

# ¿Tierra tomada? El suelo transformándose en infierno en José Eustasio Rivera, Yuri Herrera y Samanta Schweblin

NORA ZAPF

Ludwig-Maximilians-Universität München

## PERDER EL SUELO

“Es como si el suelo [...] ya no me fuese favorable. [...] El problema es este sentimiento de perder el mundo. Ya existía antes, pero eran los artistas, los poetas quienes lo sentían. Ahora es un sentimiento colectivo” (Latour en Bassets 2019). Como describe Bruno Latour en esta entrevista con Marc Bassets en *El País* en 2019, algo parecido al vértigo o la angustia se siente actualmente al observar las consecuencias de nuestras acciones destructoras en el planeta. Como indica el sociólogo francés, es un sentimiento colectivo, aunque es importante preguntarse quién es, en esta cita, el “nosotros” implícito, el colectivo del que habla (véase Danowski y Viveiros de Castro 2015: 33).<sup>1</sup> Como advierten Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro en su ensayo sobre “os medos e os fins”, el sentimiento de perder el mundo existe desde hace mucho tiempo en las comunidades indígenas. Desde la conquista de América en 1492, vivir en un mundo caracterizado por repetidas extinciones es una experiencia común a todos los pueblos amerindios (*ibid.*: 100 s.).<sup>2</sup> Latour explica “nuestra” nueva angustia con el ejemplo de estar sentado en un avión (causa) y ver desde arriba la placa de hielo disminuida (efecto), es decir con la diferencia entre

<sup>1</sup> “Crucialmente, entretanto, e este é um ponto muito pouco notado pelos discursos instalados na perspectiva do ocidente moderno [...] a questão de saber *quem é o nós*, o que se entende por ‘humano’ ou ‘pessoa’ [...]” (Danowski y Viveiros de Castro 2015: 33).

<sup>2</sup> Algo que Occidente, con todos los problemas de conceptualización que lleva este término, puede aprender de ellos.

el conocimiento del problema y la inactividad. En *Dónde aterrizar*, Latour habla de la migración como consecuencia del cambio climático. A los migrantes del exterior, según él, se unen progresivamente los llamados “migrantes del interior”, que sufren el drama de verse abandonados por su país, de encontrarse privados de tierra en sus hogares (Latour 2019: 56).

El sentimiento de encontrarse privados de la tierra es algo tratado a menudo en la literatura latinoamericana, ya que las formas de explotación del continente son un problema que se conoce desde la época de la colonización y que sigue siendo pertinente en la actualidad. Empezó con la minería, con la obtención de materias primas como el oro, la plata, la hulla; pero también de azúcar, de madera, de algodón. Siguió más tarde con la extracción del caucho, la explotación de litio y otros materiales en la actualidad. En *Las venas abiertas de América Latina* (1971), Eduardo Galeano metaforiza la tierra latinoamericana como cuerpo herido y comenta que, paradójicamente, la pobreza en el continente llegó a ser una consecuencia directa de la riqueza de la tierra (Galeano 1980: 27 s.).

En las siguientes reflexiones, el término *suelo* (como superficie de la tierra, como humus) tendrá prioridad, ya que define nuestro biotopo como *anthropos*, como especie humana. El sentimiento de perder el suelo que menciona Latour sobre la era del Antropoceno hace referencia, en la literatura analizada a continuación, a *un suelo desestabilizado*. A continuación, se compararán tres novelas de distintas épocas con diferentes figuraciones literarias del suelo que, siguiendo a Cristina Rivera Garza (2022), podrían llamarse “escrituras geológicas”. Las novelas van desde una perspectiva telúrica (Rivera) a principios del siglo xx hasta una perspectiva terrestre (Schweblin) en la actualidad. La perspectiva telúrica es comprendida en este contexto como una visión de la tierra en tanto fuerza natural que produce terremotos, maremotos y huracanes, pero que no considera la influencia de la humanidad en la era geológica actual (es decir, no hay aún una perspectiva antropocénica).<sup>3</sup> Por el contrario, en la perspectiva de lo *terrestre* como lo formula Latour, el suelo forma parte de la “zona crítica” de la biosfera, es decir, de la zona en la que actúan los seres humanos y la tierra, las plantas y las piedras en una red de acción y reacción. Las figuraciones literarias de un suelo desestabilizado que vamos a ver en lo sucesivo prefiguran el concepto de una tierra dinámica que mezcla lo muerto con lo vivo y deconstruye, así, la expectativa de un fundamento fijo, de un fondo estable.<sup>4</sup> Como escribe Rivera Garza (2022:

<sup>3</sup> Para lo *telúrico*, véase Latour (2017: 394 s.) sobre Carl Schmitt; acerca de la historia de la “novela de la tierra” en América Latina, véase Alonso (1990: 38-78).

<sup>4</sup> Latour escribe: “[L]a situación presente, cuando el cuadro físico que los modernos habían considerado como seguro, el suelo sobre el cual se había desarrollado siempre su historia, se ha vuelto inestable. Como si la escenografía hubiese salido a escena para compartir la intriga con los actores.” (2017: 16-17)

10): “Hay que zambullirse en este río, este cauce, este sitio que ha visto el pervivir de los fantasmas porque, tiene razón Selva Almada, siempre queda algo de nosotros en los lugares donde morimos.” En la geología, *suelo* se define como “un elemento natural compuesto de minerales, agua, gases y material orgánico (organismos vivos y muertos) derivados de la combinación de factores geológicos, climáticos, biológicos [...]” (Geologiaweb 2022) El suelo, como mezcla entre organismos vivos y muertos, aparece de forma metafórica en los textos literarios donde plantas y animales vivos se mezclan con cadáveres, huesos, polvo, piedra o tierra. De forma metafórica, el material de estas novelas son los llamados *muertos indóviles* (Cristina Rivera Garza 2019: 20) que forman parte de la comunidad viva. La “necroescritura”, como la medicina forense, hace hablar a los muertos como forma de desapropiación (*ibid.*: 32). El “peso crescente dos mortos (seja de seus corpos dentro da terra, seja de suas almas sobre a camada celeste)” (Danowski y Viveiros de Castro 2015: 101) es un peso material (cuerpos en la tierra) del que nos alimentamos y al mismo tiempo fantasmal (almas) de nuestros pensamientos.<sup>5</sup> Los cuerpos muertos “viven” bajo tierra, reaparecen en los textos literarios de manera fantasmal y desestabilizan con su aparición el suelo fijo del presente. Como las “rocas preexistentes” (Geologiaweb 2022) del suelo, los muertos aluden, en forma de huesos, de fantasmas o de voces, metafóricamente al pasado que se halla en la tierra. El espacio bajo tierra donde se encuentran los muertos suele metaforsarse en la literatura como inframundo o, con una connotación negativa, como infierno.<sup>6</sup>

*La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, novela precursora de temáticas del Antropoceno, trata de la extracción de caucho en la selva colombiana en los años veinte y sus consecuencias horrorosas para los pueblos indígenas esclavizados. Entrando a la selva colombiana, el protagonista Arturo Cova se encuentra más y más rodeado de una sepultura que al mismo tiempo permanece viva de forma fantasmal. *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) de Yuri Herrera comienza con el derrumbamiento de la tierra en México a causa de la minería de plata. La protagonista, Makina, pierde progresivamente el suelo bajo sus pies viajando en la ruta de migrantes de México a los EE. UU. La más reciente de las novelas que son objeto de las siguientes consideraciones, *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin, tematiza la contaminación del campo argentino por el uso de pesticidas en el cultivo de la soja. La protagonista Amanda está por morir envenenada y habla con David, un

<sup>5</sup> Le agradezco a Ann Cotten la conversación sobre el concepto de los antepasados en Hawái que me abrió los ojos.

<sup>6</sup> Uso aquí el término *infierno* no como concepto cristiano pero más bien como *inframundo* en general (con connotación negativa), un concepto que hay en muchas culturas amerindias como el Xibalbá, el Mictlán, el Uku Pacha, etc.

niño medio muerto. Estos tres escenarios geográfica-, política- y culturalmente diversos (Colombia, México, Argentina) y distintos estratos de tiempo (Rivera al principio del siglo xx, Herrera y Schweblin al inicio de este), aluden a menudo al imaginario del inframundo y figuran con esto un suelo desestabilizado.

#### LO “NUEVO EXTRAÑO” Y LA LITERATURA DEL ANTROPOCENO

El título de esta contribución hace referencia al famoso cuento neofantástico *Casa tomada* (1946) de Julio Cortázar. Este relata la historia de dos hermanos, Irene y el narrador en primera persona, que viven en una casa antigua de Buenos Aires donde unas fuerzas extrañas ganan más y más terreno. Pieza por pieza, estas fuerzas expulsan a los dos hermanos sin que estes protesten de manera alguna. Al final, los dos se encuentran fuera de la casa, se hallan delante de la puerta, sin las llaves y “con la casa tomada” (Cortázar 2006: 17). Los hermanos parecen paralizados ante semejante situación, algo que puede ser comparable a “nuestra” reacción al cambio climático. La casa se puede leer como metáfora de la tierra, si pensamos en el término *oikos* que denomina un lugar doméstico junto con sus relaciones sociales, legales y jerárquicas (Wegmann 2016: 60). *Oikos* está relacionado a la *ecología*, es decir, a las relaciones entre los organismos y el entorno. No se sabe quién o qué es lo que actúa en la casa del cuento cortazariano, y esto es lo que produce lo fantástico: ¿es la casa misma o son los fantasmas del pasado? Parece ser una multitud de cosas las que tienen agencia aquí en la casa, ya que las fuerzas siempre aparecen de forma plural: “—Han tomado esta parte— dijo Irene” (Cortázar 2006: 17). Los hermanos dejan atrás la casa sin quejarse y como si no hubiera otro remedio: están con lo puesto, sin tiempo de traer alguna cosa (*ibid.*: 17). El cuento de Cortázar se puede leer desde una perspectiva antropocénica en la cual somos “nosotros” la fuerza extraña que nos está echando de la propia casa (la tierra). En esta versión, las fuerzas sobrenaturales representan la culpa reprimida que llevó al cambio global antropógeno. La angustia frente al derrumbamiento de la tierra es parecida al sentimiento descrito en el cuento de Cortázar. Lo que llama Latour “*l’archaïque horreur du passé*”<sup>7</sup> (Latour 2015: 9) y lo que Danowski y Viveiros de Castro relacionan al inframundo<sup>8</sup> se parece al efecto del género de la literatura fantástica.

<sup>7</sup> “el horror arcaico del pasado”, trad. de la autora.

<sup>8</sup> Al principio del texto, los autores atan la situación del Antropoceno al infierno literario. Se ve en la cita que usa Sousândrade como lema y que citan Danowski y Viveiros de Castro: “—Orfeu, Dante, Æneas, ao inferno / Desceram; o Inca há de subir... / = Ogni sp’ranza lasciate, / Che entrate... / — Swedenborg, ha mundo porvir?” (Danowski y Viveiros de Castro 2015: 7).

La pérdida/el daño de la tierra en la literatura antropocénica produce un sentimiento de vértigo o angustia. Niklas Luhmann afirma que la angustia es algo a priori de todas las sociedades y que muchas veces funciona como equivalente de encontrar un sentido, de interpretar el mundo (Luhmann 2004: 238).<sup>9</sup> Pero la duda que causan los textos fantásticos, según Todorov (1976), la indecisión frente a la situación ficcional, saber si se trata de un sueño o de la realidad (véase Todorov 2013: 41-42), ya no existe. Conocemos la causa del mal. Los textos tratados a continuación no pertenecen a la literatura fantástica en el sentido clásico, aunque tienen, con diferente intensidad, elementos narrativos de lo fantástico. Tratan problemas ecológicos y políticos reales y los mezclan con algo fantasmal: la aparición de lo muerto en lo vivo.

En su libro *Literature and the Anthropocene* (2020), Pieter Vermeulen hace referencia a lo “nuevo extraño” que aparece en la literatura del Antropoceno y que viene de la tradición de la narrativa gótica o la novela de terror (Vermeulen 2020: 5). El autor reflexiona sobre el término *stuplimity* como asombro/choque y aburrimiento. De acuerdo con Sianne Ngai (2000), *stuplimity* es una alusión al término estético romántico de lo *sublime* mezclado con el adjetivo *stupid*. El aburrimiento, según Vermeulen, se refiere a las listas interminables e incomprensibles de los efectos del cambio global que leemos en los diarios. Estas listas, según Vermeulen, producen fatiga, como catálogos de destrucción (Vermeulen 2020: 5), y esto es lo que el autor denomina “the new weird” de la literatura en el Antropoceno. Pero, como distinción de lo gótico en sentido tradicional, este “nuevo extraño” no solamente tiene lados disfóricos: “Unlike the death-obsessed gothic mode of the uncanny, the weird [...] has less to do with the fear of death than with a dread of life [...]” (Vermeulen 2020: 23).<sup>10</sup> Vermeulen muestra lo nuevo extraño en la novela *Annihilation* de Jeff VanderMeer (2014) con el área X, una zona fantástica donde los hombres se convierten en plantas y donde una máquina grande (¿une extraterrestre? ¿el internet?) en una torre parece trabajar con y contra la naturaleza. Sostenemos que la angustia de lo vivo se muestra en los textos literarios en una metamorfosis de lo vivo a lo muerto y viceversa; en una continua transformación entre entidades y materiales, como Donna Haraway teorizó (1985) y como forma parte de muchas de las cosmovisiones amerindias (Danowski y Viveiros de Castro 2015).<sup>11</sup> A continuación, se esbozarán tres diferentes tipos de infierno como suelo desestabilizado.

<sup>9</sup> Trad. de la autora.

<sup>10</sup> Será tema a discutir cómo lo nuevo extraño difiere de la literatura fantástica y del realismo mágico, o si es algo realmente nuevo.

<sup>11</sup> Por ejemplo, la idea de una cosmovisión indígena que los animales en tiempos “prehistóricos” habían sido hombres (Danowski y Viveiros de Castro 2015).

## DEVORAR. CAPA ORGÁNICA (JOSÉ EUSTASIO RIVERA)

Clasificada como una de las primeras novelas de la selva, *La vorágine* se puede leer como una venganza de la tierra por su explotación. Antes de publicar la novela, Rivera escribe un poemario bajo el título *Tierra de promisión* (1921), en cuyos sonetos todavía describe la tierra de forma modernista, como naturaleza salvaje maravillosa (véase Rössner 1995: 311). El yo lírico se sumerge en la naturaleza y el primer verso va: “Soy un grávido río” [...] (Rivera 2015: 11). En la novela, Rivera se concentra en aspectos sociales y políticos infernales de la selva, aunque la descripción del entorno natural sigue siendo importante. Rivera narra cómo los caucheros se vuelven esclavos a causa del sistema explotador y cómo la violencia crece, avanzando al *Heart of Darkness*, para decirlo a la manera de Joseph Conrad, cuya famosa narración sobre el viaje a la selva congoleña apareció en 1899. El título *La vorágine* recuerda al proceso de revolotear, de ser tirado dentro de la selva con un barullo como de mucha agua. Arturo Cova es un joven poeta que huye con su novia Alicia de la ciudad porque no quieren vivir siguiendo las normas sociales. Cuando están en la llanura, Alicia es secuestrada por el empresario de caucho con el nombre de Barrera. Cova avanza hacia el interior de la selva cada vez más densa para “salvarla” (desde la perspectiva de él), y la violencia de los personajes, incluso de Cova mismo, aumenta. Es como si el principio de vida y muerte, de aparecer y desaparecer de la “selva sádica” (Rivera 2017: 297) se sobrepusiera a los pensamientos de Cova y su cerebro se convirtiera en selva interior: cuanto más penetra en la selva, más loco se vuelve. La novela, que consta de tres partes, es un informe de viaje fragmentario narrado en primera persona singular, mezclado con otros fragmentos y relatos intercalados. El “viaje mortífero” (*ibid.*: 235) de Cova es como un viaje al más allá, que sigue el sistema fluvial —esto hace pensar en Estigia, el río de la mitología griega—. En la novela de Rivera, los ríos son la causa de varias muertes injustas, por ejemplo, de dos indígenas que exploran una zona peligrosa de un río por orden de Cova. El texto se mueve constantemente entre este lado y el más allá; y en contraste con la detallada descripción de la ruta de Cova hacia las caucherías, el texto mismo se pierde en fragmentos. Cierra con un epílogo en forma de telegrama que dice sobre el grupo de Cova: “¡Los devoró la selva!” (Rivera 2017: 385). Se nota el antropomorfismo: la selva, al final, será quien devorará, como un gran organismo, a Cova por haberla penetrado de más. Desde una perspectiva de género, llama la atención que, en la búsqueda de Alicia, Cova penetre en la selva y sea devorado por ella, tanto como contraconquista (*la selva lleva artículo femenino igual que la América*), como por alusión sexual (véase Hoyos 2019: 47).

Rivera se refiere con su libro a los famosos informes de viaje *The Putumayo: The Devil's Paradise* (W. E. Hardenburg 1912) e *Inferno verde*

(Alberto Rangel 1920), donde la extracción del caucho en la selva amazónica entre Colombia y el Perú se describe como una empresa del “diablo” capitalista: se trata de un infierno político en la región del Putumayo. En la novela, este infierno se relaciona tanto con la mitología indígena como con la europea. Dante es guiado por Virgilio por los infiernos; Cova, por su parte, tiene tres guías diferentes, por ejemplo, el Pipa que sirve como traductor entre la cosmovisión indígena y los viajeros. Como Dante busca a Beatrice, Cova busca a Alicia, mientras los árboles sollozan (Rivera 2017: 98), como en la *Divina Commedia*, y una escopeta se convierte en serpiente (*ibid.*: 111) haciendo referencia a los ladrones de Infierno XXV. También aparece el cuento intercalado de la indiecita Mapiripana que chupa a los hombres como un vampiro, vengándose de ellos. Esta indiecita se puede entender como personificación de las heveas que son explotadas por la cauchería (*ibid.*: 225). Desde una perspectiva del Antropoceno, llama la atención que la selva, ya a principios del siglo xx, se relaciona con la explotación de diversos árboles del caucho.<sup>12</sup> El personaje Clemente Silva representa la segunda perspectiva central de la novela, que toma más y más fuerza en la narración. Silva, como selva clemente personificada, trabaja como cauchero durante dieciséis años para encontrar a su hijo perdido, Lucianito. Cuando el padre se da cuenta que el hijo ya murió, no le queda otro remedio que buscar sus huesos. Como un detective, como un forense va yendo por la selva para encontrar huellas del cuerpo muerto de su hijo, que ya forma parte de la capa orgánica del suelo. No va a lograr recuperar todo el cuerpo del hijo.

En la narración, la naturaleza se asocia con atributos como “sombrió”, “lúgubre”, “siniestro” (*ibid.*: 111), “nocturno” (*ibid.*: 112). Los árboles parecen un “velo mortuorio” (*ibid.*: 94) y, aquello que en textos románticos y desde una perspectiva animista sería clasificado como “normal”, que las plantas, la arena, las aguas hablen y supliquen, Cova lo percibe como horroroso. Notamos aquí elementos de lo fantástico y también algo de lo “nuevo extraño” actual. Pero en Rivera, ni la tecnología (los cibernéticos) aparece asociada con la naturaleza, como en el área X mencionada arriba; ni el Antropoceno se piensa como peligro para todo el planeta. Rivera piensa en esta novela desde una perspectiva telúrica donde el hombre está rodeado por la parte de la tierra que habita y que le influye de manera básica. Tal vez, Cova desaparece en la selva porque fue ajeno a la región, porque viene de la ciudad. De todas formas, el texto de Rivera es un lugar de múltiples transformaciones donde el suelo es “inestable” (*ibid.*: 190): las plantas se convierten en serpientes/en seres humanos, mientras que Cova se

<sup>12</sup> “[L]os caucheros que hay en Colombia destruyen anualmente millones de árboles. En los territorios de Venezuela, el balatá desapareció. De esta suerte ejercen el fraude contra las generaciones del porvenir” (*ibid.*: 298; véase también Anderson y Bora 2020).

disuelve en el viento, y los árboles hablan como hombres, etc. Cova dice en su famosa apelación a la selva: “¡Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas!” (*ibid.*: 190) El paraíso de la proyección europea conquistando América se convirtió aquí en un cementerio, en un lugar para muertos, por la violencia del sistema de explotación. El suelo consiste en huesos (de Lucianito, de los indígenas muertos, de animales, y finalmente del mismo Cova), plantas y piedras; y todos tienen su nueva forma de vida, tienen sus voces. Todo el material, como el caucho, motivo principal del libro, toma una nueva forma (véase Hoyos 2019: 48-49).

#### TRAGAR. SUBSUELO DE OBSIDIANA (YURI HERRERA)

En su obra novelística, el escritor mexicano Yuri Herrera trata sobre todo los temas de la frontera, de la migración de México a los Estados Unidos y del narcotráfico. Su novela corta, *Señales que precederán al fin del mundo*, se encuentra a medio camino entre lo telúrico y lo terrestre, entre lo fantástico y lo nuevo extraño. El texto habla al mismo tiempo de terremotos extraños, de fenómenos ecológicos, de la explotación de la tierra y del extractivismo; y, además, de procesos de migración y estructuras criminales en México. El título del libro indica un escenario apocalíptico que hace pensar en el cambio global y sus consecuencias. Publicada en 2009, la novela evoca el fin del mundo desde una perspectiva indígena, ya que el 21 de diciembre del año 2012 marca, en el Calendario maya, el último día de la humanidad (Gunsenheimer 2012). El término *señales* no hace referencia, como en una novela policial, a indicios, sino a huellas inevitables que se pueden leer como el inicio del apocalipsis. Indican un pronóstico/ una previsión. El verbo en futuro simple demuestra especulación o afirmación cuidadosa. En la novela de Herrera ocurre algo parecido a lo que hemos visto en Rivera: se narra un viaje al inframundo donde el suelo se desestabiliza. Al final del texto espera la muerte, incierta, de la protagonista. Mientras que, en la novela de Rivera, la historia contada tiene lugar en las llanuras y en la selva colombianas, *Señales que precederán al fin del mundo* está localizada en una ciudad mexicana, presumiblemente Ciudad de México. Ya en las primeras frases del texto, que empieza in medias res, se muestra la inestabilidad del suelo:

Estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron: un hombre cruzaba la calle a bastón, de súbito un quejido seco atravesó el asfalto, el hombre se quedó como a la espera de que le repitieran la pregunta y el suelo se abrió bajo sus pies: se tragó al hombre, y con él un auto y un perro, todo el oxígeno a su alrededor y hasta los gritos de los transeúntes. (Herrera 2010: 11)



El suelo se abre con un “quejido seco”, que parece una exclamación o “pregunta” de la tierra, y anuncia así su comportamiento extraño. Se traga un ensamblaje de cosas y seres vivos: un auto, un hombre, un perro, el oxígeno, los gritos: “todas las cosas respingaron”. La duda de lo fantástico se instala con las primeras dos palabras: “Estoy muerta”. ¿Quién habla aquí? ¿Un fantasma? La frase, que hace referencia a Juan Rulfo y con esto a los nuevos lugares de fantasmas en México (véase Wolfenzon 2021), cuestiona el estatus de un cuerpo (¿muerto?) de un ser humano. La narración en tercera persona habla de una mujer cuyo nombre alude a la máquina y cuyo cuerpo, desde el principio, forma parte de un suelo inestable. La mujer se resiste a la “sentencia” de la tierra, pero no tiene miedo: “Era la primera vez que le tocaba locura telúrica” (Herrera 2010: 11). La “locura telúrica” (casi rima) señala las consecuencias de la minería e indica así el lado inquietante de la historia del extractivismo en América Latina.

Makina, que viene de una familia de criminales, busca a su hermano que se fue hace tiempo a vivir como emigrante en los Estados Unidos. Por encargo de su madre, la Cora, Makina tiene que entregarle una carta. Para llegar a cruzar el río de frontera (nuevamente se simboliza el Estigia), la protagonista tiene que penetrar en varios círculos infernales de la mafia, en los que encuentra diferentes jefes en función de “portero”: el señor Dobleú, el señor Hache, etc. Su guía es el “coyote” Chucho, cuyo nombre significa ‘perro’ o ‘escalofrío’. En el camino se hacen muchas referencias, tanto al inframundo de Dante como al de los Aztecas: son nueve capítulos, como nueve círculos infernales, y sus títulos se refieren a diferentes lugares del *más allá* de la cosmovisión azteca, por ejemplo, los capítulos “El lugar donde el viento corta como navaja” o “El cerro de obsidiana” (véase Michael 2017 y Zapf 2020). Tanto el viento que corta como navaja como el material mítico de la obsidiana que se usaba en las armas y también el perro provienen de los mitos aztecas. Cuando Makina entra a los EEUU, hay una escena en la que entra en un estadio de béisbol para verse con otro jefe mafioso. El estadio con las sillas negras remite al cerro de obsidiana del mito azteca del Mictlán, que es el submundo de los aztecas. La obsidiana tiene un significado mítico en la cultura azteca, ya que las superficies de las piedras lisas y brillantes sirvieron para adivinar el futuro (Riese 2012: 126). La escena también hace referencia a la novela *Underworld* de Don de Lillo (1997) y así a un submundo literario estadounidense.

Para Makina, el inframundo se asocia tanto con el subsuelo como con la clandestinidad: les migrantes que pasan por la frontera no tienen estatus legal y se tienen que comportar como fantasmas: se tienen que hacer invisibles. Makina sirve como traductora entre México y los Estados Unidos, entre el “latino” y el “gabacho”, entre los nacionales, por un lado (llamados “sal de la única tierra que vale la pena conocer”, que están seguros, siempre protegidos, Herrera 2010: 62); y les migrantes, por el otro (“espolvoreada[s] como remaches caídos de una ventana”, *ibid.*: 63). En esta

plasticidad metafórica, les que vienen de adentro forman parte del suelo nacional, son la sal de la tierra, mientras que les que vienen de afuera se caen de la ventana como clavos no usados. Les migrantes muchas veces se tienen que juntar con narcotraficantes y otros criminales para poder pasar al “otro lado”, es decir para pasar la frontera entre los dos países. Este *más allá* no representa el paraíso anhelado, sino un infierno terrestre. Además del nivel político, la novela también tiene un nivel ecológico y antropocénico en su concepción de la tierra. “La Ciudadcita estaba cosida a tiros y túneles horadados por cinco siglos de voracidad platera y a veces algún infeliz descubría por las malas o a lo pendejo que habían sido cubiertos. Algunas casas ya se habían mandado a mudar al inframundo, y una cancha de fut, y media escuela vacía” (*ibid.*: 11-12).

La “voracidad platera” destruye el entorno ecológico regional, así como la migración destruye las vidas legales de les migrantes. Llegando a la frontera, Makina y Chucho ven un cuerpo en estado de putrefacción que, a primera vista, parece ser una mujer embarazada, pero de cerca resulta ser un “pobre infeliz hinchado de putrefacción al que los zopilotes ya le habían comido los ojos y la lengua” (*ibid.*: 48). En el suelo peligroso de la migración, en la frontera, se muere mucha gente, pero no desaparece inmediatamente sino perdura para un tiempo como una estatua de advertencia (sin voz y sin vista) y luego se convierte más y más en compost. En una ciudad estadounidense, Makina encuentra a su hermano que ya forma parte de la llamada “Familia Feliz” y no quiere volver a México. Makina le quiere dar la carta de la Cora, es decir de su madre, pero él la rechaza. A Makina entonces le parece como si su hermano se hubiera comido el corazón de ella, aludiendo así tanto a la figura de Ugolino en Dante, como a rituales aztecas. Al final de la novela, Makina baja una escalera caracol con Chucho para llegar a un cuarto oscuro donde se escucha un ruido como de ríos subterráneos (*ibid.*: 118), lo que hace referencia a los ríos del inframundo e igualmente al río de la frontera. En el sótano, hay humo de cigarrillos y un desconocido le entrega nuevos papeles a Makina, dándole de esta forma un nuevo nombre, un nuevo origen, un nuevo oficio (*ibid.*: 117-118). “Me han desollado” (*ibid.*: 119), es la reacción de ella. A partir de allí, no se sabe si la protagonista se muere o si empieza una nueva vida. Al menos metafóricamente, su cuerpo se disuelve como el cuerpo podrido del otro migrante: se desolla, pierde su capa protectora, se mezcla con el entorno de la tierra. La novela termina así: “[...] se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio” (*ibid.*: 119). No es casualidad que “todas las cosas” que quedan en silencio están relacionadas con las cosas que respingan del inicio de la novela. Son las cosas bajo tierra.

## ESCUPIR. MATERIA MUERTA (SCHWEBLIN)

La autora argentina Samanta Schweblin trata, en su prosa, el horror diario desde una perspectiva psicológica; y crea, como lo hacen también, aunque de una manera diferente Mariana Enríquez y Pola Oloixarac, una nueva forma de la literatura de lo extraño (véase Caro 2022). Lo extraño en Schweblin se parece a lo “nuevo extraño” mencionado arriba, pero sin los acontecimientos claramente sobrenaturales: cada trama de Schweblin podría ocurrir (casi) de verdad (Schweblin en Klobusiczky 2012). La novela corta *Distancia de rescate* (2014) habla de la lenta violencia (véase Mutis 2020) del uso de agroquímicos en Argentina. Se refiere al escándalo de la empresa norteamericana Monsanto, que se fusionó con Bayer y que produce el herbicida tóxico Glifosato, que causa cáncer y otras patologías. La historia que se parece a una pesadilla —que se llevó a la pantalla en 2021 por la directora Claudia Llosa— se relata como el viaje interior de Amanda, una mujer que está por morir, intoxicada.

Amanda va con su hija Nina de vacaciones al campo argentino, a una región donde se cultiva la soja de manera extensiva. Allí encuentran a Carla y su hijo de carácter extraño, David. Ambos viven al lado de la casa alquilada por Nina y Amanda. David había sobrevivido a una intoxicación accidental con un veneno desconocido. La narración, en forma de diálogo ininterrumpido, se estructura de muchas repeticiones. Con las preguntas de David (en cursiva) y las respuestas vacilantes de Amanda (en imprenta), se cuenta retrospectivamente, tanto del accidente de David, narrado por Carla, como de la historia de Nina y Amanda, que sufren más tarde el mismo accidente. El diálogo remite tanto a los *Diálogos de los muertos* de Luciano, como a la conversación entre los muertos de Juan Rulfo y así, a un entorno del inframundo similar a lo que Cristina Rivera Garza llama *Escritura geológica* (2022). La novela empieza con el proceso de morir:

*Son como gusanos.*

¿Qué tipo de gusanos?

*Como gusanos, en todas partes.*

El chico es el que habla, me dice las palabras al oído. Yo soy la que pregunta.

¿Gusanos en el cuerpo?

*Sí, en el cuerpo.*

¿Gusanos de tierra?

*No, otro tipo de gusanos.*

Está oscuro y no puedo ver. Las sábanas son ásperas, se pliegan debajo de mi cuerpo. No me puedo mover, digo. (Schweblin 2018: 11)

La situación interna del diálogo, sin localización externa, causa duda y angustia desde la primera página en este texto. Las voces podrían ser reales, podría tratarse del lecho de muerte de Amanda, o podrían ser imaginadas/soñadas por ella.<sup>13</sup> La perspectiva es corporal: el cuerpo de Amanda está acostado entre sábanas y, como en el cuento “A la deriva” de Horacio Quiroga, este cuerpo no puede moverse por el veneno. El lector/la lectora siente como si el propio cuerpo estuviera lleno de gusanos. Aunque la voz de David niega que se trate de gusanos de tierra, la palabra evoca el estar bajo tierra, el estar enterrado. En el transcurso de la trama llegamos a saber que, en los campos de soja algo siniestro está pasando; más y más animales se enferman, se desfiguran y se mueren: “El padrillo tenía los párpados tan hinchados que no se le veían los ojos. [...] [P]arecía otro animal, una monstruosidad” (Schweblin 2018: 21). Cuando David tiene contacto con la tierra envenenada, Carla intenta salvarlo. Como ya es tarde para llamar a un médico, Carla va a pedir ayuda a un lugar que se llama la “casa verde”, como el burdel en la famosa novela de Mario Vargas Llosa. Ambas casas verdes están situadas fuera de la ciudad y en ambas viven mujeres marginadas. La casa verde de Schweblin representa un lugar con un saber (femenino) que se distingue del saber hegemónico (patriarcal) sobre la naturaleza, sobre cómo se cuida un cuerpo, sobre qué es la vida. Es un lugar donde se practica vudú, parecido al del Caribe. La sanadora intenta salvar a David transmigrando su alma a otro cuerpo:

La sanadora dijo que el cuerpo de David no resistiría la intoxicación, que moriría, pero que podíamos intentar una migración. [...] —Si mudábamos a tiempo el espíritu de David a otro cuerpo, entonces parte de la intoxicación se iba también con él. Dividida en dos cuerpos había chances de superarla—. (*ibid.*: 26-27)

A partir de esta migración, tan diferente de la migración de Makina en Herrera, Carla no reconoce a su hijo y lo llama en secreto “este monstruo” (*ibid.*: 34). Lo monstruoso de David se explica con la falta de la mitad de su alma, con la mezcla de presencia y ausencia que representa su cuerpo herido. Recuerda a la figura del zombi como *living dead* porque tiene la misma fragmentación interna, el mismo modo de andar vacilante (véase Mutis 2019). Los zombies del imaginario del Caribe se asocian con el infierno. Cuando a Nina le pasa lo mismo que a David, Carla permite que se haga otra transmigración en la casa verde, mientras Amanda

<sup>13</sup> Solamente hay una escena al final donde llegamos a saber qué pasa después de la muerte de Amanda, lo que no puede ser visto de ella en su lecho de muerte. Esto nos hace pensar que sí fue un sueño o un cambio de la perspectiva de Amanda a la de David.

agoniza envenenada y a punto de morir. La parte en la que Nina pretende ser David es terrorífica “—No soy Nina —dice Nina. [...] —Soy David— dice Nina, y me sonrío” (Schweblin 2018: 55-56). Con esto, se anticipa que, tal vez, la mitad del alma de Nina se combinó con la mitad sobrante del alma en el cuerpo de David y se fusionó en un ser híbrido. Lo extraño de David se ve en todo su comportamiento: en su sonambulismo, en su estrecha relación con los animales enfermos y en la frase siempre repetida por él, “esto no es importante”. Esa frase refleja la actitud indiferente de la política y de las empresas ante los accidentes horrorosos con el Glifosato. Al mismo tiempo, el niño David (que representa el futuro) es el único que cuestiona la situación y busca una explicación de los enfermos, sobre los que Carla dice: “—Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro. Los ves por la calle, cuando aprendés a reconocerlos te sorprende la cantidad que hay [...]” (*ibid.*: 70). La circulación del veneno en el agua, en el aire, y en la tierra causa un ambiente difuso y siniestro, donde todo puede representar un peligro. El infierno de la contaminación se extiende en todas partes, en torno a todos los seres, como un reverso lúgubre de la zona crítica.

#### CONCLUSIÓN. EL COMPORTAMIENTO EXTRAÑO DE LA TIERRA

Nuestra casa es el *oikos* inestable. Lo desestabilizamos “nosotres”. El sentimiento de perder el suelo bajo los pies causa la angustia y produce nuevas formas de textos. Rivera es un caso particular porque escribe, como precursor moderno, desde una perspectiva telúrica sobre temáticas urgentes del presente. Herrera vacila entre lo telúrico y lo terrestre, mientras que Schweblin muestra una visión de lo terrestre desde la zona crítica misma: el cuerpo de Amanda se descompone entre gusanos. En las tres novelas, la tierra se comporta de manera extraña, reaccionando a los humanos, que sacamos el caucho, la plata, la obsidiana, la soja. La tierra ha sido tomada por “nosotres”, las sociedades industrializadas, es decir, somos la fuerza extraña que nos expulsa de la propia casa. Sufren sobre todo los que no tienen la culpa, como se ve en las tres novelas: los caucheros en la selva, es decir los esclaves; la migrante Makina como mujer en una red de criminales entre México y los EEUU; y las niñas que juegan en el campo argentino envenenado en *Distancia de rescate*. Llama la atención que, en las tres figuraciones del infierno, la tierra/el suelo tiene agencia similar a vista en la teoría de Latour. De alguna forma, las tres novelas prefiguran un pensamiento de lo terrestre porque si descendemos bajo tierra (metafóricamente, pero también materialmente), encontramos la muerte, el mundo de los *muertos indóciles* en una *escritura geológica* como la llama Rivera Garza, que se propone una operación desedimentativa (2022: 12). Esto es lo que Rivera, Herrera y Schweblin hacen en sus

novelas. En ellas, las capas del suelo se componen de la capa orgánica, el subsuelo y la materia muerta. Salen de ella seres sobrenaturales como el vampiro, el fantasma, el zombi. Esto implica el cambio de una perspectiva desde arriba y con distancia (la tierra desde la perspectiva humana cae un metro y medio sobre el suelo) a una perspectiva desde abajo y de adentro (el suelo, el humus y nosotros metidos en esta zona, véase Gómez-Barris 2017: 133). Son también nuestros huesos los que componen el suelo, son los fantasmas de nuestro pasado los que salen.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Carlos J. (1990): *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ANDERSON, Mark y Zélia M. BORA (2016): *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America. Ecocritical Perspectives on Art, Film, and Literature*. Lanham et al.: Lexington Books.
- BASSETS, Marc (2019): “Bruno Latour: ‘El sentimiento de perder el mundo, ahora, es colectivo’. El influyente pensador francés describe en su último libro un planeta en el que el calentamiento global lo trastoca todo”, en *El País*, 21-03-2019, <[https://elpais.com/elpais/2019/03/29/ideas/1553888812\\_652680.html?event\\_log=oklogin](https://elpais.com/elpais/2019/03/29/ideas/1553888812_652680.html?event_log=oklogin)> (06-09-2021).
- CARO, Hernán D. (2022): “Der Horror, der Alltag und sie. Lateinamerikanische Autorinnen”, en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05-04-2022, <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/feministische-horrorliteratur-aus-lateinamerika-von-mariana-enriquez-samanta-schweblin-monica-ojeda-17921150.html>> (13-07-2022).
- CORTÁZAR, Julio (2005): *Casa tomada y otros cuentos*. Prólogo de Luisa Valenzuela, estudio de Aníbal Jarkowski [1946]. Madrid: Alfaguara.
- DANOWSKI, Deborah y Eduardo VIVEIROS DE CASTRO (2015): *Há mundo por vir?: Ensaio sobre os medos e os fins* [2014]. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental.
- FEREBEE, K. M. (2021): “‘Something in the Body’: Material Memoir and Posthuman Horror in Samanta Schweblin’s *Fever Dream*”, en *Latin American Literary Review*, 48/95.
- GALEANO, Eduardo (1980<sup>29</sup>): *Las venas abiertas de América Latina* [1971]. Cerro del Agua/Tucumán: Siglo XXI Editores.
- GEOLOGIAWEB (s. a.): “Origen y formación de los suelos”, <<https://geologiaweb.com/ingenieria-geologica/origen-formacion-suelos>> (05-01-2022).
- GUNSENHEIMER, Antje y Monika WEHRHEIM (2017): “Der 21. Dezember 2021 - die globale Inszenierung eines Weltuntergangs”, en Gunsenheimer et al. (eds.), *2012 — die globalisierte Apokalypse aus lateinamerikanischer Perspektive*. Bonn: University Press, 9-16.

- HARAWAY, Donna (1985): "A Cyborg Manifesto", en *Socialist Review* LXXX, 65-108.
- HARDENBURG, W. E. (1912): *The Putumayo: The Devil's Paradise. Travels in the Peruvian Amazon Region and an Account of the Atrocities Committed upon the Indians Therein*. Edited and with an Introduction by C. Reginald Enock. London/Leipzig: T. Fisher Unwin, <<https://archive.org/details/putumayodevils00hardrich/page/12/mode/2up?view=theater>> (21-01-2022).
- HERRERA, Yuri (2010): *Señales que precederán al fin del mundo* [2009]. Cáceres: Periférica.
- HOYOS, Héctor (2019): *Things with a History: Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction in Contemporary Latin America*. New York: Columbia University Press.
- KLOBUSICZKY, Patricia (2012): "Samanta Schweblin", en: *Berliner Künstlerprogramm des DAAD*, <<http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/gast.php?id=1207>> (13-07-2022).
- LATOUR, Bruno (2017): *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime / Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas* [2015]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (2019): *Dónde aterrizar. Cómo orientarse en política*. Trad. Pablo Cuartas. Barcelona: Taurus.
- LUHMANN, Niklas (2004<sup>4</sup>): *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?* [1986]. Wiesbaden: Springer.
- MICHAEL, Joachim (2017): "Die mexikanische Literatur und die Vorzeichen des Endes", en Antje Gunsenheier et al. (eds.): *2012 — die globalisierte Apokalypse aus lateinamerikanischer Perspektive*. Bonn: Bonn University Press, 141-158.
- MUTIS, Ana María (2020): "Monsters and Agritoxins: The Environmental Gothic in Samanta Schweblin's *Distancia de rescate*", en Ilka Kressner, Ana María Mutis y Elizabeth M. Pettinaroli, *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World*. New York: Routledge.
- NGAI, Sianne (2000): "Stuplimity: Shock and Boredom in Twentieth-Century Aesthetics", en *Postmodern Culture*, 10/2 (enero 2000).
- RIESE, Berthold (2011): *Das Reich der Azteken. Geschichte und Kultur*. München: C. H. Beck.
- RIVERA, José Eustasio (2015): *Tierra de promisión* [1921]. Bogotá: Biblioteca Básica de Cultura Colombiana.
- (2017): *La vorágine* [1926]. Edición de Montserrat Ordóñez. Madrid: Cátedra.
- RIVERA GARZA, Cristina (2019): *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación* [2013]. Madrid: Debolsillo.
- (2022): *Escrituras geológicas*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

- RÖSSNER, Michael (1995): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
- SCHWEBLIN, Samanta (2018<sup>2</sup>): *Distancia de rescate* [2014]. Barcelona: Random House.
- STOCKHAMMER, Robert (2018): “World literature or Earth literature? Remarks on a Distinction”, en Gesine Müller, Jorge J. Locane y Benjamin Loy (eds.), *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlin/Boston: De Gruyter, 211-224.
- TODOROV, Tzvetan (2013): *Einführung in die fantastische Literatur* [1976]. Berlin: Wagenbach.
- VERMEULEN, Pieter (2020): *Literature and the Anthropocene*. London: Routledge.
- WEGMANN, Thomas (2016): “Über das Haus. Prolegomena zur Literaturgeschichte einer affektiven Immobilie”, en *Zeitschrift für Germanistik* XXVI, 1/2016, Bern *et al.*: Peter Lang, 40-60.
- WOLFENZON, Carolyn (2021): *Nuevos fantasmas recorren México: Lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- ZAPE, Nora (2020): “Die zum Schweigen Gebrachten sprechen. Unterwelt, Geschichte und Politik im mexikanischen Roman am Beispiel von Rulfo und Herrera”, en *Komparatistik online*, 1-28, <[https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik\\_online/article/view/204/159](https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik_online/article/view/204/159)> (21-01-2022).