caos y el orden, o, en otros términos, entre el conocimiento y el afecto, por arrimar el concepto de *Spieltrieb* a tu ascua. No obstante,

en esta era de la postverdad hay que ser muy cautos con los afectos y reconocer que los sentimientos son un arma de doble filo. Hay un apego al terruño de carácter nacionalista y populista que entiende el hábitat como una propiedad exclusiva del lugareño y que promueve una relación con el territorio excesivamente localista, hay otro apego que sin dejar de ser local puede compartirse de manera global, un apego a la Tierra que Yi Fu-Tuan con éxito denominó “topofilia” y que otros han estudiado en su complejidad, como la psicología ambiental de Scannell y Gifford (2010). Hace falta un apego “glocal”, permíteme el uso del término, que ayude a identificar con claridad los males inherentes al sistema de producción y consumo en que vivimos y a comprender que el cuidado de unos paisajes puede estar directamente relacionado con el deterioro de otros en una suerte de red universal de relaciones, un apego que permita la asunción de restricciones sin considerarlas un castigo.

P- Estoy de acuerdo, y creo que, en esa dimensión, América puede aportar con su experiencia. Las culturas amerindias y en general las poblaciones indígenas del sur del mundo tienen mucho que decir porque saben de catástrofes apocalípticas. Aunque asumiendo, claro está, que hay características irreproducibles de un tiempo anterior, premoderno, que es imposible recuperar por mucha voluntad que pongamos. Ciertos ecologismos parecen añorar ese tiempo anterior arcaico que, como un pasado ideal, estaría fundado sólo en la recuperación de lo bueno de una cultura pretérita sin reconocer los aspectos positivos del presente, que los hay. El caso de Chile es bastante elocuente, dependemos de una economía basada principalmente en la gran minería, sin duda podemos aspirar a que ésta sea lo menos dañina para el medioambiente y la biodiversidad, como hicieron las poblaciones precolombinas, pero no podemos desconocer que representa el 63% del PIB. La pregunta es ¿cómo desde las humanidades aportamos a la búsqueda de una nueva matriz económica sin quedarnos sólo en la denuncia del extractivismo que, al mismo tiempo, hace posible la subsistencia?

R- No se trata de volver al pasado, entre otras cosas porque es imposible, pero sí se trata de recuperar pensadores presocráticos, valorar visiones de mundo como el *sumak kawsay* (buen vivir) en los últimos años reivindicado y con un lugar en las constituciones de Bolivia y Ecuador, de resaltar que también las constituciones occidentales ya tratan del bien común en sus principios angulares, como señala Christian Felber en *La economía del bien común*, de poner en valor pensadores o aspectos de la cultura occidental en favor de visiones de bienestar social y del cuidado de la Naturaleza que sean alternativos a las versiones extractivistas y productivistas de la cultura. No deja de ser sintomático de ello que la encíclica *Laudato Si*, un verdadero manifiesto ecologista, coincidiera en el tiempo con el Tratado de París de 2015. Hace falta sentimiento y ape-

go a la tierra ecuménicos, es necesario un cambio de mentalidad sobre lo que significa vivir bien, esto es imprescindible para los retos medioambientales del futuro inmediato y del mismo presente. Y aquí la literatura, por un lado, y la teoría, la crítica y las humanidades en general por otro, tienen un papel que jugar.

P- En la política contemporánea ¿no parece que el sentimiento y la razón se resuelvan en ese espíritu del juego a que antes aludías?

R- El sentimiento es necesario para impulsar el movimiento hacia futuros posibles, para crear lugares literarios que afronten las dificultades por venir de manera constructiva, no distopías que conducen al “sálvese quien pueda” y aceptan como punto de partida la desolación. Las distopías son un aliado del *statu quo*. En política el sentimiento sin pensamiento se convierte en un espectáculo y ha llevado a miles de personas a ocupar los estrados de Estados Unidos y Brasil de manera violenta. Y lo ha hecho no precisamente para el bien común.

P- No puedo no estar de acuerdo. Hay incluso quienes consideran que falta una alternativa económico-social que permita alcanzar de manera efectiva un gran acuerdo global para un cambio de modelo. Estamos en una tensión permanente, porque, mientras un estado intenta pausar el ritmo de sobreconsumo y sobreproducción para volverse sostenible, otras naciones aprovechan para crecer aceleradamente y enriquecerse y acumular. ¿Cómo ves tú esta panorámica después de tantos años de investigar, crear y estudiar temas relacionados con las Humanidades Ambientales?

R- Tu pregunta, de índole planetaria, supera los límites de mi actividad como escritor y como profesor universitario. Con ello no quiero decir que no tenga una opinión sobre los derroteros autodestructivos por los que se conduce la Humanidad, tampoco quiero decir que, como he señalado, mi intervención local sea irrelevante a nivel global, sino que, por mi propio temperamento, considero más fructífero y adecuado a mis competencias tratar de aquello que puedo hacer para solventar el asunto de la crisis medioambiental en el ámbito específico de mi escritura creativa y, en ocasiones, periodística, y en el ámbito específico de mi investigación literaria, en sus vertientes teórica, crítica e histórica. No en vano Aristóteles señalaba en la *Retórica* la relevancia de ponerse objetivos adecuados a las fuerzas y capacidades individuales. Y de ahí también la idea de poner esta conversación bajo el rótulo de “la ecocrítica ante el espejo”.

P- Te entiendo, reduciré el alcance de la pregunta ¿Cómo ves ese laberinto de intereses y tensiones, cómo asumes el impulso autodestructivo de la humanidad en tanto académico y escritor?

R- Soy de naturaleza moderadamente optimista y, si no lo fuera, me obligaría a serlo, pues si no estaría fomentando, como suelen hacer las distopías, el egoísmo, el miedo, el sálvese quien pueda, la competencia feroz. Formo parte de una población que es consciente de los problemas medioambientales y que quiere actuar en consecuencia. Por eso veo necesario fomentar mensajes alentadores, que destaquen la capacidad que el ser humano tiene para resolver problemas y para reconducir el futuro. La pandemia Covid19 demostró no sólo que hay capacidad para la acción colectiva, sino también que esa acción es muy efectiva cuando responde al llamamiento centralizado de un estado-nación. Solo falta firmar el nuevo *Contrato natural* sobre el que Michel Serres en su día escribió.

P- ¿Reconoces una limitación en el poder de la acción individual frente a este tipo de retos?

R- Formo parte de una población dispuesta a emprender acciones individuales, pero también formo parte de una población acomodaticia. Y vivo sin vivir en mí, por recurrir con ironía a Santa Teresa, esa tensión entre el saber y el actuar a que antes te referiste. Por eso me parece necesario ver con claridad que, amén las iniciativas individuales y de colectivos en favor de la salud planetaria, es al poder legislativo y ejecutivo de las naciones al que el votante tiene que exigir que proponga medidas ecológicas de manera decidida y lo haga en favor de un individuo consciente y dispuesto, pero a la vez indolente y perezoso, al que se ha educado para usar y tirar, no reparar, a favor de un individuo al que se le ha acostumbrado a la obsolescencia programada.

P- Pero entonces volvemos al principio y enajenamos al individuo de sus responsabilidades sociales más directas, lo que de alguna manera haría entrar el problema de la crisis ambiental como parte de la crisis de los modelos políticos e incluso de la propia noción de sujeto. Ya Hannah Arendt, en el contexto de la discusión sobre el problema de la responsabilidad individual versus la responsabilidad colectiva, frente a las decisiones y acciones de los gobiernos (teniendo como telón la Segunda Guerra y sus horrores), visualizaba una posible crisis como consecuencia de impugnar permanentemente la responsabilidad de los estados a los individuos, lo que, por exceso de responsabilidad, desembocaría simplemente en la apatía individual. Indolencia esta que podemos sumar al otro efecto, lo señala Donna Haraway, el hecho de identificar la responsabilidad de la crisis ambiental apuntando al sistema, al capitalismo, al neoliberalismo, que al fin y al cabo son entidades que, como bien dice, remiten “a un no nosotros”. Esa combinación de un futuro marcado por la apatía política y por el distanciamiento ético resulta poco auspiciosa. ¿No te parece?

R- Sólo quiero liberar al individuo y a los colectivos alternativos al sistema de producción y consumo capitalista de una carga abrumadora, en gran medida superior a su capacidad de respuesta, una carga que el mercado utiliza con pericia para oponerse a cualquier iniciativa renuente al consumo desbocado. Un ejemplo de ello lo ofrecen los llamamientos al reciclaje de plástico. Myra J. Hird ha explicado con claridad divulgativa cómo las campañas financiadas por la industria del plástico para su reciclaje han conseguido desviar el foco de atención de los productores de los envases de plástico y de la ingente cantidad de basura plástica que la industria produce hacia la responsabilidad del individuo en el tratamiento del plástico y de su reciclaje. De hecho, hoy en día, y tras una pandemia que Emilio Lledó calificó de esperanzadora, me pregunto qué pintan las monodosis, qué hacen las botellitas de plástico en los estantes de los supermercados, dónde quedó la prohibición de las bolsas de plástico.

P- Veo que, de alguna manera, emerge nuevamente la pregunta por la necesidad de integrar la estética como parte de la educación ambiental. Aunque, claro, se abre otro frente complejo, porque surgiría un arte, en un sentido amplio, “comprometido”. A veces me pregunto por el proceso que pueda seguir en el futuro próximo esa vertiente y, cuando voy a encuentros relacionados con ecologismo y humanidades ambientales, veo que está sembrado el germen para que emerjan roles vigilantes que determinen qué arte es ecológicamente comprometido y cuál no. Tal como lo vivimos hace décadas —sobre todo en Latinoamérica— respecto del arte social y político. El fantasma de la voluntad de control sobre la carga del contenido, podríamos decir, la carga activista, o de compromiso político que suscribe y exhibe la obra y eso, para mí, no deja de ser un tanto distópico. En ese caso prefiero actitudes más difusas.

R- Cuando eso sucede, la crítica se desarrolla en un marco de referencia bivalente que empobrece la lectura de los textos y que me retrotrae a los debates sobre el compromiso social de la literatura en la posguerra civil española. Para muestra un botón: cuando en los manuales de la narrativa de posguerra Ignacio Aldecoa era alabado por estilista desaparecía su interés social, cuando era considerado un novelista social desaparecía el Aldecoa estilista, como si el compromiso estilístico y el compromiso social fueran antitéticos, agua y aceite. Mi idea de la prosa de Aldecoa va en contra de todo ello: cuanto más documental es, más lírica, cuanto más lírica es, más documental, compromiso social y compromiso estilístico se nutren mutuamente.

P- En Chile, el académico Mauricio Ostria propuso una noción que me parece coincidente con la línea que indicas, la usa para referirse a textos con “vocación ecológica”, es decir, a escritos que fueron producidos antes del surgimiento del campo

mismo de la ecocrítica y las humanidades ambientales, pero que tienen un valor inmenso en cuanto a su perspectiva de la naturaleza y la biodiversidad. La de Ostria es una configuración positiva para no suponer que el contenido ecológico de un texto literario está en la voluntad propia de los autores y en el contexto político que se dio cuando fue creado o publicado.

R- La “vocación ecológica” a que aludes hay que hallarla con voluntad porque es una potencialidad de lectura para situaciones imprevistas que se revela en un texto cuando se lee en un horizonte de expectativas nuevo, diferente del que era vigente en el momento de su concepción. A veces, incluso, aunque el texto se resista a ello, habrá que reciclarlo, para darle nuevo uso, nueva vida. La crítica literaria de vocación ecológica puede ir más allá del estudio de los poetas que están escribiendo en la actualidad con mensajes vindicativos y en formas alternativas, como los que en España practican la poesía performativa, la poesía expandida, la manifestación poética que sale del circuito de la tradicional lectura de libros para adentrarse en el *slam poetry*, en la poesía ciber, en la polipoesía.

P- Comprendo, por otra parte, siguiendo la idea de la actitud creativa frente a la propia cultura como gran reserva de materiales, quisiera volver a Nicanor Parra, ya que él es un referente fundamental del “reciclaje” en la cultura —en palabras de María Ángeles Pérez López. Aspecto este que se puede impulsar un poco más al límite hasta alcanzar incluso la noción de “compostaje cultural” que planteamos con Andrea Casals en el libro *Futuro esplendor*, en 2019. Un giro que sustente la propia práctica creativa más allá del foco tradicional centrado en la novedad de la producción y la originalidad marcada por un ritmo similar al de los mercados de la moda, de los productos y de las campañas comerciales.

R- La ecocrítica tiene el difícil reto de marcarse objetivos acordes a los tiempos, no “contra” la moda, pero sí al margen de la moda. Ahí está el canon para ser releído con perspectiva antropocénica. Cuando relaciono *El coloquio de los perros* de Cervantes con el pensamiento de Plutarco en sus *Moralia*, la visión contemporánea de la inteligencia y sensibilidad de los animales que ha llevado recientemente a modificar la legislación española sobre los animales está jugando un papel relevante. Y también lo está cuando señalo que esas inteligencia y sensibilidad las reivindica Montaigne asimismo en la *Apología de Raimundo Sabunde*, y luego Feijoo en su *Teatro crítico universal*, y luego el Nobel Coetzee en *Las vidas de los animales*. Y, salvo el haber titulado con intencionalidad manifiesta un trabajo de manera provocativa, “Vegan Cervantes: Meat Consumption and Social Degradation in *Dialogue of the Dogs*”, nada hay en ello de caprichoso, diletante o impresionista. No sólo la tradición me avala, también me avala

la biografía cervantina, pues es seguro que Cervantes durante su encarcelamiento de Argel se sintió como un perro sintiente y pensante, pero sin lenguaje por desconocer la lengua de su verdugo. Y de aquí a considerar que en su cautiverio Cervantes fue como un indígena carente de alma por no hablar la lengua del conquistador va un paso tan corto que nada cuesta traer a colación su relación con la Escuela de Salamanca y el derecho internacional de Francisco de Vitoria. Como ves, el “Cervantes vegano” da para mucho, pues actualiza el *Coloquio de los perros* y su poética horaciana con la vocación ecológica del aire de los tiempos. Y dejo en el tintero la evocación en este punto de Francisco González Díaz, Juan Ramón Jiménez, Jacques Derrida.

P- Son hermosas esas cadenas que organizas. De hecho, como recomienda Yuri Carvajal, intelectual chileno que viene del mundo de la salud pública y que trabaja temas ambientales y sociales, cuando hace pocos meses conversamos con motivo de la presentación de su libro titulado *Humos / humus*, él decía “ya han sido suficientes décadas de deconstrucción, quizás llegó el momento de hablar de reconstrucción”. Me llamó muchísimo la atención esa idea pues es una forma de visitar, desde otro lugar, las condiciones en las que nos encontramos, y resulta muy sugerente en lo práctico, pero también, claro, en lo teórico. Uno podría sumarlo a iniciativas como la que tú mencionas desde una “filología verde”, para la crítica y la pedagogía, y es que de alguna manera es urgente reconstruir una visión común ante la crisis y la recuperación del vínculo con lo natural, el medioambiente y la biodiversidad, que suponemos que es la clave para un futuro posible. Volvamos sobre ese concepto tan sugerente.

R- La idea de Filología Verde está relacionada con la Poética de la Respiración que no es más que una metáfora que vengo desarrollando académica y literariamente y con la que deseo contribuir a borrar bivalencias que no son tales, como la que señalé al mencionar a Aldecoa y la crítica de la posguerra civil española, la oposición estilismo / compromiso, bivalencias como el conocimiento de la civilización altamente tecnologizada frente al conocimiento chamánico o de las sociedades que Walter Ong denominó de oralidad primaria. Al fin y al cabo el conocimiento es el objetivo último del ser humano, pertenezca este a una sociedad digitalizada, letrada o a una sociedad oral, y es también el objetivo último de la poesía, pues la poesía, tanto la explícitamente comprometida con un objetivo ecológico como la comprometida en primer lugar con el lenguaje, busca la belleza, que es una forma de conocimiento. Dicho de otra manera, la Poética de la Respiración concilia los intereses del acercamiento a la literatura de los Estudios Culturales y de la Filología más tradicional. O dicho de forma diferente, la Poética de la Respiración no es tanto una manera de reconstruir deconstruyendo como de deconstruir construyendo con los preciosos materiales de unas ruinas. Nuccio Ordine

ha criticado con pasión y pensamiento cómo la educación en todos los niveles se ha ido amoldando a las exigencias del mercado y su vehemente deseo de construcción sobre las ruinas de una rica tradición no puede obviarse, no hay que *Morderse la lengua*, por aludir al título de un reciente libro de Darío Villanueva sobre lo políticamente correcto y otras formas contemporáneas de censura.

P- Es patente, de ser así, cómo la literatura alcanza una dimensión pública.

R- En marzo de 2023, en una lectura conjunta con los poetas Juan Carlos Galeano, Esthela Calderón, Nuno Da Silva Marques, Bernard Quetchenbach y Catarina Santiago Costa, organizada por Steven Hartman en el marco de BRIDGES y Apheleia, sobrevoló con claridad, si bien brevemente, casi como un ángel que pasa, el asunto de la naturaleza y la finalidad de la poesía ecologista. Alguien manifestó con determinación que la poesía ecologista, para serlo de verdad, ha de poner sobre la mesa problemas medioambientales específicos y ha de ser proactiva y militante. Yo acepto esa visión de la poesía ecologista, pero no la suscribo plenamente ni la considero incompatible con la idea contraria, entre otras cosas porque la idea contraria ni es en verdad contraria ni forma parte de una oposición binaria que, una vez más, por una suerte de hábito del pensamiento, vuelve a poner en posición de enfrentamiento el compromiso social frente al compromiso formal, el fondo frente a la forma, la realidad frente al lenguaje. Me viene a la mente *La otra voz* en que Octavio Paz considera que la escritura de poesía es en sí misma una actividad ecológica porque sensibiliza y agudiza la percepción no sólo del lenguaje sino de la realidad en que se vive. Así considero mis poemas de *Landscapes with Donkey / Paisajes con burro*, comprometidos con el lenguaje y, por ello mismo, con la realidad de la que ese lenguaje surge, conflictiva a veces, extática otras.

P- ¿Se trataría entonces de alcanzar diversas formas de ecologizar el lenguaje?

R- En mis clases cito mucho el endecasílabo que inicia el soneto “Gaviota” de José Gorostiza y que dice: “Mientras el mar hilvana un pensamiento”. También cito con frecuencia los versos de José Ángel Valente del poema “Las Nubes” que rezan así: “las nubes / leve espesor casi animal del aire”. Esos versos contribuyen a la concienciación medioambiental en la misma medida en que agudizan la percepción de la belleza del lenguaje, del mar y de las nubes, de las palabras y de la naturaleza a que esas palabras aluden. Aunque a años luz de la poética de Gabriel Celaya, esos versos de Gorostiza y de Valente son a su manera “un arma cargada de futuro” ecologista.

P- Una vuelta de tuerca verde...

R- Verde y azul y más, pues el mar y el desierto también están llenos de vida. Y sí, en efecto, aunque yo piense de una determinada manera sobre la crisis global y el

sistema de producción y consumo que todo lo derruye, no he escrito los poemas de *Landscapes with Donkey / Paisajes con burro* ni los relatos de *Escritos antivíricos* en los términos exclusivos de un combate sino en los términos inclusivos de una iluminación por el lenguaje. Como señalo en “Arte en raíz”, la obra del combativo artista César Manrique y el *bel canto* de Alfredo Kraus respiran al ritmo de las mareas de Lanzarote y ambos apuntan a la fuente natural de la que surgen la cultura y la civilización, a la raíz de un arte que, sin necesidad de ser ecológicamente programático, fatal y necesariamente promueve el respeto por la naturaleza de la que procede.

P- ¿Volvemos entonces al compromiso, pero de otro modo?

R- A un compromiso ecosistémico. La gran responsabilidad de la ecocrítica y de las Humanidades Ambientales, que tienen que ver con la investigación, la docencia y la transferencia del conocimiento a la sociedad, es, siempre y cuando sea académicamente posible, ecologizar la lectura de los textos, por el bien de la bella literatura y las artes bellas y para el bien de la sociedad.

Referencias bibliográficas

- Alzugarat, Alfredo. “Pistas de smog: un rastreo en la ecoliteratura”. *Journal of Hispanic Philology*, vol. 18, no. 3, 1993-1994, pp. 1-17.
- Arendt, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1990.
- Binns, Nial (ed.). “Acercamientos ecocríticos a la literatura hispanoamericana”. *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 33, 2004, pp. 7-98.
- _____. *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Carson Rachel. *Primavera silenciosa*. Madrid, Crítica, 2010.
- Carvajal, Yuri. *Humos / Humus*. Santiago, Editorial Saposcat, 2024.
- Casals Hill, Andrea y Pablo Chiuminatto. *Futuro esplendor: ecocrítica desde Chile*. Santiago, Orjikh Editores, 2019.
- Chatwin, Bruce. *In Patagonia*. Londres, Johnatan Cape, 1977.
- Celaya, Gabriel. “La poesía es un arma cargada de futuro”. *Cantos íberos*. Ediciones Turner, 1975.
- Coetzee, J. M. *Las vidas de los animales*. Barcelona, Random House, 2001.

- Delibes, Miguel. *El sentido del progreso desde mi obra*. Madrid, Real Academia Española, 2014.
- Elizalde Maclure, Rafael. *La sobrevivencia de Chile*. Santiago, Ministerio de Agricultura de Chile, 1958.
- _____. *La sobrevivencia de Chile* (selección). Santiago, Editorial Saposcat, 2023.
- Feijoo, Benito Gerónimo. *Teatro crítico universal, Tomo III*. Madrid, Imprenta de Ayguales de Izco Hermanos, 1845.
- Felber, Christian. *La economía del bien común*. Barcelona, Deusto, 2012.
- Flys, Junquera; José Manuel Marrero Henríquez et al. *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana, 2010.
- Forns-Broggi, Roberto (ed.). "Ecología en la literatura latinoamericana". Número especial de *Hispanic Journal*, vol. 19, 1998.
- Glotfelty, Cheryll & Harold Fromm (eds.). *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens, The University of Georgia Press, 1996.
- González Díaz, Francisco. *Cultura y turismo*. Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2007.
- _____. *Árboles*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2005.
- Gorostiza, José. "Gaviota". *Poesía y poética*, San José de Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 1997, p. 101.
- Haraway, Donna, Alexandra Navarro, & María Marta Andreatta. "Antropoceno, Capitaliceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco". *Revista latinoamericana de estudios críticos animales*, vol. 3, no. 1, 2016.
- Heffes, Gisela (ed.). "Ecocrítica en América Latina". Número especial de *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 79, 2014, pp. 11-333.
- Hird, Myra J. "The Public Problem of Plastics". *A Public Sociology of Waste*, Bristol, Bristol University Press, 2022, pp. 49-64.
- Laffite, Christianne. "La ecología humana en América Latina, en la literatura y los medios de comunicación". *Cuadernos Americanos*, vol. 73, 1999, pp. 90-106.
- Latouche, Serge. *La apuesta por el decrecimiento*. Barcelona, Icaria Editorial, 2008.
- López Pacheco, Jesús. *Central eléctrica*. Barcelona, Destino, 1958.
- _____. *Lucha por la respiración y otros ejercicios narrativos*. Barcelona, Destino, 1980.
- Marrero Henríquez, José Manuel. *Escritos antiviricos*. Tegueste, Baile del Sol, 2024.

- _____. “Arte en raíz”. VV.AA. *Perspectiva Manrique*, Taro de Tahíche, Fundación César Manrique, 2022, pp. 109-116.
- _____. “Vegan Cervantes: Meat consumption and Social Degradation in *Dialogue of the Dogs*”. *The Routledge Handbook of Vegan Studies*, Laura Wright (ed.), New York, Routledge, 2021, pp. 89-100.
- _____. “Filología verde y poética de la respiración para un mundo contaminado”. *Actio Nova*, no. 5, 2021, pp. 417-435.
- _____. “Ecocriticism of the Anthropocene and the Poetics of Breathing”. *Hispanic Eco-criticism*, José Manuel Marrero Henríquez (ed.), Berlín, Peter Lang, 2019, pp. 19-48.
- _____. *Landscapes with Donkey / Paisajes con burro*. Traducido por Ellen Skowronski. Vermont, Green Writers Press, 2018.
- _____. “Ecocrítica e hispanismo”. *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Carmen Flys, José Manuel Marrero Henríquez et al. (eds.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana, 2010, pp. 193-218.
- _____. *Documentación y lirismo en la narrativa de Ignacio Aldecoa*. Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997.
- Meadows, Donella H, Dennis L. Meadows; Jorge Randers y William W. Behrens. *The Limits to Growth*. New York, Universe Books, 1972.
- Montaigne, Michel de. *Apología de Raimundo Sabunde*. Madrid, Sarpe, 1994.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London/New York, Routledge, 2002.
- Ordine, Nuccio. *La utilidad de lo inútil*. Barcelona, Acantilado, 2013.
- Ostria, Mauricio. “Globalización, ecología y literatura. Aproximación ecocrítica a textos literarios latinoamericanos”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, no. 27, 2010, pp. 97-109.
- Pacto Mundial de la ONU España. “COP28: El Inicio del Fin de los Combustibles Fósiles.” *Pacto Mundial de la ONU*, 19 de diciembre de 2023, <https://www.pactomundial.org/noticia/cop28-el-inicio-del-fin-de-los-combustibles-fosiles/>.
- Papa Francisco. *Laudato Si*. https://www.vatican.va/content/francesco/es/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html 31 May 2024.
- Paredes, Jorge y Benjamín McLean (eds.). “Ecología y literatura en el Mundo Hispánico”. Número especial de *Ixquic*, 2, 2000.

- Parra, Nicanor. *Ecopoemas*. Valparaíso, Gráfica Marginal, 1982.
- Paz, Octavio. *La otra voz: poesía y fin de siglo*. Barcelona, Seix Barral, 1990.
- Pérez López, M. Ángeles. "La autotextualidad en Nicanor Parra: Acotar/agotar/reciclar." *Anales de Literatura Chilena*, no. 4, 2022, pp. 165–175.
- Petrini, Carlo. *Slow Food: The Case for Taste*. New York, Columbia University Press, 2003.
- Scannel, Leila and Robert Gifford. "The Relations between Natural and Civil Place: Attachment and Proenvironmental Behavior". *Journal of Environmental Psychology*, vol. 30, no. 3, 2010, pp. 289-297.
- Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. <https://archive.org/details/SchillerFriedrichCartasSobreLaEducacionEsteticaDelHombre/page/n1/mode/2up> 31 May 2024.
- Serres, Michel. *El Contrato natural*. Valencia, Pre-textos, 1991.
- Sessions, George (ed.). *Deep Ecology for the 21st Century: Readings on the Philosophy and Practice of the New Environmentalism*. Boston/Londres, Shambhala, 1995
- Snyder, Gary. *The Practice of the Wild*. San Francisco, North Point Press, 1990.
- Tuan, Yi-Fu. *Topophilia*. Nueva Jersey, Prentice Hall, 1974.
- United Nations Framework Convention on Climate Change. *Paris Agreement*. París, 2015.
- Valente, José Ángel. "Las nubes". *El paisaje Literario*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008, <https://poemasnorecantosegredo.blogspot.com/p/las-nubes-jose-angel-valente-1929-2000.html> 31 May 2024.
- Villanueva, Darío. *Morderse la lengua: Corrección política y posverdad*. Barcelona, Espasa, 2021.
- Voght, William. *Camino de supervivencia*. Buenos Aires, Sudamericana, 1952.
- White, Kenneth. *L'esprit nomade*. París, Grasset, 1987.
- White, Steven. *El mundo más que humano en la poesía de Pablo Antonio Cuadra. Un estudio ecocrítico*. Managua, Asociación Pablo Antonio Cuadra, 2002.